

CONTINUIDADES Y RUPTURAS.

EDGAR NEVILLE, ENTRE REPÚBLICA Y PRIMER

FRANQUISMO (1931-1945)

CASIMIRO TORREIRO GÓMEZ

DIRECTOR: Dr. ESTEVE RIAMBAU I MÖLLER

FACULTAT DE CIÈNCIES DE LA COMUNICACIÓ

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

BELLATERRA

1. INTRODUCCIÓN

“En todo caso, el cine español es tan específico y funcional como pueda serlo la literatura española, la música popular, o los movimientos sociales. Objeto, por tanto, de análisis; no de pías condenas o de adolescentes absoluciones”

Julio Pérez Perucha¹

Durante muchos años, 1939 fue considerado prácticamente por todos los historiadores cinematográficos españoles como una suerte de frontera inamovible, a un lado de la cual se situaba un cine republicano al cual, entre la añoranza de lo que fue y la tristeza de lo que no pudo ser, se le adjudicaba el problemático adjetivo de “dorado”, mientras del otro se alzaba un cine franquista que, sin aparentes fisuras, había construido una verdad de Estado en consonancia con los tiempos, no menos ilusorios, del “neo-imperialismo” español que trajo consigo la dictadura cívico-militar del general Francisco Franco.

Desde hace algún tiempo, no obstante, algunos analistas se han propuesto revisar con mayor minuciosidad el cine hecho en los primeros '40 (como veremos más adelante, en 2.1., sobre el cine republicano ha caído en los últimos años un pertinaz silencio, después de que durante la Transición democrática fuera un terreno de estudio generosamente recorrido), en busca de las huellas de elementos discordantes respecto a la verdad oficial del régimen en la propia textura narrativa de sus filmes. No tanto pretendiendo encontrar rotundas discrepancias (al fin y al cabo, tanto *l'air du temps* como, sobre todo, la omnipotente censura, siempre vigilante, hacía virtualmente imposible por entonces una disidencia que se comenzó a concretar sólo más tarde, en los años '50), sino de las frecuentes contradicciones que todo

¹ Pérez Perucha, Julio (1992).

discurso suele presentar, incluso en medio de un control (ideológico, político y de costumbres) tan riguroso y sofocante como el del primer franquismo.

El por qué de tal cambio de enfoque hay que entenderlo en la perspectiva del tiempo: una generación que actualmente está entre los 40 y los 50 años de edad, y que por tanto apenas vivió en plenitud intelectual la Transición, mucho menos el Tardo-franquismo, parecería estar mejor situada a la hora de hacer las preguntas pertinentes a los textos fílmicos (pero no sólo a ellos, como veremos) para que éstos dejen mucho más al aire sus hechuras, sus mensajes críticos, sus en ocasiones sorprendentes anomalías frente a un discurso oficial pétreo como el que, en el fondo, vieron -y supieron entender- las generaciones de historiadores mucho más involucrados por el propio devenir histórico del régimen impuesto en España en 1939.

El objeto de nuestra investigación, que como se puede entender tiene considerablemente en cuenta los aspectos ideológicos y sociológicos que vehiculan los discursos cinematográficos, será pues el buscar esas huellas de lo que bien podríamos llamar “proto-disidencia” ocurrida en el seno mismo del cine español de régimen. No tanto en toda la producción sino en un estudio de caso bastante peculiar, pero en todo caso, perfectamente representativo de la España que vivió en plenitud la corta primavera republicana, pero que también creyó sinceramente que el franquismo traería consigo el orden social que había comenzado a resquebrajarse casi con los albores del nuevo régimen republicano.

El caso es el del aristócrata, diplomático, escritor, dramaturgo, comediógrafo, ocasional actor, aún más ocasional pintor y poeta, *metteur en scène* teatral, guionista y director cinematográfico Edgar Neville de Romrée, conde de Berlanga de Duero (Madrid, 1899-1967). Es la suya una biografía (y una trayectoria artística, también) considerablemente estudiada, como veremos; pero en la que también hay ostensibles lagunas, fruto de la falta de una investigación (concretamente, en archivos y hemerotecas italianos) sobre el crucial período en que se alejó de España (1939-1941) y se involucró en el cine italiano, investigación que nosotros sí hemos llevado a cabo.

Estudiaremos en Neville las huellas de su ideología liberal burguesa, que se manifestó sin tapujos en su producción republicana, comparando sus filmes del período 1931-1936 con los que realizó en los duros años, los primeros del franquismo, en que campó por la política, la cultura y, obviamente, también por el cine una venganza de clase particularmente excluyente, criminal incluso. Qué quedó, en definitiva, del Neville republicano en sus películas de los primeros '40, así como también ahondaremos en el período italiano, en el que nos esforzaremos por despejar definitivamente las incógnitas que arrastra la historiografía española sobre ese enigmático período en la vida creadora de nuestro hombre.

Para hacerlo, nuestro marco conceptual no es tanto una consideración de Neville como autor (condición de la que gozó, aunque desde luego, no con ese término, muy posterior en la historia de la crítica y el ensayo cinematográficos, ya desde sus primeros filmes republicanos), es decir, el abordaje de su obra desde una perspectiva predominantemente estética (que no obstante, no rehuiremos), sino desde un marco mucho más general y sistémico, siguiendo en ello las recomendaciones de los historiadores estadounidenses Robert Allen y Douglas Gomery, así como de las observaciones respecto a cómo hacer historia del cine de la francesa Michèle Lagny. Sin olvidar, por lo demás, el marco que nos proporciona el concepto de “cine nacional” que manejan, entre otros, Thomas Elseasser o Rafael Utrera (como se verá en el apartado 3).

1.1. Análisis del marco histórico

Analizaremos pues el marco histórico en que se desarrolló la actividad profesional de Neville desde una perspectiva amplia. Si tenemos en cuenta que la modernidad (económica, sobre todo) llegó a España, paradójicamente, con un régimen dictatorial como fue el del general Miguel Primo de Rivera (1923-1930), arrancaremos de ese período para situar las numerosas transformaciones que se dieron en España en los estertores de la monarquía

alfonsina. Repasaremos también someramente las contradicciones y tensiones no resueltas por los sucesivos gobiernos republicanos, para centrar nuestro foco en las industrias culturales.

Si entendemos, con Allen y Gomery, que el cine forma una suerte de conjunto, de *sistema abierto* con las otras formas del espectáculo popular que le son anexas, pero que también entran en competencia con él, debemos necesariamente repasar (apartado 4.2) lo que fue el desarrollo tanto de la prensa escrita (de la que el cine obtendrá sinergias nada despreciables, desde la crítica hasta las revistas especializadas, pasando por la integración de periodistas en las filas de la industria, sobre todo como publicistas o incluso como guionistas) como la radio, esencial para el desarrollo tecnológico del cine sonoro, primero, y luego eficaz medio de difusión publicitaria, y el foto-periodismo. Igualmente, las artes escénicas, empezando por el teatro, ante todo; pero también la zarzuela, tan importante en el ocio hispano desde el siglo XIX; e igualmente las formas que tienen en cuenta la música, como el cuplé y la canción, así como los cafés cantantes, los lugares en que éstas se materializaban, y que en algunos períodos del cine silente también albergaron espectáculos cinematográficos. Y sin dejar de lado un terreno que, como el de la tauromaquia, fue incesante fuente de inspiración para películas, incluso alguna, posterior a nuestro análisis, debida a la mano del propio Neville².

Pero creemos que, ante todo, es necesario realizar una caracterización del cine del período republicano (apartado 4.3.). En busca, ante todo, de sus debilidades, que las tuvo, puesto que nació con una provisionalidad industrial descorazonadora, fruto de una inversión escasa frente a las necesidades derivadas de la aceptación, con carácter progresivamente universal, del cine sonoro. Frente a esta debilidad y a la pertinaz picaresca con la que una industria raquítica como la española pretendió responder a los desafíos tecnológicos, se alzó también la necesidad, por parte de industriales más audaces y solventes, de afrontar la realización de filmes sonoros en estudios

² Se trata de *El traje de luces* (1947).

extranjeros mejor dotados, bien fuera en Londres, bien en los Paramount Joinville, en las afueras de París; o incluso la utilización de estos mismos estudios para la post-sonorización de filmes que, como el primero de Neville, *Yo quiero que me lleven a Hollywood*, habían sido rodados originalmente silentes.

Pero esa necesidad se vio reforzada, además, por la propia política de las grandes productoras y distribuidoras estadounidenses, que crearon sus propios departamentos para rodar, tanto en París como, sobre todo, en Hollywood, las versiones en castellano de sus películas. También dedicamos especial atención a este hecho, puesto que Edgar Neville, así como un grupo de sus mejores amigos (Antonio de Lara “Tono”, José López Rubio, Eduardo Ugarte, Enrique Jardiel Poncela, entre otros), trabajaron para la Metro-Goldwyn-Mayer en dichas dobles versiones en ese momento clave del interregno entre el mudo y el sonoro, a finales de los años '20. Fue ésta, mucho más que la asidua frecuentación de las salas de cine o la discusión en sesiones de cine-clubs, la verdadera escuela de una generación en tiempos, casi no es necesario recordarlo, en los que el cine no gozaba aún de la consideración académica y, por tanto, sólo ingresando desde los escalones más bajos de la pirámide productiva se podía acceder al conocimiento necesario como para rodar películas.

Igualmente, abordar el cine republicano significa hacerlo también con la legislación, tanto la que estuvo pensada para mejorar las condiciones (a menudo paupérrimas) de los distintos estamentos de la profesión cinematográfica, como las leyes en materia de censura. Y ello, por un doble motivo: uno, para entender el entorno en el que comenzó la carrera profesional de Neville (desde 1931). Pero también para poder comparar esa legislación con la que el bando alzado terminaría imponiendo, desde su zona conquistada, a toda España cuando acabara la Guerra Civil.

En cuanto al resto del período republicano, y en un trabajo, ya quedó dicho, que tiene en cuenta en primer lugar la ideología de las películas, interesa trazar el cuadro completo de cómo el enfrentamiento ideológico entre

unas derechas cada vez más intolerantes y unas izquierdas progresivamente radicalizadas se concretó en el terreno cinematográfico. De ahí el interés por abordar el crucial Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, por cuanto fue alrededor de ese evento (que comenzó su andadura aún con la monarquía de Alfonso XIII, para inaugurarse en los primeros días de la recién nacida República) cuando cuajaron los enfrentamientos entre derecha e izquierda, por una parte; y cuando se intentó sentar, por vez primera, las bases para una verdadera expansión del cine en lengua castellana y producido en España, una operación que, a pesar de haber sido abortada, tendría continuidades posteriores. Y también nos hacemos eco de una de las prácticas que más claramente marcaron el hecho cinematográfico como hecho cultural: la existencia de cine-clubs (apartado 4.5.1.) que actuaron, en realidad, como la “otra trinchera” del gran debate ideológico derecha-izquierda que, a la postre, habría de llevarse por delante el régimen republicano.

1.2. De la Guerra Civil al primer franquismo

En el recorrido histórico que involucra no sólo a las industrias culturales y al cine, sino también al más general marco político en que éstas se desarrollaron (sin que, por lo demás, el interés de nuestra investigación se dirija a dilucidar otros aspectos, como el funcionamiento de las instituciones políticas o las grandes cuestiones pendientes en la agenda republicana, desde la reforma agraria hasta la militar, o la política exterior: no serán estas páginas las que alberguen dichas polémicas), nos detenemos en aclarar la situación de las dos legalidades que se producen en ocasión del golpe de Estado del 18 de julio de 1936 (apartado 4.6). No para hablar de la contienda civil, que no se hará. Sino para indicar cómo se posicionaron, en el terreno cinematográfico, tanto el legítimo régimen republicano como el bando alzado, qué importancia dieron cada uno de ellos a la producción de propaganda, en qué organismos u organizaciones se produjeron las películas. También por necesidad de situar un cuadro general en el que Edgar Neville se desempeñó,

toda vez que, después de desertar del bando republicano desde su destino en la embajada española en Londres, dedicó su esfuerzo bélico a trabajar en varios organismos de propaganda, desde una radio situada cerca de los frentes de lucha (y, todo se ha de decir, un tanto fantasmal) hasta el recién creado Departamento Nacional de Propaganda (DNP), que controlaba el núcleo falangista organizado alrededor de Dionisio Ridruejo, amigo personal de Neville y principal responsable de Propaganda del régimen entre 1938 y 1941. Fue por orden del DNP que Neville rodó sus primeros documentales de exaltación del bando nacional: *La Ciudad Universitaria*, *Juventudes de España* y *¡Vivan los pueblos libres!*

Y si en apartados anteriores habíamos hablado del marco histórico general republicano, ahora nos toca hacerlo con el franquismo (apartado 4.7): cómo construyó su legalidad, de qué manera llevó a cabo la represión de toda disidencia, a partir del doble mecanismo de la Causa General y del funcionamiento de la censura. Es éste un tema clave, por cuanto todo el cine del franquismo, y más aún el de los primeros años del régimen, se ordenó alrededor de rígidas normas que impusieron al cine (y en general a todos los terrenos del arte y a todas las industrias culturales, y en especial a la información) un verdadero *modo de producción*, dentro del cual no cabían disidencias. Y no sólo la censura. De hecho, al menos otros dos factores coadyuvaban a que el cine del primer franquismo fuese en realidad como fue: por una parte, la política de protección a la producción (apartado 4.8), por la otra, el hecho de que la práctica totalidad de los productores eran, por ideología o por mera supervivencia, partidarios del Nuevo Estado.

Dentro del análisis del funcionamiento de la industria cinematográfica, que ocupa todo este apartado, nos detenemos no sólo en explicar cómo fue el cine de régimen entre 1939 y 1945. También nos proponemos (4.8.4.) analizar la primera política cultural exterior que tuvo el franquismo, justamente los convenios cinematográficos firmados entre Dino Alfieri, ministro de Cultura Popular italiano, y Dionisio Ridruejo, que darían lugar a un rico filón de películas realizadas en régimen de coproducción entre la España de Franco y

la Italia de Mussolini. Y nos detenemos en este aspecto toda vez que, ya quedó apuntado, Edgar Neville residiría, como fruto de tales acuerdos, en Roma y allí realizaría dos largometrajes (*Frente de Madrid* y *La muchacha de Moscú*), al tiempo que supervisaría un tercero, *Santa Rogelia*, realizado en realidad por el colombiano Roberto de Ribón, y que hasta ahora ha sido objeto de polémica entre los historiadores por la supuesta autoría no reconocida de Neville en su dirección.

El apartado 5 lo dedicamos propiamente al debate cultural sobre aspectos que creemos centrales en el devenir del cine español. Uno de ellos es el crucial tema de la lengua, que afectó tanto a la re-nacionalización forzosa que adoptó la dictadura primo-riverista, en general, y a la producción cinematográfica, en particular. Si tenemos en cuenta que, en el fondo, el franquismo fue sobre todo (en su concepción de la organización del Estado, pero también, al menos en el período de nuestro interés, que insistimos no va más allá de 1945, en su política internacional) una agudización radical del primorriverismo, debemos contemplar no sólo el debate entorno a cómo debía ser el cine español (es decir, de qué manera, en la concepción de los ideólogos de un cierto españolismo, el cine tenía que contribuir a la causa de la “españolidad”), sino a cómo se desarrolló en los dos períodos (1931-1939 y 1939-1945) de nuestro interés. Y ello porque a menudo el propio Neville fue acusado (como tantos otros cineastas antes que él, comenzando por el más importante pionero del cine español, Benito Perojo) de cosmopolitismo, una acusación que hay que situar en relación justamente con ese debate sobre españolidad.

Y dentro de este apartado, dedicamos también un extenso análisis de la, entendemos, única creación genérica aportada por el cine español al siempre magmático y cambiante panorama de los géneros cinematográficos como construcción cultural: la llamada españolada (5.1.2 y siguientes). Nos interesa también por lo que el término tiene de ambiguo, puesto que para unos autores designa un tipo de productos determinados (situación de la acción en un vago territorio sureño, empleo de un tiempo narrativo casi al margen de la historia,

o directamente a-histórico; ficciones recorridas por canciones y pobladas por arquetipos femeninos y masculinos repetitivos, etc.), mientras que para otros resulta una etiqueta más o menos incómoda, más o menos arrojadiza contra algunos filmes. Nosotros nos posicionamos claramente, dadas las peculiaridades del desarrollo industrial del cine español, por considerarlo un muy productivo género, incómodo para la historiografía progresista, es cierto, pero sin el cual, entendemos, resulta tan difícil entender el cine de la República, y también, las posturas contrarias a él por parte de la crítica oficialista en los primeros años del franquismo. Igualmente, este apartado 5 es el del análisis de las continuidades y las rupturas entre el cine republicano y el del primer franquismo, base de nuestra indagación por la trayectoria de Edgar Neville.

1.3. Una personalidad proteica: Edgar Neville

Como recordara William Karl Guérin en su contribución sobre el cine del exiliado centroeuropeo Max Ophüls³, la carrera de Neville hay que contemplarla desde la perspectiva de “un artista cuya actividad debe ser situada en el seno de una o varias culturas que le legan un buen número de imágenes literarias, plásticas y musicales que el cineasta utiliza y explota a su antojo”. En el caso de Neville, el cine americano, que conoce de primerísima mano; pero también el italiano, en cuyo seno se integrará provisionalmente para colaborar en varios proyectos; la amplísima tradición cultural española, que veremos con detalle; pero también el teatro internacional, del que era buen conocedor (y en especial, del francés, que admiraba sobremanera), la literatura humorística (también la italiana), la música popular; códigos de la alta cultura, pero también de las diversas formas de la cultura popular...

Nos interesa Neville por lo que tiene de personaje dual y contradictorio. Por un lado, junto al ya señalado cosmopolitismo, que le viene en realidad de su más tierna infancia y tal vez del carácter plurinacional de su familia (con

³ Guérin, William Karl: *Max Ophüls*, Cahiers du Cinéma, París, 1988, p. 12.

vínculos con Gran Bretaña, Francia y Bélgica, principalmente) y de su exquisita (aunque, se verá, un tanto caprichosa, hasta atrabiliaria) educación y dominio de lenguas (hablaba bien, y desde niño, por lo menos francés; más tarde, también el inglés y se hacía entender en italiano, algo ciertamente poco común en su tiempo), hay en él un inveterado gusto por lo popular, un madrileñismo que llevó a sus últimas consecuencias en su obra, y muy concretamente en su cine. Igualmente, en Neville cuajan algunas de las grandes contradicciones de toda la intelectualidad republicana, presa entre una racionalidad democrática que les llevaba a inclinarse por el bando legal (y que condenaría a la muerte o al exilio a tantos de entre ellos) y, en muchos de sus miembros, un temor perfectamente de clase, que hizo que tantos (empezando por José Ortega y Gasset, una guía de vida para nuestro hombre) terminaran si no abrazando su causa, por lo menos considerando al franquismo como un necesario mal menor, como fue el caso de Neville.

Y nos interesa también porque, en su ingenuidad política (no fue nunca nuestro hombre lo que se dice un concienciado militante: aceptó el compromiso con la República hasta el punto de apuntarse a las filas de la Izquierda Republicana de Manuel Azaña, que tantos dolores de cabeza habría de originarle desde el final de la contienda civil, y poco después del comienzo de la guerra, se pasó, sin estaciones intermedias, al sector más ideológicamente pro-nazi y pro-fascista de Falange Española, tal vez porque en él militaban algunos de sus amigos personales: Ridruejo, Agustín de Foxá, Gregorio Marañón), Neville no supo calibrar hasta qué punto lo que trajo la *tabula rasa* y la férrea ideología impuesta en todo el Estado desde 1939 iba a terminar condicionando el contenido de su obra (ante todo, la de nuestro interés, la cinematográfica). Los choques con la censura de sus primeros filmes post-bélicos (con *Frente de Madrid* a la cabeza) permiten avizorar ya los gérmenes de su callada ruptura con el régimen, que se produciría tras la defenestración de Ramón Serrano Súñer y Dionisio Ridruejo (1942).

Pertenece Neville, por lo demás, a una tradición de creadores cinematográficos marcados por “una específica forma de excentricidad en

relación con los cánones típicos (y tópicos) del realismo, basada sobre la noción de *popularismo casticista* que Ortega veía emerger en los cartones para tapices de Goya⁴; una vista incluso superficial de un film tan rico en referencias como es *La torre de los siete jorobados* (1944) permitiría apreciar la integración entre folletín y novela criminal, la literatura fantástica de consumo popular con el costumbrismo del sainete madrileño; y hasta con tradiciones foráneas como el expresionismo alemán...

De ahí que consideremos imprescindible un recorrido, puntilloso si se quiere, por la biografía de nuestro hombre (que ocupa parte del apartado 6, de 6.1. a 6.4). Para que se entienda a las claras no sólo su rico proceso formativo (que se produjo en los años claves de la dictadura de Primo de Rivera, en el Madrid de la bohemia y las tertulias, pero también en la Granada del I Concurso del Cante Jondo, en el que participó activamente, y en cuya facultad culminaría sus nunca utilizados estudios de Derecho), sino también para comprender de qué forma lo marcaría su experiencia en Hollywood, de donde regresaría a pocas semanas de la proclamación de la República, en 1931; pero que su correspondencia desde California permite entender que nuestro hombre regresaba a España con todo un programa cinematográfico a realizar; y también, para ver el por qué el cine americano lo marcó tan a fuego durante prácticamente toda su carrera posterior. Y también para comprender el ya mencionado paso del apoyo a la República (de cuyo presidente Manuel Azaña se reclamó amigo en numerosas ocasiones, como también lo fue de Federico García Lorca, el mártir por excelencia de la causa republicana) a la militancia falangista y su contribución al bando alzado.

Especial atención prestamos a los años italianos, toda vez que fue en Roma donde Neville tomó plena conciencia de que podía asumir perfectamente encargos de productoras extranjeras, y cumplirlos además a plena satisfacción de sus empleadores, lejos de las acusaciones, ciertamente interesadas, de su ociosidad aristocrática (es bien cierto que fue un amante

⁴ Zunzunegui, Santos (2002), pp. 15-16.

del ocio, la cocina⁵ y la buena vida, pero también fue un periódico adicto al trabajo creador: pocas dudas caben al respecto⁶), al tiempo que encontraba en la capital italiana la (paradójica) tranquilidad que no tuvo en el convulsionado, casi arrasado Madrid posterior a abril de 1939... y la tranquilidad de poner tierra por medio entre él y su amante, Conchita Montes, y quienes, en el bando vencedor, consideraban a ambos punto menos que peligrosos cripto-republicanos.

Finalmente, el apartado 6 se complementa con un recorrido crítico por todas las películas realizadas por Neville entre 1931 (*Yo quiero que me lleven a Hollywood*) y 1945 (*La vida en un hilo*), que es el verdadero corazón de nuestro esfuerzo. En ese recorrido, pretendemos fijar la atención sobre las categorías de análisis que comprometemos en el apartado 3 (Metodología), es decir, los componentes ideológicos de sus películas, la crítica de costumbres, las relecturas de la Historia que, en ocasiones, como en *Correo de Indias*, *Frente de Madrid* o en *La muchacha de Moscú*, se articulan en su cine. Y por encima de todo, los elementos de lo que podríamos llamar una cultura popular republicana emboscados sobre todo en la producción nevilleana desde 1939

⁵ En una nota entre evocadora, un tanto exagerada pero muy personal, debida a la mano de del autor teatral y guionista Juan José Alonso Millán, éste informa con precisión de los últimos momentos de la vida de Neville, también relacionados, cómo no, con la buena mesa: “Comiendo le conocí en el desaparecido Valentín, y allí es donde se suicidó. Pesaba bastante más de cien kilos y el médico le ordenó seguir un régimen, del que pasó totalmente; se fue con su hijo a Valentín y pidió dos platos de fabada, que le hicieron el mismo efecto que un tiro en la cabeza. Conchita, con Marsillach y Arturo Fernández, estaba haciendo una comedia mía: nos avisaron a la función de noche, acompañé a Conchita al sanatorio, y llegó justo a tiempo para despedirse de él. Era costumbre trasladar el muerto a su domicilio, aún no estaba inventado el tanatorio, y nos llevamos entre Mingote, su mujer Isabelita [se refiere a Isabel Vigiola, secretaria personal de Edgar desde finales de los '40, *n. del a.*], Closas, la Montes y un servidor. Tuvimos que sentarle en una silla para poder moverlo y meterlo en el ascensor. El final perfecto para un humorista”. En *La Razón*, 7.7.2000, p. 59.

⁶ Valga como resumen de estas acusaciones el juicio, generalmente ponderado, del ocasional historiador que fue en vida el también cineasta José Luis Borau: “Inventor de admirables historias y personajes que con frecuencia no acababan de ser remachados ya en el guión, era incapaz de rodar luego las películas con la paciencia y el rigor imprescindibles en el quehacer cinematográfico. Aún perjudicada por la escasez de medios y el raquitismo de la industria de la post-guerra, es indudable que la filmografía de Neville tendría hoy un valor infinitamente mayor -ya lo tiene de cualquier modo- si él hubiera sabido, o querido, aplicar un mínimo de disciplina profesional”. Borau, José Luis (1990), p. 134.

en adelante.

2. FUENTES Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

La auténtica Edad de Oro que está viviendo, comparativamente con lo producido durante los primeros 70 años del desarrollo de la propia industria, la historiografía cinematográfica española ha hecho que vieran la luz, en los últimos años, contribuciones interesantes al objeto de nuestro interés. Tanto sobre Edgar Neville (sobre todo, a raíz del centenario de su nacimiento, en 1999) como sobre el cine español del primer franquismo. Curiosamente, el interés que provocó en los primeros años de la democracia la (hasta cierto punto lógica) reivindicación de los años del cine republicano no ha tenido, por lo menos en las dos últimas décadas, una obra a la altura de aportaciones notables sobre otros momentos del cine español, como las de Jean-Claude Seguin y Jon Letamendi sobre los orígenes del cinematógrafo en España⁷, algunos de los más preclaros trabajos de Joaquín Cánovas Belchí sobre los años '20, la de Carlos Heredero sobre los años '50⁸, la de Santos Zunzunegui sobre los años en que se gestó el Nuevo Cine Español⁹ o la de José Enrique Monterde sobre el crucial período de los '70 y los primeros años democráticos¹⁰.

Lo que sigue es un recuento de las obras que, creemos, han desbrozado el camino para quienes hemos venido detrás, aunque en muchas de ellas no prime el análisis de la continuidad (industrial, genérica, estética) entre el cine republicano y el del primer franquismo, que es el ángulo que hemos elegido para nuestra investigación.

⁷ Por ejemplo, la luminosa “Salida de misa de doce del Pilar”: la fraudulenta creación de un mito franquista”, en *Actas del VII Congreso de la AEHC*, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas, Madrid, 1999,

⁸ *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Ediciones de la Filmoteca Española / Filmoteca Valenciana, Madrid/Valencia, 1993.

⁹ *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*, Paidós, Barcelona, 2005.

¹⁰ *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja (1973-1992)*, Paidós, Barcelona, 1993.

2.1.- El cine republicano

También para la historiografía cinematográfica, un tiempo nuevo se inauguró con la muerte del dictador, en 1975. Porque pareció llegada la hora de la reivindicación, tras los larguísimos años en que los historiadores afines al franquismo en diversos grados, desde Fernando Méndez-Leite von Haffe hasta Carlos Fernández Cuenca, pasando por el vacilante pionero Antonio Cabero o por personajes tan peculiares como el militar y funcionario José María García Escudero, el crítico y censor Luis Gómez Mesa o el abogado, novelista y ocasional ensayista Fernando Vizcaíno Casas, negaron el pan y la sal a las aportaciones efectuadas por el cine español en el período republicano. No conviene hablar de “escuela franquista” en lo historiográfico (de hecho, no lo hace ningún historiador solvente), pero no cabe duda de que ese conjunto de autores, y otros desde las páginas de las revistas toleradas o fomentadas por el Régimen, con *Primer Plano* a la cabeza, se habían esmerado en hacer arrancar el supuesto carácter fundador del franquismo también en este terreno.

Los años de la Transición vieron nacer, aún en condiciones materiales de investigación muy precarias, varios volúmenes en los que se abordaba la producción de conjunto del problemático período 1931-1939, Guerra Civil incluida. Y, como veremos un poco más adelante, después de estos primeros libros se abre un sorprendente paréntesis en el cual tan sólo las contribuciones sobre aspectos parciales (legislación, Guerra Civil, historia de los platós de rodaje, censura, géneros...) pueden apuntarse entre lo más destacado de la historiografía sobre el período republicano.

Destaca ante todo por su enjundia, así como por su afán por abarcar todos los aspectos posibles de la maltrecha producción de aquellos años, el tríptico que el profesor Román Gubern dedicó a la materia, compuesto por *Cine español en el exilio (1936-1939)* [1976], *El cine sonoro de la Segunda República 1929-1936* (1977) y *1936-1939: La guerra de España en la pantalla* (1986). Los dos primeros partían de un proyecto general de reescribir, entre

varios historiadores, el conjunto del cine español (por ejemplo, a Julio Pérez Perucha le estaba asignado el cine silente), proyecto que, a la postre, se quedó sólo en la aportación de Gubern, que junto con su fundamental tesis doctoral (luego convertida también en libro) sobre la función jurídico-política de la censura en el cine franquista¹¹, constituye tal vez la mejor, más completa y seminal reflexión individual sobre el conjunto de nuestro cine jamás emprendida por la historiografía cinematográfica hispana.

Cuando aún no se habían abierto los principales archivos, sobre todo la sección correspondiente a la censura actualmente consultable en el Archivo General de la Administración, en Alcalá de Henares, sólo parcialmente abiertos desde la década de 1980, el esfuerzo de Gubern se antoja titánico. Lo hace a partir de una doble carencia, que es también la que explica la discreta cantidad de aportaciones suscitadas, sobre todo después, por el cine republicano: una, la inexistencia física de un buen número de los films producidos en el período, perdidos por las contingencias y destrucciones de la guerra y de la dura post-guerra (quiebra de las empresas existentes, estulticia de los propios industriales, nada preocupados por la preservación del patrimonio propio; filmes que no pasaron el duro filtro de la censura, impuesta desde el comienzo de la contienda en el bando nacional y extendida luego, ya lo hemos dicho, como una verdadera práctica de producción al conjunto del Estado; y que por tanto no llegaron hasta nosotros; un exilio sin retorno de buena parte de los profesionales que no se plegaron a las directrices de los vencedores, que impedían el acceso a fuentes primarias tan importantes como las entrevistas... por no hablar ya del propio paso del tiempo, que fue provocando la muerte de los principales protagonistas).

La otra, y es éste un factor que aún pesa sobre la historiografía del período, la escasa simpatía de buen número de historiadores progresistas por la producción de la época, populista y muy a menudo de fuerte raíz conservadora, como se verá a continuación. Ese aspecto, extensible por lo

¹¹ *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1939-1975)*, Editorial Ariel, 1981.

demás a la mayor parte del cine franquista de consumo, creó también un notorio divorcio entre la tradición republicana (e incluso previa) y los cultores posteriores del cine franquista: no es lo mismo, ciertamente, reivindicar, como hicieron los críticos que devendrían cineastas de la “Nouvelle Vague” francesa de los '60, al Jean Renoir o al Julien Duviver de los '30 que hacerlo con un Florían Rey, o incluso con el mucho más ideológicamente presentable Benito Perojo, estrictos contemporáneos de los anteriores, en el caso de los “nuevos cineastas” hispanos también de los '60...

No puede extrañar, entonces, que el punto de vista historiográfico de Gubern se centre en la reivindicación de la supuesta superioridad estética y social de cierto cine republicano (extendido luego por muchos otros ensayistas a todo el período republicano, un cine, repetimos, que en gran medida desconocían por la ausencia de copias) sobre el producido desde 1939. Hay en ello un claro apriorismo ideológico (democrático y hasta lógico en el desarrollo pendular de las interpretaciones anteriores, pero decididamente poco científico), que no obstante choca contra realidades ya entonces bien definidas: que el cine republicano fue un espectáculo popular no hay apenas dudas, pero de ahí a que socialmente fuera un cine útil (interrogador de las numerosas contradicciones sociales que sufría la España de entonces, capaz de ofrecer alternativas auténticamente democráticas a su público más allá del respeto excesivo a los poderes instituidos, imbuido de un espíritu formalmente experimentador que rara vez se dio en el período republicano) media un abismo.

Un cine en manos de una patronal decididamente volcada (con excepciones siempre magnificadas, como es el caso de Filmófono) hacia la derecha política, e incluso afín a los sectores golpistas tras el 18 de julio de 1936, dispuesto siempre a fomentar las variantes genéricas más populistas, difícilmente resiste un análisis riguroso en términos de supuesta Edad de Oro del cine español a la que tantos historiadores de entonces, y del futuro, habrían de abonarse: baste el ejemplo, que subrayaremos convenientemente,

de Emilio Carlos García Fernández¹².

Ese mismo 1977 en que ve la luz la aportación de Gubern, el festival de San Sebastián organiza la primera gran retrospectiva que un festival español de primera categoría dedica al cine republicano. Autor de la (más bien modesta) monografía que la ilustró será el crítico aragonés Manuel Rotellar, largamente vinculado al cinematógrafo de su región de origen. Practicante de una crítica en la que se prodigó en todos los medios, coleccionista y, como buena parte de los más inquietos profesionales de su generación, vinculado a todo tipo de iniciativas de promoción cinematográfica (fundador de cine-clubs, ocasional creador de productoras locales, como Moncayo Films; motor desde su colección privada de los fondos de lo que en la actualidad es la Filmoteca de Aragón, como lo serían igualmente, en Cataluña, Miquel Porter i Moix y Delmiro de Caralt), Rotellar tiene una acerada mirada crítica, aunque no los modos ni las herramientas del historiador profesional. Su aportación es sobre todo estética, aunque su carácter pionero como desbrozador y corrector de algunos de los lugares comunes interesadamente propagados por los historiadores franquistas no puede menospreciarse.

En 1977, es decir, el mismo año de las contribuciones de Gubern y Rotellar, José María Caparrós Lera edita *El cine republicano español 1931-1939*. Personaje peculiar, también él nacido a la crítica desde los ambientes cine-clubistas, en su caso barceloneses (fue uno de los impulsores del Cine-Club Monterols, ligado al Opus Dei, organización de la que Caparrós es numerario), pero también a la Universidad de Barcelona, donde hasta su jubilación ejerció como docente durante largos años, el interés de su aportación es, al contrario de las de Gubern e incluso de la de Rotellar, virtualmente nulo. En puridad, el investigador recogió testimonios (en principio valiosos, aunque él no les saca mucho partido) de personas que desempeñaron papeles centrales en el cine (sobre todo catalán) republicano, desde el técnico y funcionario Ramon Biadiu hasta el menospreciado director (y pionero del sonoro) Francisco Elías Riquelme, de quien el propio Caparrós,

¹² García Fernández, Emilio Carlos (2002).

andando el tiempo, habría de publicar, sin molestarse en aportar detalles de precisión histórica, unas vengativas, bien que interesantes Memorias¹³. Pero también de coleccionistas como José del Castillo o funcionarios con enorme poder dentro del Sindicato Nacional del Espectáculo de Barcelona, como el montador (y antiguo anarquista) Antonio Cánovas o el crítico y filmólogo Ángel Falquina, ya por entonces seriamente enfermo.

Pero el grueso de su, por lo demás, muy parca aportación se debió a la lectura de libros por entonces ya publicados, como la antología de la importante revista especializada *Nuestro Cinema* realizada por los hermanos Pérez Merinero, o una sucinta consulta a la revista corporativa *Arte y Cinematografía*, de la que no se molesta en hacer ni siquiera una mínima caracterización. Abunda en el libro, por lo demás, un muy primerizo estado de la cuestión sobre la materia, el dato por encima del análisis (no se habla prácticamente de casi ninguna película con detenimiento), en una pintoresca y variopinta mezcolanza metodológica compuesta sobre todo por las fichas técnicas de las películas producidas en el período, que ocupa la parte del león de sus páginas (sólo 56 de éstas se dedican a un intento de definición del cine republicano). El libro es deudor no sólo de la manifiesta incapacidad de su autor para abordar con rigor su materia de estudio, y de una peligrosa deriva, llamémosle científica, en la que no hay manera de dilucidar el por qué se concede casi la misma importancia a los cine-clubs que a la legislación llevada a cabo por las autoridades republicanas en materia de cine, sino también de la urgencia con la que el despertar democrático pretendió hacer cuentas con el pasado, de manera que su contribución tiene sólo el leve matiz de ser una de las primeras, y muy datadas, experiencias de abordaje histórico. Y también, una de las pocas que todavía se encontraba hasta hace poco en las librerías de lance.

Desde entonces, la historiografía cinematográfica española está huérfana de aportaciones de conjunto sobre el período republicano. Resulta cuanto

¹³ Caparrós, José María (Ed.): *Memorias de dos pioneros. Francisco Elías y Fructuós Gelabert*, Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, Barcelona, 1992.

menos chocante que, en nuestro presente, desde algunos trabajos se siga insistiendo en los tópicos progresistas que identifican el cine republicano como la “edad de oro”. E incluso llama la atención que en el congreso de la Asociación Española de Historiadores Cinematográficos (AEHC), celebrado en Santiago de Compostela y dedicado monográficamente al cine de los ´30, brillara por su ausencia una ponencia que intentara justamente evaluar qué se había dicho, y qué no, sobre el cine republicano, tanto desde las filas críticas que, con posterioridad a 1939, se dedicaron con saña a re-escribir toda la historia del cine español, como desde las que, ya en democracia, y con los archivos estatales (e incluso alguno privado) y las colecciones de revistas a disposición de todo historiador, se haya abusado alegremente de la repetición de los tópicos al uso.

En otros casos, distintos autores han preferido abordar la perspectiva industrial en un sentido amplio. Es nuestro propio caso, cuando en unión con Esteve Riambau, publicábamos sendos trabajos dedicados a los guionistas (*Guionistas en el cine español. Quimeras, picaresca y pluriempleo*, 1998) y a los productores (*Productores en el cine español. Quimeras, picaresca y pluriempleo*, 2008, ambos en la colección conjunta de Cátedra y Filmoteca Española), en los que intentamos despejar el hasta entonces confuso panorama del entramado industrial y las relaciones entre sus principales actores de la profesión cinematográfica a lo largo de la historia del cine sonoro en España.

En otros casos, por fin se ha emprendido la ingente tarea (todavía incompleta, al faltar el largo capítulo de las producciones Paramount / Joinville) de cartografiar el cine rodado en español fuera de España y por profesionales españoles. En el caso de Hollywood, dicho trabajo ha sido objeto de hasta tres libros en los últimos años, de los que merece destacarse el más abiertamente historiográfico y concienzudo, el de Juan B. Heinik y Robert G. Dickson: *Cita en Hollywood. Antología de las películas norteamericanas habladas en castellano*, Mensajero, 1990), que tanta luz arroja sobre los modos de trabajar en una industria en la que se habría de

formar profesionalmente nuestro Edgar Neville.

También parcial, aunque muy interesante por cuanto supone, tanto desde el punto de vista conceptual como por su análisis, único hasta la fecha, del funcionamiento de las relaciones laborales en el interior de la industria, la aportación de Emeterio Díaz Puertas (*Historia social del cine en España*, Fundamentos, 2003) permite desmentir algunos de los tópicos que, interesadamente, los propios responsables de las empresas en tiempos republicanos, y sobre todo los escasos funcionarios-historiadores que abordaron el análisis de la producción durante el franquismo, hicieron circular sobre la nula legislación adoptada por los sucesivos gobiernos republicanos en materia de cinematografía. La aportación del profesor Díaz Puertas, que al igual que nosotros, parte de la práctica sugerida en el trascendental libro de Allen y Gomery, es decir, la consideración del cine como un sistema interconectado con muy variados terrenos de la técnica, el arte y el espectáculo popular, es notable por cuanto rebasa el mero ámbito legislativo de protección industrial, para situar su prisma en el conjunto de leyes que se adoptaron en el período para la protección del elemento menos visible del mundo laboral, justamente los obreros más o menos especializados (operadores de estudio, proyccionistas, acomodadores, taquilleras...), sin los cuales no funcionaba, en la época y después, la obtención del beneficio propio de una industria cultural altamente tecnificada como es el cine.

2.2.- La Guerra Civil

Ya quedó dicho que el período de la Guerra Civil ha sido, en términos cinematográficos, tal vez el más y mejor estudiado de toda la historia del cine español. Algunos trabajos nos han sido de extraordinario valor, como los emprendidos por Alfonso del Amo, largos años conservador principal de Filmoteca Española, y María Luisa Ibáñez (y colaboradores¹⁴), que han despejado casi por completo las dudas de base sobre la ingente cantidad de

¹⁴ Del Amo, Alfonso e Ibáñez, María Luisa (1996).

documentales (y ficción) dedicados a, y por, ambos bandos en el cine de la Guerra Civil, uno de esos trabajos archivístico-documentales que por sí solos justifican la existencia de una Filmoteca estatal. Otros, como el ya mencionado de Gubern, han abierto clarividentes perspectivas a otros abordajes sobre el tema, como los que sitúan al conflicto como un banco de pruebas para el posterior etiquetado teórico de géneros y corrientes cinematográficas (el cine sobre el conflicto bélico como precursor del neorrealismo, por ejemplo) o como el nuevo campo de pruebas para la intersección entre cine y otras industrias culturales, como la radio o incluso (aunque muy incipientemente) la televisión. Otros, en fin, como los dos volúmenes publicados por Carlos Fernández Cuenca¹⁵, y a pesar de la ingente documentación que maneja, han sido superados ya por la propia investigación histórica desarrollada a posteriori.

Nos han sido igualmente de notable interés las aportaciones parciales de Ramón Sala Noguera, solo o en compañía de Rosa Álvarez Berciano, así como la trascendental de Rafael J. Tranche y Vicente Sánchez Biosca. En todos los casos, se trata de abordajes al cine producido por uno u otro bando. Sala Noguera, que había dedicado su tesis doctoral al cine de la España republicana, presentó en solitario un muy minucioso trabajo¹⁶ sobre las peculiaridades de la producción en el bando que más esfuerzo dedicó al cine, el constitucional, y que desarrolló y profundizó mucho más las pioneras intuiciones dejadas por escrito por Julio Pérez Perucha¹⁷ en su acercamiento al mismo tema. Y ya en unión con Rosa Álvarez Berciano, Sala realizó el mismo cometido, ahora sobre el cine del bando franquista¹⁸, en una aportación cargada de buenas intuiciones críticas y una mejor consulta de archivos. Más ambiciosa aún resulta la aportación de Tranche y Sánchez-

¹⁵ Fernández Cuenca, Carlos: *La guerra de España y el cine*, 2 volúmenes, Editora Nacional, Madrid, 1972.

¹⁶ Sala Noguera, Ramón: *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil*, Ed. Mensajero, Bilbao, 1993.

¹⁷ Pérez Perucha, Julio: *EL cine de las organizaciones populares republicanas entre 1936 y 1939*, Certamen de Cine Documental, Bilbao, 1980.

¹⁸ Álvarez Berciano, Rosa y Sala Noguera, Ramón: *El cine de la zona nacional 1936-1939*, Ed. Mensajero, Bilbao, 2000.

Biosca, que de alguna forma viene a complementar el estudio sobre las relaciones entre el bando franquista y el cine de propaganda, a partir de historiar un organismo clave como fue el Departamento Nacional de Propaganda como generador de productos propagandísticos del bando alzado.

En un conflicto internacionalizado casi desde sus mismos comienzos, resulta útil buscar referencias que analicen tanto la participación extranjera (lo hace con detalle Gubern, por cierto) como una mirada externa que ayude a entender(nos) mejor. En nuestro caso, la aportación principal corrió por cuenta de un libro con marchamo de clásico, *La guerre d'Espagne au Cinéma. Mythes et réalités*¹⁹, obra del añorado hispanista francés Marcel Oms. Dividido en tres grandes bloques, que abordan la guerra en primer lugar, pero también la “transformación romántica” de la misma en el período que va desde la finalización de la contienda hasta 1960, para finalmente centrarse en las producciones que desde 1960 y hasta 1985 se ocuparon de recrear el conflicto, el libro da cumplidas cuentas de la intención de su autor, un historiador formado en el análisis de las mentalidades, de mostrar la guerra como un conflicto virtualmente interminable, constante fuente de ficciones y documentales que han servido para amplificar hasta el presente sus ya lejanos ecos, sus mitologías y sus medias verdades. No muy diferente a este enfoque, bien que más limitado, resulta el de Magí Crusells²⁰, que tiene su interés principal en el análisis de los mecanismos propagandísticos puestos en marcha por los dos campos en sus producciones. También de la memoria y de la construcción de mitos relacionadas con lo bélico habla una de las contribuciones más recientes sobre el tema, obra de Jorge Nieto²¹, que dedica, como los dos anteriores, buena parte de sus páginas al análisis de ficciones no en presente, sino que reconstruyen los tiempos del conflicto, o sus consecuencias.

¹⁹ Oms, Marcel: *La guerre d'Espagne au Cinéma. Mythes et réalités*, Les Éditions du Cerf, Paris, 1986.

²⁰ Crusells, Magí: *La Guerra Civil española: cine y propaganda*, Ed. Ariel, Barcelona, 2000.

²¹ Nieto, Jorge: *La memoria cinematográfica de la Guerra Civil española (1939-1982)*, Publicaciones de la Universidad de Valencia, Valencia, 2008.

Otras contribuciones parciales resultan igualmente esclarecedoras. Es el caso del libro de Manuel Nicolás Meseguer²² sobre el apoyo alemán al bando franquista, en el que se estudia no sólo las películas alemanas de propaganda sobre el conflicto, sino también el puñado de películas producidos por esa extraña marca llamada Hispano Filmproduktion, creada en Berlín por Vicente Casanova y con uno de sus fieles empleados al timón, el agente secreto alemán Johann Ther. Por su parte, José Luis y David Castro de Paz como editores proponen, en *Cine + Guerra Civil*²³, un conjunto de aportaciones (de autores como Alfonso del Amo, Juan Carlos Ibáñez, Gubern, Sánchez-Biosca, Alberto Elena, Xose Nogueira o José Enrique Monterde, entre otros) sobre nuevos temas relacionados con el conflicto, pero que hasta ahora no habían tenido gran cabida en los libros generales sobre el tema, como la relación entre vanguardia experimental y cine político, las producciones de Laya Films, la contribución portuguesa a la causa franquista o el conflicto y la propaganda colonial. Finalmente, el libro de José Cabeza San Deogracias²⁴ podría haber sido una modélica investigación sobre un tema inédito hasta la fecha, la frecuentación a las salas de cine por parte de la población civil durante el conflicto (en este caso, en Madrid), investigación pionera por cuanto está aún por desbrozar el difícil terreno de la recepción del cine durante el período bélico. Pero no lo es. Afean un tanto los resultados el incorrecto uso de las estadísticas, así como ciertos apriorismos ideológicos que acaban pesando negativamente sobre el conjunto.

2.3. El cine del primer franquismo

A diferencia del cine producido durante el período republicano, aquel nacido a partir de la derrota del bando legal en la contienda civil sólo tuvo, en

²² Nicolás Meseguer, Manuel: *La intervención velada. El apoyo cinematográfico alemán al bando franquista (1936-1939)*, Universidad de Murcia / Primavera Cinematográfica de Lorca, Murcia, 2004.

²³ Castro de Paz, José Luis y David: *Cine + Guerra Civil. Nuevos hallazgos. Aproximaciones analíticas e historiográficas*, Universidade da Coruña, A Coruña, 2009.

²⁴ Cabeza Deogracias, José: *El descaso del guerrero. El cine en Madrid durante la Guerra Civil española (1936-1939)*, RIALP, Madrid, 2005.

términos históricos, defensores entre los historiadores militantemente franquistas. De manera que durante largos años, fue casi un lugar común entre los historiadores demócratas y progresistas el desdeñar el cine del primer franquismo tras las acusaciones, a menudo infundadas, de “españolada”, cine “de cruzada” y otros adjetivos descalificadores y tranquilizantes. De esa forma, tales adjetivos escondían aviesamente el no tener que revisar unos filmes que en la memoria de viejos cinéfilos, como el propio Gubern, Emilio Sanz de Soto o José Luis Guerner (cuyo divulgativo *30 años de cine español*, Kairós, 1971, de contenido a menudo crítico con las medidas adoptadas para el fomento del cine franquista, también escondía valiosas pistas sobre el debate cultural relacionado con el cine), no obstante, también contenían valiosos apuntes sociológicos e incluso, en sus extremos más arriesgados (y no caben dudas a quien esto escribe que el cine de Edgar Neville habitó a menudo en tales territorios), logros que pueden ser comparados con otras prácticas de ruptura (y también de continuidad histórica con múltiples formas del espectáculo popular anterior, como nos empeñaremos en demostrar a lo largo de estas páginas) en los cines nacionales europeos de su tiempo.

Hubo que esperar a lo que bien podríamos definir como la “generación de la democracia”, el a menudo heterogéneo grupo de historiadores formados no en el auto-didactismo anterior, sino en las aulas de la universidad para ver abrirse paso una nueva sensibilidad ante ese cine a menudo de aluvión y consigna, pero también en ocasiones preñado de muy productivas contradicciones que sirven, entre otras cosas, para alumbrar otros aspectos del devenir socio-cultural e ideológico hispano de postguerra.

Ya hemos comentado la importancia que, a nuestro parecer, tiene la contribución de Emeterio Díaz Puertas, que también incide, y mucho, en el cine de los primeros '40. Pero tal vez la mejor aportación sobre el período se deba a José Luis Castro de Paz, quien desde hace largos años está llevando a cabo una tarea de férrea revisión de algunos de los lugares comunes acuñados por varias generaciones de historiadores sobre los años del primer

franquismo. Además de en otras aportaciones, como su capítulo en la obra colectiva *La nueva memoria. Historia(s) del cine español*²⁵, su trabajo principal está contenido en *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*²⁶, así como en *Sombras desoladas*²⁷. Al igual que Santos Zunzunegui, Castro de Paz, que proviene de la escuela textualista en la que derivó la crisis de la semiótica en los análisis fílmicos españoles, fija su atención en las corrientes de largo aliento (cultural, sociológico, histórico) que cree que se hacen visibles, bien que a menudo con hartas dificultades, por debajo de las primeras lecturas en buena parte del cine del franquismo.

Su enfoque, a menudo discutible por cuanto suele encapsular al cine español dentro de una burbuja un tanto al margen de las grandes corrientes foráneas (y ante todo, de origen estadounidense) presentes en los distintos cines nacionales (que interesan mucho más a un historiador como Vicente J. Benet, quien en *El cine español. Una historia cultural*²⁸, contrapone al enfoque del profesor gallego una más contrastada presencia, en nuestro cine, de las corrientes expresivas, temáticas y genéricas que David Boardwell llamó el “estilo internacional”, impuesto por el cine americano antes incluso de la irrupción del sonoro), tiene no obstante la peculiaridad (y el interés) de rescatar del olvido, a menudo desde un apasionamiento ciertamente matizable, la obra de varios cineastas que o bien provenían del viejo cine republicano, o bien destacaron ya desde los primeros años '40 como la generación de recambio en el cine español. Sin descartar que el cine español sea, como creemos nosotros, un cine de francotiradores (entre los cuales Edgar Neville ocupa un lugar de preeminencia), Castro de Paz intenta agrupar bajo paraguas comunes prácticas no siempre fácilmente reducibles a esquemas. Pero el rigor de sus análisis, a menudo brillantes y plagados de nuevas ideas, ha inspirado nuestro enfoque.

²⁵ La Vía Láctea, A Coruña, 2005.

²⁶ Ediciones Paidós, Barcelona, 2002.

²⁷ Castro de Paz, José Luis: *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta (1939-1950)*, Shangrila, Santander, 2012.

²⁸ Editorial Paidós, Colección Comunicación, Barcelona, 2012.

También lo ha hecho, en fin, un trabajo sectorial, pero trascendental sobre las relaciones entre el cine franquista y el aparato cinematográfico fascista italiano. Me refiero a la tesis doctoral de Felipe Cabrerizo, convertida en libro en 2007²⁹, el primer acercamiento riguroso al conjunto de películas que se realizaron, en régimen de coproducción, gracias al fomento de los dos regímenes hermanos en España y en Italia en los cruciales años que median entre 1939 (incluso meses antes del final de la Guerra Civil) y ese 1943 en que el golpe de Estado del mariscal Pietro Badoglio, junto al empuje y la extensión de las guerrillas del Comitato Nazionale de Liberazione, acabarían con el régimen mussoliniano. La consulta de archivos italianos por parte del autor le llevó a corregir muchas de las a menudo inexactitudes contenidas en las biografías escritas sobre Edgar Neville, al tiempo que situaba en un tiempo y un espacio (también político e industrial) determinado las tres producciones en las que el nombre de nuestro hombre figura en los créditos. Y aunque no aclaraba en su libro uno de los misterios que más han dado que hablar sobre la trayectoria italiana de Neville (su participación o no en *Santa Rogelia*), ni mucho menos desveló la personalidad del fascinante Roberto de Ribón (un cineasta con el que tropezaron todos los historiadores españoles, y cuya filiación y obra analizamos aquí por vez primera), situaba no obstante con precisión las peculiaridades de la primera política internacional del autocrático cine franquista, con un rigor que no en vano ha sido utilizado como fuente por otros autores, como Ríos Carratalá.

2.4- Sobre Edgar Neville

Aún cuando Edgar Neville está presente en la bibliografía cinematográfica al menos desde que, en ocasión del estreno de la hasta entonces más cara producción emprendida por el cine de la postguerra, *Correo de Indias*, Carlos Fernández Cuenca escribiera para Rialto, la empresa editora, una

²⁹ *Tiempo de mitos. Las coproducciones cinematográficas entre la España de Franco y la Italia de Mussolini (1939-1943)*, Diputación Provincial de Zaragoza.

introducción a la novelización de la película que contenía una suerte de “Vida literaria y cinematográfica de Edgar Neville”, y que Marino Gómez Santos publicara, en 1969 y en forma de capítulo de un libro³⁰, la serie de entrevistas que realizó con el director en 1962 para el diario *Pueblo*, no cabe duda que las dos primeras aproximaciones más o menos orgánicas a su valiosa, contradictoria producción se encuentra en dos publicaciones posteriores a la muerte de Franco. La primera, editada por Filmoteca Española³¹ en 1977, no es más que un modesto folleto, en línea con otras publicaciones de la época dedicadas a cineastas españoles clásicos, que incluye una filmografía y dos entrevistas.

La segunda puede considerarse, en puridad, como la primera verdadera puesta bajo la lupa del historiador de la trayectoria artística, y en parte vital, de nuestro hombre. Se trata de *El cine de Edgar Neville*, publicación que Julio Pérez Perucha realizó para la primera gran retrospectiva del cine nevilleano, realizada por el festival de Valladolid en 1982, durante la cual se llevó a cabo un animado simposio cuyas actas, desgraciadamente, jamás vieron la luz³². Ya tuvimos ocasión, en otro foro³³, de afirmar que el valor de la contribución de Perucha era no sólo importante por la concienzuda filmografía (ahora sí, muy completa) analizada, sino también por las valiosas notas biográficas e históricas a ella anexa; y todo ello, volvemos a insistir, cuando aún no eran consultables los expedientes de censura de las películas. Ese ciclo, y sobre todo esa publicación, crearon un episódico, bien que sólido momento de interés por el conocimiento de la producción de Neville, que se habría de ir ampliando con los años, hasta el punto de hacer de su cine uno de los más estudiados (con las lagunas ya apuntadas) de los cineastas clásicos españoles.

Faltaba todavía (y en gran parte sigue faltando) una biografía integral sobre

³⁰ *Doce hombres de letras*, Editora Nacional, Madrid.

³¹ *Edgar Neville en el cine*, que dos entrevistas, de Domingo Fernández Barreira y el ya citado Gómez Santos, Filmoteca Nacional, Madrid.

³² Son consultables, no obstante, en el archivo de la Filmoteca de la Generalitat, en Barcelona y en los archivos de la SEMINCI.

³³ Torreiro, Casimiro (2009).

el personaje. Y a eso se dedicó María Luisa Burguera, quien tras una exitosa tesis doctoral (*La obra literaria de Edgar Neville*, 1988), publicó algunas contribuciones sobre la vida y la obra del artista: *Edgar Neville, entre el humorismo y la poesía* (1994, edición de la Diputación de Málaga) y *Edgar Neville, entre el humor y la nostalgia* (1999, edición del Institut Alfons el Magnànim, Diputación de Valencia). En el medio, coordinó con Santiago Fortuño un volumen, *Vanguardia y humorismo. La otra generación del 27*³⁴, en la que Neville aparece reiteradamente.

El ángulo de análisis de Burguera es siempre literario, con lo que queda descartado el abordaje cinematográfico de la obra. No obstante, en los aspectos más biográficos, la autora aparece en exceso deudora de las entrevistas de Gómez Santos, es decir, de la propia memoria del cineasta, a menudo caprichosa (o incluso auto-justificativa, como cualquier recorrido autobiográfico), cuando no claramente embarullada a propósito para esconder los aspectos menos presentables de la peripecia vital de su protagonista; en este sentido, Burguera siente una especie de “síndrome de Estocolmo”, tan común en la relación entre autor y biografiado. Aporta, eso hay que reconocerlo, materiales inéditos, algunos de puño y letra de Neville, que desde entonces se han tomado como verdad incuestionable (al menos, hasta la aportación, que comentamos a continuación, de Ríos Carratalá). Y como todos los abordajes, hasta ahora, de la vida de Neville, no hay en ambos libros una mínima investigación en los archivos italianos, de ahí que la autora pase de puntillas sobre el rico y, creemos que hasta nuestra contribución, tan poco conocido período romano, dos años largos y apretados, que sirvieron, se verá luego, para que Neville pusiera tierra de por medio con su problemática situación personal frente a un régimen en el seno del cual estaban enquistados enemigos considerablemente vengativos.

Y aunque también incurre en el defecto de no estudiar *in situ* el período italiano, el más vidrioso, por lo menos el mucho más riguroso José Antonio Ríos Carratalá logra salir airoso en su intento de biografiar a nuestro hombre,

³⁴ Ediciones de la Universidad Jaume I de Castellón.

tal como hace en un texto fundamental: *Una arrolladora simpatía. Edgar Neville, de Hollywood al Madrid de postguerra*³⁵. Contribución importante, toda vez que el autor no se limita a creer a pies juntillas lo que su biografiado ha propagado a lo largo de los años (bien que el arco temporal abordado sólo llega a mediados de los '40, por lo demás, el mismo de nuestro interés), la de Ríos Carratalá sirve para aclarar algunos de los episodios más turbios de la vida de Neville e incluso algunos extremos realmente incomprensibles, a la luz de una minuciosa reconstrucción de datos que no se quede en lo anecdótico. Así, la más que dudosa militancia republicana de Edgar (que se limitó a apoyar manifiestos y, ya en vísperas de la contienda civil, buscar el amparo en un carnet de Izquierda Republicana, frente a la indeterminación cotidiana que podría abrirse en caso de conflicto armado), la supuesta amistad personal con Federico García Lorca o con el mismísimo Manuel Azaña, así como los líos descomunales con las autoridades del nuevo Estado, en relación con sus pasadas simpatías políticas son aclaradas (y en gran parte desmentidas) por un biógrafo tan puntilloso como inspirado en el manejo de los materiales.

En torno a la conmemoración del centenario del nacimiento de Neville, se dieron a la imprenta varios textos con contribuciones interesantes. Una se publicó con posterioridad, aunque estaba escrita desde mucho antes: *Edgar Neville: tres sainetes criminales*³⁶, aportación del también cineasta Santiago Aguilar, miembro de La Cuadrilla, en el que el cineasta devenido en historiador rastrea, con proverbial interés y productividad, el tríptico formado por *Domingo de carnaval*, *El crimen de la calle Bordadores* y *La torre de los siete jorobados*, con minuciosa y muy extensa hemerografía, un texto preñado de intuiciones crítico-sociológicas de gran nivel e interés.

³⁵ Editorial Ariel, Barcelona, 2007. Además de sus impecables contribuciones sobre el sainete y otros géneros teatrales y su concienzudo trabajo sobre la historia del teatro español, ese mismo año 2007 Ríos Carratalá coordinó un volumen misceláneo sobre Neville, con contribuciones muy dispares (pero entre ellas, una trascendental sobre la recuperada copia de *Frente de Madrid*) para el Instituto Municipal del Libro de la Diputación de Málaga: *Universo Neville*.

³⁶ Cuadernos de la Fílmoteca, Madrid, 2002. Tuvimos posibilidad de consultar, gracias a la gentileza de su autor, el original bastante tiempo antes de su publicación, de ahí que podamos afirmar que estaba lista en fecha muy anterior a 2002.

También en los alrededores del centenario se inscriben otras dos publicaciones. En un caso, el número monográfico de la extinta revista *Nickel Odeon* (*Edgar Neville, 100*, invierno de 1999) sirvió, junto a la sempiterna y, al parecer, inevitable disparidad de interés de los textos, para rescatar, de la mano del diplomático Inocencio Arias, el frondoso expediente de Edgar y sus tormentosas relaciones con el servicio exterior del Estado, primero en su (por lo demás, muy escaso) trabajo consular, pero sobre todo por contener los papeles cruzados entre el diplomático-artista y las autoridades del Nuevo Estado, con el fin de lograr su reincorporación a la carrera diplomática, durante años denegada por esos mismos enemigos que Neville tenía en los aparatos del Estado. El otro texto es un libro, *Edgar Neville (1899-1967). La luz en la mirada*, del profesor José María Torrijos, buen conocedor de la historia cultural española de la primera mitad del siglo, del que se puede decir, punto por punto, lo mismo que del voluminoso número extra de *Nickel Odeon*: que hay abundancia de textos, pero el interés de los mismos es en conjunto despareja, cuanto no abiertamente discutible.

En cambio, la tesis doctoral (inédita hasta este momento) de Javier Muñoz Felipe, leída en la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona (*Edgar Neville en la historia del cine español, 1931-1960. De lo local a lo universal*, dirección de la profesora Palmira González) contiene, junto a un análisis cinematográfico en ocasiones superficial, una muy valiosa, concienzuda y rigurosa inmersión en los archivos y en la hemerografía de la época, que no se limita tan sólo a Madrid, como suele ser norma habitual en este tipo de trabajos, sino que también lo hace en la prensa y las publicaciones especializadas de Barcelona, de lo que sale a relucir una sutilmente dispar recepción de la obra de nuestro hombre. El trabajo de Muñoz Felipe se inserta de pleno más que en la tradición académica, en la fértil corriente del ensayo monográfico sobre directores, de consolidada práctica entre la crítica española (e internacional) y con frecuencia también cultivada por académicos.

También a esta corriente se puede apuntar la última contribución sobre nuestro hombre publicada hasta la fecha. Se trata de *Edgar Neville. Duende y*

misterio de un cineasta español, publicación en forma de libro³⁷ de una abrumadora tesis doctoral defendida en la Universidad de Oviedo por Christian Franco Torre. Ante todo, análisis estético y autoral de la trayectoria completa de Neville, el libro de Franco contiene, no obstante, valiosas pistas sobre otros aspectos, además del cinematográfico. De hecho, comparte alguna de nuestras preocupaciones: en primer lugar, sitúa la obra de Neville en la perspectiva de sus deudas con la tradición cultural española anterior, tanto en el terreno literario como pictórico y teatral. Pero, a diferencia de muchos historiadores que se han acercado parcialmente a la obra del director madrileño, hay aquí un interés por situar la obra nevilleana también en una perspectiva que creemos particularmente pertinente: la de sus deudas con lo que Boardwell llamó “el estilo internacional” (aunque Franco Torre parece estar más cómodo citando las propuestas de Noël Burch y su conocida teorización sobre el Modo de Representación Institucional³⁸), de ahí que compare, frecuentemente de manera muy productiva, el estilo de los filmes de Neville con referentes americanos, en algunos casos reconocidos por el propio director (Ernst Lubitsch, John Stahl, Charles Chaplin, King Vidor...) y con otros que, como los franceses René Clair o Julien Duvivier, o el alemán Fritz Lang, también vivieron largas estancias en el cine estadounidense.

Y aunque en su recorrido bio-artístico, Franco Torre también pasa de puntillas sobre el período italiano de Neville, al que no le concede excesiva atención (prueba de la falta de investigación en los archivos italianos, defecto que comparte con tantos otros biógrafos), lo cierto es que complementa muy bien con información estadounidense de primera mano el periplo americano de Neville, con aportaciones hasta ahora inéditas.

2.5. Objetivos: Neville como estudio de caso

Ya hemos tenido ocasión de mencionar, en la Introducción a este texto, que

³⁷ Shangrila, Santander, 2015.

³⁸ Burch, Noël (1991).

hasta ahora, la mayoría de los historiadores del cine español aceptaban, casi sin discusión, que el estallido de la Guerra Civil, y más aún, el final del conflicto, con la derrota sin paliativos del bando legal republicano, había supuesto una completa *tabula rasa* con la situación anterior. Desde hace algún tiempo, no obstante, algunas sospechas, lanzadas incluso con cierta timidez (y a menudo con no poca confusión) por algunos historiadores que, por edad, no vivieron las reivindicaciones republicanas de sus mayores más que en los libros (y al frente de ellos, José Luis Castro de Paz), parecen dar pie a inaugurar otro enfoque sobre la continuidad histórica del cine español. ¿Realmente cambiaron tan radicalmente las cosas después de 1939? ¿Qué industria había antes, y cuál después? ¿No existió ninguna forma de continuidad entre ambos momentos históricos, separados por el abismo de la contienda, los muertos, las torturas, los fusilamientos y el exilio? ¿Consumía el público filmes españoles diferentes de los estrenados en tiempos republicanos en los primeros '40? ¿Y qué tan diferentes? ¿Le fue posible al régimen imponer un nuevo tipo de cine, con la legislación y el peso de la ley a favor? ¿Nuevos géneros? ¿O lo que primó fue un tipo de cine nacional-popular nacido del compromiso entre lo anterior y lo impuesto? ¿No se pueden encontrar pautas de una mentalidad aún republicana en los pliegues (textuales, narrativos, de puesta en escena, de arquetipos populares) en la producción hispana de la primera mitad de los '40? ¿Hay algún cineasta cuya obra y trayectoria ejemplifiquen, si tal pervivencia se produjo, esos rasgos insólitos en el cine de consumo de la época? ¿De qué manera la legislación, y sobre todo la censura, se preocupó de abortar la mentalidad dominante anterior, marcada por elementos mucho más democráticos y de libertades individuales y colectivas ausentes de la codificación legal del riguroso, vengativo primer franquismo?

El período de nuestro interés necesita de aclaraciones previas. Aún cuando fijamos su origen en 1931, con la llegada de la República, pero también, en los aspectos más referidos al cine, con la balbuceante llegada de los rodajes sonoros al cine español (y el debut, conviene también recordarlo, del propio

Neville como director ese mismo 1931), no deja de ser cierto que en algunos aspectos (como el repaso de las industrias culturales o el debate sobre el concepto de “cine nacional” y de “españolada”) nuestro punto de arranque es anterior, como lo es, igualmente, el somero marco histórico que analizamos.

Respecto de la fecha final de nuestro interés, también necesita de una aclaración previa. Proponemos detener la investigación en 1945 no tanto por motivos cinematográficos (al fin y al cabo, quienes han analizado la trayectoria de Neville suelen considerar que *El crimen de la calle Bordadores*, 1946, el film siguiente al último que analizamos, *Domingo de carnaval*, formaría con éste y con *La torre de los siete jorobados* una suerte de “trilogía madrileña” que resulta inseparable). De hecho, con la derrota de los aliados de Franco, las potencias del Eje, en la Segunda Guerra Mundial, pero sobre todo, con la inacción de los Aliados contra el propio régimen franquista, ocupados como estaban en lo que ya ese mismo año comenzaría a ser la Guerra Fría (el enfrentamiento entre los bloques del “mundo libre” y los países mal llamados “socialistas” del Este europeo) como para desprestigiar a un aliado ferozmente anticomunista como era Francisco Franco, al dictador se le abrió la vía para una cierta cohabitación con los EE.UU., y con el resto de las naciones europeas, impensable sólo un año antes, y que, de hecho, garantizó la continuidad de un régimen cuyos presupuestos ideológicos analizamos también aquí. Razón más que suficiente, creemos, para poner en 1945 el punto y final de nuestra indagación.

Nuestra aproximación al cine español entre el origen del sonoro y la primera mitad de los '40 se propone abordar todas estas cuestiones, bajo el paraguas de ciertas hipótesis fundamentales, que son las que se pretende validar o refutar:

*** Hubo algunas formas de continuidad entre el cine republicano y el del primer franquismo.**

*** Las hubo en el terreno industrial, pero también en el de los contenidos.**

* La filmografía de Edgar Neville, un hombre-puente entre ambos mundos (por su formación, vanguardista y cosmopolita; por su elección estético-artística, popular y madrileñista, pero sin renunciar a la puntual cita *high brow*; por la inclinación de su cine, reivindicador de viejas tradiciones populares, pero al tiempo, cultor de un cine influido, en sus formas, por el poderoso cine norteamericano; por su comportamiento cívico, republicano pronto convertido, primero, en falangista; y más tarde, en distanciado, elusivo opositor al franquismo) permite ejemplificar bien esas continuidades.

Nos proponemos responder a estas premisas desde Edgar Neville, toda vez que en su biografía (que necesariamente debemos de afrontar, toda vez que su formación y desarrollos intelectual y artístico son muy esclarecedores de las “dos Españas” que se enfrentaron en la contienda, y de las que, nos guste o no, todavía tenemos pruebas de su palpitante existencia) resulta la apropiada como encarnación de las múltiples contradicciones que la cultura en general, y el cine en particular, tuvieron que afrontar en el período clave de nuestro interés. No es nuestro objetivo, no obstante, el realizar un abordaje completo a la cultura española del período, sino hacerlo, ya quedó dicho, de los aspectos que más marcaron el devenir del cine español.

Nos proponemos, igualmente, intentar llenar el vacío historiográfico entorno a los años, entendemos que muy importantes, en los que Neville trabajó en Italia. Analizaremos sus películas avanzando en una dirección estrictamente cronológica, a partir de varias categorías de análisis. En primer lugar, los **aspectos formales**: de qué tradiciones resulta deudor el cine de Neville, cuál fue su concepción de la puesta en escena, de qué manera sus presupuestos teóricos (aireados en variados artículos y publicaciones) influyeron sobre su práctica cinematográfica. A continuación, y en vista de que la **moral pública** (y también la privada, en un régimen con las pretensiones totalitarias que demostró el primer franquismo) fue uno de los caballos de batalla ideológicos

del Nuevo Estado, intentaremos desbrozar de qué manera es vista por Neville. Pondremos especial interés en el análisis del matrimonio y el adulterio, pero también del concepto del amor, la crítica de costumbres (la ironía sobre el carácter pazguato de la burguesía de provincias, uno de los caballos de batalla de toda su producción artística) y, en la medida de lo posible, intentaremos desembozar lo que a primera vista parecen posturas proto-feministas en el cine de nuestro hombre. Finalmente, abordaremos también la religión... o su no menos significativa ausencia.

El último bloque lo constituirán el análisis de la **forma en que Neville ve la historia de España**, desde las reconstrucciones históricas (escasas en nuestro período, pero desde luego, no muy numerosas, como se verá, en la filmografía de nuestro hombre) hasta la Guerra Civil, de la que constituye una paradigmática parábola un film como *Correo de Indias*. Pretendemos con ello intentar dilucidar la forma en que el viejo republicanismo y la crítica anti-monárquica puedan subsistir en el desengañado Neville que, a la altura de 1941, ve traicionar los ideales que él identificó con el sector de Falange Española en que se integró durante la guerra, el nucleado alrededor de Ramón Serrano Súñer y Dionisio Ridruejo. Y también nos asomaremos a la forma en que Neville participa de la discusión sobre la **función de la ideología** en su tiempo, perfectamente analizable no sólo en *Correo de Indias*, sino también en *Frente de Madrid* y en *La muchacha de Moscú*.

La aportación de nuestro trabajo es, creemos, fundamental para establecer de una vez por todas, por una parte, el crucial momento en la vida de Edgar Neville en que se produjo la experiencia italiana, hasta ahora abundante en consideraciones que creemos erradas o sencillamente falsas (como la atribución de la dirección de *Santa Rogelia* al director madrileño), otras de las que nadie, desde la época del estreno, ha hablado hasta ahora (como es el caso de *La muchacha de Moscú*), y otras sencillamente desconocidas: la relación entre Neville y el servicio secreto italiano, o las cortapisas puestas por los productores ítalo-argentinos de *Frente de Madrid* a un director que jamás reconoció en sus declaraciones tales injerencias. Pero también para dejar

fijada la trascendental influencia que la filmografía de Edgar Neville, sin duda alguna, lo mejor, más interesante y personal que le ocurrió al cine español del primer franquismo, ejerció contra viento y marea. Y para confirmar que, por encima incluso de los deseos de las poderosas autoridades político-judiciales del período 1939-1945, por los pliegues de los filmes nevilleanos discurren, libres y hasta desconcertantemente visibles, elementos tan propios de otra época como el gusto por el sainete, el entronque entre los elementos con los que construyó sus a menudo desconcertantes propuestas (*La torre de los siete jorobados*, *Domingo de carnaval*) con tradiciones anteriores por lo general menospreciadas por las autoridades del Nuevo Estado franquista, la reivindicación del universo de las clases subalternas, pródigas en un protagonismo que todavía hoy resulta francamente sorprendente.

AGRADECIMIENTOS

* Al personal del Archivo General de la Administración; y en especial a Daniel Gozalbo, que suministró interesantes pistas sobre Edgar Neville.

* A Mariona Bruzzo y a todo el personal de la Filmoteca de Cataluña.

* A Marga Lobo y Trinidad del Río, así como a todo el personal de biblioteca y hemeroteca de la Filmoteca Española. Con un recordatorio especial para Ramón Rubio.

* Al personal de las bibliotecas de Ciencias de la Información de la UAB (Bellaterra, Barcelona) y de la Universidad Carlos III (Madrid).

* A César Maranghello, buen amigo y gran historiador del cine clásico argentino, ha sido una ayuda infatigable en los vericuetos del Museo de Cine de Buenos Aires. A él se deben todas las pistas que llevaron a descifrar la

enigmática personalidad de Roberto de Ribón.

* Jorge Ruffinelli, desde su lejana atalaya de la Stanford University, ha sido el suministrador de las copias más extrañas que se puedan concebir. A él, como siempre, un recuerdo particularísimo.

* Maria Colletti fue de inestimable ayuda en todas las gestiones realizadas en la Cineteca de Roma. A ella debo la posibilidad de haber podido visionar *Sancta Maria / La muchacha de Moscú*.

* El ya fallecido Peter van Bergh, de la Cineteca di Bologna, tuvo la gentileza de enviarme una copia de la por entonces inencontrable *Frente de Madrid*.

* Juan Carlos Ibáñez tuvo más que paciencia para oír mis cuitas y dar siempre los consejos más acertados.

* Esteve Riambau, mi paciente director de tesis, ha sabido llevar mis inquietudes y unas dudas de años hacia los terrenos más productivos.

* Finalmente Paula Ponga, compañera de vida, andanzas, quebrantos e ilusiones, a quien con todo merecimiento van dedicadas estas páginas, ha tenido más que paciencia con mis incomparencias, mi abandono de las tareas de casa que esta tesis ha provocado, y todas las cortapisas que tanto molestan la cotidianidad.

3. METODOLOGÍA

3.1. Marco conceptual

“¿De qué hablamos cuando hablamos de cine desde una perspectiva histórica? De films, sin duda. Pero a no ser que nos contentemos con una descripción filmográfica (de tipo arqueológico), hablamos también a través de ellos o, a propósito de ellos, de muchas otras cosas que parecen darles, a la vez, sentido, espesor y valor. Hablamos de las formas que aparecen en dichos filmes, de las instituciones que los producen o que los controlan, de los equipos o de los autores que los realizan, de los públicos que los reciben -o no- y de los espectadores que los presentan o incluyen, de las representaciones sociales que “reflejan” o inducen, del impacto político o ideológico que se les puede reprochar o exigir.

Michèle Lagny³⁹.

Corresponde ahora aclarar cuál será el enfoque que elegiremos para llevar a cabo nuestra investigación, que tiene que ver prioritariamente con la historia del Cine y con la relación entre ésta y la Historia general. En este sentido, creemos, con Robert C. Allen y Douglas Gomery⁴⁰, que el cine es un complejo conjunto de factores, que se entrelazan entre sí para formar, en la perspectiva histórica, un verdadero *sistema abierto*. Estos factores tienen que ver no sólo con lo que tradicionalmente ha sido el principal motivo de interés que ha ocupado a los historiadores cinematográficos, el cine como manifestación artístico-estética, sino también como *institución económica* (las reglas de mercado o institucionales que han servido para el desarrollo de los tres sectores tradicionales en que se divide la actividad cinematográfica, producción, distribución y exhibición), como instancia *tecnológica* (es decir, las características del *aparato de base* que constituye el cine, y que tanto ha influido sobre el desarrollo estético de éste) y como *producto cultural*, es decir, como propuesta que tiene también importantes puntos de acuerdo, o desacuerdo, con tradiciones culturales anteriores: “desde un punto de vista

³⁹ Lagny, Michèle (1997), p. 26.

⁴⁰ Allen, Robert C. y Gomery, Douglas (1995), pp. 35 y ss.

histórico, no se puede separar el cine de otros sistemas: la industria del espectáculo popular, otras formas de comunicación de masas, las economías nacionales y otras manifestaciones artísticas”.

O dicho en otras palabras, las de la historiadora francesa Michèle Lagny, cuyos puntos de vista sobre la perspectiva histórica del cine hacemos también nuestros, “el público que va al cine tiene también otras actividades de ocio, competidoras o complementarias, y los filmes se hallan inscritos en redes preferenciales con otros productos culturales (literarios, teatrales, pictóricos, etc.). Así, toda historia que trate del cine debe tener en cuenta su importancia en un sistema más amplio que el del propio cine”⁴¹.

Debemos aclarar, además, que creemos que por “cultural” debemos entender el cine “en relación dialéctica con lo económico, como el conjunto de las *representaciones colectivas* (el subrayado es nuestro, *n. del a.*) propias de una sociedad (etnia, confesión, nación, oficios, escuelas...) y tendremos en cuenta todo aquello que las constituye y todo aquello que las instituye. Preferimos representaciones a mentalidades, término ambiguo que postula entre otras cosas, la existencia de una mentalidad colectiva, postulado sensiblemente más difícil de sostener que la representación”⁴².

Es por eso que en nuestra investigación se tendrán en cuenta aspectos que van desde la frecuentación pública de otros espectáculos populares, de los que el cine encontró al mismo tiempo fuente inspiradora, continuación y también competencia (toros, zarzuela y artes escénicas, teatro popular, fútbol, etc.) hasta la nueva conformación que la arquitectura cinematográfica adoptó en su desarrollo, en la crucial década de los '20, y que tantos puntos en común guarda con la reestructuración general del urbanismo de las grandes ciudades (en especial, Madrid, ciudad en la que vivió y actuó profesionalmente Edgar Neville). Sin olvidar, por supuesto, aspectos sobre los que Allen y Gomery, ante todo, historiadores del cine americano, no han tenido demasiado en cuenta en su trascendental aportación (o más bien, no

⁴¹ Lagny, Michèle (1997), p. 206.

⁴² Ory, Pascal: *Histoire culturelle de la France de l'Entre-Deux-Mai (1968-1981)*, p. 7. Citado por Lagny, Michèle (1997), p. 190.

se han visto impelidos a ello por las características del sistema económico-legal estadounidense): la conformación de una *censura de Estado*, que no sólo ha definido el marco legal en el que se ha movido el cine español en el período de nuestra atención (1931-1945; pero con marcada preferencia, lo que aconteció en el llamado bando nacional durante la Guerra Civil, y tras la derrota del bando constitucional en la guerra y la asunción de las estructuras propias del Nuevo Estado), sino que se constituyó, durante todo el franquismo, en auténtico *modo de producción industrial-cinematográfico*, hasta el punto de hacer incomprensible cualquier producto sin pasarlo por el cedazo de la relación entre creadores, empresas productoras y censores ejercientes.

Esta censura forma parte, por lo demás, de un capítulo más amplio, que es también necesario analizar: aquel que necesariamente deberá poner en relación las relaciones institucionales de la industria con el Estado, o sea, el muy largo espacio en el que la legislación cinematográfica complementa (o a menudo entra en colisión) con las políticas de producción concreta de cada empresa generadora de películas, un capítulo común a toda cinematografía nacional (tal vez con la excepción, una vez más, de la estadounidense; y aún en este caso, resultará imposible estudiar el desarrollo de su mayor concentración industrial, Hollywood, en su interrelación con las distintas administraciones en Washington, si no tenemos en cuenta la existencia de un corpus jurídico, las leyes contra el monopolio industrial, de las que la patronal de los grandes estudios hizo omisión mientras construía un sistema de competencia trucada, sin el cual, seguramente, jamás hubiera alcanzado el estado de esplendor a que llegó en la llamada Era de los Estudios). Conviene recordar que Gian Piero Brunetta, autor de una de las historias de un cine nacional, el italiano, consideradas canónicas⁴³, dedica una cuarta parte de la extensión de la misma a hablar de las relaciones entre el cine y el Estado, incluyendo legislación, censura, etc.

El otro aspecto a tener en cuenta, en lo que hace al marco dentro del que

⁴³ Brunetta, Gian Piero (1989).

vamos a llevar a cabo nuestra investigación, es que lo hacemos en el seno de una *cinematografía nacional*. El concepto de “cine nacional” gozó de un extraordinario estatuto desde mediados de la década de 1970, cuando el teórico y agitador francés Guy Hennebelle publicara su célebre *Los cinemas nacionales contra el imperialismo de Hollywood*. Concepto sobre todo político, que desde entonces sirvió justamente para enfrentar las necesidades (expresivas, culturales, también ideológicas) de cada cinematografía nacional a la tentación universalizadora, recaudadora y planetaria de los productos estadounidenses⁴⁴, el concepto se ha ido cargando de otras connotaciones a medida que ha servido para teorizaciones progresivamente alejadas del enfrentamiento político-cinematográfico; y también, por qué no, término necesitado de una redefinición en tiempos de intensa globalización (económica, pero también política y de influencia socio-cultural: lo que viene siendo llamada la era del *soft capitalism*).

No serán estas páginas el terreno de tal redefinición; pero para nosotros, la utilidad del concepto tiene que ver con lo que Thomas Elsaesser definió en relación con su objeto de estudio, el cine alemán de entreguerras. “Mientras que para los académicos es fácil identificar los filmes producidos y consumidos en un país particular sólo pueden considerarse “cine nacional” al precio del idealismo platónico o el chovinismo político, la persistencia de dicha noción, su valor de uso para animadores, conservadores, editores y archivos nacionales, bajo la forma de memoria popular o de patrimonio nacional, sigue mereciendo nuestra atención y nuestro examen”⁴⁵. Su interés por des-idealizar la historia del cine se sitúa en la misma línea, ya comentada, de Allen y Gomery, es decir, el de una Historia que vaya más allá de la estética y se incardine con la base socio-cultural-económica del país estudiado (en nuestro caso, el cine español entre los orígenes del sonoro y mediados de los '40), al tiempo que señala las condiciones adversas con que a menudo debe enfrentarse el historiador en esa operación “des-idealizadora”.

⁴⁴ Utrera, Rafael (2010), pp. 133 y ss.

⁴⁵ Elsaesser, Thomas (1997), 1.

Ya apuntamos antes que la noción de “cine nacional” presupuso, al menos en los comienzos de la utilización del término, un enfoque político, si se quiere defensivo, tendente a un cierto rearme ideológico nacional frente al carácter omnímodo de la competencia extranjera. Añadimos ahora, siempre con Elseasser, que el cine nacional está íntimamente ligado con la elaboración del *concepto mismo de nación*, unido al de legitimación de dicho concepto. Todo ello en un terreno, el de la construcción política de hegemonías (de clase, ante todo), que tiene también su plasmación en el terreno cultural. Es por ello que no podemos dejar de lado, en nuestro análisis, las relaciones entre la “españolidad” o no de cierto cine producido inmediatamente antes, e inmediatamente después del comienzo y del final de la Guerra Civil: en una cinematografía en la que el término “cosmopolita” no sólo no tenía las tradicionales connotaciones positivas (universalidad, apertura mental, necesidad de confrontación con los productos venidos desde fuera, incluso humanismo en un sentido amplio), sino que servía a menudo como catapulta para cargar contra la producción de un cineasta determinado (es una acusación que se le hizo con mucha frecuencia al mejor dotado de los cineastas del período republicano, y de antes: Benito Perojo; y también asomó a menudo en las críticas a las que fue sometido Edgar Neville, antes y después de la Guerra Civil), se hace imprescindible abordar, en un sentido amplio, los principales puntos de fricción cultural-cinematográficos que recorrieron el debate público en los años republicanos, y confrontarlos con los posteriores. De ahí que detengamos nuestra atención en un tema tan espinoso como fue el del Congreso Hispanoamericano de Cine, clave para entender la concepción que del negocio (y de la influencia política exterior española) tenían los profesionales involucrados.

Pero no sólo éste. En ese debate preminentemente ideológico, la noción de “españolada” (como género, como categoría cultural que abarca terrenos tan dispares como la literatura, la pintura, el teatro o el cine) fue un punto crucial en el debate cultural-cinematográfico, ya desde los años '20; pero desde luego, también en los primeros años del franquismo, dentro de una

campaña general de re-españolización forzosa, de la que el cine, como es obvio dado su impacto de masas, no sólo no salió indemne, sino que fue uno de los terrenos privilegiados de la confrontación. E igualmente, la extensión del español de la Península en las producciones foráneas (muy especialmente, en las del Hollywood en el que Edgar Neville aprendió su oficio, al tiempo que batallaba, como la mayor parte de los profesionales hispanos contratados en tiempos de las “dobles versiones” por las Majors americanas, por la imposición del castizo madrileño como *lingua franca* en los filmes destinados a públicos heterogéneos de toda la comunidad hispanohablante), un debate que hoy puede resultar incluso banal, pero que entonces encendía, con mucha frecuencia interesadamente, las páginas de las revistas especializadas y los periódicos de información general.

Y, al igual que señalábamos para el marco general de nuestro análisis, también respetamos las enseñanzas de Michèle Lagny en lo que hace al análisis del cine español del período elegido, que “no debe realizarse sólo en términos estéticos y culturales, sino también en términos económicos (estructuras de producción, extensión y solvencia del mercado) e institucionales (cada Estado tiene una normativa-censura, control de las condiciones de explotación -ver (*sic*) políticas de ayuda). Es preciso entonces no dejar aislado al cine y mostrar su relación con otros sectores de la vida económica, institucional, cultural del país del cual se trata. De este modo, es posible salir del estrecho marco de una “historia del cine” limitada al estudio de la producción fílmica para entrar en el territorio de los historiadores generalistas”⁴⁶. Y del estudio de un cine nacional, añadimos nosotros, realizado sólo en términos estéticos y / o banalmente autorales.

En este sentido, ocupará en nuestro interés un cierto espacio la caracterización de los dos períodos, tanto el republicano como el del primer franquismo, que nos parece imprescindible para la buena comprensión del marco general en el que se desarrolló la a menudo renqueante industria cinematográfica. No se trata de reescribir la Historia de España, pero sí de

⁴⁶ Lagny, Michèle (1997), pp. 102-103.

concretar los aspectos de ésta que más incidencia han tenido sobre el libre ejercicio de la actividad cinematográfica.

No podemos dejar de señalar, finalmente, que nuestra investigación debe enfrentar necesariamente los mismos problemas con que se topan en su actividad cotidiana los historiadores cuando abordan el cine español. Ante todo, las insondables lagunas que plantea un patrimonio cinematográfico parca, o muy malamente conservado. Bien porque, como señala Rafael Utrera, “nuestra industria ha sentido, en general, poco respeto por aquello que ella misma producía; el cuidado de las copias desechadas, la labor de archivo o la más elemental catalogación, no ha pasado de ser un deseo para el historiador”⁴⁷, bien porque tampoco las instituciones, hasta fechas muy recientes, han brillado en su afán por recuperar tantas obras perdidas de nuestro pasado cinematográfico, lo cierto es que una de las más desconcertantes características que presiden nuestro trabajo tiene que ver con la inexistencia de copias de las películas en condiciones, en primer lugar, del tramo inicial y formativo de la filmografía de Edgar Neville, la del período republicano, reducido a una copia incompleta de *La señorita de Trevélez*, más los tres cortos propagandísticos realizados para el bando alzado.

Tampoco está garantizada la existencia de copias posteriores. De hecho, nuestra investigación italiana se ha saldado sólo con la consulta de la copia italiana (que nosotros pretendemos demostrar que es **también** la española) de *La muchacha de Moscú*, más otra de *Santa Rogelia*, de dudosa adscripción a la carrera de nuestro hombre, como demostraremos. En lo que hace al tercer título rodado por Neville en Italia, *Frente de Madrid*, sólo hemos tenido acceso al que, hasta la fecha, es el único ejemplar conservado (en la Cinemateca Alemana), la versión doblada al alemán del film, con un metraje más reducido que el de estreno español. Incluso una película posterior, como es *Café de París*, sólo existe en una copia mutilada, lo que abre un gran espacio a las interpretaciones, pero desde luego, no a una lectura fidedigna de sus imágenes.

⁴⁷ Utrera, Rafael (2010), p. 140.

4.- CONTEXTO GENERAL

4.1.- MARCO HISTÓRICO. ANTECEDENTES

4.1.1. De la dictadura de Primo de Rivera a la II República

Cuando el “Manifiesto” de la Agrupación al Servicio de la República, firmado por relevantes intelectuales de la talla de José Ortega y Gasset, Ramón Pérez de Ayala o Gregorio Marañón se publicó en el madrileño diario *El Sol* el 10 de febrero de 1931, quedó muy claro para cualquiera que quisiera enterarse que en España se avecinaba un cambio de régimen. El “Manifiesto” era la consecuencia de la firma, unos meses antes, el 17 de agosto de 1930, del Pacto de San Sebastián, firmado entre diversos prohombres, intelectuales y políticos, en el que se proponía nada más ni nada menos que un plan de gobierno para un nuevo rumbo republicano. Podía tardar o precipitarse, pero la mezcla explosiva entre crisis política (el estado general de la opinión pública hacía ya meses que daba por descontado el final de la Monarquía), crisis económica y necesidad de cambiar unas estructuras propias de la España rural del pasado, y que las grandes urbes estaban comenzando a dejar atrás abriendo una brecha inmensa entre campo y ciudad, sólo podía presagiar, y no es éste un fácil juicio a posteriori, que esa necesidad de *aggiornamento* estaría pronto en las agendas políticas de los sectores más dinámicos de la sociedad. Retengamos un dato: en vísperas de la proclamación de la República, en 1930, el 98% de los propietarios rurales sólo poseía el 36% de la tierra, “menos de 10 hectáreas cada uno. Una situación tanto más alarmante cuanto que el 64 por ciento de los trabajadores españoles estaban empleados en el sector primario (agricultura, minería, pesca, explotación forestal)... y eso cuando tenían trabajo, *una proporción sin parangón con la de los demás países de Europa occidental* (el subrayado es nuestro)”⁴⁸. Demás

⁴⁸ Bennassar, Bartolomé (2005), p. 19.

está decir que uno de los problemas centrales del nuevo régimen será la cuestión agraria; y que el fracaso de las medidas adoptadas por los sucesivos gobiernos republicanos en esta materia será una de las grandes causas de la exasperación y del rápido deterioro del clima cívico y político que desembocará en la Guerra Civil.

España venía de un largo período de turbulencias políticas, generadas por un régimen, la Monarquía encarnada en Alfonso XIII, que vivía un desgaste prolongado, de décadas, socavada desde sus cimientos por la inadaptación de sus clases dirigentes a la nueva situación social que vivía el país como consecuencia de varios fenómenos de antigua data: por un lado, la pérdida de las últimas colonias de ultramar; por el otro, las nuevas aventuras colonial-militaristas en el norte de África. Pero también de la larga tradición de pronunciamientos militares y guerras civiles (lo fueron las tres guerras carlistas) que jalonaron todo el siglo XIX, y por la mutación de las bases de una sociedad cada vez más alejada, en sus intereses (burguesías periféricas, sobre todo), del bloque hegemónico que detentaba el poder, que seguía dominado primordialmente por esa curiosa mezcla entre la gran propiedad rural (en muchos casos, mal aprovechada y peor explotada) y el gran capital bancario. Interesa a nuestros objetivos situar hacia 1923, cuando el general Miguel Primo de Rivera realizó (el 13 de setiembre) su peculiar pronunciamiento e inauguró un nuevo tiempo político, el arranque de nuestro relato. Porque en los terrenos de nuestro interés, las industrias culturales, las empresas dedicadas al ocio y a la comunicación, y dentro de ellas, el cine, los cambios que contribuyeron trascendentalmente a consolidar una verdadera sociedad de masas en España se produjeron justamente hacia este período.

Es bien sabido que, aunque superficialmente el de Primo de Rivera parecía un clásico golpe militar decimonónico, en realidad no lo fue de la manera convencional. De hecho, no fue un general metido circunstancialmente a político por “deber patriótico”, como había ocurrido siempre hasta entonces (con Espartero y Prim como máximos ejemplos decimonónicos) quien ocupó el poder, sino que, al menos hasta diciembre de 1925, cuando se constató el

fracaso definitivo de la primera fórmula puesta en marcha, fue el propio Ejército el que se hizo cargo de la administración del Estado, ocupando todos los puestos de mando o nombrando juntas rectoras que se hicieran con el control de todos los estamentos del Estado, incluidas alcaldías, y gobernando en Madrid a partir de un gabinete tecnocrático. Este compromiso del Ejército con la gestión pública fue novedoso, como lo fueron, por lo demás, otras medidas, filias y fobias que vivió el régimen en esos siete años. Como la admiración por el Estado fascista italiano (hay que hacer notar que la dictadura coincidió con un agitado período de regímenes autoritarios que, por causas diferentes, aunque también por alguna común, como era el intentar frenar las aspiraciones obreras y campesinas espoleadas por la Revolución Soviética de 1917, se produjo en buena parte de Europa: Hungría en 1920, Italia en 1922, Bulgaria y Turquía en 1923, Albania en 1925, Portugal y Polonia en 1926), cuyas fórmulas, no obstante, no habrían de ser importadas a España hasta la llegada del general Franco al poder.

O el aire de dictadura “blanda”, que aunque ponga a los partidos y a instituciones tan significativas como la Mancomunitat catalana fuera de la ley, actúa con un cariz claramente paternalista y ultra-patriótico, con una política re-españolizadora en su acepción más amplia, con una clara prédica hipanoamericanista en su política exterior, prédica que, lo veremos más adelante, se contagió a todas las industrias culturales, y también al cine; y, hasta cierto punto, también regeneracionista, es decir, heredera de las posiciones críticas sobre la crisis del Imperio elaboradas por distintos economistas y pensadores (con Joaquín Costa a la cabeza) en los umbrales del siglo, algunas de cuyas propuestas de reactivación económica se adoptarían. O la búsqueda de algún tipo de interlocución con los sectores organizados de la clase obrera (y muy particularmente, con la socialista Unión General de Trabajadores, UGT, el segundo sindicato en número de afiliados de España, alguno de cuyos dirigentes llegarían a formar parte de Comisiones Paritarias gubernamentales), para desactivar a otros, como la poderosa Confederación Nacional del Trabajo, la anarquista CNT, entonces la mayor

central sindical española, y sin duda alguna, el sector más dinámico, radical e implantado de la izquierda.

Más allá del fracaso del Directorio Militar, sustituido desde diciembre de 1925 por un Directorio Civil presidido por José Calvo Sotelo, prohombre de la derecha dinástica (y cuyo asesinato por militantes socialistas y miembros de la Guardia de Asalto, el 13 de julio de 1936, habría de precipitar la insurrección militar del 18 de julio⁴⁹), lo cierto es que el balance global de los años de Primo de Rivera es en líneas generales positivo, al menos en lo que a la modernización de la economía del país se refiere (otra cosa fueron los costes sociales, y políticos, de la aventura militar). Beneficiada por el regreso al país de capitales bancarios y comerciales hechos en los años de bonanza de la Primera Guerra Mundial, pero también por la pacificación de Marruecos, lograda en 1925, la Dictadura presenta, en sus cinco primeros años, un balance equilibrado en lo inmediato, aunque preocupante de cara al futuro. Fueron tiempos de intervención gubernamental en el terreno económico (una práctica que repetirá, pero multiplicada, la posterior dictadura franquista) y de planificación de grandes planes económicos, que permitieron “la realización de grandes obras públicas y la creación de importantes monopolios estatales. (...) básicamente fue una política de financiación de obras públicas y expansión industrial mediante el aumento del gasto público -cuyo eje capital fue el Presupuesto Extraordinario de 1926-, que tuvo consecuencias a medio plazo probablemente negativas para el saneamiento de la economía española y para su desarrollo. Pero a corto plazo sus resultados fueron brillantemente efectistas”, concluyen Fusi y Palafox⁵⁰.

Fruto de estas políticas nacerían monopolios estatales como la Compañía Telefónica Nacional de España (1924), con ligámenes profundos con la estadounidense International Telephone and Telegraph, que supuso una rápida ampliación de la red telefónica nacional (212.360 teléfonos en 1930

⁴⁹ Tras acabar la contienda civil, el nuevo régimen honró a Calvo Sotelo con la distinción de “Protomártir de la Cruzada”: una continuidad ideológica en toda regla.

⁵⁰ Fusi, Juan Pablo y Palafox, Jordi (1997), p. 241.

contra sólo 60.292 en 1922); las Confederaciones Hidrográficas (1926), para racionalizar los riegos y regular el cauce del caudal hídrico para consumo público y, sobre todo, para regadío; el Patronato del Circuito Nacional de Firms Especiales (1926), responsable de la construcción de 9.455 kilómetros de carreteras; la compañía Iberia, germen de la aviación comercial española; CAMPSA (Compañía Arrendataria del Monopolio de Petróleos, S.A., creada siguiendo el modelo fascista de la AGIP, Agenzia Nazionale Italiana dei Petroli), para gestionar desde 1927 el nacionalizado suministro de gasolinas y petróleo, que aunque de gestión estatal, estaba constituido por capitalistas privados, sobre todo grandes bancos, siempre tan importantes en el devenir económico español; y finalmente, la Dictadura también se ocupó de la creación de varios bancos estatales, como el Exterior de España, el Hipotecario o el de Crédito Industrial, para administrar los ingentes presupuestos extraordinarios de 1926⁵¹.

El balance de la Dictadura debería contemplar, igualmente, la incapacidad del peculiar Primo de Rivera, un hombre campechano, proveniente de la aristocracia jerezana y con numerosos antepasados en puestos de mando del Ejército, pero “de ideas simples (...) de indudable simpatía y talante cordial y abierto, y pintorescamente arbitrario e incongruente”, al decir de Fusi y Palafox; “No le hacía ascos al cante, el vino y las mujeres”, recuerda Pere Gabriel⁵², para ordenar entorno a su persona algo parecido a un partido de masas capaz de aglutinar a los distintos sectores que le fueron fieles (y que incluyó, al comienzo, desde la derecha catalana de la Lliga Regionalista, que ve con indudables simpatías a un militar que había proclamado abiertamente la necesidad de una política de “mano dura” contra la CNT y los sectores más radicales del movimiento obrero; alguien que “ponga orden”, y además desde Barcelona, la ciudad en la que Primo dio su pronunciamiento; pero desenganchada del invento tras la prohibición de la Mancomunitat; hasta sectores de la burguesía urbana y el funcionariado; pero también pequeños y

⁵¹ Fusi, Juan Pablo y Palafox, Jordi (1997), pp. 242-243.

⁵² Gabriel, Pere: “Sin política y sin conflicto: el intento de la Dictadura de Primo de Rivera”, en Bahamonde, Angel (2008), p. 439.

medianos propietarios rurales de lo que en el futuro sería uno de los bastiones sociológicos del franquismo, Castilla la Vieja), entre otras carencias, por la imposibilidad de articular un programa político e ideológico que, más allá de abstractas llamadas al patriotismo, supiera conjugar intereses tan divergentes en su seno. Esta experiencia de fracaso, a pesar de la estricta creación de unas siglas (la Unión Patriótica Española, creada *ex novo* en abril de 1924, aunque sobre la base de diversas uniones patrióticas locales que comenzaron a cuajar desde 1923, una vez más desde Castilla la Vieja), que nunca llegaron a funcionar como partido único, e incluso desde el filo-fascismo del Somatén civil armado, “reserva y digno hermano del Ejército, para todo, incluso para la defensa de la independencia de la patria si corriere peligro; pero lo queremos más para organizar y encuadrar a los hombres de bien, y que su adhesión nos fortalezca”, según rezaba el comunicado con que la organización saludó el pronunciamiento de Primo de Rivera⁵³, sería tenida muy en cuenta, en el futuro inmediato, por los sectores agrupados entorno al liderazgo del general Francisco Franco, quien aprovecha la fracasada lección anterior y va a forzar a la levantisca ultraderecha española a integrarse en una suerte de Partido único, el Movimiento Nacional, así como a importar, se verá más adelante, los modelos de organización del Estado fascista que el general Primo de Rivera no se atrevió a poner en práctica durante su aventura al frente del Estado. En esto, como en muchos otros órdenes (revalorización de los valores castrenses, propaganda basada en la ya periclitada idea del Imperio, ultranacionalismo a ultranza), el franquismo aparecerá como una continuación, aunque mucho más radicalizada, de las experiencias puestas en práctica durante período primo-riverista.

La forma en que cayó la Dictadura fue la propia de un régimen de corte

⁵³ Citado por Gabriel, Pere: “Sin política y sin conflicto: el intento de la Dictadura de Primo de Rivera”, en Bahamonde, Angel (2008), p. 450. El Somatén fue rápidamente organizado a escala estatal por el nuevo régimen, en fecha tan temprana como setiembre de 1923. Estaba organizado por regiones militares y a su frente se situó a generales de brigada de infantería. Es de hacer notar el peligroso precedente que supuso que sus miembros “estaban exentos de responsabilidad civil o penal en hechos acaecidos durante el cumplimiento de su deber”, como recuerda Pere Gabriel.

militar: en enero de 1930, ante el evidente desgaste que su gestión estaba provocando no sólo en su persona y su gobierno, sino también en la imagen pública del Ejército (motivada sobre todo por la veloz depreciación de la peseta como consecuencia del déficit de la balanza de pagos, en gran parte provocado por las grandes obras de modernización), Primo de Rivera organizó una consulta entre sus conmitones (las diez regiones militares, las capitanías marítimas y la Guardia Civil), para solicitarles su opinión. Pero salió de la reunión dimitido y en dirección al exilio parisino en el que moriría sólo un par de meses más tarde. El propio dictador aconseja la elección de su continuador, el general Berenguer, pero éste sólo “se mantiene apenas un año. El Gobierno del almirante Aznar, que toma posesión el 18 de febrero de 1931, sólo tiene tiempo de fijar un calendario electoral. La primera consulta, las elecciones municipales del 14 de abril, será fatal para la Monarquía. Alfonso XIII no supo ni gobernar ni reinar”, concluye, tajante, Bennassar⁵⁴.

4.1.2.- La II República: contradicciones y tensiones no resueltas

El nuevo intento republicano, el primero en el siglo XX, llega a España de la mejor manera posible: con el apoyo de un fuerte movimiento de masas, con el convencimiento de los estamentos intelectuales de que había llegado su hora (y en esto están de acuerdo desde José Ortega y Gasset hasta ex monárquicos como Gregorio Marañón o Miguel Maura; Edgar Neville abrazará entusiasmado, desde EE.UU., donde reside entonces, la causa republicana, siguiendo en esto a su maestro y amigo Ortega) y sin derramamientos de sangre. “La II República, definida por la Constitución izquierdista laica y progresiva, aprobada el 9 de diciembre de 1931, encarnó así la más ilusionada posibilidad de transformación que España había conocido hasta entonces”, observan Fusi y Palafox⁵⁵. Pero pronto comenzarán los problemas,

⁵⁴ Bennassar, Bartolomé (2005), p. 28.

⁵⁵ Fusi, Juan Pablo y Palafox, Jordi (1997), p. 254.

puesto que el hecho de que sus bases sociológicas históricas hayan dejado caer a la monarquía no supone, ni mucho menos, la constitución de un bloque post-monárquico conservador pero respetuoso del orden; y por el otro extremo del abanico político, conviene también recordar la desconfianza de los sectores izquierdistas más extremos (los anarquistas, sobre todo: los comunistas son, a la altura de 1931, poco más que un partido marginal) ante la fórmula republicana, e incluso las suspicacias ante la misma de un importante sector del socialismo organizado, formalmente revolucionario y con claras simpatías por el modelo de organización social y económica nacido de la soviética Revolución de Octubre. Eso dejará los planteamientos centro-izquierdistas, mayoritarios en los primeros tiempos republicanos, en manos de un abanico de pequeños partidos capitalizados por Izquierda Republicana, que serán los encargados de articular, entre 1931 y 1933, el llamado “bienio progresista”, el momento de mayor empuje político de todo el quinquenio. Pero no conviene olvidar, por lo demás, lo extremadamente frágil del andamiaje jurídico y el clima político que acompañó los cinco años escasos del discurrir republicano. Tamames ya recordó hace años, en una obra de referencia⁵⁶, que los ocho presidentes de gobierno con que contó la República en sus 63 meses de vida presidieron gabinetes de vida muy breve (nada menos que 18 en ese período), y que la media por gobierno no pasó de los 90 días.

Conviene retener algunos datos para situar sociológicamente nuestro terreno de juego. En vísperas de la proclamación de la República, España es un país todavía eminentemente agrícola y rural; si en 1920, el 58,8% de la mano de obra se emplea en el campo, ese porcentaje se corrige a la baja una década después, pero aún alcanza al 47,4% de la población. Un poco menos de la mitad de ésta, unos 10 millones de personas (sobre un censo total, en 1930, de 21,3 millones), viven aún en ciudades de menos de 10.000 habitantes; un 34,5% de ellas sigue siendo analfabeta, una situación que afecta mucho más

⁵⁶ Tamames, Ramón (1979), p. 157-159. La edición original es de 1973.

a las mujeres que a los hombres⁵⁷. Tamames recuerda, por lo demás, que “Si (...) tenemos en cuenta que las familias campesinas eran, en general, más numerosas que las urbanas, puede decirse que en torno al 50% de la total población española (...) vivía de la agricultura”. Cuestión central del discurrir político de la República, la “cuestión agraria” no se resolvió en los términos que pretendían ni quienes aspiraban a una Reforma Agraria radical (las izquierdas en su conjunto), ni los pequeños y medianos propietarios rurales, numerosos en algunas zonas (ambas Castillas, Galicia, Asturias) dada la fragmentación extrema de las parcelas. A ello cabe también sumar el atraso endémico de la industrialización del campo, anclado en fórmulas de labranza muy poco productivas, así como la recesión económica ya apuntada (que lo fue mucho más por factores propios que por la onda expansiva del hundimiento de la Bolsa neoyorkina de octubre de 1931; en general, al igual que otras viejas metrópolis, como Gran Bretaña o Francia, España resistió bien el inmenso parón del comercio internacional, no así los ya comentados problemas derivados del déficit de su balanza de pago). “Iniciada en las postrimerías de la Monarquía, la disminución general de la actividad económica no sólo impedía que se redujese la presión demográfica sobre la agricultura merced al éxodo rural (que entre 1923 y 1929 había sido bastante intenso), sino que, incluso, produjo un fenómeno no despreciable de vuelta de obreros industriales a la tierra. El estancamiento que se apreció a lo largo de toda la economía del quinquenio republicano tuvo, pues, importantes consecuencias en un campo tan superpoblado. De las cifras máximas de paro (en el primer semestre de 1936) de 796.000 personas, unas 522.000 eran imputables a la agricultura”⁵⁸.

La República debió enfrentar otros conflictos, cuya simple enumeración supera ampliamente las características de resumen de este capítulo introductorio. Baste con recordar la necesidad de reducir la abultada nómina de jefes militares de un ejército inflado de cargos por culpa de la guerra

⁵⁷ Pérez Picazo, María Teresa (1996), pp. 169, 171 y 207.

⁵⁸ Tamames, Ramón (1979), pp. 67-68.

colonial en Marruecos, lo que llevaría a una controvertida reforma que sólo logró sumar descontentos en las filas castrenses hacia la forma de gobierno republicana. O el capital problema de los nacionalismos periféricos, que impulsaron Estatutos de Autonomía tanto en Cataluña, con el llamado Estatuto de Núria (con un aplastante 97% de votos favorables en plebiscito), en el País Vasco y, ya en 1936, en una Galicia que no llegaría a poder disfrutar de su autonomía política. Estos Estatutos sólo hacían evidente lo que España vivía desde hacía ya por lo menos cuarenta años: que algunos de los sectores más dinámicos de su sociedad estaban literalmente fuera del régimen de partidos dinásticos, y que sus legítimos intereses de participación en una política que los tuviera en cuenta se veían frustrados por falta de representatividad política operativa; dicho de otro modo, por su alejamiento del poder. Un funcionamiento tendente al federalismo parecía a los sectores más lúcidos, entre ellos al muy influyente Manuel Azaña, principal figura de Izquierda Republicana y el presidente más tiempo instalado en el poder en el quinquenio, el encaje definitivo para articular un Estado moderno; pero las presiones, tanto ideológicas como crematísticas, del bloque hegemónico anterior serían otro de los grandes puntos de desgaste de la política en tiempos republicanos, y el caldo de cultivo en el que se formarían los partidos autoritarios de extrema derecha y de nuevo cuño, como Falange Española o las Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalistas, inclinados a una prédica radical cercana al nazi-fascismo, y protagonistas de abundantes actos de terrorismo urbano armado.

O, en fin, la propia conflictividad social, derivada, sobre todo desde 1933, del ya comentado aumento de la crisis económica. Dicha conflictividad se vio acrecentada por episodios de violencia, tanto revolucionaria (la revuelta asturiana de 1934) como policial, como los fusilamientos sumarios de jornaleros en el andaluz pueblo de Casas Viejas (1934), que alejó a un amplio sector de la base obrera de los propios ideales republicanos. Pero es la crisis, sobre todo, la que provoca tensiones cada vez más evidentes y una conflictividad creciente: “El desempleo aumenta en casi un 30 por ciento

durante ese año. Se multiplican los conflictos laborales y las huelgas, hasta el punto de que el número de días de trabajo perdidos por huelga, que era de menos de 4 millones en 1931 y 1932, se dispara en 1933 hasta los 14,5 millones. Y para colmo, la cosecha de cereales, excelente en 1932, es francamente mala en 1933”, recuerda Bennassar⁵⁹ .

4.2.- El ocio y las industrias culturales desde los años 20

“La muchedumbre, de pronto, se ha hecho visible, se ha instalado en los lugares preferentes de la sociedad. Antes, si existía, pasaba inadvertida, ocupaba el fondo del escenario social; ahora se ha adelantado a las baterías, es ella el personaje principal. Ya no hay protagonistas: sólo hay coro. (...) La época de las masas es la época de lo colosal”.

José Ortega y Gasset⁶⁰

La aristocrática sentencia de uno de los intelectuales más influyentes de la España de la primera mitad del siglo XX advierte, en las postrimerías de los '20, sobre la emergencia de un nuevo, imponente factor social: la multitud, la “masa”, el principal agente sociológico que conformará la sociedad a partir de entonces. Ciertamente, es aún una masa sin la potencialidad de consumo que tendrá en el futuro; pero en todo caso, cuando Ortega y Gasset (por cierto, primero en las páginas de *El Sol*, y sólo más tarde en forma de libro, lo que habla a las claras del poder de la prensa de la época) pone el acento, no sin alarma, en su existencia (siguiendo en esto a otros pensadores, sobre todo alemanes, como el ultra-conservador Oswald Spengler, que estaban teorizando sobre el mismo asunto en el período de entreguerras), lo cierto es que avizora un tiempo de cambios indudables. Los mimbres políticos, sociológicos y económicos con los que se formará la sociedad de masas en España son los que hemos descrito más arriba; y con ellos el cine tuvo que

⁵⁹ Bennassar, Bartolomé (2005), p. 41.

⁶⁰ Ortega y Gasset, José (2010), pp. 26 y 32. La edición original es de 1929.

construir una audiencia que habría de convertirlo, entre los '20 y los '30, en un medio de comunicación de masas a la altura de los nuevos tiempos. Unas audiencias que compartirá con los deportes también masivos, como el fútbol, y con los toros, las artes escénicas y la canción en sus múltiples formas, y que se alternarán con medios tradicionales, como la prensa, o de muy novedoso nacimiento, como la radiodifusión.

El deporte en general, y muy particularmente el fútbol (llamado aún, en inglés, *foot-ball* en los medios escritos) marcó decisivamente la vida cotidiana española, aunque no sin debates y encendidas polémicas, prácticamente desde comienzos de siglo. En 1902 se organizó, a instancias del Madrid Football Club (el futuro Real Madrid CF) el primer campeonato de clubes de fútbol en el que participaban equipos de varios lugares de España. Como coincidió con la ascensión al trono de Alfonso XIII, se le llamó Copa del Rey, y hasta que se instauró la Liga, en la temporada 1928-29, fue la única competición en que participaban formaciones de varias regiones diferentes de España, más allá de los campeonatos regionales que proliferaron por todas partes. En 1909, se creó la Federación Española de Clubes de Foot-ball, que “nació en la madrileña taberna “La Taurina”, con representantes de Vigo, Coruña, Avilés, Cartagena, Huelva, Bilbao, Gimnástica Española [club madrileño que no sobrevivió al profesionalismo, *n. del a.*], Español y Madrid.”⁶¹

Más importante aún fue el papel, en general menos destacado por los historiadores, de esta práctica deportiva como instancia de racionalización del avance urbanístico de las grandes ciudades. Si tomamos como ejemplo a la capital, veremos que todo un barrio, el comprendido entre Cuatro Caminos y el Hospital de la Cruz Roja (un barrio entonces degradado y en el que vivía una parte importante de la mala vida madrileña⁶²), se modificó radicalmente en la década de los '20, no sólo por el influjo de arquitectos más o menos visionarios, como Julián Otamendi (también responsable de la edificación de

⁶¹ Báez y Pérez de Tudela, José María (2012), p. 41.

⁶² En Cuatro Caminos y sus ambientes patibularios transcurre una parte de *El malvado Carabel*, novela que Wenceslao Fernández Florez publica en 1931 y Edgar Neville adapta cuatro años después.

salas de cine, como el Metropolitano, abierto en 1929 y con 1.500 butacas como aforo) o Casto Fernández-Shaw, futuro inversionista en el negocio cinematográfico (concretamente, en el accionariado de los Estudios Aranjuez) sino por la práctica del deporte y la progresiva necesidad que la ciudad tuvo que afrontar para satisfacer las necesidades de una población cada vez más adicta al espectáculo futbolístico. En 1923, se alzó en el Parque Urbanizado el llamado Stadium Metropolitano, con capacidad para 23.000 espectadores (un récord para la época), y con prestaciones que iban desde el fútbol hasta el rugby y el baloncesto (actividades claramente minoritarias) y hasta para las más populares carreras de galgos, Báez nos recuerda que se llegó incluso a que “la Compañía Urbanizadora Metropolitana estableció una línea de tranvía para facilitar el recorrido en cuesta que separaba al Stadium de Cuatro Caminos”.⁶³ Y no muy lejos del Stadium se alzaría, sólo unos años después, el primer campo del Real Madrid, tan próximo del actual estadio Santiago Bernabeu que comparte con éste una parte del terreno. En Barcelona, por su parte, el Fútbol Club Barcelona inauguraba, en 1922, su campo propio en Les Corts, apto para recibir hasta 20.000 espectadores ansiosos por ver a algunas de las primeras estrellas del balón, como Ricardo Zamora o Josep Samitier.⁶⁴

El fútbol constituyó, junto a los toros, el cine y, ya en menor, y en algunos casos, incluso declinante medida, las formas del espectáculo escénico, la oferta privilegiada de ocio para las clases populares españolas. Ayudó mucho el coste competitivo de las entradas, pero también éstas fueron subiendo conforme se dejaba atrás el debate sobre si el nuevo deporte debía permanecer como *amateur*, siguiendo en esto las directrices del influyente movimiento olímpico internacional, o si se aceptaba la oficialización de la práctica de pagar a los jugadores por sus prestaciones, hasta entonces ejecutada bajo mano (en la que el Fútbol Club Barcelona fue auténtico

⁶³ Báez y Pérez de Tudela (2012), p. 47.

⁶⁴ Balsebre (2001, p. 235) recuerda que desde 1927, la radio se unió al espectáculo inaugurando las retransmisiones de partidos de fútbol, lo que ayudó también a ampliar espectacularmente el interés por el deporte del balón, convertido desde entonces en un auténtico espectáculo de masas.

pionero, desde comienzos de la década de los '20, demostrando la perspicacia de sus gestores para entender el nuevo curso de los tiempos) y se ingresaba sin ambages en el terreno de la profesionalidad, cosa que ocurrió cuando la Federación aprobó, en junio de 1926, el estatuto de profesionales para los jugadores. Y que el espectáculo ya era una realidad plenamente consolidada en tiempos de la República lo demuestra el caso de la final de la Copa de la temporada 1935-36. Entonces, las entradas, que costaban en los partidos importantes unas 6 pesetas (3 pts. en el caso de un partido normal)⁶⁵, se multiplicaron hasta alcanzar, en la reventa, el entonces fabuloso precio de 50 pts.

Dejándose llevar un tanto por el entusiasmo, pero en el fondo no privado de razón, Báez afirma que el deporte cumplió un rol de excelencia en tiempos de la Segunda República, cuando pasó a constituirse en “elemento de sociabilidad de primer orden. La participación en espectáculos de masas consolidó la conciencia democrática colectiva. Los grandes recintos deportivos, igual que otros espacios de la industria del ocio, como las plazas de toros, los cines o los teatros, sirvieron de escenario a numerosos actos políticos. Estos estadios eran un lugar que los habitantes de Madrid consideraban próximos a su vida cotidiana, pues en ellos pasaban muchos momentos de tiempo libre, olvidándose de la rutina del trabajo diario. El deporte y los espacios en los que se practica ayudaron a consolidar el sentimiento cívico en la sociedad de masas. El éxito del deporte demostraba que era posible hallar puntos de acuerdo entre personas de origen ideológico y social muy diverso. La sublevación militar acabó con esta situación”.⁶⁶

4.2.1.- Prensa, fotoperiodismo y radio

La década de los '20 vivió, en el terreno de la comunicación de masas en el cual se inscribe el cine, también otros fenómenos igualmente reseñables.

⁶⁵ El precio medio de una entrada antes de la profesionalización (por ejemplo, en 1924) es de 2 pts. Díaz Puertas, Emeterio (2003), p. 29.

⁶⁶ Báez y Perez de Tudela (2012), p. 95.

En el período se asiste a la multiplicación de las cabeceras periodísticas, liberadas del rígido corsé de ser tan sólo las portaestandartes de las posiciones del político tradicional de turno que las mantenía a expensas de sus, por otra parte, generalmente bien nutridos bolsillos (y, de paso, hacía del periodista no un intermediador entre el lector y la realidad, sino un mero instrumento en el juego político de los partidos y sectores, como era norma desde el siglo XIX). Unas carteleras que se volcarán hacia una concepción mucho más capitalista y dinámica del negocio editorial, ligada a la venta, pero sin desdeñar la publicidad incluida en sus páginas.

Contribuye a ello la aceleración general de la circulación de la información, gracias a la aparición de nuevos soportes (telégrafo, teléfono, los primeros teletipos), pero también al perfeccionamiento de otros, como la fotografía, clave en el despegue de un nuevo fenómeno, la revista gráfica profusamente ilustrada (*Blanco y Negro*, *Mundo Gráfico*). “En 1931 se mantenían aún revistas históricas y se desarrollaban con fuerza extraordinaria otras nuevas magníficamente impresas en huecograbado, como *Imatges* (1931), *Ahora* (1930), *Crónica* (1929) y *Estampa* (1928), cuyas tiradas llegaron a superar los cien mil ejemplares”⁶⁷, con lo cual entra en liza no sólo la calidad fotográfica, sino también la renovación del diseño, en ocasiones con fuerte influencia de las corrientes más vanguardistas del diseño político y artístico europeo. Se constatan igualmente importantísimos avances en las técnicas de impresión, de los que con un solo ejemplo puede bastar para calibrar su extensión: la que aporta la progresión de la maquinaria de la imprenta del diario progresista *El Sol*, periódico ligado al grupo económico fundado por Nicolás María de Urgoiti, y del que su hijo Ricardo sería no sólo el heredero, sino también su cabeza visible en los terrenos radiofónico y cinematográfico: “la capacidad por hora de sus rotativas pasa, entre 1917 y 1930, de 12.000 a 430.000 ejemplares de ocho páginas. El número de linotipias de que dispone es de dieciocho en

⁶⁷ López Mondéjar, Publio (2005), p. 290.

1927, frente a cinco en 1917”⁶⁸.

Esta efervescencia de la prensa no se correspondía, por cierto, y por nombrar un terreno en el que, al igual que el cine, predominaban los modos de hacer antiguos, con la práctica de quienes continuaban cultivando el otro gran campo de trabajo de la fotografía (junto al retrato familiar) desde el siglo XIX: la fotografía artística, tal como recuerda López Mondéjar. “A la dramática realidad de la España profunda y popular, nuestros sedicentes artistas de la cámara sólo supieron oponer el reflejo de un país arcádico, bucólico y feliz. No obstante, extramuros del oficialismo fotográfico de los salones, cierto sector de la fotografía española –significativamente cercano al mundo de la pintura, el cartelismo y la publicidad- comenzó a integrar tímidamente algunos de los postulados vanguardistas del período de entreguerras que, en fotografía, pasaban por la crítica pugnaz al pictorialismo. En cualquier caso, el eco de las vanguardias fotográficas fue muy leve y tardío en España, afectando sólo a algunos círculos minoritarios”. Entre éstos, cabe citar a algunos profesionales ligados a la revista vanguardista barcelonesa *D’Aci i d’Allà*, como Josep Sala; a la publicidad, como Josep Masana o Pere Català Pic, teórico y autor de algunos de los mejores *collages* publicitarios de tiempos republicanos; y también a pintores que, como Nicolás Lekuona o el también activista comunista valenciano Josep Renau, uno de los grandes renovadores del cartelismo político, en su doble condición de realizador y teórico del mismo, les competirá la inmensa renovación del cartelismo militante, una vez que estalle la Guerra Civil.

También en la década de 1920, mejoró notablemente la red estatal de carreteras y el trazado de vías férreas, lo que permitió una mayor penetración regional de la prensa. El esquema general de ésta que se gesta hacia la década de 1920 y se perpetúa durante la República contempla grandes diarios de información de tiradas amplias, editados sobre todo en Madrid (que

⁶⁸ Aubert, Paul y Desvois, Jean-Michel: “Libros y medios de comunicación”, en: AA.VV. (2006), p. 68.

en 1931 tiene nada menos que 8 cabeceras matutinas y 10 vespertinas⁶⁹) y Barcelona (y en menor medida, como la edición andaluza de *ABC*, en Sevilla), como *El Liberal*, *ABC*, *Heraldo de Madrid*, *La Vanguardia*, *El Sol*, *La Libertad*, *El Debate* o *Informaciones*; una prensa de partido de tirada oscilante, entre los que merecen destacarse los rotativos socialista y anarquista *El Socialista* y *Solidaridad Obrera*; pero también publicaciones que agitan el debate ideológico, como *La Pluma*, *El Estudiante*, *Nueva España*, *Post-Guerra*, *Nosotros*, *Política* o *España*; que participan de una nueva y más amplia concepción del debate cultural, como *Revista de Occidente* o *La Gaceta Literaria*; y finalmente, lo que resultará capital en la consolidación de la trayectoria artística de Edgar Neville y de toda la llamada “Otra Generación del 27”, como veremos, la repentina pero constante fama de que gozaron las revistas de humor, que incluían no sólo textos, sino también viñetas, en una época en que el humor gráfico y lo que mucho más tarde sería llamado el cómic, se había consolidado en países que, como EE.UU., Francia o Italia, vivían épocas de contradictoria expansión y contracción económicas.

También desde los años '20, concretamente desde setiembre de 1923, fecha real del nacimiento de la radiodifusión en España, el público conocería con regularidad la consolidación de las retransmisiones de radio, que comenzaron en la pionera Radio Ibérica de Madrid, pero que tuvieron en su primera emisora consolidada y con licencia, la EAJ-1 Radio Barcelona, a su auténtica protagonista. Regularizadas por un Reglamento emanado de la dictadura primo-riverista en 1924, las primeras licencias se expidieron a Radio Barcelona, Radio España de Madrid (EAJ-2), Radio Cádiz (EAJ-3), Radio Castilla (también llamada Estación Castilla, EAJ-4), Radio Club Sevillano (EAJ-5) y la ya comentada Radio Ibérica de Madrid (EAJ-6). El nuevo medio naciente tiene también importantes conexiones con la prensa. Si el pronto pujante grupo nucleado alrededor de Unión Radio (creada en 1925, aunque funcionará con una amplia red de emisoras sólo tras la modificación del Reglamento de 1924, que en 1926 consintió el traspaso de licencias, con lo

⁶⁹ López Mondéjar, Publio (2005), p. 290.

que creó un mercado de compra-venta de las mismas), verdadero monopolio radiofónico de alcance estatal al menos hasta el estallido de la Guerra Civil. “La vocación expansionista de Unión Radio se concretará, en los próximos años, en la compra de todas aquellas emisoras con dificultades económicas: Unión Radio S.A. posee, en 1930, las emisoras de Unión Radio Madrid, Unión Radio Barcelona, Unión Radio Sevilla, Unión Radio San Sebastián y Radio Valencia (esta última conjuntamente con el Estado). Además la sociedad ha comprado otras emisoras que ha ido cerrando para evitar la competencia de aquellas que funcionaban mejor”, recuerdan Franquet y Martí.⁷⁰ El grupo está liderado por un hombre tan vinculado al cine, lo veremos, como Ricardo Urgoiti (en realidad, socio en este terreno de intereses extranjeros, concretamente de la multinacional estadounidense ITT), y contó con periódicos como *El Sol*, *Luz* o *La Voz*. Radio Ibérica, por su parte, contaba con el patrocinio de un periódico que, como el liberal *La Libertad*, era propiedad de un muy conservador empresario, hombre de negocios y contrabandista a gran escala, el mallorquín Juan March (futuro patrocinador, con su propio dinero, de la aventura golpista del general Francisco Franco), que también contó con otra cabecera en Madrid, el diario conservador *Informaciones*.

Por su parte, ITT habría de obtener de la dictadura, en agosto de 1924, como ya se ha indicado, el monopolio de las comunicaciones telefónicas hasta 1945, a través de una filial española específica, la Compañía Telefónica Nacional de España, mientras que la multinacional británica Marconi recibía la confirmación de su propio control monopolístico sobre la radiotelegrafía. La CTNE estuvo presidida por el XVII Duque de Alba, Jacobo Fitz-James Stuart Falcó, pero en realidad quien movía los hilos en la empresa más allá de los inversionistas americanos y miembros del Consejo de Dirección (que eran los estadounidenses Sosthenes Behn, Hernand Behn y Lewis J. Proctor) era Estanislao Urquijo y Ussía, marqués de Urquijo, dueño del banco homónimo que, también lo veremos luego, fue pionero en la inversión, en las mismas fechas, en empresas cinematográficas.

⁷⁰ Franquet, Rosa y Martí, Josep Maria (1985), pp. 32-33.

Estas sinergias entre medios que actúan en terrenos limítrofes se traslada también al cine. De hecho, muy pronto Unión Radio tendrá emisiones específicas dedicadas al ya entonces llamado Séptimo Arte, cuyos titulares son, en primer término, Fernando G. Mantilla, a quien veremos profusamente más adelante; el crítico y ensayista Manuel Villegas López, quien sustituye al anterior en 1932; o el también crítico Luis Gómez Mesa, futuro prohombre de la crítica franquista y ocasional contraventor de Neville, que mantiene un programa semanal específico de entrevistas. Además, las emisiones, que en los primeros años (1923-1930) se dirigen sobre todo a un público culto y urbano, pronto habrán de orientarse también hacia la búsqueda de audiencias populares, con gustos considerados menos refinados, lo que explica el aprovechamiento, por parte del medio (y obviamente, también del cine) del auge de la canción popular. Espectáculo autónomo, en ocasiones vinculado también con la rica tradición escénica (zarzuela, sainetes), el éxito popular del cuplé, del chotis y de tantas otras formas musicales para consumo de las clases subalternas (y no sólo de ellas) venía precedido, desde la década anterior, por la multiplicación de locales para su consumo específico, sobre todo en sus formas bailables (salones y *music-halls*, lugares en los cuales, ya en los moralmente más laxos tiempos republicanos, se asistiría a la aparición de fenómenos como las *taxi-girls*, chicas que bailaban con cualquier desconocido piezas musicales por una tarifa fija, en una práctica directamente exportada desde el cine y la cultura estadounidenses). “La radio capta su clientela principalmente con canciones, halagándole el gusto y alienándose al mismo tiempo. La contradicción socio-cultural que encierran la canción y la radio está ya inscrita desde los primeros balbuceos de la T. (elegrafía) S. (in) H (ilos)⁷¹.”

La radio explotará el fenómeno y al tiempo lo amplificará, en una dinámica de sinergias de la cual se aprovechará también el cine. En las emisiones de Radio Barcelona o de Unión Radio de Madrid pronto se darán cita los nombres de populares autores de canciones, como Pascual Guillén o Antonio

⁷¹ Salaün, Serge (1990), p. 155.

Quintero, así como también de dramaturgos o comediógrafos habitualmente identificados tanto con las tablas (Jacinto Benavente, Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, Carlos Arniches, Adrià Gual, Santiago Rusiñol, Gregorio Martínez Sierra, Eduardo Marquina) como con los guiones o incluso la realización cinematográficos; baste con recordar que antes incluso de que conociera una versión en la gran pantalla, un sainete como *Don Quintín el amargao* de Carlos Arniches, con música del maestro Jacinto Serrano, tuvo un temprano estreno radiofónico, en Unión Radio, en abril de 1929.⁷²

Pero la relación entre dos artes que utilizaban mecanismos similares estaba llamada a ser mucho más amplia aún. De hecho, la consolidación de la radio corrió pareja con el perfeccionamiento del sonido cinematográfico, de manera que ambos medios alcanzan casi al unísono la máxima explotación de sus recursos en el período republicano. De ahí que no resulte exagerado afirmar, con Balsebre, que “La radio descubre durante la República no sólo su función informativa y propagandística, como un instrumento valiosísimo de la propaganda política, sino también la esencia artística que locutores, actores, músicos, directores literarios y directores artísticos habían perseguido desde la fundación de Radio Barcelona en 1924: la radio es también un medio de expresión, un arte acústico comparable a la música, el teatro y el cine, con la capacidad de crear formas sonoras que suscitan en el oyente sensaciones y emociones particulares y nuevas”. Y que la llegada del sonoro en el cine, al cual están ligados hombres de la radio como el ingeniero barcelonés José María Guillén-García, uno de los socios fundadores de Radio Barcelona, pero también de los primeros estudios sonoros españoles, los Orphea; Adolfo de la Riva, director técnico de Radio Catalana, pero también fundador, en julio de 1932 y junto a Pedro Trilla, de los estudios Trilla-La Riva, los primeros de doblaje de películas extranjeras con que contó el cine español; o Ricardo Urgoiti, verdadero mandamás casi absoluto de la radio comercial española hasta el estallido bélico, promueve también la “reflexión sobre la potencialidad artística” de la radio: “La indudable profundidad artística del cine sonoro

⁷² Balsebre, Armand (2001), p. 211.

habilita la credibilidad del discurso sobre el arte sonoro en la radio”, concluye Balsebre⁷³.

Y desde el punto de vista sociológico, no cabe duda que la radio se ha convertido ya, desde finales de los ´20, en un nuevo factor de sociabilidad, la propensión general a que tienden los medios de comunicación masivos. “La práctica de la escucha colectiva, particularmente en los cafés, es frecuente, ya que el número de aparatos aún es limitado. Desde octubre de 1930, gracias a nuevos programas como el diario hablado “La Palabra”, de Unión Radio y Radio Barcelona (el primer verdadero servicio de noticias moderno con que contó la radio española, agregamos nosotros), o a la retransmisión de grandes acontecimientos políticos, cuando queda autorizada, se vuelve instrumento de formación de la opinión pública, y el crecimiento del número de receptores pronto hará de ella, sobre todo después de 1939, un verdadero instrumento de comunicación de masas y de propaganda política”⁷⁴.

Por lo demás, y al igual que ocurrirá en el terreno cinematográfico, entre los ´20 y los ´30 la importancia popular de la radiofonía se constata por el comienzo de la consolidación de varias cabeceras de prensa dedicadas al nuevo medio, que igualmente muy pronto, ya en tiempos republicanos, comenzarán a hablar de un nuevo prodigio comunicativo que queda un tanto fuera de nuestro interés, la televisión. Lo recuerda Palacio⁷⁵: cabeceras como *Orbe*, *Electrón*, *Antena*, *Radio Universal*, *Radio Técnica* o *Radio Sport*, o revistas corporativas como *Radio Barcelona* u *Ondas* pronto contarán con secciones específicas dedicadas a un medio que por aquel entonces, en países como Gran Bretaña, EE.UU., o Francia, empezaban sus emisiones pionerísticas, aunque en la tecnológicamente atrasada España habrían de transcurrir casi dos décadas antes de que la televisión fuera algo más que una curiosa extravagancia extranjera.

⁷³ Balsebre, Armand (2001), p. 289.

⁷⁴ Aubert, Paul y Desvois, Jean-Michel: “Libros y medios de comunicación”, en: Salaün, Serge y Serrano, Carlos (eds.) [2006], p. 90.

⁷⁵ Palacio, Manuel (2008), p. 19.

4.2.2.- Las artes escénicas: el teatro

Tomemos como ejemplo una de las plazas más importantes en cuanto a la frecuentación de público a los espectáculos teatrales, la capital del Estado, para intentar tomar el pulso a la situación de una de las formas del entretenimiento más entrelazadas con nuestro objeto de interés, el cinematógrafo. Durante la década de 1920, Madrid tiene entre 24 y 25 teatros abiertos al año, a los que hay que añadir entre 7 y 10 que sólo abren sus puertas en verano. El promedio de representaciones puede llegar a las 100 mensuales, y si en el ejercicio 1920-1921 se ofrecen 10.768 representaciones (de ellas, nada menos que 209 estrenos), el cenit de la década se alcanzará en 1928-29, con 12.300, para disminuir ligeramente en vísperas de la República: 10.200 funciones en el período 1930-31. Esta asistencia al teatro se produce en medio de acusaciones generalizadas de la crítica contra el “teatro de la palabra”, la verborrea habitual del teatro burgués español, anclado férreamente en el diálogo y en la réplica ingeniosa, y desdeñoso, en la mayor parte de los casos, del trabajo físico del actor, poco más que un declamador más o menos inspirado en el momento de colocar su “morcilla”⁷⁶.

⁷⁶ Tal vez la excepción a esta norma fuese el gran actor y empresario teatral valenciano Enrique Rambal (1889-1956), contemporáneo de otros grandes nombres del teatro popular español como Loreto Prado, Casimiro Ortas o Valeriano León. Su técnica prodigiosa y su habilidad como empresario (su compañía tenía un repertorio de más de 30 obras de dos o más actos, y un número indeterminado de piezas “chicas”: al parecer, estrenó hasta 1.789 obras a lo largo de su carrera), unida a su querencia por los géneros más tradicionales del teatro clásico español (sainetes, melodramas románticos e incluso piezas inspiradas en la literatura de cordel o en el folletín), pero también biografías, adaptaciones de clásicos universales, dramas religiosos, obras de aventuras (como su célebre adaptación de *Miguel Strogoff*, con nada menos que 175 actores en escena...) hizo de él un personaje inmensamente popular, pero también una curiosa, casi excéntrica pervivencia del pasado más remoto en el período que analizamos. Como parece casi perceptivo, Rambal también actuó en cine, aunque poco: en la hoy perdida *El crimen del bosque azul* (1917, de Armand Guerra), y ya en el período republicano, en el melodrama de intriga *El desaparecido* (1934, de Antonio Graciani). De él dice Amorós: “Rambal era director, actor, empresario e inventor de trucos: todo en una pieza. Recorría la geografía española e hispanoamericana como un verdadero ídolo. No era raro que el público lo sacase en hombros, al final de la función, como a los toreros. Encarnaba Rambal un tipo tradicional de teatro que hoy vemos con indudable nostalgia: por un lado, la primacía del espectáculo sobre el texto (...). Por otro, la apelación a los efectismos y sentimientos elementales, como en la subliteratura. Un dato

Los tiempos ya no son los de principios de siglo, de manera que el interclasismo del público, típico de los primeros años del XX, da paso a una homogenización de éste por orígenes, poder adquisitivo y formación cultural. “La crisis del público, indiscutible, tantas veces aludida como causa o excusa, quizás se explique, en primer lugar, por esta jerarquización social de los públicos, con lo que implica de resistencias a los cambios, de hábitos adquiridos y anquilosis cultural, en el seno de grupos sociales que el sistema de la Restauración fomentó insistentemente como mecanismo de cohesión y de adhesión ideológica”⁷⁷. Es un teatro salvado aún por las funciones “ligeras”, sean éstas líricas o no; y su público fiel es el que garantiza la buena salud de temporadas y taquillas. Lo advierte Salaün: “Las audacias de un Valle-Inclán, de un *Azorín*, de un Rivas Cherif (el más innovador de los directores de escena del teatro español anterior a la contienda civil, *n. del a.*) o de un Lorca incluso, en los años veinte, hay que reconocerlo, no pasan de minoritarias, por no decir confidenciales. El divorcio entre las élites y el consumidor raso es la primera realidad cultural, mientras se siguen pregonando esquemas mentales obsoletos de arte nacional y de consenso”.

La salud del teatro más asentado y consumido, el de tradición burguesa, queda resaltada no sólo por la cantidad de colecciones populares dedicadas a él, publicaciones de pequeño tamaño, en papel barato y de bajo coste que, no obstante, alcanzan tiradas interesantes (“La Novela Cómica”, “El Teatro Moderno”, “Nuestro Teatro”, “Teatro Selecto” o “La Farsa” son las más populares), y que constituyen el antecedente más notable de una misma práctica (la novelización de guiones apta para todos los públicos) en el terreno cinematográfico. También, por los frecuentes estrenos de los más consagrados representantes de ese teatro burgués que tanto odiaban los

más: en su compañía llevaba un mínimo de sesenta personas y veinte toneladas de equipaje. Eran, sin duda, otros tiempos...”. Amorós, Andrés: “Teatro popular”, en: Amorós, Andrés y Díaz Borque, José María (1999), p. 143. Más datos en: Amorós, Andrés: “El teatro popular: Enrique Rambal”, actualmente consultable en: <http://cvc.cervantes.es/literatura/alh/> (consulta realizada el 3.8.2012).

⁷⁷ Salaün, Serge: “Espectáculos (tradición, modernidad, industrialización, comercialización”, en: Salaün, Serge y Serrano, Carlos (2006), p. 189.

vanguardistas (como Valle-Inclán, que fiaba, en una de sus habituales exageraciones provocadoras, la renovación de la escena y el alivio de sus males sencillamente al fusilamiento de los muy representados hermanos Álvarez Quintero), de Jacinto Benavente a los Quintero, pasando por el padre de la astracanada, Pedro Muñoz Seca, ferozmente atacado por la crítica más seria, pero adorado por el público pequeño-burgués que forja su éxito en las tablas; o por el exitoso comediógrafo gallego Adolfo Torrado, uno de los más adaptados por el cine posterior a 1939.

O el muy culto y cosmopolita Gregorio Martínez Sierra, poeta y novelista, tal vez el primer director teatral en la concepción moderna del término, que escribió igualmente para la escena (aunque mucho después se supiera que sus obras eran, en realidad, debidas a la pluma de su mujer, María de la O Lejárraga, con quien formó un tandem creativo, sexual y vital extremadamente original en el contexto español de la época), que al igual que Edgar Neville, habría de vivir en el Hollywood de las dobles versiones; que se iría al exilio tras el estallido de la guerra, y que hasta llegaría a rodar como director dos películas en la Argentina que lo acogió. Y sin olvidar, claro está, al más famoso de todos, ese Carlos Arniches que supo mezclar tan bien en su teatro el rasgo y el habla de las clases subalternas, sobre todo madrileñas, con la renovación necesaria para no matar al teatro popular, al sainete y sus derivaciones. Un Arniches que, a partir de los años de la Primera Guerra Mundial, dejará con frecuencia helada la risa en los labios del respetable con una “nueva fórmula teatral que combina los mecanismos tradicionales con ingredientes melodramáticos y hasta trágicos que pervierten la buena risa confortable”⁷⁸, recuerda Salaün. Y que tendrá en *La señorita de Trevélez* (1916), puntualmente adaptada por Edgar Neville en 1935, uno de los mejores ejemplos de esta trascendental deriva de su carrera.

Y de la salud del teatro burgués da cuenta el hecho de que, en 1928, un concurso del diario *ABC* para nuevos escritores para la escena alcanzara

⁷⁸ Salaün, Serge: “Espectáculos (tradición, modernidad, industrialización, comercialización”, en: Salaün, Serge y Serrano, Carlos (2006), p. 207.

nada menos que 884 participantes⁷⁹. De todos ellos hará más que uso, abuso el cinematógrafo, y ya desde los años '20; con mucha más profusión con la llegada del sonoro. E incluso del teatro en verso, una reliquia que había comenzado a declinar con fuerza ya en los años '20, pero que tuvo notables cultores, como Eduardo Marquina (el padre del futuro guionista, técnico y director cinematográfico Luis Marquina), puntuales exégetas, como el mismísimo García Lorca, pero sobre todo, habituales de las pantallas, como Luis Fernández Ardavín (versionado en el cine desde la década de 1920 por su hermano Eusebio, a partir de guiones firmados por ambos), Joaquín Dicenta hijo, José López Pinillos o el muy reaccionario José María Pemán, uno de los escritores más adaptados por el cine español ya antes de la guerra... mucho más después, cuando se convierta en una de las luminarias literarias del nuevo tiempo.

4.2.3.- Las artes escénicas: la zarzuela

No es éste el lugar para establecer toda una historia de la zarzuela, un género escénico-musical con prosapia en el entretenimiento español, pero también con caídas, avances y retrocesos que hacen de él un apasionante, bien que poco recorrido objeto de estudio, al menos desde el punto de vista de su relación con el cinematógrafo. Sin remontarnos a don Ramón de la Cruz y su responsabilidad en la resurrección del género, en la segunda mitad del siglo XVIII, al insuflarle nuevos personajes de corte popular, rompiendo así con los clichés de corte calderoniano que habían sido hasta entonces la tónica dominante -y haciéndolo, pues, mucho más cercano a un público urbano más amplio-, lo cierto es que conviene recordar que la zarzuela, término ambiguo, como veremos, comprende, como cualquier género cultural, varios subgéneros, clasificados así por Amorós: "(subgénero) Regional madrileño: *La*

⁷⁹ Salaün, Serge: "Espectáculos (tradición, modernidad, industrialización, comercialización", en: Salaün, Serge y Serrano, Carlos (2006), p. 192.

*verbena de la Paloma, La Revoltosa; Mitológico: El joven Telémaco; Obras de Pascua: Los sobrinos del capitán Grant; Parodias: El dúo de la Africana; Psicalipsis: La corte de Faraón; Revistas: Cinematógrafo nacional, La blanca doble; Operetas: Molinos de viento, El Rey que rabió*⁸⁰ .

La zarzuela pervive a lo largo del siglo XIX en piezas breves que provienen “de las obrillas -entremeses, sainetes, jácaras y bailes- intercaladas en los entreactos de la comedia principal ya desde el inicio de nuestro teatro clásico”, como recuerda Espín⁸¹; y esta pervivencia se operó a partir de obras de muy variada extensión y características, más o menos tributarias de la poderosa, rotunda influencia de la ópera italiana, uno de los géneros escénico-musicales más transitados por la música europea entre el XVIII y la primera mitad del XX, y englobables dentro de una única característica común: “la alternancia del declamado -no recitativo- con el canto; y una partitura musical de menor envergadura que la del género operístico, aunque destinada al tipo de conjunto instrumental que se fue definiendo en Europa a partir del siglo XVII”⁸².

Para cuando comience nuestro período de interés, la zarzuela se habrá dividido ya en las dos grandes tendencias que perdurarán al menos hasta que se produzca su decadencia tal vez definitiva, a comienzos de la década de 1950: la “zarzuela grande” y la “zarzuela chica”, comúnmente denominada “género chico”. La primera constaba de dos o más actos, mientras que la segunda se limitaba a un acto único. Y si la zarzuela grande tuvo su definitivo despegue tras la inauguración, en 1856, del Teatro de la Zarzuela de Madrid, y la popularización a escala europea, pero también en España de la opereta vienesa, con la que mantuvo fructíferas coincidencias (constante fuente de inspiración de compositores hispanos como Amadeu Vives, Luis Pascual Frutos, José María Usandizaga o Manuel Nieto), el género chico se

⁸⁰ Amorós, Andrés (1996), p. 96.

⁸¹ Espín Templado, María del Pilar: “La zarzuela: esquema de un género español”, en Amorós, Andrés (1987), p. 24.

⁸² Espín Templado, María del Pilar: “La zarzuela: esquema de un género español”, en Amorós, Andrés (1987), p. 25.

consolidaría alrededor del cambio de siglo, propiciado por un fenómeno de nuevo cuño: el llamado “teatro por horas”, una organización del espectáculo escénico “que consistía en ofrecer al público cuatro obras diversas, cada una en un acto, durante cuatro horas consecutivas, con entrada independiente en cada caso y a un precio asequible”⁸³, una verdadera revolución en el espectáculo teatral. El género chico, por lo demás, crearía las bases, lo recuerda Salaün en su fundamental aportación sobre cuplé y canción española, para el posterior éxito de ambas fórmulas: “El éxito ulterior del cuplé y de la canción comercial no se explica sin las estructuras utilizadas por el género chico: establecimientos, redes de comercialización y difusión, demanda abundante y oferta no menos generosa, hábitos de consumo por parte de un público masivo y disponible culturalmente (o en el que se ha suscitado una disponibilidad y una competencia, etc.)”⁸⁴.

En puridad, en el género chico cabe todo: lo lírico, como el caso de la zarzuela, pero también el teatro cómico y otras variantes. Ya en 1920, Manuel Zurita lo habría de definir como “toda obra teatral, con música o sin ella, en un acto, que se representa aisladamente, esto es, en funciones por horas”⁸⁵. Su origen se sitúa hacia 1868, adquiere su madurez entre 1880 y 1915 y de alguna manera, etiqueta géneros antes ya existentes: zarzuelas chicas, sainetes, revistas u otras formas. “(el género chico) nace como género exclusivamente hablado; normalmente se representaban cuatro piezas por día, de ahí la denominación de “teatro por horas”. El horario de representación solía ser, aunque variaba: 8.30, 9.30, 10.30 y 11.30. En 1880 el género chico, hasta entonces sólo teatro hablado, incorpora la música, con el fin de vender mejor un producto ya en crisis y con ello comenzamos a hablar de género chico musical”, advierte Emilio Casares⁸⁶. Su influencia mayor sigue siendo el

⁸³ Espín Templado, María del Pilar: “La zarzuela: esquema de un género español”, en Amorós, Andrés (1987), pp. 30-31.

⁸⁴ Salaün, Serge (1990), p. 25.

⁸⁵ Zurita, Manuel (1920): *Historia del género chico*, Madrid, Prensa Popular, p. 251. Citado por Ríos Carratalá, Juan Antonio en el prólogo a Arniches, Carlos (1997), p. 11.

⁸⁶ Casares, Emilio: “Teatro musical: zarzuela, tonadilla, ópera, revista...”, en: Amorós, Andrés y Díaz Borque, José María (1999), p. 163.

sainete tal como lo revolucionó don Ramón de la Cruz en el siglo XVIII: una pieza corta, de enredo mínimo, con acción que transcurre en presente, en ambientes populares (por lo general madrileños) y reconocibles, con personajes comunes, lenguaje coloquial y final feliz: algo así como la Comedia Nueva clásica greco-latina, pero adaptada al curso de los tiempos y al discurrir de los acontecimientos. Un terreno en el que, como veremos, Edgar Neville se sentía particularmente cómodo.

El género chico goza, en los años '20, de una renqueante salud. De su degradación nacería aún un subgénero incluso menor, el "género ínfimo", en el que son habituales los cuplés y las canciones; y es un lugar común el afirmar que, a la llegada de la República, estaba en irreversible decadencia, un declive que duraba por lo menos desde 1910: en 1929 cierra sus puertas su templo máximo, el Teatro Apolo de Madrid, por la falta de público; y le acompaña en la caída su homólogo barcelonés, Eldorado. El género ínfimo contaba con públicos diametralmente opuestos según se tratara de las funciones de tarde (de cuatro y media a ocho y media, pero con especial atención a la sesión de las seis, frecuentada por señoras y familias, sobre todo a partir de 1911, cuando hacen su aparición las "variedades selectas"), en el que el repertorio ejecutado era "decente"; y nocturna, a las once y media de la noche, sólo para hombres y de contenido "inmoral o sicalíptico", según la terminología de la época.

Aún y así, en algunas plazas importantes, como Madrid, la oferta lírica o musical podía llegar a representar en la década de 1920 casi el 70% del total de espectáculos. Ha tenido que variar sus postulados, una estrategia típica de cualquier género cultural, que debe hacer frente a la siempre peligrosa dicotomía entre lo que el público conoce y exige y la necesaria renovación que no anquilose a la larga la propuesta. Ahora, el género se hace más largo y puede llegar incluso a los dos actos; y en búsqueda constante de nuevos ingredientes, deja en parte de lado la ligereza de lo cómico para transitar caminos más ásperos, como el drama, el melodrama e incluso los terrenos limítrofes con la tragedia: exigencias de los tiempos. De la ópera, que apenas

llega a despertar el interés del cinematógrafo hispano, casi no hay noticias: de su declive da buena cuenta el cierre del Teatro Real de Madrid nada menos que entre 1925 y 1936.

La zarzuela y sus variantes, como el sainete lírico, serán fuente inagotable de inspiración cinematográfica. Obras de Vives, Rafael Millán, Vicente Lleó, Manuel Penella, Juan Vert, Reveriano Soutullo, Pablo Luna, Francisco Alonso, pero sobre todo de Jacinto Guerrero y José Serrano, habituales compositores para la imagen ya desde los años '20 (y el segundo, de la mano de su yerno, el productor Aureliano Campa, que trabajará sobre todo en los '40 para la sucursal barcelonesa de CIFESA, verá ampliada su fama con un trabajo cinematográfico casi a destajo), van a pasar sin solución de continuidad de la escena a la pantalla, puesto que ambas coinciden en el tiempo y se retro-alimentan: la gran época dorada de la zarzuela escénica abarca, según los historiadores, de 1920 hasta la Guerra Civil; y es por eso que, en la primera mitad de la década de los '20, lo recuerda Julio Pérez Perucha⁸⁷, hubo años, como 1923, en que hasta el 50% de la producción española estaba compuesto por adaptaciones cinematográficas de conocidas zarzuelas, algunas estrenadas muy poco antes.

Y que a pesar de causar “un relativo cansancio incluso en los espectadores más proclives a este género escénico, al igual que un progresivo y justificado desinterés en ciertas capas de público pertenecientes a las culturas peninsulares más alejadas de esta modalidad expresiva”, volvería a constituirse en parte privilegiada de la oferta musical que, desde 1932, propondría el nuevo cine sonoro a unos espectadores que volvieron a confiar en los indudables mimbres populares del género. Que la modélica versión del sainete lírico *La verbena de la Paloma* (1935) realizada por Benito Perojo y tan alabada por Edgar Neville, haya sido, junto a *Morena Clara* de Florián Rey (con protagonismo, conviene no olvidarlo, de Imperio Argentina, que forjara sus primeras armas en la canción, no en la pantalla), la película más

⁸⁷ Pérez Perucha, Julio: “Narración de un aciago destino (1896-1930)”, en: AA.VV. (2009), pp. 90-91.

recaudadora de todo el cine republicano habla a las claras del tirón popular de la zarzuela y sus alrededores.

4.2.4.- Las artes escénicas: cuplé, canción y cafés cantantes

Además de la zarzuela y el teatro lírico en todas sus variantes, otras formas de la interpretación musical competían codo con codo, ya desde los primeros años del siglo XX, por hacerse con el favor del público. Entre estas variantes figura, ante todo, la canción, cuyo origen remoto está en el lejano siglo XVIII, cuando la reacción popular ante el aplastante predominio de la ópera italiana en la corte hizo que se comenzaran a improvisar canciones de impronta espontánea, que abordaban aspectos concretos de la cotidianidad del reino, y de contenido mordaz, incluso crítico. Poco a poco, esas canciones, conocidas por *tonadillas* (desde el nombre se puede observar su carácter leve y el desdén por la complejidad de la música: importaba mucho más el contenido) se convirtieron en el obligado prólogo de las representaciones teatrales, por boca, la mayor parte de las veces, de las propias actrices, con un solitario acompañamiento de guitarra; y poco a poco, fueron ganando en enjundia, hasta convertirse literalmente en cortas piezas teatrales. Se suele considerar que *Una mesonera y un arriero* (1757) de Luis Misón, fue la primera tonadilla escenificada, en este caso, en el Teatro Municipal de Madrid.

De antiguo, existieron también los llamados “cafés cantantes”, que tuvieron su origen en Madrid, pero que también proliferaron en otros lugares, como en Andalucía, donde se convirtieron en la vía por la cual el flamenco dejó las cuevas, las forjas y las minas y, de la mano de los mismos gitanos que lo entonaban como una especie de *work song* hispánica, se convirtió en una forma de espectáculo apta para públicos urbanos y pequeño-burgueses. Papel trascendental cumplió en esto un *cantaor* no gitano, Silverio Franconetti

(1829-1899)⁸⁸, que abrió varios locales en Sevilla, además de ordenar y codificar los “palos” (las variantes genéricas) del flamenco clásico. El café será un lugar de socialización importante, y algunos, como el de la Unión, en Madrid; el de Chinitas, en Málaga, la Felipina, en Cádiz, el Conde, en Jerez o el Imperial de Granada, además del propio local de Silverio, serían claves para la extensión del fenómeno lejos de sus lugares de nacimiento. “(los cafés) contribuyeron a propagar el flamenco hasta el punto de que, concluida o ya amortiguada su etapa de mayor proliferación, el flamenco invadió los teatros y las plazas de toros (...) Sin la transición popularizadora del café cantante, el cante no habría llegado a llenar las plazas de toros desde su domicilio tabernario o su barrio gitano”⁸⁹.

Music-halls, variétés que se convirtieron pronto, en el castellano coloquial de las clases subalternas, en variedades, en sus más variadas formas -gags cómicos, espectáculos de transformismo con canciones, espectáculos cómico-sicalípticos, o subidos de tono (el cuplé sicalíptico, de amplia aceptación popular, hará su presentación en sociedad en Madrid, en 1898, de la mano de una *vedette* alemana, Augusta Berges⁹⁰); incluso el circo, entonces la principal oferta dirigida a los niños- pugnan por abrirse camino en todo tipo de escenarios. En los cafés cantantes, en primer lugar; pero también en “salones”, “divanes” o cabarets, cuya característica común era su pequeño aforo (entre 15 y 25 filas de asientos) y su muy dispersa ubicación. Salaün afirma que hacia 1912 habría entre 5.000 y 6.000 de estos locales

⁸⁸ Franconetti es protagonista de *El museo japonés*, uno de los episodios más mordaces e inteligentes de la serie de falsos documentales televisivos *Andalucía, un siglo de fascinación*, realizada por Basilio Martín Patino por encargo de la televisión autonómica andaluza Canal Sur.

⁸⁹ Grande, Félix: *Memoria del flamenco*, vol. II, Editorial Espasa-Calpe, Madrid, 1979, p.367. Citado por: Amorós, Andrés (1996), p. 65.

⁹⁰ Toda esta categoría de locales, conviene también recordarlo, no sólo vivían del consumo de bebidas alcohólicas o de las entradas pagadas por sus parroquianos: de hecho, eran lugares de “alterne”, en los que se practicaban algunas formas toleradas de prostitución. El mismo término de “alterne” significa, a comienzos del siglo XX, que una de las señoritas del local alternaba el escenario (como chica de coro, bailarina o incluso cantante) con el “servicio particular de los espectadores solícitos y adinerados. En eso aciertan los defensores de la moral, los cafés conciertos de todas categorías practican una prostitución disfrazada; no es una regla general, sino una tendencia solamente”. Salaün, Serge (1990), p. 81.

diseminados por toda España; que su número no dejó nunca de aumentar y que alcanzó su máxima explosión gracias a la apertura censora que trajo consigo la República⁹¹. Y que gozaron de gran audiencia también entre los sectores más dinámicos de la *intelligentzia* española de la primera mitad del siglo XX, da cuenta también Serge Salaün en otra de sus obras: “En el Arnau de Barcelona son asiduos Sorolla, Santiago Rusiñol, Àngel Guimerà, Jaime Pahissa. Todo el mundillo literario y musical de Madrid se deja ver en el Salón Japonés, en el Trianón. Según Retana, *El Relicario*, *La violetera*, *Nena*, *Flor de té* eran escuchados por auditorios selectísimos con idéntica atención que *Hamlet*, triunfaban en los salones aristocráticos como en la vía pública”⁹² .

La importancia del fenómeno no fue en absoluto baladí. De hecho, constituyó un mercado especialmente activo: “Son miles de salas que suponen una población de profesionales en plena expansión: decenas de miles de “artistas”, de músicos, compositores y autores. Y este mundillo “gira” de manera acelerada: la duración de los espectáculos pocas veces pasa de un mes, una quincena como promedio, a veces menos. Y como los gremios se han organizado a nivel nacional e internacional (las dos Américas incluidas, África del norte y hasta el Ural), esta fauna cosmopolita y abigarrada dispone de redes de revistas, de empresarios, de agencias de colocación y hasta de alojamientos. En este aspecto, España supo aprovechar la primera guerra mundial y se ha vuelto el país que acoge masivamente la frivolidad escénica

⁹¹ El período republicano, es bien sabido, constituyó el clímax de la tolerancia en los usos y costumbres hasta entonces alcanzada en España. Edad de oro de las publicaciones pornográficas, los bailes de disfraces (pronto prohibidos por el franquismo), el carnaval y sus tolerados desmanes, probablemente haya sido también un buen momento para el cine pornográfico. Pero dadas sus características de fenómeno a-industrial, y por tanto, con una intra-historia clandestina, poco se ha investigado y menos se sabe sobre el tema. Sólo que durante el período silente, se confeccionaban películas porno según petición expresa del comprador (lo cual excluía todo carácter masivo al negocio, puesto que eran de consumo individual o, como mucho, de pequeños grupos; y siempre entre las clases pudientes o en prostíbulos); que algún director conocido, como Ricardo de Baños, participó en el negocio confeccionando a medida algunos filmes para un coleccionista privado de la Corte, que no era otro que el propio rey, Alfonso XIII; y que algún hábil importador se hizo de oro, en la década de los '20, con la organización de muy restringidas funciones “para hombres solos”, a partir de películas compradas en el mercado internacional.

⁹² Salaün, Serge (1990), p. 68.

en el mercado cultural mundial”⁹³, recuerda Salaün.

Son los años dorados de una forma musical nacida en Francia y llegada a España, primero, con su nombre original, *couplet*, y transformada luego, al introducir temas y personajes españoles, en el más castizo cuplé, incluso en su cada vez más dominante perspectiva conservadora, reaccionaria incluso, “como lo ilustran precisamente Raquel Meller o la pareja Florián Rey – Imperio Argentina”, dice Salaün. De la conjunción entre el cuplé, cada vez más extendido, y la canción folklórica, sobre todo la procedente de Andalucía (pero también con la más difundida jota, en todas sus variantes regionales posibles) nacerá la copla. Su fulminante éxito en los locales como los cafés cantantes y entre los sectores populares (obreros, empleados públicos, pequeña burguesía) se entiende por las nuevas pautas de socialización desgajadas de la sociedad campesina clásica: “De la misma manera que el café simula una vida comunitaria mínima, ofrece un patrimonio cultural básico, vinculado no ya con un calendario rural y ritual (los ritmos naturales y las preceptivas religiosas), sino por un modo de vida urbana desritualizado. El éxito del cuplé sólo se puede explicar por la adhesión de unas masas disponibles que carecen de otros sustentos “espirituales”, en plena época de laicización”⁹⁴. Y, agregamos nosotros, que pronto encontrarán en el cine una vía evasiva tan o más poderosa aún que la suministrada por la canción.

Muy crítico no sólo con la ideología por lo general reaccionaria del cuplé⁹⁵ (y, ampliamos nosotros, también con la de la copla, su sucesora), sino con su condición de construcción cultural que destruye la original cultural popular de origen campesino, Salaün pone verdaderamente el dedo en la llaga sobre

⁹³ Salaün, Serge: “Espectáculos (tradición, modernidad, industrialización, comercialización”, en: Salaün, Serge y Serrano, Carlos (2006), p. 195.

⁹⁴ Salaün, Serge (1990), p. 75.

⁹⁵ En su contribución a la historia del cuplé, Salaün también se ocupa del compromiso político de algunas de las grandes divas de la canción hispana de la primera mitad del siglo. Así, recuerda que la Meller (cuyo verdadero nombre era el más prosaico de Francisca Marqués) y Amalia Molina eran católicas recalcitrantes; que Pilar Guerrero, tras triunfar en los locales parisinos frecuentados por la aristocracia acanallada, se afilia al partido del conde de Romanones; y que Tina de Jarque, cuyo caso veremos más adelante, participó en un desfalco millonario y pretendió huir con un militar republicano, antes de caer fusilada ante un pelotón de milicianos. En Salaün, Serge (1990), p. 88.

buena parte de las expresiones de la cultura de masas destinadas al consumo de las clases subalternas españolas en buena parte del siglo XX. Y lo hace cuando afirma que “La canción de principios de siglo y toda su evolución hasta la guerra del 36, acarrea una paradoja: la canción es, a la vez, el principal consumo cultural apto para las masas, sin perder por eso su etiqueta infamante de producto de calidad inferior. Y hay peor aún. La canción-espectáculo (la canción de consumo en variedades, teatros y *music-halls*, aclaramos) marca una etapa de regresión de la cultura popular, ya que la canción deja de ser, paulatinamente, una práctica y una participación individual y colectiva, un comportamiento activo exteriorizado y pasa a mera diversión. Su evolución del *hacer* al *ver* (es el) signo de la desaparición de toda cultura comunitaria significativa en provecho de la cultura-espectáculo (otro tanto pasa con el fútbol y el deporte en general con lo que implican de diferencias entre práctica y espectáculo)”⁹⁶. Y cuando alumbra, además, la contradicción máxima del cuplé, también ampliable al cine: “El cuplé sanciona el predominio de la gran ciudad en la cultura (donde aparecen las modas, los inventos, los comportamientos), pero, por otra parte, la mayoría de los textos mantienen una pauta sólidamente tradicionalista, anclada en valores seguros. El cuplé no propone una visión de una España de cara al porvenir, sino masivamente, un panorama de las Españas más convencionales. En el cuplé reinan los tópicos históricos, geográficos, morales, religiosos y culturales de la tradición más conservadora”⁹⁷ .

Por lo demás, el cuplé tuvo su vertiente pícaro, con cantantes como Consuelo Portela “La Chelito”, o Consuelo Vello “La Fornarina”; pero también destacarán otras que, como la Meller, se movieron también en otros campos, incluido un escenario internacional (París, Nueva York) sólo al alcance de un puñado de divas de su calibre. Pero sin duda alguna, la principal responsable de limar las aristas más controvertidas del cuplé, las más picantes y, al decir de muchos, “chabacanas” fue Aurora Mañanós Jauffret, *in arte* “La Goya”,

⁹⁶ Salaün, Serge (1990), p. 78.

⁹⁷ Salaün, Serge (1990), p. 176.

mujer de ideología conservadora (será temprana militante de Falange Española, como veremos luego), pero con una formación muy superior a la media de las cantantes de su generación, quien desde su debut, en el Trián Palace de Madrid, en 1911, y hasta 1926, conoció un éxito sin desmayos⁹⁸. No sólo se dedicó al cuplé, sino también a todo tipo de canciones regionales. Como otras divas de la canción, el flamenco y la danza españolas, logró que muchos escritores, músicos e intelectuales escribieran para ella o sobre ella, desde Valle Inclán a Benavente, de los Álvarez Quintero a Pedro de Répide, o desde Linares Rivas hasta Pérez de Ayala, quien se inspiró en su trayectoria, pero también en otras de su generación (“La Fornarina”, “La Chelito”, la Meller, Imperio Argentina) para componer su obra *Troteras y danzaderas*.

La canción y otras variantes cantables populares se desgajan de la zarzuela hacia 1900, logrando una autonomía creciente que ya no dejaría de ocupar un lugar central en el imaginario colectivo español desde entonces, con las pertinentes modificaciones de gustos, ritmos y tonadas. La primera conjunción entre la canción, las variedades y el género ínfimo se operó hacia finales de la primera década del siglo XX, de la mano de un empresario, Ramiro Cebrián, que fue el primero en inaugurar, en su local Salón Actualidades, sesiones en las que la proyección de una película se complementaba luego con números de cante y de baile, así como con variedades varias, que solían culminar con canciones en lo que vino en llamarse el “fin de fiesta”, una costumbre, por cierto, que algunas salas mantuvieron incluso hasta después de la Guerra Civil.

A partir de 1925, se vivirá el auge no sólo, lo hemos apuntado ya, de la zarzuela grande, sino también de la “revista”, según recetas de importación directa desde Broadway, en locales de mucho más postín que los café cantantes o los divanes; con un gran escenario, cuajados cuadros de “*girls*” (que así se les llama), grandes *vedettes* alrededor de las que se escriben los

⁹⁸ Sobre el tenor moral del repertorio de “La Goya”, Salaün (1990, p. 67) trae a colación la observación de uno de los primeros cronistas atendibles de los espectáculos populares, el también letrista de coplas Alvaro de Retana, que afirmó que el repertorio de la diva “es apto para ser escuchado en una velada necrológica de la Real Academia de la Jurisprudencia”.

libretos y, lo que es muy importante de cara al éxito de la empresa, vestuarios mínimos, en el límite (o un poco más allá) de la decencia imperante. Son ejemplo de ello las representaciones en el Teatro Principal Palace de Barcelona, donde el empresario Fernando Bayés presentó sus primeras revistas en 1920, con la célebre *Chófer, al Palace*, en la que llegaría a colaborar incluso una figura señera de las artes catalanas de la época como el pintor, coleccionista y ocasional cineasta Santiago Rusiñol. Y una temporada después, traería a Barcelona a dos de las luminarias mayores del género a escala europea, los franceses Jeanne Bourgeois, *in arte* Mistinguett, y Maurice Chevalier. Este nuevo auge provocó la reorientación de las carreras de muchas de las grandes divas que dominaban hasta entonces la escena musical española, sobre todo madrileña y barcelonesa. Pero, como pasó también con el paso del cine silente al sonoro, provocó el súbito envejecimiento de cantantes que ya no se adaptaban, desde el punto de vista de sus características morfológicas, e incluso de su voz (para balbucear un cuplé picante no se necesitan excesivos talentos), a las nuevas exigencias de la revista. Eso fue la que provocó el mutis por el foro de “La Goya”, pero también de Tórtola Valencia, otra de las grandes; o la reorientación de la carrera de Joaquina del Pino, Conchita Ruiz, Leocadia Alba, muchas de las cuales terminaron en el teatro del que habían salido⁹⁹ .

También harán incursiones en este campo músicos todoterreno como Jacinto Guerrero, pero también libretistas como Joaquín Dicenta o Antonio Paso, cuyos nombres veremos frecuentemente en los elencos de las películas de los '20 y '30. Y que algunas de estas *vedettes* lograron extensa fama lo prueba el hecho de que pronto tendrán vehículos cinematográficos a su servicio, como en el caso de la Meller (*Los arlequines de seda y oro*, 1920, de Ricardo de Baños), de Tórtola Valencia y de Celia Gámez, *vedette* de origen argentino, célebre ya antes de 1939, pero luego convertida en un tanto incómodo símbolo por el franquismo tras su adhesión a la causa y la popularidad de su célebre cuplé “¡Ya hemos pasao!”, que ironizaba sobre la

⁹⁹ Salaün, Serge (1990), pp. 83 y 84.

conocida consigna republicana “¡No pasarán!”, santo y seña de la resistencia ante el cerco franquista de Madrid. Raro caso de vedetismo masculino sería el de Miguel de Molina, que a pesar de su inmensa fama en tiempos republicanos y de su inequívoca homosexualidad, logró sobrevivir algunos años en la durísima España de los primeros '40, hasta que un incidente vinculado con su relación con un jerarca franquista provocó una agresión desmesurada por un grupo de militantes falangistas, su huida de España y una larga, fructífera carrera artística y cinematográfica en Argentina, país del que nunca regresaría.

Pero sin ninguna duda, la más poderosa conjunción entre el cine y las más variadas formas de la canción escénica se operará con la copla, raíz de buena parte de la “españolada”. Esta modalidad, ya quedó dicho, es una mezcla de diversos ritmos con la canción folklórica andaluza, de coplillas que cantaba el pueblo llano y que llegaría a los cafés cantantes para mezclarse con el más puro flamenco gitano. Romero dice de la copla que “viene a ser una brevísima pieza teatral de tres o cuatro minutos, con los mismos planteamientos de una comedia o un drama: la exposición, el nudo y el desenlace. (...) un tipo de estrofa, o quarteta asonantada, con una estructura métrica de cuatro versos octosílabos que riman en asonante los pares, quedando libres los impares. Han existido muchas variantes de esas coplas: de arte mayor, de pie quebrado, mixtas... Musicalmente, copla es sinónimo de canción. De canción flamenca o andaluza en muchas ocasiones, aunque no en todas. De ahí que a la hora de denominar el género, los estudiosos no se han puesto nunca de acuerdo para designarlo unánimemente”¹⁰⁰. Para algunos autores, la copla incluiría también el pasodoble, tan importante en el festejo taurino, pero también en el cine. Sus antecedentes arrancan de los pasacalles militares y “exaltan no sólo pasajes del “arte de Cúchares”, y sobre todo lo relacionado con el toro, sino que sirve de fondo musical para alabar paisajes, gentes y costumbres españolas, al decir de Romero¹⁰¹. Tal vez el

¹⁰⁰ Romero, Manuel (2000), p. 16.

¹⁰¹ Romero, Manuel (2000), p. 22.

pasodoble más popular fuera *Suspiros de España*, estrenado por la Banda de Música del Regimiento de Infantería de Marina de Cartagena... y también, título e inspiración de una película de Benito Perojo rodada en el Berlín aliado de Franco, en 1938. Vinculación con el cine tuvo también la que, una vez acabada la contienda civil, estaría llamada a ocupar un lugar central en el universo de la copla, Concha Piquer, aunque durante la República, y hasta los primeros '40, la estrella máxima del género habría de ser Imperio Argentina, quien casada primero, y separada después, del director Florián Rey, con el que tantas veces colaboraría, fue considerada la primera verdadera diva del cine en castellano. Raquel Rodrigo, luminaria en tiempos republicanos y mujer de extraordinaria fotogenia, habría de eclipsarse lentamente al final de la guerra.

Pero de alguna forma, todas ellas tenían un antecedente mayor, puesto que la copla tendría su primera gran concreción, apenas inaugurado el siglo XX, en la carrera de Pastora Imperio. Nacida en 1885, la sevillana era de cuna humilde, como querría la mitogénesis, hija de un sastre taurino y una bailaora, La Mejorana, con la que trabajaría en el futuro y que la ayudó a convertirse también en una notable dominadora del baile escénico. En su biografía se mezclan casi todos los elementos queridos por el imaginario popular relacionado con el arte: orígenes modestos, talento a raudales, un matrimonio, fugaz pero de pugnaz recuerdo, con el torero más en forma de la década de 1910, Rafael Gómez "El Gallo"; y una ascensión a las cumbres de su arte que la mantuvo largos años en primera fila¹⁰². Con Imperio se produce, además, la perfecta conjunción entre baile y cante; y es inútil consignar, por lo demás, que a pesar de una fotogenia no demasiado estimada por la cámara, tuvo desde el mudo participación destacada en varias películas: *La danza fatal*

¹⁰² Salaün (1990, p. 93) cuenta crematísticamente el rápido despegue de la carrera de la Imperio: "debuta con 3 pesetas diarias, en 1902. En este mismo año, el Nuevo Retiro de Barcelona le da 200 pesetas por 15 funciones; en 1904, el Romea le paga 10 pesetas diarias, luego, el Actualidades, 25. En noviembre de 1905, ya cobra 40 pesetas diarias. En 1907, en París (...) cobra 5.000 francos por mes y, en 1909, en Londres, recibe 7 libras por semana". Dinero, añadimos nosotros, anterior a la impresionante devaluación que siguió al estallido de la Primera Guerra Mundial.

(1915, José de Togores), *La reina de una raza* (1917, Armando Pou), *María de la O* (1936, Francisco Elías), su primer trabajo cinematográfico después de una retirada provisional que duraría de 1928 a 1934); *La marquesona* (1940, Eusebio Fernández Ardavín), *Canelita en rama* (1943, Eduardo García Maroto), *El amor brujo* (1949, Antonio Román), *Pan, amor y... Andalucía* (1958, Javier Setó) o *Duelo en la cañada* (1959, Manuel Mur Oti).

El caso de Pastora Imperio permite, además, establecer uno de los puentes más interesantes entre formas artísticas populares y vanguardia artística en la primera mitad del siglo XX español. En efecto, Pastora, muy amiga del dramaturgo y ocasional hombre de cine Gregorio Martínez Sierra, pronto sería presentada nada menos que al gran renovador de la música culta española de la época, Manuel de Falla. Enamorado de su arte, Falla habría compuesto para ella *El amor brujo*, estrenado con participación de Imperio en el Teatro Lara de Madrid en abril de 1914, origen de una obra que sería convertida más tarde por el propio Martínez Sierra en un ballet con el que habría de triunfar otra gran bailaora del período pre-republicano, Antonia Mercé “La Argentina”. Falla, además, habría de ser, junto a García Lorca y a un puñado de intelectuales y artistas interesados por la cultura flamenca, el patrocinador del Concurso de Cante Jondo de Granada (1922), en el que habría de participar Edgar Neville, que tan profunda huella dejaría en el realizador de *Duende y misterio del flamenco*; y en el que ganó el máximo premio un joven prometedor, Manolo Caracol, quien entre 1944 y 1952 formó, junto a la cantaora y bailaora Lola Flores, el primero de los grandes dúos que conoció la historia de la copla, protagonista, dentro y fuera de la pantalla, de la vida cotidiana de la dura España de posguerra... continuidades, otra vez, entre terrenos fronterizos del arte popular.

Otra notable cantaora y bailaora, Amalia Molina, habría de ser llamada a estrenar, en París, nada menos que la ópera *Goyescas* de Enrique Granados, a la vez que serviría como inspiración a los hermanos Álvarez Quintero para su comedia *Mariquilla Terremoto*, también llevada a la pantalla. A su vez, una bailarina y actriz, Helena Cortesina, habría de ser la primera mujer española

en ponerse tras la cámara para rodar, en 1922, una rara película, *Flor de España o La historia de un torero*, incardinada en la españolada centrada en el mundo de la tauromaquia. Y Encarnación López Júlvez, llamada “La Argentinita”, por su origen bonaerense, fue no sólo una de las grandes cantantes y bailaoras del primer tercio de siglo, sino también una inspirada coreógrafa, amante e impulsora de la carrera teatral y literaria del torero Ignacio Sánchez Mejías. Amiga personal de García Lorca, en 1931 grabó cinco discos con canciones populares que el poeta había recopilado por media España, entre ellas la celeberrima *Los cuatro muleros*.

Muchos especialistas consideran que el estreno, en el Teatro Pavón de Madrid, en diciembre de 1928, de *La copla andaluza*, obra del futuro guionista cinematográfico Pascual Guillén y de Manuel Quintero, protagonizada por uno de los grandes *cantaors* de la época, Pepe Marchena, supone también el principio de la copla teatral, y de paso, su mejor tarjeta de presentación de cara al cine sonoro que está entonces surgiendo. Su éxito fue enorme, tanto en su vertiente escénica como en su casi inmediata versión cinematográfica, dirigida por el veterano distribuidor Ernesto González (1929). Y tiene especial interés histórico por cuanto, reestrenada en las tablas en abril de 1929, supuso el comienzo de la amplísima y fulminante fama del madrileño Ángel Sampedro, “Angelillo”, sin duda, una de las *vedettes* de la escena musical, la radio y el cine republicanos, y también uno de los más sólidos valores recaudadores en las cinco películas musicales que protagonizó desde 1932. Exilado en Argentina, como Miguel de Molina, donde igualmente moriría, habría de protagonizar allí, entre otros títulos, las dos únicas películas producidas por Filmófono Argentina, efímera empresa creada por Ricardo Ungoiti en su exilio rioplatense.

Pero en su fecunda relación con el cine, hay otros hitos igualmente reseñables. Amorós¹⁰³ menciona el, por lo demás, muy conocido ejemplo del sevillano Rafael de León y Arias de Saavedra, activo tanto en la escritura de

¹⁰³ Amorós, Andrés: “Teatro popular”, en: Amorós, Andrés y Díaz Borque, José María (1999), p. 141.

cuplés y canciones como de obras de teatro, e inspirador para tantos filmes que luego tendrían, a su vez, en un bucle de rentabilidad probada, una versión en forma de novelilla popular profusamente ilustrada con fotogramas de las mismas películas. Ejemplos como *A la lima y al limón*, *La Parrala*, *Verbena*, por cierto, estos dos últimos, ejemplares corto y medimetro, respectivamente, realizados por Edgar Neville a partir de las celeberrimas canciones¹⁰⁴; *Rosa de África*, convertida en película por José López Rubio, y también filmes posteriores a las fechas de nuestro interés, como *Gitana* (1965) de Joaquín Bollo Muro. Y también buen ejemplo sería el trío compuesto, desde 1940 (primero, al servicio de los espectáculos escénicos de Concha Piquer, pero luego desgajado de ellos) por el propio León con Antonio Quintero (a quien se le deben obras celeberrimas como *Suspiros de España*, *La marquesona*, *La copla andaluza* o *Morena Clara*, por citar sólo algunas) y el compositor Manuel López-Quiroga, responsables de innumerables éxitos tanto en la pantalla como en la escena.

Excepcional poeta cuya obra mayor quedó eclipsada por su inmensa popularidad como letrista de canciones, amante de la bohemia y amigo personal de García Lorca, Rafael de León era, como Neville, un aristócrata (hijo de los condes de Gomara) encandilado también, como nuestro hombre, por la farándula, y conoció la fama muy joven, cuando en unión con Salvador Valverde creó el melodrama teatral *María de la O*, estrenado por la compañía de María Fernanda Ladrón de Guevara en 1935, y puntualmente convertido en exitosa película por Francisco Elías, ya quedó dicho, en 1936, y por Ramón Torrado en 1958.

Conviene retener, para acabar este apartado, el juicio radical que Salaün hace de la relación entre canción y cine español en el período anterior a 1936, que en alguna medida compartimos. Según el mayor estudioso francés del espectáculo popular español del siglo XX, esa alianza “ilustra la orientación

¹⁰⁴ Hay ejemplos incluso anteriores de utilización de una copla como argumento principal para una película. De hecho, una de las grandes españoladas taurinas de la década de los '20, *El relicario* (1927), dirigida por el mexicano Miguel Contreras Torres, en aquel entonces afincado en España, se basaba en un popular cuplé inmortalizado por Raquel Meller.

general de los espectáculos de masas en España y su industrialización. Tópicos de exportación, cine de sainete y zarzuela, España de charanga y pandereta, comedias musicales facilonas y frívolas, construidas alrededor de un nombre o de un título que garantiza la taquilla, el cine, como la canción (y los dos juntos), deriva hacia la mera explotación de un filón: la estructura técnica, productiva y comercial permanece esencialmente orientada hacia la rentabilidad y el provecho. Además, es un cine de consumo profundamente conservador, por no decir reaccionario, en el que tanto las actrices (...) como los autores (...) difunden las producciones para un público masivo y poco culto (...), una ideología favorable a los futuros sectores insurrectos. El cine y/con la canción tienen, en este plano, una responsabilidad indiscutible”¹⁰⁵ .

4.2.5.- La tauromaquia como espectáculo

Desde que en 1898, el gran torero (y posterior político conservador: llegó a ser gobernador civil de Guadalajara y de Ávila) Luis Mazzantini Eguía apareciera en una breve cinta documental protagonizando una corrida de toros, la tauromaquia fue habitual suministradora de argumentos para el cine español, muy especialmente en su género distintivo por excelencia, la españolada (de *El relicario* a *Currito de la Cruz*, de *El Niño de las Monjas* a *Sangre y arena*, de *Rosa la Cortijera* a *Tarde de toros*, por poner sólo algunos ejemplos bien conocidos de entre los más de 250 títulos que ha producido el cine mundial centrado en el mundo del toreo¹⁰⁶). No se trata de hacer aquí la

¹⁰⁵ Salaün, Serge (1990), p. 146-147.

¹⁰⁶ Y con argumentos considerablemente invariables, lo que habla muy claro de las limitaciones que el tema ha tenido en casi todas sus versiones, y que Muriel Feiner, en un libro mucho más atento al dato que al análisis, resume así: “(...) lamentablemente, los guionistas no se han esforzado mucho en desarrollar tramas originales y variadas, ni para distanciarse de los senderos más trillados: torero pobre que ve en los ruedos la posibilidad de resolver su vida y satisfacer las acuciantes necesidades de sus seres queridos. En el terreno sentimental, aunque puede enamorarse de la humilde chiquilla del pueblo, suele quedarse prendado de la hija del rico ganadero, dando pie así a un conflicto por pertenecer a distintos estratos sociales”, este último, uno de los grandes motores, apuntamos nosotros, del melodrama clásico hollywoodense: la diferencia de clases. Feiner, Muriel (2004), p. 50.

nómina de los filmes basados en asuntos taurinos, ni de exponer el listado de las películas protagonizadas o financiadas por diestros en su apogeo o decadencia, bien estudiado, entre otros, por Carlos Fernández Cuenca¹⁰⁷. Sino de recordar que la tauromaquia vivía, en vísperas de la República, un momento de cambios, aunque seguía gozando de una popularidad que no paraba de crecer desde el siglo anterior. Y también, que fue uno de los motores creativos, de las grandes pasiones personales de Edgar Neville, que dedicó uno de los primeros textos que escribió a una faena memorable de Juan Belmonte, y que habría de recrear el universo taurino en un film posterior a nuestro interés: *El traje de luces*. En 1926¹⁰⁸, había en toda la geografía española unas 160 ganaderías que nutrían a la fabulosa cantidad de unas 400 plazas de toros, de todos los tipos y formatos, desde las plazas estables hasta las móviles, que sólo funcionaban durante el período de fiestas en los pueblos, o aquellas que se reconvertían, fuera de temporada, en instalaciones aptas para otros espectáculos públicos. El número de corridas se mantiene, con ligeras oscilaciones, en torno a 264, entre comienzos de los '20 y el estallido de la Guerra Civil: 278 entre 1920-1929, 246 entre 1930-1935, aunque eso sí, se verá, en plazas de muy superior capacidad que las existentes en los primeros años del siglo.

Y como ocurrió también en otros terrenos del quehacer cotidiano español, el período que va de 1923 a 1936 habría de configurar el modelo de industria cultural también en el ámbito taurino: “El número de corridas de toros aumentó gracias a la mejora de las vías de comunicación, tanto carreteras como líneas de ferrocarril. El incremento de las corridas permitió profesionalizar la actuación de los toreros, que se convirtieron en estrellas de alcance nacional. Los medios de comunicación les dedicaban especial atención, tanto la prensa generalista como las numerosas revistas dedicadas a este mundo. Los carteles taurinos vivieron una edad de oro y los programas radiofónicos

¹⁰⁷ En diversos textos, como el apéndice dedicado al asunto en la imprescindible y monumental *Los toros* de José María de Cossío, así como multitud de artículos en revistas especializadas.

¹⁰⁸ El dato lo proporciona Navarrete Cardero, José Luis (2009), p. 91.

trajeron a sus micrófonos la retransmisión de las faenas y las entrevistas a los diestros”.¹⁰⁹

Pero esta profesionalización, esta modernización de una profesión con siglos de existencia tuvo costes añadidos. Por un lado, y debido a las fuertes presiones de los medios y de parte del público¹¹⁰, que veía como un espectáculo macabro algunas de las viejas normas que regían las distintas suertes taurinas, en agosto de 1929 se modificó el reglamento, sobre todo en la suerte de varas, obligando a los caballos de los picadores a ir defendidos por un peto rígido de protección, para evitar así el bochornoso precio de la muerte segura del caballo, habitual y rutinariamente desventrado por los cuernos del toro, hasta el punto que, en un espectáculo en el que todavía regía la pasión por el animal, casi más aún que por el toreo, una parte no desdeñable del público considerara una gran corrida aquella en la que un mismo toro acababa con la vida de varios caballos. Por el otro, también el espectáculo taurino, como ocurrió con el fútbol y con los cines, los otros reyes del ocio popular español anterior a la Guerra Civil, vivió el auge de la

¹⁰⁹ Báez y Pérez de Tudela (2012), p. 162.

¹¹⁰ La polémica acompañó a la tauromaquia casi desde sus orígenes como espectáculo de pago. Un sector importante de la intelectualidad, además de buena parte del público, no sentía por la lidia una gran estimación; no así las clases populares. Desde la segunda década del siglo, arreciaron las críticas contra el arte de Cúchares, y Andrés Amorós trae a colación (en Amorós, Andrés [1996], pp. 60 y 61), un fragmento de uno de los más denodados luchadores por la prohibición de las corridas, el propagandista Eugenio Noel: “De las plazas de toros salen estos rasgos de la estirpe: la mayor parte de los crímenes de navaja; el chulo; el hombre que pone la prestancia personal sobre toda otra moral; la grosería; la inadecuación; el pasodoble y sus derivados; el cante hondo y las canalladas del baile flamenco, que tiene por cómplice la guitarra; el odio a la ley; el bandolerismo; esa definición extraña del valor que se concreta en la palabra riñones y que ha sido y será el causante de todas nuestras desdichas; ese delirio de risa, de diversión, de asueto, que caracteriza a nuestro pueblo; el endiosamiento del valor físico y el desprecio a lo que significa duelo, riña, engalle, orgullo, fastuosidad, irreverencia; (...) la pornografía sin voluptuosidad, ni arte, ni conciencia; el “apachismo” político; todos, absolutamente todos los aspectos del caciquismo y del compadrazgo, el ningún respeto a la idea pura; el desbordamiento del sentimentalismo sensual, grosero y equívoco (...) y en fin, cuanto significa entusiasmo, gracia, arrogancia, suntuosidad, todo, todo está maliciado, picardeado, bastardeado, podrido por esas emanaciones que vienen de las plazas a la ciudad y desde aquí a los campos”. Obsérvese que entre tanto defecto el polemista no incluye el sufrimiento animal, algo que parece lejano a la sensibilidad de aquella época; y obsérvese, igualmente, que buena parte de los supuestos defectos de la lidia son en boca de Noel, en realidad, posiciones de clase de un burgués “ilustrado” que contempla, entre el estupor y el escándalo, el ocio a menudo bullanguero y corrosivo de las clases subalternas...

construcción anexa a su propia relevancia social.

Como en el caso del fútbol, no fue ajeno a este auge edilicio el fervor popular que concitaron algunas figuras mayores del toreo, en primer lugar, *Joselito* (muerto por un toro en Talavera de la Reina en 1920) y Juan Belmonte, un torero adorado por Edgar Neville; pero también otras, que Francisco Claramunt agrupa entorno a tres ejes temporales: el período 1920-1925, en el que reinan Granero, “Chicuelo”, Nicanor Vilalta, un Marcial Lalanda que habría de financiar íntegramente uno de los títulos clave de la tauromaquia cinematográfica del período mudo, *¡Viva Madrid, que es mi pueblo!* (Fernando Delgado, 1928); y sobre todo, el también intelectual y escritor Ignacio Sánchez Mejías, tan vinculado a la vanguardia cultural republicana y él mismo muerto a consecuencias de una cogida en la plaza de toros de Manzanares, en agosto de 1934. El período 1925-1930, en el que sobresalen “Cagancho”, “Curro Puya”, “El Niño de la Palma”, Vicente Barrera y Manuel *Bienvenida*; y el período 1930-1936, en el que se produce el despegue en la carrera de Domingo Ortega, Victoriano de la Serna y Alfredo Corrochano¹¹¹.

Pero a diferencia del balompié y del cine, en su relación con la arquitectura el toreo prefirió alejarse de la novedad e incluso del flirteo con la vanguardia, como ocurriera en el caso de los grandes palacios de proyección construidos en los ´20, para encerrarse sobre sí mismo (al fin y al cabo, tras las grandes reformas de mediados del siglo XIX, la plaza como lugar máximo de la función taurina había llegado a codificar sus necesidades arquitectónicas hasta el más mínimo detalle) y proponer, en los cosos que también en la misma década fueron construidos por todo el país, un “lenguaje tradicional de estilo neo-mudéjar, habitual a finales del siglo XIX, con ladrillo, arcos de herradura y adornos de cerámica”¹¹², como si el conservadurismo tan querido al mundo taurino fuera incapaz de mezclarse con las corrientes renovadoras que llegaban a España de la mano de los espectáculos más dinámicos de

¹¹¹ Citado por Amorós, Andrés (1996), p. 173.

¹¹² Báez y Pérez de Tudela (2012), p. 165.

aquellos años.

Así, se popularizó el modelo de plaza “Monumental”, de aforos muy importantes: en 1922, Pamplona construye una plaza para 13.000 espectadores, la primera de cemento armado; Zaragoza lo había hecho ya unos años antes, en 1917, con igual capacidad; y Cuenca (1926), Granada (1927-28) o Cádiz (1929) se inscriben en esta tendencia a la monumentalidad, por no citar ya plazas mucho más importantes, como Barcelona (con la ampliación de su Monumental, en 1917, hasta alcanzar las 20.000 localidades), o la madrileña plaza de Las Ventas, inaugurada en 1924, que tiene una capacidad aún mayor: 24.000 asientos, la mayor hasta entonces de España.

Anexo a esta misma fiebre constructora, el espectáculo taurino se benefició también del auge del cartelismo, que en este sentido sí conectó bien, a diferencia de la arquitectura, con la gran renovación estilística que se operaba en el cartel comercial europeo desde comienzos del siglo. “La modernidad penetra en el cartel taurino por otras vías: en la distribución de los motivos que priva entonces; en la parte superior del cartel empiezan a aparecer trenes y automóviles, como tela de fondo sobre la que se destaca, en el primer plano, la imagen taurina habitual del centro del cartel (...) Un caso extremo: el espléndido cartel dibujado por Cobos e impreso por José Ortega, en Valencia, para anunciar las corridas de agosto de 1930, en San Sebastián, muestra una hermosa aviadora con su avión en el ruedo de la plaza, en una composición en la que líneas rectas y curvas se conjugan”¹¹³.

4.3.- EL CINE REPUBLICANO

En general, se suele considerar que el cine, en tanto fenómeno de masas, comenzó su consolidación en España en el período que se inicia a comienzos de la dictadura del general Primo de Rivera, en 1923, y que se encuentra ya

¹¹³ Magnien, Brigitte: “Cultura cotidiana”, en Salaün, Serge y Serrano, Carlos (2006), p. 176.

plenamente instalado como gran bastión del ocio masivo cuando se produce el estallido de la Guerra Civil, en el verano de 1936. Probablemente, la razón principal del éxito de una industria basada en la repetición y en el descenso de costes por unidad de producción, como era (y sigue siendo) el cine, reside ante todo en el muy competitivo precio de acceso a sus espectáculos. En esa época, mientras una entrada de teatro oscilaba entre las 2,50 y las 3,50 pts., la de cine variaba en un abanico de entre 40 y 75 céntimos¹¹⁴. Eso llevó inexorablemente al nuevo medio a convertirse en una irresistible tentación para el consumo de las clases populares, que España vivió, como por lo demás el resto de países más o menos cinematográficamente desarrollados, hacia esa época, y que obligó a una fuerte reconversión del parque de salas entonces existente, así como a la construcción *ex novo* de grandes infraestructuras de exhibición: fue el comienzo de la era de los grandes palacios del cine. Es en este período en el que, después de los largos años del pionerismo y de alternar en las salas con otras formas del espectáculo escénico (canción, bailes, números de variedades, espectáculos de magia, etc.), la proyección cinematográfica les ganó la partida a las otras formas del espectáculo popular, sobre todo en las grandes ciudades.

Si tomamos como ejemplo a Madrid, veremos que si en 1922 había 16 salas abiertas al público, esta cifra se elevaba ya a 34 en 1929, el año de la gran crisis económica mundial, y a 60 en vísperas de la guerra¹¹⁵; los datos de Barcelona no son muy diferentes. Así, se iniciaba entonces una inmensa operación inmobiliaria, consistente en la construcción de grandes infraestructuras, como el cine Monumental, en la calle Atocha, con 4.000 butacas; el Real Cinema, donde se podía disfrutar, en verano, de una terraza al aire libre con igual programación que la sala principal; el Príncipe Alfonso y el Pavón, en Embajadores, obra, como el Monumental, del arquitecto Teodoro Anasagasti; el Doré, único en estilo modernista (y actual sede de la Filmoteca

¹¹⁴ En lo que respecta al circo, otra de las formas del espectáculo escénico para consumo de las clases populares, el precio de la entrada oscilaba entre la silla de pista, que podía alcanzar hasta las 2,75 pts, mientras que la más barata, la entrada de paseo, costaba unos 50 céntimos.

¹¹⁵ Báez y Pérez de Tudela, José María (2012), p. 105 y ss.

Española), además de la impresionante sucesión de cines que convertirían a la Gran Vía, la avenida “moderna” por antonomasia del Madrid que se expandía entonces a velocidad de crucero, en el verdadero centro neurálgico de la actividad cinematográfica española: el Palacio de la Música, el Avenida, el Callao, el Palacio de la Prensa, el Capitol, el Rialto y el Coliseum contaban todos con capacidades entre las 1.500 y las 2.000 butacas, y como los anteriores, fueron construidos entre 1922 y 1930. Y contaban también con notables salas barrios populares como Bravo Murillo (el cine Europa), Chamberí (el Barceló), entre otros...

Esta necesidad de nuevas salas corrió en lógico paralelo con la consolidación de las redes de distribución, todavía no controladas por las multinacionales estadounidenses (un fenómeno que, en el cine español, y por derivas políticas y de negocio que sería muy largo explicar aquí, sólo se produciría desde los años ´60), que pasaron de ser meras empresas locales a expandirse desde las ciudades principales, Madrid y Barcelona, abriendo sucursales en todas las grandes capitales españolas, al tiempo que se consolidaban las zonas de exhibición que regirían durante décadas la actividad cinematográfica: región de Cataluña, Aragón y Baleares, región Centro, región de Extremadura, región del Norte, región de Galicia, región de Asturias, región de Levante y región de Andalucía, África, Canarias y Fernando Poo (Guinea). Esto creó no sólo grandes empresas con presencia estatal en un mercado hasta poco antes muy disperso y geográficamente complejo, sino una ágil red de empresas asociadas que habría de dominar el negocio hasta finales de los ´60. Y al tiempo, creaba las condiciones para que la distribución se integrara de manera todavía no muy decidida (lo que sí ocurriría sobre todo en la década de los ´40), pero en todo caso reseñable, en la producción: el ejemplo señero del primer gran éxito de público en la historia del cine madrileño (y probablemente español, aunque la falta de datos fiables no permita avalar con rotundidad esta hipótesis), la versión de *La verbena de la Paloma* de José Buchs (1921), en realidad producido gracias a la inversión del llamado “decano de los distribuidores”, Ernesto González, nos libra de

mayor abundamiento.

Esta articulación distribución-exhibición, junto con la proliferación de las salas incluso en barrios populares, tuvo también importantes consecuencias sociológicas. Lo recuerda Báez: “Estos locales (se refiere a los grandes cines del centro de la capital, pero es extensible a otras grandes ciudades, significativamente a Barcelona) supusieron un hito fundamental en la historia de Madrid, porque acostumbraron a todas las clases sociales a acercarse al centro de la ciudad. Se produjo así una lenta y constante apropiación del espacio urbano central por una población interclasista. El pueblo compartía el protagonismo de este espectáculo, símbolo de la modernidad en España y en el mundo, gracias a las grandes salas, con los filmes que proponían nuevos modelos sociales y encumbraban como ídolos a los protagonistas de las películas. (...) De manera silenciosa e imparable se produjo una revolución en la mentalidad de los madrileños, que participaban de modos de vida, en el trabajo y en el ocio, similares a los de los países más avanzados de Occidente. Y estos ciudadanos se preparaban, tal vez sin ser conscientes de ello, para reclamar una mayor participación en la escena política española”.¹¹⁶

4.3.1.- El sonoro: un negocio al borde de la quiebra

Es bien sabido que la llegada del sonoro produjo en el todavía escasamente desarrollado cine español algo parecido a un cataclismo. Ya tuvimos ocasión de escribir, en otro sitio, que “Si la perentoria necesidad de inversiones para adecuarse a una situación completamente inédita hasta entonces fue importante para la exhibición, el sector más directamente involucrado, no lo fue menos para la producción. Una industria que a duras penas podía denominarse tal se vio de golpe enfrentada a una revolución tecnológica a la que no tardaría en intentar sumarse, bien que con pírricos resultados: que entre mediados de 1929 y mediados de 1932 sólo se rodasen seis largometrajes en España indica a las claras la magnitud de la hecatombe

¹¹⁶ Báez y Pérez de Tudela, José María (2012), p. 110.

productora”.¹¹⁷

El comienzo de la crucial década de 1930 fue un período industrialmente turbulento, en el que la picaresca de algunos avispados que traficaban con las patentes de los sistemas de grabación de sonido en el rodaje de las películas, con resultados muchas veces irreproducibles luego en las salas, hizo por lo demás fortuna. Sería largo enumerar los intentos, fallidos o no¹¹⁸, pero sí conviene recordar que el primer sistema con el que se intentó el rodaje sonoro en España era una variante del patentado, en EE.UU., por Lee de Forest, el Phonofilm, que gracias a diversos avatares, terminó en manos de un exhibidor de Burgos, Francisco Vítores, un modesto industrial que iba de pueblo en pueblo con un camión ambulante vendiendo la nueva maravilla, bien que con un repertorio de títulos francamente reducido. Como ocurriera en los orígenes de la producción hollywoodense, fue su necesidad de disponer de un catálogo más amplio lo que le llevó a rodar, en junio de 1929 y en una finca que poseía en la zona madrileña de Ciudad Lineal, algunos cortos cómicos y musicales, y a intentar, igualmente, el rodaje de un pionero largometraje sonoro. Hay que retener un dato: en ese mismo verano de 1929, no había en todo Madrid una sola sala convenientemente equipada con equipos sonoros; y en Barcelona, se montaban por entonces los primeros altavoces, en el cine Coliseum, aptos para la reproducción del sonido, aunque los resultados de las primeras proyecciones dejasen bastante que desear. Lo recuerdan Heinink y Dickson¹¹⁹: “El 19 de setiembre de 1929 se inaugura el cine sonoro en el Coliseum de Barcelona con el estreno de la revista musical Paramount *La canción de París (Innocents of Paris)* y, en atención al público,

¹¹⁷ Riambau, Esteve y Torreiro, Casimiro (2008), p. 821.

¹¹⁸ Quien se tomó la molestia de enumerar los muy variados sistemas que pugnaban por hacerse con un lugar en el sol entre los ´20 y los primeros ´30 ha sido Emilio Carlos García Fernández (2002), pp. 234 y ss. El historiador distingue hasta cinco sistemas con sonido inserto en la propia película (a la postre, el que acabaría triunfando): Cinephone, De Forest Phonofilm, Electrical Research Products, RCA Photophone y Sonograph; uno con sonido por alambre, el Moviephone; y hasta 24 con discos, el primer sistema en ser explotado (por la Warner Bros.), pero también el que más pronto hizo patentes sus debilidades, al no ser coincidentes los tiempos de desgaste del celuloide de la cinta con el material de que estaban contruidos los discos fonográficos, lo que irremediamente provocaba en algún momento de la explotación del film la desincronización de ambos sistemas.

¹¹⁹ Heinink, Juan B. y Dickson, Robert (1992), p. 20.

solamente se ofrecen en forma sonora las canciones de (el actor francés Maurice) Chevalier, permaneciendo en silencio los restantes pasajes *por estar hablados en idioma inglés...*” huelgan más comentarios.

Vítores perseveró en su intento de producir obras que le permitieran llenar un programa convencional, razón por la cual se unió al inquieto Francisco Elías, uno de los pocos directores que conocían el nuevo sistema, gracias a sus estancias en Nueva York y en París, para rodar una película sobre el mundo del cine que debió llamarse *El último día de Pompeyo*, pero que se conocería luego por su título definitivo: *El misterio de la Puerta del Sol*, un film que se rodó en el otoño de 1929. Que el éxito no acompañó ciertamente a la empresa lo prueba un hecho bien conocido: el sistema utilizado para la captación de sonido no era compatible con los que entonces se estaban colocando en las pioneras salas españolas que invirtieron en sonoro, de forma que sólo se exhibió, con el auxilio de la instalación móvil de Vítores, en un cine de Burgos, y en pase único, en febrero de 1930: todo un vaticinio de cómo era la paupérrima realidad industrial del cine hispano del momento, que habría de esperar por lo menos hasta 1932, cuando el ingeniero Alberto Laffon y el científico Ezequiel Selgas patentaran el sistema que lleva su nombre (utilizado por vez primera en *Currito de la Cruz*, Fernando Delgado, 1935) para ver nacer una plausible patente hispana sobre el asunto; patente que, por lo demás, no se demostrará particularmente apta para desplazar, para entonces, a la ya consolidada tecnología alemana o americana.

Hay un dato a retener que profundiza aún más la pobreza de toda la operación. La inversión efectuada para poner en marcha el film no pasó de la humilde suma de 18.000 pts.¹²⁰ Detengámos un momento a ver el coste de algunos de los últimos éxitos del silente hispano, películas producidas entre 1927 y 1930. Así, *Las de Méndez* (1927) de Fernando Delgado, con un parco rodaje en exteriores madrileños y una inversión escasa, costó al parecer entre 23.000 y 23.484 pts; la ya comentada *¡Viva Madrid, que es mi pueblo!* (1928),

¹²⁰ Según declaró el propio Elías a Mateo Santos (*Cinegramas*, 27.10.1935). Reproducido en: Gubern, Román (1977), p. 17.

también de Delgado y casi enteramente financiada por su protagonista, el torero Marcial Lalanda, sumó un coste de 80.000 pts, para una película que duraba casi, según las fuentes, 180 minutos¹²¹. *La aldea maldita* (1930) de Florián Rey, posiblemente la última obra maestra del cine silente español, costó 70.000 pts, a pesar de su largo rodaje en escenarios naturales castellanos, por no hablar de la lujosa *Corazones sin rumbo* (1928) de Benito Perojo y Gustav Ucicky, coproducción hispano-alemana rodada en Berlín, que tuvo un coste reconocido de 1.000.000 de pts.¹²² Las cifras crudas y desnudas nos libran de mayor abundamiento.

Las salidas que buscó la renqueante industria cinematográfica española para poder resolver la situación de inferioridad tecnológica frente a sus competidores extranjeros (sobre todo, EE.UU. y Alemania) fueron varias. Una consistió en la financiación (o co-financiación) de películas españolas en estudios extranjeros, comenzando por la pionera *La canción del día / Spanish Eyes* (rodada en diciembre de 1929), que tuvo como productor al distribuidor Saturnino Ulargui (que debía su fortuna empresarial a ser el explotador del catálogo de la alemana UFA), como director al británico G.B. Samuelson (como británicos fueron, por lo demás, los técnicos que en ella participaron) y como escenario de rodaje los estudios londinenses B.I.P., en Elstree¹²³. De la

¹²¹ La copia actualmente disponible en Filmoteca Española no pasa de 160', aunque es muy posible que no esté completa. Los datos de coste del film varían según las fuentes. García Fernández habla de 80.000; sin embargo, otras fuentes, como Fernández Cuenca, hablan de 97.800 pts.

¹²² Datos proporcionados por García Fernández, Emilio Carlos (2002), p. 109.

¹²³ El subdesarrollo hispano en materia de técnicas de captación de sonido y la escasa habilidad de los profesionales para trabajar con el nuevo medio queda palmariamente de manifiesto en un jugoso editorial de la pionera revista barcelonesa *Arte y Cinematografía*, uno de los más autorizados portavoces de la industria cinematográfica hispana: de hecho, durante algunos meses (entre 1932 y comienzos de 1933) fue el órgano oficial de la Mutua de Defensa Cinematográfica Española, el organismo que englobaba todas las ramas profesionales del cine. En su número 346-347 (febrero-marzo de 1930), el anónimo redactor llega a afirmar: "Estamos completamente de acuerdo en considerar un acierto de los editores de *La canción del día* el confiar la dirección de su primera producción a un director extranjero. Esta visión de la industria es de una lógica aplastante. Si no tenemos los elementos indispensables en casa es preciso buscarlos fuera. Toda industria que para completarse y asegurar su perfeccionamiento precisa de algún factor lo busca donde se halle, sin que a nadie se le ocurra decir que ello es una merma para la dignidad nacional. ¡Ojalá se hubiera hecho esto algunos años antes! Hoy podríamos enorgullecernos de poseer una editora nacional del film".

búsqueda de la comercialidad en el intento no caben dudas: se contrató a dos de los comediógrafos entonces más en boga, Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández; se cargaron las tintas sobre el argumento, una historia de amores interclasistas entre una ciega (!) y un millonario (!!), gracias al cual la muchacha terminaba recuperando la vista; y se eligió la forma del musical, con partitura de otro famoso, el maestro Jacinto Guerrero, para enganchar con la propuesta al público popular.

También se rodarían otras películas en estudios franceses, como *El amor solfeando / L' amour chante*, también conocido en España como *El profesor de mi mujer* (1930), co-producción entre la poderosa cadena de exhibición Cineaes y Renacimiento Films, de la alemana Harmonic Films y del productor francés Pierre Braunberger. Rodada en los estudios de la UFA en las cercanías de Berlín, en Neue Babelsberg, la película, en la que colaboró el militante anarquista valenciano Armand Guerra como director, pero de la cual el cosmopolita profesional terminaría desentendiéndose, sería finalmente firmada, en todas sus versiones, por el itinerante cineasta francés Robert Florey. También rodaje extranjero habrían de tener dos producciones de la distribuidora madrileña Julio César: *El embrujo de Sevilla / L'ensorcellement de Seville*, y *La bodega*, ambas rodadas en 1930 y dirigidas por Benito Perojo, que sería el responsable de las versiones francesa y española, la primera vez que esta tarea era íntegramente encomendada a un director español. Basada la primera en una novela, lo recuerda Gubern¹²⁴, en una novela del uruguayo Carlos Reyles, y la segunda en una reivindicativa y muy popular obra de Vicente Blasco Ibáñez ambientada en Andalucía entre señoritos y obreros de las bodegas vinícolas, fueron rodadas respectivamente en los estudios berlineses de la UFA y en los parisinos de Nathan, aunque las dificultades surgidas durante el proceso de elaboración del primer film dieron al traste con la vida de la productora e hicieron que la UFA retuviera el negativo hasta recuperar las deudas. Más importante para el futuro industrial del cine español que estos esfuerzos sería, a la postre, el último de los filmes hispanos

¹²⁴ Gubern, Román (1977), p. 22-23.

rodados en estudios europeos: *Cinópolis / Elle veut faire du cinéma* (1931), la comedia que marcó el debut en la profesión del catalán Josep Maria Castellví. No tanto por el protagonismo de quien estaría llamada a ser la gran estrella femenina del cine republicano, Imperio Argentina, cuanto porque el verdadero impulsor de este rodaje, llevado a cabo en los estudios Gaumont de París, que no era otro que el inquieto Francisco Elías, quien habría de conocer allí al aventurero francés Camille Lemoine, cuyo nombre se asociará, en el futuro, con el desarrollo del sonoro en España. Y lo que era tan sólo un cortometraje de tres rollos realizado por Castellví se convirtió, de la mano de Elías, autor de la ampliación hasta dejarlo convertido en un largometraje convencional, en el mayor éxito de entre los cinco filmes sonoros rodados en el extranjero.

La segunda opción fue también la más utilizada en todas las cinematografías carentes de tecnología sonora, y no fue otra que la sonorización a posteriori de películas originalmente rodadas mudas, a las que, bien a partir del sistema de discos sincronizados según las pautas del sistema Vitaphone, el practicado por la pionera Warner Bros. en EE.UU., bien con sistemas autóctonos, como el Melodión o el Filmófono, este último creado y patentado por el ingeniero Ricardo Urgoiti, futuro creador de la influyente productora del mismo nombre, como ya veremos. Ejemplos de película muda con sonido sincrónico fueron *Fútbol, amor y toros* (1929) de Florián Rey, *La alegría que pasa* (1930) de Santiago Rusiñol, la respuesta desde Barcelona a este tipo de producciones; *La aldea maldita* (1930) también de Florián Rey, que conoció tanto versión muda como sonora (ésta registrada en los estudios Tobis, cercanos a París), o algunas películas que, como *El Nandu va a Barcelona* o *El Senyor Ramon*, ambas de 1930 y dirigidas por Baltasar Abadal, pretendieron inaugurar la producción hablada en catalán, pero que, por sus defectos de sonorización, ni siquiera llegaron a estrenarse.

Finalmente, y siempre relacionada con el sonoro, también se produjo otra circunstancia que favoreció indirectamente al conjunto de la cinematografía española: el de los rodajes de versiones españolas de filmes extranjeros en los que participaron profesionales españoles. En total, fueron 123 las películas

que se rodaron en este régimen, en dobles o más versiones, una práctica común en prácticamente casi todas las cinematografías, aunque centradas sobre todo en París, Berlín, Roma y, sobre todo, Hollywood. En París, por ejemplo, Florian Rey dirigió, en los estudios de la estadounidense Paramount situados en Joinville, y al alimón con el francés Louis Mercaton, *Su noche de bodas* (1931)¹²⁵, y con E.W. Emo *Lo mejor es reir* (1931)¹²⁶, *Espérame* (1932) y *Melodía de arrabal* (1932), ambas codirigidas con Louis Gasnier. Pero no fue el único, toda vez que allí hicieron sus primeras armas en el sonoro cineastas como Perojo, Eusebio Fernández Ardavín, guionistas como Claudio de la Torre, actrices como Imperio Argentina, Rosita Díaz Gimeno, actores como Miguel Ligeró...

Mucho más significativo para nuestro interés, no obstante, fue la producción hollywoodense, bien estudiada, entre otros, por Juan B. Heinink y Bob Dickson, así como por Jesús García de Dueñas¹²⁷. La producción de películas en inglés, pero también en otros idiomas extranjeros (español, francés, italiano, sueco, alemán, hasta japonés...) se inició en Hollywood, por parte de la Fox, meses antes del crack de 1929; y aunque las grandes productoras, entre ellas Paramount y MGM, las que más películas produjeron, dejarían pronto de practicar este tipo de versiones (sobre todo, tras la implantación del *play-back*, hacia 1932), no obstante estudios menores, como Tiffany, World Wide, Sono-Art, Tec-Ter, Chesterfield, Mascot o Hal Roach, así como otras efímeras marcas creadas en ocasiones por inversionistas latinoamericanos o españoles en California, como la Hollywood Spanish Pictures¹²⁸, siguieron con

¹²⁵ Versión de *Her Wedding Night* de Frank Tuttle

¹²⁶ Versión de *Rive Gauche* de Alexander Korda.

¹²⁷ El añorado Paco Llinás también recuperó hace años, en su efímera editorial Verdoux, las entrevistas que Florentino Hernández Girbal realizara en los '30 con la mayor parte de los españoles que vivieron y trabajaron en Hollywood: *Los que pasaron por Hollywood*, Madrid, 1992, en edición de Juan B. Heinink.

¹²⁸ En el accionariado de esta empresa, formada por inversionistas de ambos lados del océano, figuraban personajes como el músico catalán Xavier Cugat o su esposa de la época, la actriz mexicana Carmen Castillo. Su primera producción se llamó, muy significativamente, *Charros, gauchos y manolas*, y era un compendio de lugares comunes iberoamericanos que fue objeto de un incendiario editorial de la revista *Popular Films* (nº 194, 17.4.1930): "Charros, gauchos, manolas y la "karaba", firmado por el corresponsal de la revista en Nueva York, Aurelio Pego.

esta peculiar modalidad de producción hasta fecha tan tardía como 1939. En realidad, se trataba de una práctica que permitía abaratar costes utilizando un mismo guión (pertinentemente traducido a cada uno de los idiomas en que se realizaría una versión del, digamos, “film madre”), los mismos escenarios y prácticamente los mismos emplazamientos de cámara. Lo que variaba era justamente el elenco, puesto que los actores angloparlantes de la versión madre eran sustituidos por actores que hablaran la segunda lengua, aunque no siempre: de hecho, los mismísimos Stan Laurel y Oliver Hardy rodaron, para el avisado productor y director Hal Roach, versiones de varias de sus películas en castellano, sin saber ni una palabra de nuestra lengua, aunque pertinentemente asesorados por contratados foráneos, bien latinoamericanos, bien españoles. Las técnicas de rodaje fueron a veces extenuantes, propias de la producción en serie que caracterizó al Hollywood de los estudios, y sobre todo en aquellos años. Al principio, se rodaba en dos turnos: la versión inglesa durante el día, la extranjera por la noche, en agotadoras jornadas que mantenían el plató en funcionamiento 24 horas al día. Y cuando se trataba de un film con explosiones, destrucciones o efectos especiales, se evitaba cuidadosamente desde el guión que los planos en cuestión contuviesen ningún tipo de diálogos, de manera de poder impresionarlos consecutivamente para todas las versiones realizadas a partir de un mismo negativo.

Y así fue como comenzaron a llegar los profesionales contratados, la mayor parte de fuera, aunque algunos (como los actores españoles Fortunio Bonanova o Antonio Moreno, que gozaban entonces de amplia fama por sus trabajos en el cine americano silente) se reclutaran entre la copiosa cantera de talentos hispano-parlantes que trabajaban en Hollywood. “Carmen Guerrero, Alfonso Pedroza y Nancy Torres llegan desde México; María Calvo, Luis Llaneza, Carlos Villarías y Rosita Granada, de España; Vicente Padula, de Argentina; Ralph Navarro desde Filipinas... (...) Los escritores peninsulares acaparan los puestos de nueva creación para redactores de diálogos; el andaluz Moré de la Torre en la plantilla de Fox, el catalán Salvador de Alberich

en MGM, otro catalán, llamado (Josep) Carner Ribalta, entra en Paramount, el asturiano Baltasar Fernández Cué pasa al departamento español de...”¹²⁹. A éstos cabrá agregar, poco después, a Edgar Neville, algunos de los amigos íntimos de éste, como el muy prolífico José López Rubio, sin duda el que desarrolló una carrera más interesante e influyente; Enrique Jardiel Poncela, por quien Neville profesaba auténtica admiración; Antonio de Lara “Tono” y Eduardo Ugarte, todos ellos en tareas de guionistas o traductores, cuando no ocupando un cargo de nuevo cuño en el organigrama hollywoodense, el llamado “director de diálogos”, profesional que estaba “presente en los rodajes para supervisor la dicción de los actores y unificar el sentido de las frases recitadas. Considerados como cargo de segundo orden, estos supervisores escénicos fueron en muchas ocasiones auténticos directores de las películas, con capacidad decisiva para dar por buenas las tomas, controlando el desarrollo de las secuencias y aportando variaciones al trabajo mecánico de los copistas contratados para dirigir un proceso de realización que, sin conocer el idioma, nunca podrían comprender”, nos informan Heinink y Dickson. Edgar Neville desempeñó justamente esta función en uno de los dos filmes americanos en los que aparece su nombre: *El presidio (The Big House, 1930)*¹³⁰, versión castellana de Ward Wing, su primer contacto con la realización cinematográfica.

Estos intentos de las grandes empresas extranjeras del negocio cinematográfico por conquistar los mercados nacionales con el arma de la lengua no gozaron, como se puede comprender, de buena prensa más allá de sus fronteras, y sobre todo, entre los profesionales de la industria. En España concitaron viva animadversión, y de hecho, la realización, ya lo veremos, del Congreso Hispanoamericano tiene mucho que ver con una política de autodefensa frente a lo que se vivió entonces como una agresión del cine

¹²⁹ Heinink, Juan B. y Dickson, Robert (1992), p. 33.

¹³⁰ El film obtuvo, en general, buenas críticas en ocasión de su estreno español. LCR afirmaba, en *Films Selectos* (nº 20, 28.2.1931), que era, “en una palabra, una película enfocada a descubrir las posibilidades artísticas que encierra el cine sonoro”. Y tras afirmar que no era una obra maestra, ponía no obstante el acento en que “ha conseguido -y esto por ahora ya es bastante- apartarse de la perniciosa teatralidad a que se había acogido el cine hablado.”

americano con la nueva arma del sonoro. Baste un par de muy significativas opiniones al respecto, una, la del popular dramaturgo y comediógrafo Serafín Álvarez Quintero, quien interrogado por la revista *Films Selectos*, dio esta sonora opinión: “nuestro criterio respecto a las películas habladas en castellano es que esas películas deben hacerse en España si aquí viven los autores que han de servir los argumentos y el diálogo de estas películas, y aquí viven los actores que han de representarlas; si el mercado de la película hablada en castellano es el segundo para la producción cinematográfica, ya que entran en él todos los países de Hispanoamérica ¿por qué han de hacerse esas películas fuera de España?”¹³¹. La otra, del no menos popular compositor Jacinto Guerrero, quien en la misma sección de la citada revista (que se alargó durante meses y fue muy significativamente llamada “La polémica del cine”), afirmó: “Nos están despojando de nuestros artistas; y hasta de nuestros tesoros regionales: la cosa de folklore (*sic*), la substancia racial de España. Porque la cuestión es bien clara. Como el mercado demanda asuntos españoles, en música y en colorido, los yanquis están haciendo películas a base de nativos españoles. Y como es lógico, dan una España desnaturalizada. Una España mal traducida. Y esa España mal traducida, la hemos de pagar -¡es el colmo!- nosotros, los españoles. ¡Hemos de pagar para que nos enseñen una España que no lo es!”¹³².

Pero estos deseos chocaban con la cruda realidad de unos inversionistas muy poco interesados en apostar claramente por el nuevo medio; pero también con la impericia de los técnicos españoles ante el nuevo medio. Un vigoroso editorial de la revista *Arte y Cinematografía*, pionera en su campo (fue fundada en 1910), asaeteaba con vigor la diferencia entre las proclamas patrióticas, tan en boga en el terreno cinematográfico desde los inmediatos tiempos primo-riveristas, y la falta de inversión en el cine sonoro: “El amor a la patria tiene un valor indiscutible; pero en el amplio campo de los negocios es una la verdad, la que se cotiza, y ésta es lo que se aporta en metálico al

¹³¹ Declaraciones a “Fray Can”, en *Films Selectos* nº 5, Barcelona, 1.11.1930.

¹³² Declaraciones a “Fray Can”, en *Films Selectos* nº 12, Barcelona, 3.1.1931.

esfuerzo que requiere una empresa. Y sin nuestro dinero, mejor diríamos sin el dinero español, debemos convencernos una vez más de que no será posible montar una industria cinematográfica nacional, en la cual pudiera muy bien aprovecharse toda esa riqueza tantas veces mencionada como patrimonio de inmaculadas virtudes raciales”¹³³. Algo similar recordaba, también en 1930, un editorial de *Popular Film* firmado por el siempre combativo Mateo Santos, quien lamentaba la falta de iniciativa, la improvisación, pero también las carencias que la nueva técnica sonora hacían sufrir a los profesionales españoles: “Mientras otros países europeos hace tiempo que tienen encauzada, mejor o peor, su industria cinematográfica, nosotros nos hallamos aún en el período de tanteo. No se nos venga con el tan sobado tópico de la falta de capitales para cimentar sólidamente esta industria. La carencia no es de dinero, sino de técnica y de orientación. (...) El cine sonoro y parlante garantiza aún más a España ese mercado, que no sabremos conquistar nunca porque se nos adelantará Norteamérica en la edición de films hablados en nuestra propia lengua. Y no sería raro de que Alemania, por ejemplo, fabrique películas dialogadas en castellano antes y mejor de que lo haga España”¹³⁴.

Por lo demás, la debilidad de la industria de producción española en los primeros años del sonoro se agudizó también por otros factores. Por ejemplo, por la presión de las entonces, al menos en España, aún no demasiado poderosas multinacionales estadounidenses, que aprovecharon para modificar las normas que hasta entonces regían la actividad cinematográfica en la península a cuenta del sonoro. Ciertamente, aún no detentaban el poder que habrían de lograr en el futuro, muy especialmente, tras los cambios sociológicos y tecnológicos operados por la sociedad española desde la segunda mitad de los ´60, pero aún y así contaban con un producto imbatible en aquel momento: el film hablado, y sobre todo cantado, la gran baza que

¹³³ Editorial anónimo (tal vez obra del director, Joaquín Freixes Saurí): “Variaciones sobre un viejo tema”, en *Arte y Cinematografía* nº 354, Barcelona, octubre de 1930.

¹³⁴ Santos, Mateo: “El país de la improvisación”, en *Popular Film* nº 187, Barcelona, 27.2.1930.

aportaba el sonoro. Y así, lograron imponer la contratación en bloque de lotes de títulos (un “hallazgo” histórico de Adolph Zuckor, el mandamás de Paramount, empresa que lo practicaba con excelentes, y fraudulentos, resultados en el mercado americano desde comienzos de los ‘20¹³⁵), al tiempo que obligaban a mantener en cartel las películas de su propiedad un mínimo de días determinado, así como a pagar un mínimo por el alquiler, se alcanzara o no a amortizar éste en salas.

Estas medidas contrajeron aún más brutalmente la llegada de películas españolas a las carteleras. Baste sólo una cifra para entenderlo con claridad: entre 1931 y 1932, se exhibieron en las pantallas de todo el Estado un número total de 840 títulos. De ellos sólo 6 fueron españoles: *Prim* (1930), *Isabel de Solís, reina de España* (1931) y *Carceleras* (1932), las tres de José Buchs; *Fermín Galán* (1931) y *El sabor de la gloria* (1932), ambas de Fernando Roldán; y *¡Yo quiero que me lleven a Hollywood!* (1931), el medimetraje de exordio de Edgar Neville. Esta contracción se explica también por la actitud, ciertamente poco interesados en intervenir con políticas activas de promoción de la industria, lo veremos, de los primeros gobiernos republicanos, los capitaneados por formaciones de izquierdas (1931-1933), a pesar de los constantes reclamos de los industriales, poco proclives, dados los antecedentes ideológicos conservadores de la mayor parte de los productores, a intervenir legislativamente en el terreno cinematográfico... y en esto, aunque parezca una paradoja, los políticos republicanos se comportaron igual que los primo-riveristas, que tampoco hicieron mucho por dotar al país de un corpus jurídico que defendiese las aspiraciones de la industria, más allá de puntuales encargos para la elaboración de documentales de exaltación patriótica¹³⁶ todo esto, no obstante, se matizará más adelante. Bien es cierto

¹³⁵ Y que, por lo demás, y junto a la concentración de empresas ligadas a los tres sectores en un único macro-grupo, la propia Paramount, sería el objeto de la célebre sentencia del Tribunal Supremo del Estado de Nueva York, de 1948, que obligó a la separación del grupo y provocó así el comienzo del fin del Hollywood clásico.

¹³⁶ Contribuía no poco a ello el hecho de que tampoco otros gobiernos europeos lo habían hecho. Conviene recordar que, más allá de los códigos de censura (que en esto sí fueron raudas las autoridades, sobre todo las pioneras británicas), las primeras legislaciones europeas (francesa, italiana y pronto también alemana) que abordaban el tema global de la

que muchas de las propuestas que se dirigían a los gobiernos republicanos fueron incluidas, desde su creación en 1933, en la agenda del Consejo Nacional de Cinematografía; pero no es menos cierto que la inoperancia del tal consejo las dejó en poco más que papel mojado.

Por otra parte, durante el período republicano coexistieron en las carteleras españolas al menos dos tipos de películas extranjeras: por un lado, las subtituladas; pero por otro, y desde 1933, también las dobladas. Fue en esa época cuando algunas multinacionales, muy especialmente Metro-Goldwyn-Mayer, montaron sus primeros estudios de doblaje, pronto complementados, también en Barcelona, por los estudios Adolfo La Riva (Estudios Trilla-La Riva), así como los de Fono España, en Madrid y más tarde, también en la ciudad condal, Acustic y Voz de España (1935). En 1934, una de las pocas medidas proteccionistas tomadas por el gobierno republicano, concretamente por el ministro de Industria, sancionó la obligatoriedad de doblar todos los filmes en estudios españoles. Sólo después de la Guerra Civil, y a partir de la infinita miopía de la obligatoriedad de doblar todo el cine extranjero al castellano, se percatarían los industriales españoles de la formidable arma que era el poder disponer de un público casi cautivo en lengua española; pero sería ya, lo veremos más adelante, demasiado tarde.

Una aclaración final: el hecho de que la producción de películas españolas pasara por avatares tan diversos y, en general, contrarios a sus intereses no significa, ni mucho menos, que el negocio del sonoro no lo fuera en toda la extensión de la palabra. De hecho, el número de empresas de distribución existentes en España no paró de crecer desde mediados de la década de 1920, porque si en 1925 se contabilizaban 179 firmas, éstas habían pasado ya a ser 240 en 1930 y nada menos que 257 en el bienio 1933-34. A falta de datos de recaudación en taquilla, inexistentes en este período como en la mayor parte del devenir histórico del cine español (al menos, hasta que se mecanice el control de taquilla, ya en la década de los '60; y aún desde

industria cinematográfica eran aún incipientes, y tenían que ver con la protección cultural de la producción nacional de cada país frente a la *terra incognita* que se abría con el sonoro.

entonces, con notables episodios de picaresca que desvirtúan las cifras reales finales), nos tenemos que conformar con datos indirectos, como el comentado aumento de las casas de alquiler de películas; o los crecientes aforos de las salas, en algún caso ya comentados¹³⁷. Cines, ya lo comentamos antes, como el Monumental (4.000 localidades), el Real Cinema (2.500), el Cinema España (2.500) o el Fuencarral (2.500), de Madrid; el Monumental (2.724), el Ideal (2.000) o el Capitol (1.600), en Barcelona; el Coliseo Albia (3.773) o el Ideal Cinema (3.313), ambos de Bilbao; el Teatro Pereda (2.000) de Santander, el López de Ayala (1.800) de Badajoz o el Coliseo España (1.709) de Sevilla hablan a las claras de unas instalaciones capaces de albergar multitudes que ya habían hecho, desde la década de 1920, y durante la República, del cine su principal oferta de ocio.

4.3.2.- La producción sonora republicana

Pero el verdadero problema para la producción hispana de la época estaba en el coste desorbitado que insumían las nuevas películas habladas. Si el coste medio de una película muda era, a la altura de 1930, de unas 60.000 pesetas, el de una sonora, con todos los rudimentos que el invento podía tener para entonces, alcanzaba las 120.000¹³⁸. O dicho de otra forma, que intentos como el del dúo Víttores-Elías se situaban muy lejos del coste medio de una producción muda... y casi siete veces menos que la media de una sonora extranjera: huelgan más comentarios. Por lo demás, la incidencia de la primera gran crisis económica de alcance global del siglo XX, la de la bolsa de Nueva York, en octubre de 1929, hizo muy lógicamente remisos a los sectores incluso más dinámicos y emprendedores de la burguesía española a invertir en una industria que, desde sus orígenes estadounidenses, había mostrado que por una parte sus márgenes de ganancia eran muy amplios,

¹³⁷ Los datos del número de salas, cambiante en el período 1923-1936, se pueden consultar en: García Fernández, Emilio Carlos (2002), pp. 219 y ss.

¹³⁸ Gómez Bermúdez de Castro, Ramiro: "La transformación del cine mudo al sonoro en España (1929-1931), en: AA.VV. (1993), pp. 97-108.

pero que, por otra, también recordaba de día en día, y más en un cine balbuceante como era el español de entonces, que tenía unas altas dosis de volatilidad y posibilidad de fracaso a la hora de recuperar la inversión. Y más cuanto que el sonoro insumía crecientes cantidades de dinero para poner en marcha los proyectos. Con datos tomados desde 1934, cuando el rodaje sonoro era la tónica dominante en los estudios de Madrid y Barcelona, García Fernández recuerda el coste de algunos filmes en el trienio 1934-1936: *Sor Angélica* (1934) de Francisco Gargallo: 180.000 pts; *La hermana San Sulpicio* (1934) de Rey, primera producción de CIFESA: 600.000 pts; *Nobleza baturra* (1935), también de Rey y con rodaje en escenarios aragoneses: 450.000 pts; *La hija del penal* (1935), exordio en el largometraje del prometedor, luego tan eclipsado García Maroto: 150.000 pts; *La verbena de la Paloma* (1935) de Perojo: 940.000 pts; *Currito de la Cruz*, la versión sonora de Fernando Delgado de 1936: 1.200.000 pts; o *Morena Clara* (1936), igualmente de Rey, 520.000 pts.¹³⁹.

Este aumento de la inversión tuvo, lógicamente, repercusiones que afectaron al público, muy concretamente, en el aumento del coste de las entradas. Hasta entonces, el público español (y en gran parte, también el resto de los espectadores mundiales) habían disfrutado de un producto progresivamente mejorado (constante aplicación de nuevos inventos técnicos, mayor cuidado en el tratamiento de la imagen de los actores, mayor amplitud en el metraje de los filmes) que, dadas las características de producción a escala del producto-film, hicieron repercutir los costes de manera mucho más lenta que en el caso de cualquier otro producto de consumo. De ahí que el espectador silente gozara, en el caso concreto del cine español, de una oferta interesante y a un precio muy asequible, lo que explica que, a pesar de las periódicas crisis de producción, no se produjera nunca un fenómeno similar en la exhibición, que no dejó de crecer prácticamente en toda la década de los '20.

Pero con el sonoro las cosas cambiaron. De pronto, las películas que el

¹³⁹ García Fernández, Emilio Carlos (2002), p. 128.

público quería ver, justamente las que exhibían las nuevas características de la palabra hablada y la música acompañándola, pasaron a costar entre el doble y el triple de lo que hasta entonces, es decir, que según se tratase de un circuito de estreno o del último de reestreno podía haber una diferencia de entre las 4 pesetas y los 80 céntimos, con incrementos constatados, en algunas plazas y películas concretas, de entre el 300% y el 430%.¹⁴⁰ Lo que ocurrió fue que la exhibición intentó paliar este aumento a base de hacer más amplio aún el abanico de opciones entre estreno y último reestreno, con lo que permitió que el precio medio de la entrada se situara, a mediados de la década, alrededor de 1 peseta (en un abanico que iba de 25 céntimos y las 5 pesetas), lo que hacía del cine todavía una opción muy competitiva del ocio colectivo (“precio de clase”, lo llama Díaz Puertas), sobre todo si se lo compara con el salario-hora medio: el salario de un obrero industrial es, en 1935, de 0,90 pts/hora, “y en Madrid, donde el precio medio de la entrada de cine es de 1,30 pesetas, un carpintero gana 1,85 pesetas a la hora; un oficial albañil, 1,75; un panadero, 1,56; y un peón albañil, 1.15”.

Teniendo en cuenta estos factores, resulta discutible una afirmación como la que hace Gubern¹⁴¹, en el sentido de acusar al conjunto de la burguesía española de “irresponsable improvisación y del absentismo y desinterés (...) en unos años en que estaba por crearse la nueva industria”: en todo caso, una cosa era producir películas y otra, muy distinta, invertir en exhibición, cosa que sí hizo un sector importante de la burguesía de negocios, incluso algún caso hubo que alternó ambos terrenos (como Ricardo Urgoiti, una vez más). Parece hablar Gubern no tanto como historiador, cuanto como el militante de izquierdas que era, a la altura de 1977, atrapado en una contradicción no menor: la que deriva de sus posturas políticas, que parecen exigirle una actitud más proactiva a favor de un cine de clase, no burgués y colectivizado, y la que tiene que ver con un análisis verdaderamente histórico de las condiciones en que se movió la frágil burguesía industrial que decidió

¹⁴⁰ Díaz Puertas, Emeterio (2003), p. 30-31.

¹⁴¹ Gubern, Román (1977), p. 61.

invertir en cine, en medio de unas estructuras económicas rígidas y poco proteccionistas.

Bien es cierto que cuando el historiador contemporáneo se acerca a algún caso concreto, como el de Orphea Films, el primer estudio sonoro español, la afirmación de Gubern parece cobrar otro sentido. En origen, Orphea no fue ni siquiera una instalación solvente, sino apenas unos equipos móviles de captación de sonido que se fijaron en los antiguos locales del Palacio de la Química de la por entonces aún reciente Exposición Universal de Barcelona de 1929, situados en Montjuic. En el origen de la empresa está el ocasional encuentro entre el director Francisco Elías y el profesional francés Camile Lemoine, alguien vagamente dedicado a la producción, más la aportación que Elías hace a la futura empresa en forma de contactos con políticos catalanes por entonces exiliados en París, entre ellos el futuro presidente autonómico Francesc Macià, de los que habría de echar mano, una vez proclamada la República, con el fin de que la empresa gozara de influencias en el entorno del ayuntamiento barcelonés. Y en el equipo fundador de la empresa, la responsabilidad técnica recae en el imprescindible ingeniero de sonido, en este caso José María Guillén-García, que había sido, ya lo dijimos antes, uno de los trece fundadores de la pionera emisora catalana EAJ-1 Radio Barcelona. En otro lugar tuvimos ocasión de escribir: “Que la base económica de la nueva empresa era más que precaria lo atestigua no sólo el que no dispusiera de fondos para comprar un terreno y construir unas instalaciones solventes, sino el hecho de que sus primeros equipos, transportados en tres camiones desde Francia, no eran de su propiedad, sino alquilados, y que desde su instalación en el nuevo local de rodaje municipal, a comienzos de 1932, Orphea se vio en frecuentes litigios con el ayuntamiento barcelonés por impagos en el alquiler” ¹⁴².

Como otras empresas cinematográficas de todo el mundo, empezando con la pionera inversión del presidente McKinnley en la norteamericana Biograph, cuando aún no había acabado el siglo XIX, también Orphea contó con la

¹⁴² Riambau, Esteve y Torreiro, Casimiro (2008), p. 824.

participación de políticos en su consejo de administración, aunque a decir verdad poco se beneficiaría de ello. En 1933, entraron a formar parte del consejo rector dos políticos radicales, Aurelio Lerroux, sobrino del entonces presidente del gobierno, el populista Alejandro Lerroux, y Joan Pich i Pon, quien habría de ser en el futuro (breve) alcalde y gobernador de Barcelona. Pero muy pronto, Pich i Pon se vería envuelto en el célebre escándalo del Estraperlo¹⁴³, lo que provocó que en 1935 se le obligara a abandonar la empresa. La subsistencia la conseguiría Orphea, desde sus comienzos, no a partir de la producción propia de películas, en teoría su principal dedicación, sino del alquiler de sus instalaciones a otras empresas, lo que hace que haya sido el estudio que más contribuyó al desarrollo del cine sonoro en España, al albergar el rodaje, entre finales de 1932 y mediados de 1936, de 21 largometrajes (10 de producción propia), así como de numerosos cortometrajes documentales y doblajes variados. Y, como la mayoría de los estudios sonoros, también obtendría beneficios de su rama de distribución, creada en octubre de 1933. Que la posición de Orphea, a pesar de su inicial ventaja en el negocio, fue frágil queda de manifiesto por un dato preciso: su papel de dinamizadora del panorama del sonoro en España está fuera de toda duda, pero también el hecho de que no supo aprovechar ese carácter pionero, y que su hegemonía en el negocio duró sólo unos pocos meses, los que median entre 1932 y 1934, cuando los nuevos estudios sonoros madrileños logran plantarle cara y quedarse con una buena parte del pastel sonoro. O dicho de otra forma: dada su muy escasa capitalización, el estudio catalán no logró ser nunca una auténtica opción de desarrollo del sonoro en España; y, como tantas otras empresas, no lograría mantenerse en el mercado como productora, siendo absorbida, ya en 1936, por empresarios ligados a los laboratorios, como Daniel Aragonés y Antonio Pujol, propietarios de Cinefoto.; desde entonces, y hasta su incendio y cierre definitivo, en 1962, se mantuvo

¹⁴³ El escándalo del Estraperlo fue un caso de sobornos a políticos realizados por dos extranjeros, Strauss y Perlowitz, quienes pretendían introducir en los casinos españoles una ruleta eléctrica que habían patentado y que, mediante mecanismos ilegales, permitía jugosos beneficios. El asunto le habría de costar un juicio político a Alejandro Lerroux y la pérdida de la presidencia del gobierno el 20 de setiembre de 1935.

exclusivamente como una instalación de rodaje.

Y no es del todo cierto que no se hubieran producido iniciativas interesantes, al menos sobre el papel, también en Madrid, un poco menos desarrollada en materia de rodajes sonoros que Barcelona. Lo fue, y no poco, la constitución, en octubre de 1931, de Cinematografía Española Americana (CEA), en cuyo accionariado convergieron desde creadores de probada fidelidad monárquica hasta industriales de entre los más pujantes del momento. Comediógrafos y dramaturgos como Carlos Arniches, Jacinto Benavente, Pedro Muñoz Seca, Serafín y Joaquín Álvarez Quintero; Juan Ignacio Luca de Tena o Luis Fernández Ardavín; o compositores como Jacinto Guerrero o Francisco Alonso se unirían a banqueros como Rafael Salgado, presidente de la Cámara de Comercio de Madrid; el máximo responsable de la Cámara de Industria madrileña, el industrial cervecero Casimiro Mahou, o el consejero del Banco Mercantil e Industrial Florentino Rodríguez Piñero, a los que pronto se adhirieron otros escritores (Manuel Linares Rivas, Eduardo Marquina) y hasta técnicos cinematográficos como el director de producción e inversionista requeté Miguel Pereyra o el director y guionista Eusebio Fernández Ardavín, que sería nombrado director de los todavía en proyecto Estudios CEA (los favoritos de Edgar Neville, en los que rodó buena parte de su filmografía), situados luego en la Ciudad Lineal y construidos entre finales de 1932 y octubre de 1933¹⁴⁴.

¹⁴⁴ También hubo industriales, inversionistas acaudalados y hasta políticos en la fundación de otras de las empresas creadas en tiempos republicanos, como Estudios Cinema Español S.A. (ECESA), fundada en octubre de 1931. Con estudios construidos en Aranjuez por cesión del ayuntamiento, de ECESA fue socio el vicepresidente del Consejo de Administración de Ferrocarriles E.S., de Alicante, Federico Loyogorri y Vives, junto a quien formaron la sociedad prohombres como el presidente de la Federación Nacional de Fútbol, Leopoldo García Durán; el teniente de navío Joaquín Miquel, el abogado José García Trelles y Bedoya, el industrial José A. Rodríguez, el arquitecto Casto Fernández Shaw o a Fernando Suárez de Tangil Angulo, conde de Vallellano, alcalde de Madrid, decidido partidario monárquico alfonsino y presidente de la empresa, a la cual se unirían igualmente los necesarios técnicos, en este caso, los directores y guionistas León Artola y Sabino A. Micón. Que la andadura profesional no fue en exceso boyante lo prueba el hecho de que tres años después de su constitución, la sociedad pasó a manos de sus acreedores, que la rebautizaron como Estudios Aranjuez, activos hasta mediados de 1944. Véase al respecto: Sánchez Salas, Daniel: "A diez mil kilómetros de Hollywood (La historia de ECESA/ Estudios de Aranjuez, S.A.)", en García de Dueñas, Jesús y Gorostiza, Jorge (2001), pp. 81-117.

El nacimiento de CEA se inscribe en una operación de protección de derechos de autor por parte de sus creadores, pero la nueva empresa nacerá también con la intención de convertirse tanto en una productora como en una gran instalación de rodaje a alquilar a otras empresas. Aunque algunos autores suelen desdeñar la aportación de CEA al cine republicano (Gubern recuerda que, a pesar de la agresiva campaña de signo patriótico que acompañó la promoción pública de la empresa, el proyecto de reunir un capital inicial de 3.000.000 pts se quedó en sólo un millón), no cabe duda de que los estudios se convertirían pronto en los mejor equipados de Madrid, al tiempo que la productora anexa se apuntaba algunos de los grandes éxitos populares del cine republicano (como el melodrama filo-católico *El agua en el suelo*, 1934. o *La bien pagá*, 1935, ambas de Fernández Ardavín). O que una película tan relevante como *El bailarín y el trabajador* (1936, Luis Marquina), con su peculiar análisis de las relaciones sociales entre patronos y obreros en una República a punto de ser sorprendida por el golpe de estado militar del 18 de julio de 1936, es igualmente una realización de CEA.

La producción republicana reposó sobre una estructura fluctuante de pequeñas empresas de producción, algunas de ellas, como Exclusivas Diana, Exclusivas Ernesto González o U Films/Saturnino Ulargui, eran en realidad prioritariamente distribuidoras; una pléyade de firmas de vida efímera (en parte, porque la necesaria capitalización para producir cine sonoro eliminó del mercado a las empresas anteriores; y en parte, también por el estallido de la Guerra Civil, que deja en poco más que hipótesis lo que habría podido llegar a ser un cine republicano con más años de desarrollo), algunos estudios sonoros de rodaje ocasionalmente también productores (Orphea y Lepanto, en Barcelona; en Madrid, CEA, ECESA, Roptence y los muy modestos Iberia, luego llamados Cinearte; y el Ballesteros Tona Films, llamado popularmente, por cierto “el estudio de las Flechas”, porque tanto su propietario, Serafín Ballesteros, como su director artístico, el cineasta Fernando Delgado, eran “camisas viejas”, o sea, falangistas de primera hora) y, en la cúpula, dos empresas que, por sus características, merecen consideración aparte y más

detallada.

La Compañía Industrial Film Española S.A. (CIFESA) fue, sin duda alguna, la empresa de producción más importante del cine republicano español, y continuaría siéndolo, aunque con no pocos altibajos, también en la primera década del franquismo. Fundada en Valencia en marzo de 1932, en primera instancia como distribuidora, y ligada a una familia, los Casanova, de ideología burguesa regionalista valenciana y con intereses en muy variados campos de la actividad industrial y comercial levantina: el patriarca, Manuel Casanova Llopis, tenía inversiones en banca, en el comercio de cítricos, en el sector inmobiliario, en la edición y hasta en la automoción. El verdadero motor de la empresa fue su hijo, Vicente Casanova, que había estudiado Químicas en Madrid y que era un apasionado del cinematógrafo. El éxito apoteósico de un solo film distribuido por la marca, el ya citado melodrama *El agua en el suelo* (1934) de Eusebio Fernández Ardavín, les permitió ganar tanto dinero que convenció a Vicente, y tras él a toda la familia, de la necesidad de destinar una parte de sus ganancias a la producción, al tiempo que abrían sede madrileña de la empresa. Su primer largometraje producido fue el no menos religioso *La hermana San Sulpicio* (1934) de Florián Rey, un vehículo para el lucimiento de la máxima diva del limitado estrellato republicano, Imperio Argentina, origen de una dedicación a los géneros y temáticas populares que les aseguró que en sólo tres años, de 1934 a 1936, se hicieran cargo de nada menos que 12 títulos, un récord absoluto para las deprimidas cifras del resto de las empresas.

Aunque financiaron un cine mayoritariamente conservador y comercial, hay que anotar en su haber que, por relaciones de amistad entre Vicente Casanova y el biólogo gallego Carlos Velo, también se hicieron cargo de la serie de documentales que, entre 1935 y 1936, realizaron tanto éste como su principal colaborador, Fernando Gutiérrez Mantilla, verdadero origen del documental producido por empresas asentadas en toda la historia del cine español. Que la empresa conoció un éxito que sólo decrecería, ya en la década de 1950, por razones no del todo achacables a su estructura de

negocio (aunque también), lo demuestra el hecho de que pudo fichar a dos de los mayores talentos de la dirección de la época, el ya mencionado Rey y Benito Perojo, al tiempo que ampliaba sus negocios hacia América Latina, donde abrió sucursales en las principales ciudades, Filipinas, Francia y hasta en la Alemania hitleriana, por medio tanto de una sucursal convencional como de una empresa, Hispano-Film Produktion, creada ya en plena guerra como marca comercial alemana, pero con el dinero en realidad recaudado por el apoderado de la firma en La Habana, Norberto Soliño, de las sucursales latinoamericanas de la empresa, aunque con un agente alemán como máximo responsable ante las autoridades nazis: Johann Ther¹⁴⁵. Y cuando estalló la Guerra Civil, lo cierto es que CIFESA estaba en pleno rodaje de la versión de la novela del republicano (y próximo exiliado) Alejandro Casona *Nuestra Natacha*, que Perojo ultimaba por entonces. ¿Hubiera cambiado el rumbo de la empresa un proyecto de estas características? Parece muy arriesgado responder afirmativamente, aunque no cabe duda de que la habilidad empresarial de Casanova le llevaba, en la radicalizada España de entonces, a buscar a su público entre todos los sectores populares, sin distinción de bandos.

La segunda empresa que pudo haber competido con CIFESA por el cetro de productora más importante del cine republicano hubiera podido ser Filmófono. Ligada empresarialmente a un gran grupo que hoy sin duda denominaríamos multimedia, fundado por Nicolás María de Urgoiti que agrupaba prensa (los diarios *El Sol*, *La Voz y Luz*), radio (Unión Radio), industria papelera (Papelera Española, prácticamente un monopolio), edición (la editorial Espasa-Calpe), además del cine, con distribución propia y una importante cadena de exhibición, la empresa Segarra, aunque al igual que CIFESA, sin estudios propios de rodaje (la condición de cualquier gran empresa, al menos en el dominante cine americano, para convertirse en grande), Filmófono fue fundada en 1932 por el hijo de Nicolás María, el tan mencionado Ricardo, y

¹⁴⁵ Para mayor información sobre la curiosa trayectoria de tan peculiar empresa, véase: Rimbau, Esteve y Torreiro, Casimiro (2008), pp. 431-433. También hay información atendible en Díaz Puertas, Emeterio (2003), pp.116-121.

produjo un total de tan sólo cuatro títulos entre 1935 y 1936, cuando inició, con Luis Buñuel como responsable máximo de producción, su carrera como productora. Ya lo dejamos dicho en otro lugar: “Filmófono desarrolló una producción cuantitativamente modesta, pero en realidad se destaca en el abrupto panorama del cine español republicano como el abortado ejemplo de lo que pudo haber sido y no fue. Su política de fichar un sólido equipo que se repite de película en película y que incluye gente del talento del dibujante y humorista Enrique Herreros, del músico Fernando Remacha y del escritor y guionista Eduardo Ugarte, así como su capacidad para contratar artistas (como por ejemplo el cantante y actor Angelillo) de fuerte tirón popular y también relacionado con otra forma del entretenimiento de aquellos años, la radio, apuntaba la posibilidad de sinergias que desgraciadamente se perdieron al final de la contienda, cuando Ugoiti, refugiado en Argentina, vio como su empresa pasaba forzosamente a otras manos y su línea de producción, popular pero de calidad, se desvirtuaba con productos mucho más ramplones y, eso sí, acordes con el nuevo aire del Estado brutalmente impuesto por los vencedores de la guerra”¹⁴⁶.

Un juicio global sobre el cine español del periodo republicano debe necesariamente tener en cuenta, por una parte, la escasa innovación temática, tecnológica y formal que éste emprendió entre 1931 y 1936. Por otra, y desde el punto de vista ideológico, fue “un cine netamente escapista e ideológicamente concebido desde la burguesía, alejado de los grandes problemas sociales del momento. Tan sólo hemos contabilizado media docena de largometrajes que afronten explícitamente, aunque con desigual ambición y muy varia fortuna, asuntos que podríamos calificar de socialmente polémicos”.¹⁴⁷ Y resulta claramente exagerado afirmar, como hace Gubern en su no obstante todavía imprescindible primer trabajo global sobre el cine republicano, tantas veces citado en estas páginas: “En la temporada que precedió al estallido de la Guerra Civil, la temporada 1935-36, el cine español

¹⁴⁶ Riambau, Esteve y Torreiro, Casimiro (2008), pp. 831-832.

¹⁴⁷ Gubern, Román (1977), p. 97.

alcanzó la cota de prosperidad industrial más alta de su historia, esa cota que ha permitido acuñar después la expresión “edad de oro del cine español”. Casi todos los cronistas cinematográficos de la época, a veces con cierto estupor, dieron fe de este brillante boom industrial”¹⁴⁸.

No es Gubern, por cierto, y como ya hemos visto en el capítulo dedicado al Estado de la cuestión (en 2.1), el único en considerar el cine de la República como una suerte de Arcadia perdida. Sin mencionar clásicos como Manuel Rotellar, otros contemporáneos nuestros, como García Fernández, se dejan llevar por el entusiasmo hasta llegar a afirmar cosas como: “Es así como surgen, *tal si de un torrente de alegría se tratara* (el subrayado es nuestro), *La hermana San Sulpicio* (1934), una historia de amor en la que una vez más Rey-Argentina probarían las mieles del éxito en la que sería la primera película producida por la nueva firma valenciana Cifesa”¹⁴⁹. El jovial comienzo de la enumeración, que continúa recordando los éxitos de público de filmes como *Nobleza baturra* o *Morena Clara*, resulta impagable, y por lo menos, evidencia la facilidad con que la historiografía cinematográfica española ha aceptado sin rechistar esa “edad de oro” acuñada por Gubern, Rotellar y otros.

Conviene, creemos, no llamarse a engaño respecto a la supuesta “edad de oro”. Ante todo, el *boom* industrial fue concebido por sus propagandistas de entonces (una época, por cierto, en la que se mezclaba alegremente la crítica y la llamada “gacetilla”, que no era otra cosa que un texto escrito por encargo de las distribuidoras y que aparecía en diarios y revistas así sin más, y sin firma, y compartía confusamente espacio con la crítica convencional) a partir del ferviente deseo de poder contar, por fin, con una industria que pudiera calificarse como tal; pero en todo caso, los primeros años del cine sonoro español resultan, en la distancia de las ocho décadas transcurridas desde entonces, mucho más modestos de lo que sugiere un término tan rotundo como “edad de oro”: entre 1931 y 1936, ninguna productora pasó de las 12

¹⁴⁸ Gubern, Román (1977), p. 221.

¹⁴⁹ García Fernández, Emilio Carlos (2002), p. 37-38.

películas producidas, la mayoría se movió en el discreto abanico de los 3 o 4 títulos y la precariedad en la inversión fue la nota dominante durante todo el período¹⁵⁰.

Tampoco logró, por lo demás, conectar con las aspiraciones de los sectores más ilustrados de su platea, a los que fue incapaz de proponer productos que hablaran de una España en transformación (penosamente perseguida, pero transformación al fin), o que criticaran, desde la ficción, los aspectos que no funcionaban (y eran muchos) en una sociedad tan cuajada de contradicciones como fue la española de los '30: inútil buscar películas que hablaran del presente (y cuando lo hicieron, como en el caso de *Fermín Galán*, 1931, de Fernando Roldán, basado en el alzamiento republicano de Jaca, de 1930, ninguna de cuyas copias llegó hasta nosotros, la crítica, incluso la de izquierdas, fue inclemente con el film, al que acusó de debilidad ideológica y de construir a sus personajes protagonistas como seres dubitativos y enclenques), sobre la durísima realidad de la vida en el campo, sobre los hechos de Casas Viejas. Nada de eso está en el cine español de la época, espejo tan opaco para ofrecer una comprensión global de su sociedad como lo había sido hasta entonces, en el período silente.

Comparado con otras cinematografías que habían echado a hablar al unísono que ella, como la francesa o la italiana, se constata llamativamente en la española la pobreza de los medios técnicos, sobre todo las debilidades de los sistemas de captación y reproducción de sonido, que al fin y al cabo, son los que escuchaban los espectadores. Ello se debió a una causa concreta: ante el alto coste de la tecnología sonora importada (a comienzos del sonoro, costaba entre 100.000 y 200.000 pesetas alquilar un equipo sonoro, incluido su mantenimiento, a lo que había que añadir el pago de un canon de 30 dólares semanales durante diez años¹⁵¹), los exhibidores españoles recurrieron a la habitual picaresca, es decir, a la contratación de más competitivos equipos de marca española, como el Victofón o el Parcerisas y

¹⁵⁰ Según los datos aportados por nuestro ya citado Rimbau, Esteve y Torreiro, Casimiro (2008).

¹⁵¹ Díaz Puertas, Emeterio (2003), pp. 85-86.

Closa, que no eran más que empresas que ensamblaban equipos a partir de piezas extranjeras; u otros que, como los de las marcas Orpheo o Rivatón, eran (malas) copias de los sistemas extranjeros, con la consiguiente merma de la calidad de reproducción. Eso sí: los alquileres eran mucho más competitivos, puesto que adaptar a los proyectores mudos equipos de sincronización sonora de estas empresas no pasaba de las 20.000 pesetas. Las cifras que proporciona Díaz Puertas son elocuentes: en 1932, 408 de las 805 salas censadas en España tienen sistemas españoles (a una media de 14.706 pts por equipo); y aún en 1935, el porcentaje de equipamientos españoles de peor calidad representa nada menos que el 42% del total del parque de salas.

Pero incluso, a un nivel mucho más general, el cine republicano presenta una manifiesta precariedad en su sistema de estrellato, más hábil no obstante que el de la década anterior para proponer a sus espectadores nuevas tipologías de personajes (en general, es el republicano un cine mucho más urbano que el desarrollado en los '20, aunque no falten en él los sempiternos arquetipos propios de la españolada; y aunque más centrado en historias desarrolladas en ciudades, no por ello debemos olvidar la importancia que logró mantener aún lo rural como ambientación privilegiada de muchas ficciones), pero también muy inclinado a optar por las propuestas archiconocidas, sobre todo en lo que hace al cultivo de los géneros. En este sentido, el cine del período republicano, como prácticamente todos los cines nacionales de su tiempo (y de antes; y de después, al menos hasta la crucial década de 1960) se comportó según las pautas establecidas. Ciertamente, el nuevo sistema sonoro privilegió en gran medida los números musicales (canciones y coreografías), de manera que se puede decir que todo el cine de la década de los '30 está, de una u otra manera, impregnado de musicalidad, la gran baza que, en la lógica de la época, los industriales creían que era la novedad que atraería al público; y no se equivocaron.

Si nos atenemos al minucioso catálogo de Heinik y Vallejo¹⁵², y aún a

¹⁵² Heinik, Juan B. y Vallejo, Alfonso C. (2009).

pesar de que buena parte de la producción republicana, lo hemos visto ya, se ha perdido por obra de la censura, la guerra o la desidia industrial y de las instituciones, veremos que la comedia sigue siendo, con amplia diferencia (y en todas sus variantes: romántica, de enredos, fantástica, incluso con tintes dramáticos) el gran terreno de cultivo del cine español de la época: 35 títulos, a los que habría que sumar los 25 que, siendo estrictamente musicales, también contienen a menudo rastros de enredo sentimental en clave más o menos risueña. El melodrama no les va la zaga (31 títulos), que junto al drama (23), que en ocasiones (y sobre todo, dada la falta de copias) tan difícil resulta de distinguirlo del anterior, constituye el otro gran paraguas macro-genérico. Muy lejos se quedan otros géneros: 3 filmes criminales, 3 de aventuras, 5 directamente cómicos y 2 de “misterio”, que tal vez se podrían incluir en otra categoría. O dicho en otras palabras: que el binomio drama/comedia, con o sin música, sigue siendo el perno sobre el que gira toda la producción republicana.

4.4.- LA REPÚBLICA: LEGISLACIÓN Y CENSURA

La Segunda República comenzó su andadura, es bien sabido, en un clima general de fuerte crisis económica, y en medio de la adhesión de importantes sectores populares. También, en un medio cinematográfico muy distinto del que nosotros conocemos, en el que empezaban entonces a advertirse las consecuencias que podría tener, para cada una de las industrias nacionales, el expansionismo de Hollywood, y mucho más cuando, desde 1927, el cine echase a hablar y el inglés pudiese convertirse, como de hecho ocurrió, en *lingua franca* en muchos territorios nacionales de todo el mundo, de Gran Bretaña a Australia, de Canadá al resto de los países de la Commonwealth. Es por eso que hay que esperar hasta la década de los '20 para ver articularse medidas de defensa y protección de la industria propia ante la agresividad estadounidense; y no es ninguna casualidad que la potencia entonces aún dominante, Gran Bretaña, sea la primera en dotarse de algo

parecido a una política de autodefensa, al decretar la obligatoriedad de proyectar un número concreto de películas propias frente a los productos foráneos, lo que poco después sería llamada “cuota de pantalla”. Francia, por su parte, esperaría a 1931 para regular lo que las autoridades entendían por “un film francés”, estableciendo también cuotas de profesionales en cada rodaje, o la obligatoriedad del respeto a la lengua propia; o incluso la recomendación del rodaje en territorios franceses. Alemanes e italianos serían aún más intervencionistas, como totalitarios eran sus gobiernos, y por tanto, extremadamente reglamentistas.

La década de los ´20 no había traído, en lo que hace a la legislación española, demasiadas novedades, a pesar de los intentos de profesionales agrupados en diferentes plataformas que pretendían lograr el apoyo de las autoridades para desarrollar la industria, sobre todo en su sector de producción, pero no sólo en él; ni siquiera a pesar de los esfuerzos de la revista corporativa *La Pantalla*, que en octubre de 1928 organizó un Primer Congreso Español de Cinematografía, que apostó sin ambages por el intervencionismo del Estado en materias que afectaran al cine: una vez más, lo que se avizoraba en el horizonte era la jugosa posibilidad de ganancias que los países de habla castellana parecían garantizar a un cine español entonces un poco más desarrollado que aquellos que, como México o Argentina, contaban con mercados propios importantes, y que habrían de despegar sólo poco tiempo después, ya en los '30. La lenta maquinaria del Estado dinástico de la época, no obstante, no dio mayores alegrías a los partidarios de la intervención estatal: todo se limitó a abrir un expediente de información pública con finalidades de legislar al final del mismo... que el propio proceso histórico se llevaría por delante y dejaría pendiente para el nuevo régimen.

4 .4.1. Marco legislativo

Ya quedó dicho con antelación que los sucesivos gobiernos republicanos no

habían abordado con el suficiente rigor los aspectos legislativos que concernían al cine. Esta omisión tiene, parcialmente, su lógica: embarcado como estuvo el primer gobierno republicano en el gigantesco, ciclópeo plan de renovación de las estructuras educativas, abordadas incluso en un contexto de fuerte crisis económica, mal podía dedicar sus celos a la aprobación de medidas que, como ocurría por esas mismas fechas en Francia, y poco después también en Italia y Alemania, establecían por vez primera, y por ley, qué se consideraba una película nacional, lo que de alguna forma constituía un primer embrión de las políticas de protección que pondrían en marcha los sucesivos gobiernos europeos posteriores al final de la Segunda Guerra Mundial.

El momento era, no obstante, particularmente apropiado. Desde hacía más de una década, el cine estadounidense se estaba expandiendo por todo el planeta a una velocidad nada despreciable, y las indudables ventajas que había obtenido el cine alemán de sus patentes de sonido lo hacían, también a él, un adversario formidable para el debilitado panorama del cine español. Pero a nuestro entender, hubo por lo menos tres factores a tener en cuenta que impidieron la adopción de un corpus legislativo favorable, y sobre todo operativo, a los intereses de la industria. Uno era de orden político-cultural: en la época, la izquierda cinematográfica se posicionó claramente, y con buenas razones, en contra de que el Estado apoyara con el dinero de todos los ciudadanos a unos industriales que verdaderamente hasta entonces no habían arriesgado demasiado el suyo propio. Otro era de orden ideológico: la mayor parte de los productores, esos mismos que hacían películas claramente conservadoras, cuando no tozudamente reaccionarias, distaban mucho de los puntos de vista de centro-izquierda dominantes al menos en los primeros tiempos republicanos, de manera que mal hubieran entendido los sectores populares un apoyo a sus intereses en forma de unas subvenciones o políticas de fomento que, conviene repetirlo, no estaban entonces en las agendas políticas de la mayoría de los partidos del arco parlamentario español. La tercera, en fin, era de tipo industrial, y tenía que ver con el poco

peso que, en su conjunto, tenía la actividad cinematográfica en relación al resto de los sectores productivos españoles.

Cierto, si se la compara con los raquíticos años '20, las cosas eran sensiblemente mejores. Tras la debacle que experimentó tanto la producción como la exhibición como consecuencia de la introducción del sonoro, el número de salas siguió creciendo en España a buen ritmo, hasta el punto que en el período 1932-1937, se considera que el promedio anual rondaba las 400 salas, muchas de ellas de tamaño superior a las 1.500 butacas. En su conjunto, la industria cinematográfica empleaba a unas 40.000 personas, muchas menos que buena parte de una actividad económica que aún estaba hegemonizada por el sector primario, ganadería, agricultura, pesca y minería, lo cual dejaba en evidencia el atraso económico y la poca modernización del conjunto del aparato productivo.

No obstante, la República comenzó una lenta política de legislación del cine. Hay que diferenciar, no obstante, de qué período hablamos cuando mencionamos las políticas cinematográficas republicanas. Porque si en el Bienio Progresista, ya lo dijimos, no hubo nada parecido al fomento de la producción, sí hubo, en cambio, medidas concretas para mejorar las malas condiciones laborales de los obreros empleados en la industria: “en las llamadas bases de trabajo, los empleados de la exhibición y de la distribución consiguen (los obreros) fijar su jornada de trabajo, el descanso dominical, las vacaciones, el salario mínimo, los seguros sociales, etcétera. Por su parte, los trabajadores intelectuales (escritores y músicos) ven reconocidos en varias órdenes sus derechos de autor y el gobierno los defiende llegando a confiscar la taquilla de los exhibidores que se niegan a pagar a la SGAE”, recuerda muy pertinentemente Díaz Puertas¹⁵³, contradiciendo así la afirmación más habitual sobre la inoperancia de la República para legislar en materia cinematográfica. Claro que lo hizo, pero ciertamente, no de acuerdo a los intereses de la patronal de la producción, aunque sí de la exhibición (por ejemplo, con rebajas de impuestos para que pudieran sufragar las nuevas

¹⁵³ Díaz Puertas, Emeterio (2003), p. 65 y ss.

ventajas salariales obtenidas por sus empleados, por un lado, y para ayudar a la transformación tecnológica, obligada por el sonoro, del parque de salas, por el otro). Y en lo que hace a la distribución, los gobiernos del Bienio Progresista fijaron nuevas tasas, del 7,5%, que penalizaban al cine extranjero, lo que en la práctica significó una mejora evidente de las posibilidades de competencia del cine español.

No obstante, si lo miramos desde los planteamientos de los distintos sectores de la izquierda de entonces, estas medidas eran algo así como un elemental, imprescindible programa de mínimos. En sus escritos de la época, los socialistas abogaban, por ejemplo, por la multiplicación de las cooperativas, algo que no llegó a ser legislado; los comunistas solicitaban, lisa y llanamente (y en consonancia con el ejemplo soviético), la nacionalización de todos los sectores de la industria del cine, mientras que los anarquistas postulaban la socialización de la industria mediante la entrega de la misma a los diferentes sindicatos, en buena lógica, por cuanto su central sindical, la CNT, era de largo la más influyente en el sector. Nada de eso no obstante se llevaría a cabo, al menos hasta el estallido contrarrevolucionario de julio de 1936: ni las condiciones eran las apropiadas, ni probablemente la lucha política contra una derecha cada vez más levantisca hacía aconsejable llegar a estos extremos de socialización de unas empresas hasta entonces privadas.

Significativamente, cuando la balanza del juego político se incline hacia la derecha, durante el Bienio Negro, cuando detentaron el poder gobiernos radical-derechistas, éstos se mostraron más proclives a hacerse eco de las conclusiones del rimbombante Congreso Hispanoamericano de 1931, que no obstante fue, lo veremos luego, poco más que un baremo orientativo para la futura acción de gobierno, pero que no tuvo potestades para decidir nada en materia legal. De ahí que el 14 de marzo de 1933, una Orden del Ministerio de Agricultura, Industria y Comercio creara el Consejo de la Cinematografía, que poco después, el 1 de octubre, amplió sus competencias. El ámbito de éstas “era muy amplio, ya que abarcaba cuestiones tan variadas como la reglamentación de las relaciones comerciales propias de la distribución y

exhibición, protección jurídica de las empresas y defensa de los intereses cinematográficos españoles, medidas de ayuda como la cuota de pantalla, aspectos relacionados con la comunidad de lengua con otros países, regulación de laboratorios, aspectos fiscales y arancelarios, noticiarios, cine no comercial, como el industrial, turístico, cultural, sanitario, etc., cinematecas y otras aplicaciones del cine”¹⁵⁴. Sin embargo, el citado Consejo no llegaría a ser operativo, más allá de sus funciones de asesoramiento.

4.4.2.- La censura republicana

Es bien sabido que la censura tuvo en España una temprana legislación: ya en 1912, el ministro de la Gobernación, Juan de la Cierva y Peñafiel, “justificó la primera norma censora publicada en España, mediante una Real Orden de 27 de noviembre de 1912, por el pernicioso influjo que las proyecciones cinematográficas ejercían en el público y, especialmente, en la juventud”¹⁵⁵. También, que en la década de 1920, coincidiendo tanto con la instauración de la dictadura del general Primo de Rivera como con el cambio de capitalidad del cine, de Barcelona a Madrid, y del éxito masivo de las primeras zarzuelas mudas, se recrudeció considerablemente, tal como recuerda alguien tan poco proclive al progresismo como es el ocasional cineasta, pero sobre todo propagandista, periodista crítico y editor conservador Antonio Cabero, sin duda alguna un hombre de la industria: “La previa censura ya estaba establecida pero es que a partir de 1921 tomó tales proporciones, que llegó a poner a la cinematografía en peligro, porque se daba el caso de que la censura se practicaba en Barcelona y Madrid por elementos capacitados, *entre los que figuraban un sacerdote y una dama catequista* (el subrayado es nuestro), pero pronto se extendió esta censura de tal manera por toda España, que era rara la provincia o pueblo importante en el que el gobernador, o el alcalde, no ejercieran también tan delicada misión,

¹⁵⁴ Vallés Copeiro del Villar, Antonio (2000), pp. 44-45.

¹⁵⁵ Martínez-Bretón, Juan Antonio (2000), p. 39.

prohibiendo las películas según su capricho, sin reparar en los perjuicios que ocasionaban”¹⁵⁶.

La República heredó pues esa censura, tan difusa como por lo demás efectiva. De hecho, la censura había sido levantada por el último gobierno monárquico en febrero de 1931, para hacer viable el proceso electoral previsto para abril de ese año; tras la caída de la monarquía, España vivirá sin censura en los medios de comunicación hasta la revolución asturiana de 1934, momento en que el gobierno conservador la reinstauró. De manera que el nuevo régimen hereda lo que buena parte de su electorado considera “el problema censor” junto con algunos otros, como la prohibición de buena parte del mejor cine soviético producido desde 1917, por su consideración ideológica de peligroso y atentatorio contra la sociedad liberal, burguesa y de libre mercado por su constante llamada a la subversión del orden establecido y a la necesidad de la instauración de la “dictadura del proletariado”. De ahí que en fecha tan temprana como el 18 de junio de 1931, el Ministerio de la Gobernación promulgara una Orden; pero tal orden dejaría de manifiesto que el gobierno republicano no se iba a inmiscuir en la materia, y mucho menos dictaría unas normas estrictas.

En realidad, sólo se establecía que no sólo la Dirección General de Seguridad tenía potestad en la censura de películas, como hasta entonces, sino que facultaba tanto a las nuevas autoridades políticas autonómicas catalanas como a los gobernadores civiles el permitir o no la exhibición de un film. Y mantuvieron, por lo demás, la prohibición de los viejos títulos bolcheviques de los ´20, ampliándolos a muchos otros de las cosechas sucesivas. Sólo los cine-clubs tendrían, lo veremos más adelante, la potestad

¹⁵⁶ Cabero, Juan Antonio (1949), p. 244. Hay que recordar que el trabajo de Cabero, a pesar de su carácter de primera recopilación de informaciones sobre la historia del cine español, se ve desde la actualidad como poco más que una compilación de anécdotas, aunque tiene el mérito insoslayable de hablar, dada la muy temprana dedicación de su autor a la industria (desde la década de 1910) desde el conocimiento personal del medio. Cabero pertenece, como también los más jóvenes Méndez Leite von Haffe, Gómez Mesa, Barreira, Fernández Cuenca o el aún más joven Vizcaíno Casas, a la corriente franquista que, tras la contienda civil, sentó las bases para una historiografía anecdótico-gacetillera que fue la marca distintiva de los estudios históricos oficiales durante la dictadura franquista.

de explotar, con carácter restringido, este catálogo tan potencialmente peligroso, según las autoridades. Tal censura habría de cesar después de las elecciones de febrero de 1936 en las que las izquierdas se alzaron con la victoria... aunque para entonces se estuviera en el comienzo del fin de la República.

Ello llevaría a la izquierda cinematográfica a una constante campaña de denuncia de los límites censores impuestos y del doble rasero con que las autoridades republicanas permitían o negaban a una película el poder ser exhibida, perfectamente explicitado en un editorial de la comunista *Nuestro Cinema*¹⁵⁷. Firmado por su director, Juan Piqueras, en él se decía: “En este momento la censura española autoriza películas reaccionarias de distintos matices. El espectador puede continuar embruteciéndose con toda esa multitud de películas yankis (*sic*), francesas, alemanas e italianas, pero le está terminantemente prohibido conocer las nuevas -y las viejas- producciones soviéticas. En este sentido, el Gobierno español está perfectamente identificado con las dictaduras de Primo de Rivera, de Berenguer, Mussolini, de Hitler y demás dictadores social-fascistas, que prohíben en sus respectivos países la entrada de films rusos, mientras protegen, patrocinan y, muchas veces, propagan los films militaristas, patrióticos, políticos, chauvianos (*sic*), religiosos, imperialistas y archibélicos”.

Otro capítulo curioso de actuación de la censura republicana sobre un film específico lo constituye el caso de *The Devil is a Woman*. Estrenada en España con el título de *Tu nombre es tentación* (1935), dirigido por Josef von Sternberg y protagonizado por Marlene Dietrich, el film adaptaba la conocida novela de Pierre Louys *La femme et le pantin*, traducida al castellano como *La mujer y el pelele*. Lujosa producción Paramount que recurría a muchos de los tópicos de la españolada (el género no fue, ni mucho menos, patrimonio exclusivo del cine español, como veremos más adelante), ambientada en el difuso sur andaluz, aunque en realidad nacido de la barroca, más bien arbitraria pero fecunda imaginación del director austríaco, la película narra un

¹⁵⁷ *Nuestro Cinema*, nº 11, abril-mayo de 1932.

caso de degradación amorosa, al tiempo que muestra un prototipo de mujer española (una improbable Marlene Dietrich), más mantis religiosa que otra cosa, y mezclada con militares, uniformes y tabernas. La película cayó fulminantemente mal a las autoridades derechistas republicanas, hasta el punto que el Ministro de la Guerra y dirigente de la CEDA, José María Gil Robles, consideró inaceptable que la película denigrara a la Guardia Civil y extendiera *urbi et orbe* los lugares comunes más gruesos sobre “lo español”, con lo que presionó eficazmente al gabinete conservador con el fin de que adoptara medidas contundentes contra la exhibición americana. Utilizada como argumento para una furibunda campaña de prensa¹⁵⁸, la presión política del gobierno español llevó a que la prudente Paramount retirara las copias del film en todo el mundo y, en una ceremonia considerablemente esperpéntica, se llegara a quemar el (supuesto, que no real) negativo del film, en una ceremonia privada en la embajada española en Washington. Que no se quemaron las copias, ni siquiera el original, quedó de manifiesto cuando el film se relanzó, en 1961, en un exitoso re-estreno universal.

Otro ejemplo de choque con la censura lo constituye la filmografía, hasta esa fecha, de Luis Buñuel, y muy concretamente, la prohibición que pesó sobre su mediodiámetro *Las Hurdes / Tierra sin pan* (1932)¹⁵⁹, dura denuncia del atraso y la terrible lucha por la supervivencia en una de las comarcas más deprimidas de España, situada en Extremadura. En tiempos republicanos, e incluso desde mucho antes, Las Hurdes eran algo así como una *terra incognita* para el gran público. Pero en 1922, tras algunas denuncias de las

¹⁵⁸ Por ejemplo, en un artículo publicado en *ABC* y titulado “Una españolada indigna e injuriosa”, el anónimo periodista llegaba a afirmar: “Hay un gobernador siempre enchisterado, que pretende matar a un joven por ser republicano y a cuantos se diviertan en el carnaval. Un jefe de Artillería, siempre de uniforme, que encarna una figura tabernaria, abyecta y despreciable. Unas cigarreras que trabajan con las espaldas al aire. Y así por el estilo todo. El designio es presentar a España bajo la Monarquía persiguiendo a los hombres de ideas liberales, y a Sevilla como una ciudad de perversión y vicios”. Citado por Martínez Bretón, Juan Antonio (2000), p. 90.

¹⁵⁹ Un esclarecedor artículo sobre el origen y, sobre todo, las bambalinas políticas de este peculiar film, el iniciador en España del documental etnográfico y de denuncia, se encuentra en Ibáñez Fernández, Juan Carlos: “El documentalismo *au service de la Révolution*. Elementos para una contextualización histórica de *Tierra sin pan*, en: AA.VV. (2001), pp. 155-166.

deplorables condiciones de vida de la zona realizadas en el parlamento, el rey Alfonso XIII visitó durante tres días la comarca, sólo para constatar que la región no tiene “ni un árbol, ni una mata, ni una espiga. Ni ferrocarriles, ni carreteras, ni caminos”. Pero lo que más impacto crearía en la opinión pública serían las crónicas periodísticas y, sobre todo, la fuerza de las fotografías, que mostraban al rey “examinando las infectas chozas de pizarra que sirven de vivienda a una familia [...] montón de escrófula que procrea y vive, se despereza y muere en atmósfera irrespirable, de corrupción moral y fermentación sin nombre”¹⁶⁰.

Buñuel se basó para su película en un libro publicado en Francia en 1927: *Las Hurdes* (sic). *Étude de géographie humaine*, la tesis doctoral de quien estaba llamado a ser uno de los grandes hispanistas franceses (curiosamente, visto el interés de Buñuel por su obra, de probada fe católica), Maurice Legendre, en la que da cuenta de los varios viajes (el primero de ellos, en 1910, y algunos, ya en la década de los '20, realizados en compañía de intelectuales de la talla de Miguel de Unamuno o Gregorio Marañón) en la zona de Las Batuecas, entre Salamanca y Cáceres, y en las Hurdes propiamente dichas¹⁶¹. Y una década después del viaje real y del escándalo que lo propició, Buñuel llevaría a ese remoto, muy aislado y casi legendario rincón de la geografía española su cámara, y el efecto se amplificó todavía más.

Tras la primera proyección del film en Madrid, una exhibición, por cierto, de carácter privado, el gobierno derechista de Alejandro Lerroux prohibió el estreno del film por “denigrante para los españoles”, según recordó el propio cineasta en declaraciones a André Bazin y Jacques Doniol-Valcroze¹⁶². Con perspicacia, Martínez-Bretón resumió así el encontronazo de Buñuel con el gobierno republicano: “*Las Hurdes* marcó un punto de inflexión importante en

¹⁶⁰ Artículo aparecido en *Nuevo Mundo* el 7 de julio de 1922, reproducido por Mangien, Brigitte: “Ciudad y campo”, en Salaün, Serge y Serrano, Carlos (2006), p. 138.

¹⁶¹ Hay una excelente edición castellana del libro: *Las Hurdes. Estudio de Geografía humana*, edición a cargo de Paloma Sánchez Miguelez y José Pablo Blanco Carrasco, Editora Regional de Extremadura, Badajoz, 2006.

¹⁶² Consultable en De la Colina, José y Pérez Turrent, Tomás (1999), p. 36.

el comportamiento censor de la Segunda República. Al margen de las tareas represoras características, en función del tono erótico-epidérmico, el menoscabo de las coordenadas sociales dominante, o el propio ataque a los valores morales y jerárquicos, normalmente controlados por los funcionarios de turno, en esta ocasión, las imágenes abordaban la falta de pan y esperanza de un pueblo hundido en la degradación. Una humillación que suponía el reflejo de la dejadez e impotencia de sus gobernantes. Su difusión pública podía equivaler a la aceptación de la incapacidad humana y social de la cúpula económica y política del país. Una falta de sensibilidad ásperamente asumible por la cúpula gubernamental de la España de los años treinta”¹⁶³. Buñuel habría de tener problemas también con dos películas que, como *Un perro andaluz* y *La edad de oro*, se contaban entre las más prestigiosas realizadas hasta entonces por la vanguardia europea, pero que venían precedidas por el escándalo, sobre todo en el caso de la segunda, que había suscitado su estreno parisino, los alborotos provocados por elementos de extrema derecha y la fulminante prohibición por las autoridades francesas de su exhibición pública.

Por su parte, la poderosa y muy influyente Iglesia Católica mantuvo también sus instituciones censoras. En 1928, la revista mariana *Estrella del Mar* comenzó a publicar críticas tanto de cine como de teatro, en las que se mencionaba una valoración moral de la obra o film comentados. Esa valoración se expresaba en colores: el blanco era para películas “de moralidad intachable” y por tanto, permitidas para todos los públicos; el azul indicaba algunos inconvenientes y dejaba fuera de permiso a los públicos infantiles; el rosa se indicaba “para personas formadas”, el verde suponía “inmoralidad de forma” y se juzgada por tanto como peligrosa, y el negro indicaba una obra o film atentatorio contra la Religión, y era por tanto “rechazable en absoluto”¹⁶⁴. Esta calificación se mantuvo durante el período republicano, aunque al parecer sin grandes contratiempos para las películas

¹⁶³ Martínez-Bretón, Juan Antonio (2000), p. 77.

¹⁶⁴ Martínez-Bretón, Juan Antonio (2000), p. 123.

“peligrosas”, lo que habría de llevar a que las autoridades eclesíásticas se lanzaran, hacia 1935, a una campaña propagandística específica, desde las filas de Acción Católica, y con la creación, por parte de las Congregaciones Marianas, de *CEFI* (Contra el Film Inmoral), publicación mucho más exhaustiva en la tarea de adjudicar calificaciones para las películas, un proceso que tenía en la Legión de la Decencia estadounidense a su principal inspiración. También la posteriormente muy influyente Confederación Católica de Padres de Familia publicó, desde ese mismo 1935, otro boletín, *Filmor*, de enfoque mucho más técnico y de cobertura estatal, en el que se incluían todas las fichas de estreno, críticas y valoraciones morales de las películas que llegaban a las carteleras no sólo de Madrid, sino prácticamente de toda España.

La operación debía completarse con la fundación de una específica productora, Ediciones Cinematográficas Españolas SA, creada en Madrid en 1935 por un accionariado vinculado a la organización Acción Católica y al diario confesional *El Debate*, y destinada a producir documentales educativos dirigidos o comentados por gentes cercanas a AC, como el padre Laburu, uno de los más famosos oradores de sermón de la época; el escritor José María Pemán o el cardenal Herrera Oria, cuya familia figuraba en el accionariado de Atlántida Films, en la década anterior. No llegaron a realizarse estos documentales, aunque sí dos películas, *El 113* (1935) dirigida por el mexicano Rafael Sevilla y por el actor Ernesto Vilches, basada en la obra de Pemán *El soldado de San Miguel*, cuya desastrosa carrera comercial propició un cambio de estrategia que llevaría a la adaptación, por parte del falangista Fernando Delgado, de la conocida novela de Alejandro Pérez Lugín *Currito de la Cruz* (1935), una de las cimas de la españolada de ambiente torero.

4.5.- DERECHA E IZQUIERDA FRENTE AL CINE

En un contexto político y social altamente volátil y potencialmente inflamable como fue el del período republicano, las tensiones entre la derecha y la

izquierda cinematográfica se manifestaron prioritariamente en el terreno de la crítica, puesto que a pesar de declaraciones y fervientes llamadas a practicar un cine proletario, lo cierto es que, como hemos visto antes, la producción de películas estuvo siempre en manos de industriales, profesionales e inversionistas prioritariamente contrarios a las posturas a menudo revolucionarias de las fuerzas de la izquierda. Ya veremos más adelante cómo Mateo Santos, uno de los críticos anarquistas más perspicaces del período republicano, e incluso de antes, denunció, ya en tiempos abiertamente bélicos, la miopía de la izquierda en lo que se refiere a utilizar el cine como arma de combate. Otra cosa es que con la legislación republicana anterior a febrero de 1936 se hubiera podido hacer algo más que profesión de buenas intenciones, como lo fue, por ejemplo, una inoperante Unión Cooperativa Cinematográfica Española (UCCE), lanzada por la revista *Popular Film*; o el proyecto, defendido por el crítico, militante comunista y programador cultural Juan Piqueras, de realizar películas proletarias en formatos no profesionales, equiparando esta práctica, de hecho, con el cine *amateur*, que se perdió en medio del fragor de la feroz lucha ideológica de la época.

Pero las diferencias también se extendieron a otros eventos y manifestaciones, el más importante de los cuales habría de ser el célebre Congreso Hispanoamericano de Cinematografía (CHC), que no fue propiamente un evento nacido de las autoridades republicanas, sino que venía de antes. En un panfleto incendiario publicado en plena Guerra Civil¹⁶⁵, Mateo Santos recordaba aquel evento y su carácter de significativo jalón en los enfrentamientos ideológicos de entonces, al tiempo que traía a colación sus múltiples denuncias del CHC, para situarlo en la perspectiva temporal de una operación reaccionaria y fascista de infiltración en el cine español. Recordaba que con fecha 1 de octubre de 1931, había publicado un artículo en *Popular Film*, titulado “Tinglado y farsa del C.H.C.”, en el que había afirmado que “Cuando aún no está organizada la República y las

¹⁶⁵ Santos, Mateo (1937).

Constituyentes no han cumplido todavía la misión de dotar al Estado republicano de su ley fundamental; cuando los problemas vitales del país continúan sin resolver y adquieren una violencia que puede incluso comprometer seriamente la consolidación del nuevo régimen, el Gobierno declara abierto un Congreso de Cinematografía *creado y dirigido por fascistas, upetistas¹⁶⁶ y reaccionarios de toda laya*".

Acusaba entonces al novel gobierno republicano de dejarse engatusar por un evento que había sido organizado por un antiguo ministro de la "dictablanda" del general Berenguer, el de Trabajo, Pedro Sangro y Ros de Olano, marqués de Guad-el-Jelú, y calurosamente aceptada por distribuidores como Miguel de Miguel, amigo personal tanto del rey como de los generales Primo de Rivera, Martínez Anido, Barrera o Miláns del Bosch; por periodistas militantemente monárquicos, como Antonio Armenta, o por notorios fascistas italianos, como el gerente de la distribuidora Cinaes. Y además, acusaba al mandatario provisional de la República, Niceto Alcalá Zamora, de avalar con su presencia y su discurso de inauguración un evento políticamente tan discutible¹⁶⁷.

No andaba muy errado Mateo Santos. En realidad, el CHC comenzó a fraguarse alrededor de la Exposición Ibero-Americana de Sevilla, en 1929, a partir de una reunión ocurrida el año anterior. Su verdadero promotor fue Fernando Viola, ocasional actor y en ese momento, lo recuerda Gubern¹⁶⁸, director comercial del noticiario Ediciones Cinematográficas de la Nación, quien había sido solicitado por el hermano del dictador, José Primo de Rivera, como consultor ante algunas medidas que el régimen pensaba adoptar en relación con la censura. Pero Viola se las ingenió para convencer a las

¹⁶⁶ Se refiere a los militantes de la Unión Patriótica Española, como se recordará, el partido político que apoyó la dictadura de Primo de Rivera.

¹⁶⁷ En un artículo incluso anterior (*Popular Films* nº 195, Barcelona, 24.4.1930), el propio Santos se posicionaba así: "Nosotros, nos declaramos, -ahora como siempre- enemigos de toda clase de Congresos por creer que no sirven para nada más que para que unos señores se reúnan en un banquete -vestidos lo más moleestamente posible- y pronuncien unos cuantos discursos retóricos, añorando las figuras hispánicas y vitoreando a la raza. En esencia, este viene a ser el resultado de todas las Conferencias Hispanoamericanas: Mucha teoría, muchos cargos, muchos proyectos... pero -siempre- realidades nulas".

¹⁶⁸ Gubern, Román (1977), p. 45 y ss.

autoridades de la Unión Patriótica para ampliar el foco de su interés por el cine, hablándoles, en el contexto en el que el naciente cine sonoro podía convertir a España y a su cinematografía en la locomotora de una zona hispano-hablante de varias decenas de millones de potenciales espectadores (y cuando aún ni México ni Argentina, por no hablar del resto de los países latinoamericanos, habían pasado aún de una etapa pionerística casi *amateur*). Para ello, se recurrió a una retórica cargada de *patrioterismo* y defensa de la lengua común, en la que la denuncia de la influencia anglosajona en el mundo fue la principal bandera: “No bastaba la norteamericanización en lo que respecta a modo de ver y sentir la vida actual. Se pretende que la lengua inglesa sea hablada por todos: la sajonización de los pueblos. Convertirnos en colonias feudatarias. Hispanoamérica, la raza del Cid, Cervantes, Bolívar y San Martín tiene imprescindible necesidad de resistir esa fuerza arrolladora, de no dejarse morir invadida por el protestantismo, el desenfreno imperialista y las leyes puritanas del país de los rascacielos (...) la única resistencia que cabe ha de ser desarrollada con armas iguales. Oponiendo al cine el cine”, se señalaba en la documentación del Congreso.¹⁶⁹ Pero la intención última, lo dice Gubern con claridad, era manifiesta: “se trataba, en suma, de sustituir el imperialismo comercial de los Estados Unidos por el de España, y muy pronto el proyecto de Congreso recibiría apoyo entusiasta de todas las Cámaras Oficiales de Comercio de España en América”. Había poderosas razones económicas para ello. Un editorial no firmado (pero seguramente obra del director, Aurelio Gutiérrez Larraya) de la revista *Films Selectos* se hacía eco, a comienzos de 1931, de un informe económico americano en el que se recordaban los datos de ganancias obtenidas por las multinacionales estadounidenses de la distribución en el mundo de habla hispana. Y si en Argentina ganaron, tras el cierre del ejercicio de 1930, 249.792 dólares, en México 134.623, en Chile 89.780, en Centroamérica 63.599 y en Cuba 59.261, en España sólo obtuvieron 59.261; es decir, que el conjunto de la actividad en países hispano-hablantes era más de diez veces más importante,

¹⁶⁹ Citado por Díaz Puertas (2003), p. 64.

para Hollywood, que las ganancias hispanas; o dicho en otras palabras, que el mercado que se le abría a España en sus otrora colonias era potencialmente muy rentable¹⁷⁰.

Fue ahí cuando se unió al proyecto Pedro Sangro, entonces sólo alto funcionario del ministerio de Trabajo y Previsión, y con buenos contactos y amigos entre las autoridades fascistas italianas. El marqués de Guad-El-Jelú fue pues quien pretendió articular un frente cinematográfico en el que estuvieran plenamente representados los intereses económicos de los industriales españoles. En julio de 1930, creó el Comité Español de Cinema Educativo, en el que actuaría como secretario Ernesto Giménez Caballero, ya para entonces convertido en notorio y ferviente fascista. Al Comité, ligado por vínculos económicos y políticos con la Cineaes (por su parte, distribuidora de buena parte de los documentales didácticos italianos entonces en el mercado), le cupo una tarea, la de documentar la situación de la distribución de materiales destinados a la infancia y la juventud, en la que no perseveró, en parte por el fracaso del propio congreso. Como bien señala Gubern, el tema del “cine educativo” no era asunto baladí, sino un jugoso caballo de batalla ideológico, del cual nadie quería apearse. Desde hacía años, el gobierno fascista italiano llevaba gastadas ingentes cantidades de dinero en la difusión de sus ideas en un país que, como España, tenía desde 1923 un gobierno autoritario con claras simpatías hacia el modelo social y político, lo hemos visto ya, puesto en práctica por Mussolini y su régimen. Más allá de denuncias genéricas realizadas en la época y al calor de la enconada lucha ideológica (como las de Mateo Santos), no está muy estudiado desde el presente el tema de la penetración fascista en el cine español; pero sí, aunque parcialmente, en la cultura y la política españolas. Palomares Lerma advirtió hace tiempo que “Las facilidades dadas por el Gobierno de la Dictadura para el establecimiento de organizaciones fascistas italianas, así como las actividades culturales y los contactos por ellas realizados, podrían constituir el primer canal de penetración ideológica en España, un país en

¹⁷⁰ Editorial, *Films Selectos* nº 19, Barcelona, 21.2.1931.

donde en este momento el fascismo era escasamente conocido. Esta función solapada y apoyada por los órganos diplomáticos y consulares italianos en nuestro país, apuntaría hacia una de las carencias más importantes del intento de Primo de Rivera por construir un sistema autoritario, difundir y dar contenido ideológico a un proyecto político que no lo tenía”¹⁷¹.

Y que la relación fue fecunda lo marca no sólo el nivel de los libros, sistemáticamente impresos en Italia aunque convenientemente traducidos al castellano, introducidos en España desde 1923 y que abordaban desde la biografía del Duce hasta los fundamentos del Nuevo Estado Fascista, sino también otras manifestaciones, como la fundación de varios *Fascii* italianos en ciudades españolas como Lugo, Vigo, Palma de Mallorca, Barcelona, Bilbao o Madrid, o las campañas de propaganda masivas realizadas en la península “por organizaciones juveniles, como los *balillas* y *avanguardistas*. Los viajes organizados por la *Lega* junto con la *Opera Nazionale Balilla* y la Embajada española en Roma, a lo largo de los años 1925, 1926 y 1927, tuvo su culminación con el viaje de mil *balillas* en 1929, dándose especial trascendencia a este suceso la inclusión de los dos hijos del Duce”, nos recuerda Palomares¹⁷². No debe extrañar, pues, que una parte de la *intelligentzia* conservadora (Giménez Caballero fue, en este caso, sólo un ejemplo; pero hay muchos más, y muy notorios, desde escritores-periodistas como Sánchez Mazas, corresponsal de *ABC* en Roma, y no sólo uno de los fundadores de Falange, sino el único, junto con José María Alfaro, que pertenecía a su Junta Política; hasta el diplomático y escritor Eugenio Montes, notable prohombre festejado por todas las derechas durante la República¹⁷³; o el mismísimo José Antonio Primo de Rivera) entrara en contacto directo con notables del régimen italiano, en una relación de simbiosis que habría de llevar no sólo a la participación del ejército italiano junto al bando franquista en la contienda civil, sino a una clara influencia, ya desde 1936, como veremos

¹⁷¹ Palomares Lerma, Gustavo (1989), p. 246.

¹⁷² Palomares Lerma, Gustavo (1989), p. 259.

¹⁷³ A pesar de ser amigo personal de José Antonio, quien llegó a definirlo como “maestro en cosas difíciles”, y de formar parte del cogollo más cercano a éste, la llamada “Corte literaria” del político, Montes no tuvo nunca carnet de Falange.

más adelante, en la futura configuración jurídica del régimen, y en el terreno cinematográfico, a un acercamiento que se concreta en la producción en Roma de películas de ficción, desde 1939, realizadas por técnicos, directores y artistas españoles, entre ellos, nuestro Edgar Neville.

Y volviendo al Congreso, no resulta para nada casual que un notorio derechista como Gómez Mesa, futuro empleado del franquista Departamento Nacional de Cinematografía, miembro de las comisiones de censura e influyente historiador del cine español, fuera el encargado de elaborar la ponencia sobre el cine “educativo” desarrollada en el Congreso. Ni mucho menos que la Cineaes, distribuidora de material didáctico italiano, y otros notables fascistas asentados en España tuvieran interés por un evento en el que se hablaba, ante todo, de la constitución de un área de influencia para el cine en lengua española en un territorio que, como América Latina, contaba con importantísimos contingentes de inmigrantes italianos allí asentados desde largo tiempo atrás y sobre los cuales el régimen mussoliniano pretendía ejercer algún tipo de influencia¹⁷⁴.

La reflexión histórica que permite el Congreso, más allá de sus modestas consecuencias (de hecho, sólo sirvió para estimular la censura política de algunos filmes, al tiempo que dejó constancia de la necesidad de establecer una política militantemente proteccionista, respondida desde los sectores más lúcidos de la izquierda, como la revista *Nuestro Cinema*, que acusaba a sus inductores de banalmente proteccionistas, por cuanto permitiría a los industriales del cine vivir de las prebendas del Estado¹⁷⁵), no es otra que la demostración de uno de los talones de Aquiles que, desde entonces, habrían de acompañar hasta la actualidad al cine producido en España. Es decir, que

¹⁷⁴ Es de hacer notar que, como ocurriría también en la España franquista, América Latina fue un territorio privilegiado para la acción política del fascismo italiano. Allí se fundarían varios “fascii” dependientes de un organismo específico, el Fascio all’Estero, y también se creó un organismo cultural específico, el Istituto Cristoforo Colombo, para llevar a cabo funciones similares a las que desarrollaría, desde la década de 1940, el Instituto de Cultura Hispánica creado por el franquismo.

¹⁷⁵ Refiriéndose al Consejo de Cinematografía, una creación nacida como consecuencia del Congreso, Juan Piqueras escribió en el número 11 de *Nuestro Cinema* que en el tal Consejo “cristalizan los deseos de nuestros seudocineastas que han preconizado siempre una cinematografía española protegida por el Estado”.

a pesar de las proclamas en favor de la lengua o de la necesidad de tutelar los intereses de las distintas naciones latinoamericanas en lo que hace a la defensa de su cultura y a evitar la deformación de sus costumbres, historia e instituciones representativas por obra de cinematografías más desarrolladas (léase estadounidense), el Congreso no habría de servir para lo que quienes lo planearon esperaban: el establecimiento de una suerte de “zona franca” cinematográfica en el amplio área de la lengua castellana común. Gubern recuerda, además, que la única medida directa emanada de las conclusiones del evento fue la promulgación, en marzo de 1933, de una Orden del Ministerio de Agricultura, Industria y Comercio por la que se creaba el Consejo Nacional de Cinematografía, pensado para impulsar justamente las políticas proteccionistas que el Congreso demandó; pero los vaivenes políticos y la agitación social que estuvo en la base del período republicano, ya lo hemos visto, dejó al CNC prácticamente en una ocasión desperdiciada.

Por lo demás, el propio Santos fue llevado a juicio por el presidente del Congreso, el también fiscal del Tribunal de Cuentas José Luis de Benito, y por otro periodista que, como él, también colaboraba en *Popular Film*, otra vez Gómez Mesa, que había sido nombrado tesorero de la comisión organizadora del Congreso nada menos que por una Real Orden durante el gobierno Berenguer. Y denunciaba también que todos los impresos relacionados con el Congreso se habían adjudicado a dedo a Giménez Caballero, co-fundador con Ramiro Ledesma de un periódico de extrema derecha; y que Marcelino Domingo, ministro de Instrucción Pública, ordenó por decreto, y al calor del congreso, la adquisición de películas didácticas por la Cinaes, que Santos consideraba lisa y llanamente como una empresa vinculada a intereses económicos fascistas. Y concluía con una denuncia perentoria: “que nadie, nadie en España -ni gobernantes ni pueblo; ni políticos, ni escritores, ni líderes obreros- han sabido ver en el cinema un arma formidable de clases, el más eficiente medio de propaganda, el arte más capaz de captar en toda su verdad las realidades de la vida española, la historia viva que se forja, día tras día, en

el yunque de los hechos”.¹⁷⁶

En el magmático, pesado clima político republicano, el debate ideológico se vehiculó también a través de las publicaciones especializadas. Como en muchos otros terrenos de la sociedad y las artes, el campo cinematográfico vio nacer, por obra tanto del curso de los tiempos como del interés por el nuevo cine sonoro, numerosas publicaciones, de las que el siempre bien informado Gubern da la nómina completa¹⁷⁷. En Madrid vieron la luz *Supercine* (1932), *Cinema* (1932), *Sparta* (1934), *Cinegramas* (1934), *Cine Español* (1934), *Cinegraf* (1934), *Gurigay* (1934), *Gran Film* (1935), que sería dirigida por uno de los hombres claves del cine del franquismo, el futuro guionista, productor y director Rafael Gil; y *Cine Star* (1935). En Barcelona aparecieron *Cine y Hogar* (1931), *Cinema Amateur* (1932), la más duradera, puesto que tras la contienda civil pasó sin grandes sobresaltos a la nueva situación; *Cine-Art* (1934), *Cine Farsa* (1934), *Proyector* (1935), *Película* (1935) y *Última Hora* (1935). Renglón aparte merece el raro proyecto que fue una de las revistas más militantes del período, la filo-marxista *Nuestro Cinema*, puesto que, nacida de la mano del crítico valenciano Juan Piqueras, radicado entonces en París, contó con dirección en la capital francesa, administración en Madrid y tirada de imprenta en Barcelona. También se fundaron nuevas cabeceras en Sevilla: *Altavoz* (1934) y *Andalucía Films* (1935), lo que da buena cuenta del clima germinal que se vivía en aquellos años.

La radicalización política del período llevó a que incluso revistas que se podían considerar genéricamente como políticamente cercanas, como eran los emblemáticos casos de la anarquista *Popular Film*, paradójicamente, muy leída fuera de los ambientes estrictamente anarquistas, y la comunista *Nuestro Cinema*, militaran en algunas causas en terrenos distantes. O que las tensiones provocadas por algunas operaciones llevadas a cabo por la derecha industrial, como el ya comentado caso del Congreso

¹⁷⁶ Santos, Mateo (1937), p. 32.

¹⁷⁷ Gubern, Román (1977), p. 200.

Hispanoamericano, llevaran en la primera al cese de algún redactor, como Gómez Mesa; o que el “parisino” Piqueras¹⁷⁸ viera cómo se le expulsaba de la corresponsalía de París de *Popular Films* para ser sustituido por otro crítico, José Luis Salado (en noviembre de 1931). De esa expulsión nació justamente *Nuestro Cinema*, más radicalmente combativa en pro de un cine de clase, y virulentamente anti-burguesa.

También es interesante consignar el esfuerzo de algunos profesionales cinematográficos por agitar las aguas del conformismo existente en las filas del cine español. Es el caso del vanguardista Nemesio Sobrevila, brillante animador de cuanta polémica se establece, desde los años ´20, respecto del futuro del cine español. Tras participar activamente en el Primer Congreso Español de Cinematografía, el arquitecto y cineasta vasco firmaría, apenas proclamada la República (1931), y junto a otros profesionales, como Ricardo Urgoiti, Pedro Garrigós o Cándido Bolívar, el opúsculo *El Cinema y el Estado*, en el que intentaron influir sobre las nuevas autoridades sobre un tema entonces por completo ajeno a las agendas políticas hispanas, la necesidad de dotarse de políticas de fomento de la producción, centradas en impuestos sobre la distribución (ya entonces, el sector más importante de la actividad económica cinematográfica) y en la creación, según el modelo británico, de cuotas de pantalla en el terreno de la exhibición, con el fin de salvaguardar las posibilidades del cine español en su propio mercado.

Volviendo al terreno de las publicaciones, *Nuestro Cinema* fue la revista más influyente del cine republicano, y en ella colaboraron desde los futuros realizadores Antonio del Amo o Rafael Gil, a pesar de sus íntimas posiciones conservadoras; hasta críticos consagrados, como el varias veces mencionado Gómez Mesa, Manuel Villegas López o César M. Arconada; desde ilustradores de la categoría del valenciano Josep Renau, uno de los

¹⁷⁸ El hiperactivo Piqueras escribía además en *El Sol*, *Atlántico*, *Gaceta del Arte*, *Mirador*, en la francesa *Le Tout Cinéma*, *Semana Gráfica*, *Crónica*, *Siluetas*, en el *Boletín Confidencial de Gaumont-Franco-Film Aubert*, así como en publicaciones de izquierdas como *Octubre*, *Nueva Cultura* o *Mundo Obrero*. El dato está en Pérez Merinero, Carlos y David (1975), p. 10. También puede consultarse la abrumadora antología de todos los textos de Piqueras preparada por Llopis, Juan Manuel (1988).

propagandistas claves, ya durante la Guerra Civil, del bando republicano, hasta el novelista Ramón J. Sender. Igualmente, sus páginas albergaron traducciones de textos de importantes cineastas y teóricos extranjeros, como el soviético Serguéi M. Eisenstein, el neerlandés Joris Ivens o el francés Léon Moussinac, importante animador de la escena teatral y cinematográfica radical parisina desde el grupo *Octobre*, como veremos; y casi más importante que todo eso, logró impregnar de su concepción militante en pro del cine de izquierdas a otras publicaciones ideológicamente situadas en sus cercanías, como señalan los hermanos Pérez Merinero: “La nueva visión crítica que traía *Nuestro Cinema* se proyecta en las secciones cinematográficas de algunas publicaciones del mismo o parecido registro que aquélla. Este es el caso de *Nueva Cultura*, *Octubre*, *Claridad* (Sevilla), *Mundo Obrero*, etc. Es decir, poco a poco, *Nuestro Cinema* dejó de ser una voz aislada, encontrando eco en otras publicaciones no especializadas de vario alcance”¹⁷⁹.

Menos activa se mostró la derecha cultural de la época, aunque dentro de ella sí hubo sectores especialmente movilizados, y desde antiguo: los ligados a la jerarquía eclesiástica, firmes partidarios, desde al menos dos décadas antes, de una censura rígida en aspectos morales. Al menos dos folletos, publicados ambos en el crucial año de 1935 (*El cine y la parte legislativa* y *El cine y las normas pontificias de la Iglesia*) y editados por el Consejo Superior de la Juventud Femenina de Acción Católica, dan cuenta de sus posiciones ultramontanas. Por su parte, el antiguo vanguardista Giménez Caballero publicó su célebre manifiesto *Arte y Estado* (1935), el primero de sus textos largos dedicados al cine¹⁸⁰, y cuyas posiciones el antiguo director de *Esencia de verbena* sintetizó, años después, de esta forma: “(Se trata de) devolver el arte a lo que ha sido siempre un encargo de Estado, un servicio al Estado o a la Iglesia. El artista libre que se había lanzado desde el siglo XVIII con la Enciclopedia y sobre todo con el Romanticismo, había que volver a encajarlo

¹⁷⁹ Pérez Merinero, Carlos y David (1975), p. 24.

¹⁸⁰ El texto se había publicado anteriormente, en forma de artículos sueltos, en la revista monárquica *Acción Española*.

en una utilidad social, liberándolo del marchante de cuadros, de un comercio un poco vil”¹⁸¹. Y además de defender sus conocidas posiciones en la búsqueda, tan decimonónica, tan wagneriana, del “arte total”, Giménez Caballero encomendaba al cine español una ímproba tarea: “la labor de crear un cine de ecumenidad moral. Un cine que supere al de tipo individualista, capitalista y occidental, y, al mismo tiempo, que supere también al cine soviético, de masas absolutas, de subversión social”.

4.5.1.- Los cine-clubs: la otra trinchera

En lo que hace a la vertiente más cultural del cine, conviene recordar que también España experimentó, incluso desde algunos años antes del período republicano, el auge de los cine-clubs. Institución eminentemente cultural, pero también ocasionalmente política, que pretendió acostumbrar al público a una frecuentación de películas alejadas de los cánones más comerciales al uso y familiarizarlo con las corrientes más innovadoras del cine internacional, sobre todo europeo, la radicalización ideológica experimentada por los enfrentamientos izquierda-derecha que caracterizaron los años republicanos habrían de convertirlos, también a ellos, en una más de las numerosas trincheras desde la que disparar sin balas a los más que contrincantes, ya a esas alturas decididamente enemigos.

El primer cine-club, el Español, se fundó en Madrid, creado por el aún entonces vanguardista Giménez Caballero entorno a la revista *La Gaceta Literaria*, que él mismo dirigió en toda su andadura, desde 1927, y sobre todo en su última etapa, a partir de agosto de 1931, cuando la radicalización política dejó a la revista como un mero vocero de las posiciones más fascizantes, al tiempo que Giménez Caballero de ocupaba de la misma escribiéndola casi en su totalidad. Personalidad compleja, furibundo polemista que devino en fascista militante tras ser presentado a Benito Mussolini,

¹⁸¹ Giménez Caballero a Enrique Selva Roca: “Autopercepción intelectual de un proceso histórico”, en AA.VV. (1988), pp.21-28.

Giménez Caballero sería uno de los contados practicantes del cine de vanguardia español: en efecto, suyos son los dos documentales más rupturistas rodados en el período de interregno del mudo al sonoro, *Esencia de verbena* y *Noticiero de cine-club*, ambos de 1930¹⁸². Y también comandaba entonces un artefacto cultural, la citada revista, que había sido creado aunando personalidades muy diferentes, pero con el común denominador de la preocupación por la cultura y el interés por un cierto *aggiornamento* de los cauces de participación cultural en un país que todavía no se había terminado de sacudir el polvo de la dehesa. Personajes como el industrial Nicolás María de Urgoiti, padre de Ricardo Urgoiti, el fundador de Filmófono; el académico e historiador de la medicina Gregorio Marañón, el editor catalán Gustavo Gili, los futuros diplomáticos Félix de Lequerica y José María de Areilza, o escritores como el franco-uruguayo Jules Supervielle y el muy influyente Ramón Gómez de la Serna, de cuya fenecida revista *Prometeo* (clausurada en 1912) parecía *La Gaceta Literaria* una inequívoca continuación, fueron los que impulsaron a Giménez Caballero en la aventura de una revista que fue también una tertulia y una sala de exposiciones, La Galería, lo que da cuenta de la amplitud y ambición de la empresa.¹⁸³

Conviene resaltar, además, la diversidad ideológica que concitó la revista, sin duda alguna, la instancia que acercó definitivamente a unos intelectuales hasta entonces remisos en su valoración del cine como arte, hasta el nuevo medio. Una diversidad que incluyó a firmas que van desde la del por entonces ya militante comunista Luis Buñuel, quien se ocupó también del cine-club en la primera andadura de éste, hasta el ultraderechista Ramiro Ledesma Ramos. Y en el terreno de nuestro interés, el cine, conviene recordar su

¹⁸² Para cuando presenta en sociedad sus dos documentales, Giménez Caballero había derivado ya claramente hacia posiciones de extrema derecha. Lo recuerda Manuel Palacio: “El 15 de enero de 1929 Giménez Caballero publica en *La Gaceta Literaria* su particular rubicón vital: “Carta a un compañero de la Joven España”, un texto habitualmente considerado como el inicio del camino al fascismo por la “vía estética” y de rebote primer escrito que sin ambages puede ser considerado como el comienzo del ideario que desde posturas anti-sistemas de derechas acabará en la sublevación militar de 1936”. Palacios, Manuel: “El documental de vanguardia”, en: AA.VV. (2001), p. 77.

¹⁸³ Hay mucha más información sobre el tema tanto en AA.VV. (1988) como, sobre todo, en Gubern, Román (1999).

fundamental contribución, en forma de número monográfico aparecido en octubre de 1928, en el que colaboraron cineastas como Jean Epstein (cuyo ayudante de dirección era, por aquellas fechas y en París, el propio Buñuel), poetas como Vicente Huidobro, escritores cinematográficos como Carlos Fernández Cuenca o César Arconada (que a esas alturas era también secretario de redacción de la revista), teóricos del arte como Sebastià Gasch o ensayistas como Francisco de Cossío o el crítico literario (y futuro exiliado) Guillermo de Torre, anterior secretario de la revista, entre otros. Otro habitual en las páginas de cine que la revista mantuvo no fue otro que el valenciano Juan Piqueras, militante comunista y residente en París, quien sustituyó en ella a Buñuel como comentarista cinematográfico¹⁸⁴.

Pero este clima de apertura cultural dio al traste tras algunos hechos, algunos externos, pero que tuvieron repercusión también en España. Gubern cifra el origen de la escisión en las filas de la crítica en el I Congreso Internacional del Cine Independiente, que se llevó a cabo del 3 al 7 de setiembre de 1929 en el castillo de una aristócrata, Hélène de Mandrot, en La Sarraz (cantón de Vaud, Suiza), en el que se citaron tanto los críticos más atentos al fenómeno vanguardista como algunos de los más conspicuos cultores del cine de vanguardia, en sus acepciones más amplias. De los soviéticos Serguéi Eisenstein y Grigori Alexandrov a los alemanes Hans Richter o Walter Ruttmann¹⁸⁵, del británico Ivor Montagu al húngaro Béla

¹⁸⁴ La nómina completa de los artículos publicados por *La Gaceta Literaria* se puede consultar en Gubern, Román (1999), pp. 207-248.

¹⁸⁵ Es curioso que el caso de Giménez Caballero adscribiendo los postulados del fascismo y alejándose de la vanguardia se diera en otros creadores de aquel momento. Walter Ruttmann es un buen ejemplo: pintor y personaje clave de la animación abstracta cinematográfica desde la década de los '10, fue el autor de la crucial *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (*Berlin. Die Symphony der Grosstadt*, 1927) o de *Acciaio* (1932), sobre un guión firmado por Luigi Pirandello, antes de abrazar la causa nazi, participar en el rodaje de *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, 1935) de Leni Riefenstahl y rodar varios documentales en el frente ruso, en el que estuvo movilizado durante la Segunda Guerra Mundial, y donde fue herido gravemente; evacuado a Berlín, moriría en la capital alemana en 1941. Igualmente curioso, pero de una manera bien diferente, sería el que algunos de los vanguardistas soviéticos, empezando por el propio Eisenstein, terminarían por abandonar los senderos de la experimentación, pero en este caso por el *diktat* contrario a la misma lanzado por las autoridades estalinistas, ya en los años '30, empeñadas en construir el llamado "realismo socialista".

Balász, del brasileño Alberto Cavalcanti a los franceses Eduard Tissé o Léon Moussinac, pasando por los italianos Enrico Prampolini y Alberto Sartoris; o del japonés Hishori Hijo al español Giménez Caballero, en el citado castillo se debatieron con fervor las líneas que debería seguir la vanguardia internacional a la hora de hacer llegar sus productos a un público amplio, y se reivindicó la necesidad de separar drásticamente el cine comercial de las “creaciones que estén resueltamente dedicadas a los valores humanos y a la poesía del cine”. Y aunque con la oposición del español y de la delegación italiana, se condenó también el fascismo, todo un síntoma de radical escisión entre movimientos otrora cercanos, al tiempo que el encuentro sancionaba una nueva entente entre la práctica cinematográfica de vanguardia y la política de izquierdas, una cercanía que habría de contagiarse a otros terrenos, muy especialmente la crítica¹⁸⁶. De ahí a que el siempre atrabiliario Giménez Caballero¹⁸⁷ se cebase, siempre en las páginas de *La Gaceta Literaria*, contra una de las creaciones centrales de la vanguardia de aquellos años, *La edad de oro / L'Age d'or*, firmada por el “compañero de viaje” comunista Luis Buñuel, tachando el film de ser “el más profundamente burgués que se haya hecho”, o declarando, siempre en el dominio de la hipérbole, que “es el film más religioso que se ha hecho hasta ahora en el cine”. Y de esta deriva autoritaria se produciría también, lo afirman Bonet y Palacio, la esterilidad de la producción de cine de ruptura en España: (...) la continuidad de la producción de filmes de

¹⁸⁶ Probablemente, el país en el que ese nuevo espíritu tuvo más aceptación y fructificó en acciones concretas fue, como casi siempre en el terreno de las vanguardias, Francia. Pocos meses después del evento en Vaud, se produjo el acercamiento del movimiento surrealista al Partido Comunista Francés y la incorporación de algunos de sus miembros, muy especialmente el padre fundador, André Breton, al partido. No es éste, por lo demás, el lugar para la reflexión sobre la miopía política del PCF, que asignó a Breton una tarea militante sencillamente absurda, sino directamente ofensiva, y por completo ajena al mundo literario de sus preocupaciones; pero sí el de recordar que a medida que la década avanza, que se conozcan los tristemente célebres juicios de Moscú contra la vieja guardia bolchevique (1935) y estalle la Guerra Civil española, la radicalización de los surrealistas les llevaría a abandonar el partido y, a algunos, como el mismísimo Breton, a abrazar fervorosamente la causa trotskista.

¹⁸⁷ El siempre inspirado Samuel Ros, que se movería en círculos políticos fascistas cercanos a los que frecuentaba Giménez Caballero, lo hace personaje de uno de sus primeros libros, el relato humorístico *El hombre de los medios abrazos* (1930), y le llama “el genial tarambana de la raza”... huelgan más definiciones.

vanguardia se hace inviable por dos razones: la primera, porque cuando empiezan a darse las condiciones para un cine de vanguardia en España, en Europa está a punto de desaparecer, engullida por los movimientos político-sociales de los treinta (...) y en segundo lugar, porque la persona indicada para iniciar la tarea de creación de un movimiento de cine de vanguardia español (es decir, Ernesto Giménez Caballero) está a su vez comenzando sus actividades políticas cercanas a los movimientos impulsores de un “orden nuevo” para España, que le alejaron definitivamente de veleidades vanguardistas”¹⁸⁸.

Pero por más que las diferencias ideológicas en el terreno de la cultura fueran, en la Europa de la época, importantes, lo que más pesó para enrarecer, primero, y destruir luego el clima de convivencia entre artistas e intelectuales instaurado en los años ´20 no fue otro que el tan mencionado ambiente político propio de los años republicanos: aunque no sean éstas las páginas para abordarlo en profundidad, no hay más remedio que recordar, aquí y ahora, que el programa de la restaurada República se avenía mal con la mentalidad de quienes, históricamente, habían detentado el poder en la España caciquil, agraria y arcaica que no había ensayado nunca, el debate es antiguo y conocido, una revolución burguesa, sino que había sofocado las aspiraciones de los sectores más dinámicos de esa burguesía, sobre todo la periférica vasca y catalana, ligada a la producción de bienes y al comercio, con más dosis de españolismo y, cuando hubo necesidad para los intereses del bloque dominante, también con la represión, los golpes de Estado militares y la supresión de los derechos cívicos.

Eduardo González Calleja, buen conocedor de la historia de las derechas hispanas, resumió así el deslizamiento de ésta durante el período 1931-1936: “En estas circunstancias de creciente enfrentamiento simbólico con lo que la República representaba, buena parte de los sectores caracterizados genéricamente como conservadores experimentaron una significativa

¹⁸⁸ Palacio, Manuel y Bonet, Eugeni (1983), p. 18.

mutación de sus planteamientos políticos. El universo pactista que constituía el bagaje mental dominante de los grupos sociales conservadores saltó hecho añicos y su lugar lo ocuparon unas culturas políticas más movilizadoras, inclinadas al maximalismo programático (fuera este la restauración borbónica, el régimen católico-corporativo, la monarquía tradicional o la revolución nacional-sindicalista) y a la confrontación indiscriminada contra los rivales”¹⁸⁹.

Ya nada volvió a ser como antes. De hecho, intelectuales que se habían significado por sus posiciones favorables al arte vanguardista (entre muchos otros, el propio Edgar Neville, bien informado y mejor conectado con multitud de personajes europeos de su tiempo) que habían mostrado incluso posiciones artísticas de elogio, o al menos, admiración por el cine soviético, terminarían dando un vuelco radical a sus posiciones y, al fragor del enfrentamiento izquierda/derecha que se vivió desde el Bienio Negro, acabarían militando en las filas más ultramontanas. Ejemplos hay muchos, pero para no agotar, baste con citar a guisa de ejemplo al futuro diplomático, guionista y productor cinematográfico Eugenio Montes, que pasaría de la experimentación ultraísta de sus primeros escritos a ser uno de los iconos culturales de la derecha española, primero, y de Falange después... previo paso por el galleguismo, incluida extensa producción literaria y periodística en gallego; al buen poeta, pero también humorista que fue Samuel Ros, por no mencionar incluso al más militante Ramiro Ledesma Ramos, el fundador de esas mismas Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista (JONS) que habrían de fusionarse con Falange Española para dar lugar a FE y de las JONS, que llegaron a colaborar en órganos críticos de izquierda, como *Nuestro Cinema*; o el activo propagandista de la vanguardia plástica Antonio de Obregón, luego devenido en cineasta, que también mutó de la admiración soviética a las filas de Falange Española. O el burgalés José María Alfaro Polanco, activo periodista ya en tiempos republicanos (mucho más aún con el primer franquismo), quien fue creador de revistas teñidas de ultraísmo como las madrileñas *Nueva Revista* o *Extremos a los que ha llegado la poesía*. Y que,

¹⁸⁹ González Calleja, Eduardo: “Las derechas”, en: AA.VV. (2012), p. 123.

al amparo del clima de tolerancia de los años pre-republicanos, frecuentó tertulias diversas y fue buen amigo de gente que militaría luego en las filas franquistas, como el crítico teatral Alfredo Marqueríe, el periodista González Ruano, los notorios derechistas Sánchez Mazas, Murlane Michelena o Eugenio Montes o el ya tan mencionado Giménez Caballero. Pero también Rafael Cansinos Asens, Gómez de la Serna, Federico García Lorca, Pedro Salinas o el futuro exilado León Felipe... De Edgar Neville, un hombre que pasó de tener carnet de la azañista Izquierda Republicana a alinearse con los sectores nazi-fascistas del franquismo, los nucleados alrededor de Dionisio Ridruejo en el Departamento Nacional de Propaganda, se hablará profusamente más adelante.

Pero retomemos el tema de los cine-clubs para afirmar que, por lo demás, no fueron una institución verdaderamente de masas, pero en todo caso, alrededor de ellos se fraguó toda una generación de creadores, críticos y animadores culturales que eclosionaría en el culturalmente apasionante período republicano. Y fue también indicativo no sólo de las ansias de un consumo cultural consciente y políticamente avanzado por parte de las élites republicanas, sino también de la diversidad ideológica, un verdadero barómetro de la politización de la sociedad, puesto que entre los 30 que llegaron a funcionar al mismo tiempo durante el período 1928-1936¹⁹⁰, llegaron a abarcar el espectro ideológico comprendido entre la extrema izquierda comunista y la extrema derecha filo-fascista nucleada alrededor de Falange Española.¹⁹¹ Izquierdista fue el Studio *Nuestro Cinema*, fundado por Piqueras y la gente de la revista homónima, paradigma del cine club de orientación proletaria, empeñado sobre todo en la proyección del entonces muy poco conocido cine soviético, que sufrió importantes cortapisas censoras (de hecho, sólo habría de liberalizarse su importación tras el triunfo del Frente

¹⁹⁰ Hay una relación bastante completa de los cine-clubs de toda España en Pérez Merinero, Carlos y David (1975), pp. 26-30.

¹⁹¹ Para una consulta más detenida del fenómeno, que claramente excede a estas páginas, se puede consultar: Hernández, J.A. y Ruiz Bretón, F.A.: *Historia de los cine-clubs en España*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1978.

Popular, en febrero de 1936, como se recordará). No siempre, empero, pudo cumplir esta función, en parte por debilidades económicas lógicas, pero sobre todo por las comentadas cortapisas. El ejemplo del Studio *Nuestro Cinema* fue retomado también por otros colectivos, que fundaron sus propios cine-clubs. Es el caso del Partido Comunista de España, que crearía el Cine-Teatro-Club, ligado en realidad al diario del partido, *Mundo Obrero*; o el de la revista valenciana *Nueva Cultura*, creada por el ilustrador y pintor Josep Renau; el que el Socorro Rojo Internacional, organización ligada a la Tercera Internacional comunista fundó en Madrid; el Cine-Club Proletario de Santander, o el de la Juventud Roja, también en la órbita comunista. Y aunque nunca llegaron a crear una sólida estructura de coordinación a la usanza de la que funcionó, a lo largo de los años '30, en Francia, estos cine-clubs no obstante fueron bien indicativos de la radicalización ideológica que, también en el terreno cultural, experimentó el cine republicano, al tiempo que se beneficiaban de poder proyectar, al margen de la censura imperante y dado su carácter minoritario, películas que, como las soviéticas, estaban vedadas a la exhibición comercial normalizada.

En la nómina de esa treintena de instituciones antes apuntadas, cabe apuntar también al cine-club del GECl (Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes), al frente del cual estaban escritores conservadores como Antonio Barbero, crítico titular de *ABC* o el futuro cineasta Rafael Gil, uno de los más mimados por las subvenciones del futuro Estado franquista, pero igualmente progresistas como el historiador y guionista Villegas López. El GECl fue el primer intento serio de nuclear a la crítica independiente, y una reacción frente al poder que los publicistas, relacionados con las empresas de distribución, tenían entonces como comentaristas de películas en los periódicos¹⁹². Por su parte, el industrial Ricardo Urgoiti impulsó, incluso antes que el GECl, y como parte de su estrategia de ocupación de todas las

¹⁹² El GECl fue, por lo que parece, un buen negocio. Sus sesiones dieron el suficiente dinero como para que se decidiera crear una colección de libros de ensayo cinematográfico en la que, antes de la guerra civil, vieron la luz varios títulos, de autores como Villegas López o Rafael Gil.

posiciones relacionadas con el cinematógrafo, el cine-club Proa, ligado a su empresa Filmófono, que desde 1932 se abastecía de películas que también le enviaba el infatigable Piqueras desde París, y a cuyo frente se encontraba Luis Buñuel. La operación de Urgoiti fue, en este sentido, la única que no se resignó a cumplir una tarea de agitación o de elevamiento cultural: también fue una inteligente instancia para dar a conocer, con carácter de exclusividad, unos filmes que luego la propia Filmófono distribuiría en el territorio español. Y cabe consignar que Proa no se conformó con programar y exhibir materiales comerciales aunque de buen nivel cultural, sino que incluso se atrevió, un poco *dans l'air du temps*, a proyectar filmes vanguardistas y militantes. También ligado a una poderosa empresa de distribución, cabe consignar que en Barcelona se creó, hacia 1930, el cine-club Studio Cinaes, la respuesta a Filmófono/Urgoiti desde la que entonces tal vez fuera la más poderosa distribuidora de capital español, la Cinematográfica Nacional Española / Cinaes¹⁹³.

En la trinchera ideológica opuesta al progresismo, en las filas de la extrema derecha, también se dio el fenómeno del cine-club partidario, aunque con un carácter más tardío y con menos profusión y frecuencia. Dentro de las revueltas filas del ultramontanismo español, Falange Española fue el único sector, dado su paradójica ideología moderno-radical-reaccionaria, en apostar claramente, durante la República, por la exhibición cinematográfica como herramienta de agitación ideológica. Es conocida la afición de su fundador y primer líder, José Antonio Primo de Rivera, por el cine: “cómo olvidar que José Antonio recomendaba a sus fieles dos filmes, *El delator* de John Ford, para que supieran de la lealtad y la traición en un partido clandestino, y *Tres lanceros bengalíes*, de Henry Hathaway, para soñar con la camaradería militar de una guerra colonial en la que, al cabo, se vencía?”¹⁹⁴. En un artículo

¹⁹³ El editorial de *Arte y Cinematografía* (nº 358, febrero de 1931) explica el tipo de películas que se proyectaba en estas sesiones para el “selecto” público barcelonés asistente: “producciones que se ha convenido en denominar “de cinema puro”, “Superrealista” o “de Vanguardia”.

¹⁹⁴ Mainer, José-Carlos. Prólogo a: Carbajosa, Mónica y Carbajosa, Pablo (2003), p. X.

publicado en la revista *Primer Plano* (nº 3, 3.11.1940) se afirma que quien convenció a José Antonio de utilizar el cine como una herramienta ideológica más fue Carlos Juan Ruiz de la Fuente, en diciembre de 1934: “José Antonio tuvo siempre una fe ardiente y erguida en la importancia que el cinematógrafo podía alcanzar para Falange”. De esta manera, la fracción estudiantil de FE, el Sindicato Español Universitario, inauguró las proyecciones de su Cine-club en febrero de 1935, en Madrid; y si en las filas izquierdistas se cultivó el cine soviético y el de agitación militante de toda proveniencia, en los falangistas el cine más proyectado habría de ser, en perfecta lógica de los posicionamientos ideológicos en curso, el italiano y el alemán: de hecho, en la primera sesión se proyectó el único film italiano claramente “de partido”, *Camicia nera* (1933), de Giovacchino Forzano, financiado por el Partido Fascista; como en la segunda sería el film alemán y filo-nazi *Morgenrot* (1933) de Gustav Ucicky, toda una declaración de principios de los gustos cinematográficos de la vanguardia más radical del fascismo español.

Finalmente, también cabe mencionar en este apretado resumen la trayectoria del documental militante, ausente del cine español hasta la proclamación de la República. Comparado con el cultivo fecundo que experimentó el documental de propaganda bélica en los momentos posteriores al estallido del 18 de julio de 1936, la producción militante de la época es más bien parca. Las causas son bastante obvias: ante todo, en las filas de la izquierda, la escasa capitalización de sus organizaciones hacía del todo improbable el rodaje en formatos profesionales (otra cosa es que algunos teóricos, como Piqueras, propugnaran la necesidad de rodar en formatos sub-estandar, el propio del cine burgués *amateur* de la época, una propuesta, quedó dicho antes, que no llegó nunca a prosperar), mientras que la derecha no falangista mantuvo una distancia absoluta con cualquier manifestación del cine militante (de hecho, ya sus posiciones ideológicas eran claramente defendidas por la mayor parte del cine comercial al uso). De esa forma, casi la única bandera defendida por la izquierda marxista (un poco menos por los anarquistas, sobre todo en el período bélico) en el terreno cinematográfico fue

la producción soviética, considerada entonces como la cima del cine proletario; y de ahí también la censura que pesó sobre la mayor parte de ese cine hasta febrero de 1936.

A pesar de todo, Gubern¹⁹⁵ menciona algunos ejemplos aislados, como la producción por parte del Sindicato de Banca y Bolsa de Madrid de un film, *El despertar bancario*, destinado a las proyecciones de su propio Cine-Club Proletario, que dirigía Julio González Vázquez. Ligada a la militancia comunista también cabe incluir en este apartado la realización de cortometrajes documentales como *Primero de mayo en Madrid* o *Elección y promesa del señor Azaña*, que Gubern recuerda se proyectaban en sesiones del cine-club Cine-Teatro-Club, ligado al PCE.

Por su parte, Falange utilizó profusamente las imágenes de su líder, José Antonio Primo de Rivera, grabadas por el operador Tomás Terol en mayo de 1935, incluidas en un noticiario Paramount e incorporadas años después, en 1958, por Fernández Cuenca en su film de recopilación documental *Otros tiempos*. Y aunque en general Falange Española no recurrió mucho al cine como ingrediente propagandístico, sí que, siguiendo la estela del Partido Nacional Socialista alemán, ordenó la filmación de la clausura de su Consejo Nacional (17.11.1935) para utilizarla con fines partidistas, sobre todo en las elecciones de febrero de 1936, ganadas por el Frente Popular, para las que también financió otro documental, *La obra revolucionaria de las hordas rojas en octubre de 1934*, todo un programa de agitación desde su mismo título.

4.6. Un gran debate cultural: en torno a la españolidad

4.6.1. Un debate central: cine español contra españolada

A medida que el cine fue abandonando, en España y un poco más tarde que en otros países de nuestro entorno, lo que los surrealistas denominaron, con desafiante orgullo, su “cuna bastarda” y popular, y se reconvertía en todo

¹⁹⁵ Gubern, Román (1977), p. 198.

un espectáculo de masas -es decir, un espectáculo capaz de integrar en él también a la burguesía y al resto de las clases subalternas urbanas-, su rol frente al resto de los medios de comunicación fue también variando ostensiblemente. Tras los pioneros intentos de algunos periódicos, como el madrileño *ABC*, de introducir ya no sólo informaciones sobre el espectáculo, sino incluso reseñas (sería muy osado definir las como críticas) de las películas más importantes de estreno, se hizo palmariamente evidente que el cine podía servir para bastante más que para entretener a unas masas a las cuales la cultura instituida seguía tratando con desprecio pero, después del enorme impacto de la Revolución Soviética en todo el mundo, también con creciente temor. Y que si la Unión Soviética, primero, y el resto de los regímenes de facto que poblaron la Europa de entreguerras, después¹⁹⁶, utilizaba el cine como fundamental herramienta de difusión ideológica de las nuevas ideas, siguiendo en ello la conocida consigna leninista, también en el contexto de una España que parecía comenzar a despertar de su ancestral letargo podía servir como herramienta para la difusión ideológica.

Ese letargo venía de antiguo. Ortega y Gasset había llegado incluso a hablar de la “tibetanización de España” para referirse al fenómeno de hermética cerrazón sobre sí misma que vivió la sociedad española desde el siglo XVI, concretamente desde el Concilio de Trento, que tan drásticas consecuencias tuvo en la re-catolización del reino, un fenómeno de abstención no sólo frente a las innovaciones, sino también frente a la comprensión del mundo y en todos los aspectos de la vida, cultura incluida. De ahí que España fuera, en el imaginario europeo del XIX, y mucho más para el espíritu romántico imperante, una suerte de “Bella Durmiente” que llevaba así postrada casi tres siglos. Y para algunos ideólogos del primer tercio del siglo XX, había llegado el momento no ya sólo de despertarla, sino

¹⁹⁶ Es bien conocido el papel que para Lenin y otros miembros de la vieja guardia bolchevique tuvo el cine como “instructor” de las masas. También lo tuvo para el nazismo: el todopoderoso ministro de Propaganda, Joseph Goebbels, lo enunció con toda claridad: “El cine, a causa de sus efectos en las masas, es el más importante medio de propaganda al servicio de la nación. Por medio de él será revelado al pueblo el verdadero espíritu de la revolución. Hasta ahora, bajo el absurdo pretexto de la libertad del arte, se ha envenenado al pueblo moral y políticamente”. Citado por Santos, Mateo (1937), p. 7.

de refundar el concepto mismo de Nación, agitado por los nacionalismos periféricos y puesto a dura prueba por una guerra neo-colonial en Marruecos que distaba mucho de zanjarse con bien para los intereses de los intervencionistas.

A lo largo de la década de los '20, y en paralelo a la introducción de los modernos medios de comunicación y la transformación de los antiguos, que ya hemos visto, se reprodujo el debate sobre la "españolidad", un muy interesado debate en el que se zambulleron gustosos todos los estamentos del *establishment* político de la Restauración; pero no sólo ellos, lo veremos. Un debate que tuvo también un, digamos, agente provocador: la necesidad de dar respuesta a los otros nacionalismos, el catalán y el vasco, primero, y el gallego más tarde, que le estaban disputando la hegemonía política en los distintos territorios del Estado. Ese debate, esa áspera polémica se reprodujo con virulencia tras el golpe de Estado del general Miguel Primo de Rivera (1923) y se mantendría incluso más allá de su caída, en 1930. Durante los años de la dictadura, sus propagandistas hicieron del españolismo su principal seña de identidad (cabe recordar aquí que un eslogan tan utilizado luego por el franquismo como "¡España, Una, Grande y Libre!" fue, en realidad, la consigna más coreada por los militantes de la primo-riverista Unión Patriótica), y llegó al cine de la mano de algunas publicaciones acreditadas (en especial, de *La Pantalla*), primero, y más tarde tendría su concreción, ya lo hemos señalado antes, en el Congreso Español (1928) y en el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía de 1931.

En el período de nuestro interés, Valeria Camporesi ha sugerido hasta tres acepciones al término "españolidad", que se corresponden, de alguna manera, con las tendencias más interesantes del cine producido entre el mudo y mitades de la década de 1940¹⁹⁷, el período de nuestro interés. En primer lugar, españolidad como "sinónimo de recuperación y difusión de las tradiciones intelectuales del país". Se trataría, según sus defensores (sobre todo, tal como veremos, los cuadros pensantes cinematográficos durante el

¹⁹⁷ Camporesi, Valeria (1994), pp. 37 y ss.

primer franquismo), de una re-interpretación del pasado desde un punto de vista de la Alta Cultura. De esta forma, historia, arte y literatura, e incluso hasta el paisaje y los monumentos deberían forzosamente ser las fuentes primeras de la inspiración de los responsables de realizar las películas, adaptándolas para que fueran aptas para el nuevo medio.

En segundo lugar, otra acepción posible sería la que identifica españolismo con costumbrismo, un punto de vista de muy largo alcance en el tiempo, puesto que abarcaría desde la españolada de los años '20 hasta prácticamente el presente. Acepción pues flexible, que integraría elementos de la cultura popular, tanto rural como urbana, elementos de folklore y tradiciones locales, pero en el fondo no demasiado alejada de la anterior, como explica la cita de Cristóbal de Castro que Camporesi trae en su auxilio: “La película nacional española ha de inspirarse en la Historia, y ya en este terreno, aprovechar todos los elementos legendarios, típicos y costumbristas, de que pródigamente puede abastecerla nuestra idiosincracia. (...) Hasta la españolada (...) bien hecha: la españolada que sea expresión racial profunda de nuestra autenticidad, que contenga, latentes y vivos, todos los rasgos de nuestra fisionomía moral, todas las virtudes cardinales de nuestra alma y de nuestra raza”¹⁹⁸. Finalmente, aunque todavía no con profusión en el arco temporal de nuestro interés, se encontraría una tercera interpretación de españolidad, aquella que tendría en un realismo crítico superador del costumbrismo su marca de definición. En este terreno se encontrará más cómoda la izquierda disidente, aunque también pueda hallarse algún ejemplo cinematográfico aislado que, no obstante, parece inspirado en precedentes creaciones foráneas (Camporesi trae en su auxilio un film clave de los '40 como el *neorrealistizante La calle sin sol* de Rafael Gil, a nuestro entender, mucho más deudor del realismo poético francés de los '30 que de tradiciones autóctonas españolas).

Desde el punto de vista histórico, no obstante, los orígenes del españolismo

¹⁹⁸ Respuesta de Cristóbal de Castro a la encuesta: “¿Qué orientación debe darse a la producción nacional?”, en *La Pantalla* de 31.3.1929. Citado por Camporesi, Valeria (1994), p. 41.

como tendencia y como estrategia de re-nacionalización se podrían incluso situar a finales de la década anterior, con la constitución de Atlántida Films, la primera productora importante con que contó el cine madrileño, en la que estuvieron integrados desde el mismísimo rey Alfonso XIII (aunque con carácter más bien simbólico) hasta la familia del cardenal Herrera Oria. Joaquín Cánovas recuerda que los propios responsables de la empresa fijaron un rumbo netamente españolista cuando declararon: “La Compañía se inspirará en el genio tradicional de nuestra raza, para coadyuvar, con las excelencias varias de su arte, a la elevación espiritual de nuestro pueblo, y a su vez procurará estrechar las relaciones de fraternidad con la América Española y difundir las civilizadoras en el Norte de África”¹⁹⁹, como se ve, todo un programa de agitación nacionalista y colonialista, que al tiempo que fija los objetivos para el territorio español, proclama el deseo de no perder pie (industrial, claro, pero también ideológico) en los territorios que prácticamente se acababan de perder en América Latina; en el disputado Marruecos, y en el resto de las colonias africanas, en un lenguaje, por lo demás, recorrido por conceptos (“elevación espiritual”, “raza”, tarea civilizadora, “genio tradicional”) que están no sólo en el lenguaje cotidiano de los medios de comunicación, sino en la prédica, mucho más peligrosa, como tristemente se vería una década más tarde, del africanismo militarista.

Marta García Carrión trae a colación un párrafo, firmado por Pedro Ortega de Ostramoz en *La Pantalla* (nº 15, 8.4.1928), en el que se amplía el programa de Atlántida también hacia otros derroteros: “Hay un aspecto del cinematógrafo todavía oculto e ignorado, para mucha gente: lo que puede y debe contribuir su desarrollo a la unidad espiritual de España, *venciendo diferencias lingüísticas y dialectales entre unas y otras regiones* (el subrayado es nuestro) [...] ¿No podemos nosotros unificar en el lienzo de plata nuestra verdad española? El catalán y el vasco vibran lo mismo que el gallego y el

¹⁹⁹ Cánovas Belchí, Joaquín: “El cine mudo madrileño”, en Gubern, Román (coord.): *Un siglo de cine español*, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas, Madrid, 1997, p. 50. Citado por García Carrión, Marta (2007), p. 41.

andaluz ante la emoción subyugadora del arte mudo”.²⁰⁰ Dicho con más claridad: al cine se le asigna, en el imaginario españolista reinante en los ambientes políticos madrileños, la tarea de re-castellanizar al reino, utilizando para ello las conocidas armas del llamado Séptimo Arte: su difusión masiva y su inteligente empleo de la sentimentalidad para coger desprevenido al espectador. E iniciativas como el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía serán uno de los instrumentos de tal tarea de re-nacionalización.

4.6.2.- El español, lengua madre

Lejos de ser un espantajo agitado interesadamente por la derecha dinástica, lo cierto es que el debate sobre el españolismo recorre todo el espectro ideológico y cinematográfico anterior a la Guerra Civil, y ya desde los años ´20. En su interesante contribución sobre el asunto, Camporesi sitúa así los primeros límites del discurso: “En sus primeras articulaciones, ya en los años del mudo, el discurso de la españolidad del cine español es a menudo identificado con la misión de salvaguardar o exaltar la imagen del país en el exterior (*y el interior, como instrumento de consenso*²⁰¹), el subrayado es nuestro. Por su parte, un director como José Buchs llegó a afirmar, en vísperas del sonoro: “Para mí, esas películas típicas, de asunto y costumbres netamente españoles (...) son las que debe realizar la producción nacional, si se quiere competir dignamente con la extranjera”²⁰².

La cuestión de la lengua jugó también un papel relevante en los años de interregno del mudo al sonoro, y en los primeros tiempos de éste. Podía ser un gancho para captar públicos analfabetos, como bien entendió la poderosa maquinaria de producción de Hollywood (de ahí las versiones múltiples, sobre las que ya hemos insistido), razón por la que la publicidad de sus películas en

²⁰⁰ García Carrión, Marta (2007), p. 43.

²⁰¹ Camporesi, Valeria (1994), p. 32.

²⁰² Respuesta de José Buchs a la encuesta: “¿Qué orientación debe darse a la producción cinematográfica nacional?”, en *La Pantalla* de 31.3.1931.

España ponía significativamente el acento en que se trataba de películas “enteramente habladas en español”. E incluso se podía llegar a propuestas más peculiares, como fue la de reivindicar sin complejos el doblaje a la lengua más comprensible por el público.

En una agresiva campaña de promoción del film *Costa Azul*²⁰³, protagonizado por Kate de Nagy (en realidad, la actriz alemana Kathie von Năgy) y Daniel Crespi (el actor italiano Daniele Crespi), la publicidad afirma sin tapujos:

“¡Basta ya de idiomas extranjeros! ¡Basta ya de rotulitos, títulos, sobreimpresos! ¡Basta ya de privar al público de sus Estrellas favoritas internacionales! ¡Basta ya de pretender que el público crea inocentemente que dichas Estrellas hablan correctamente el español! Permita al espectador que sentado en su butaca, VEA sus imágenes preferidas y OIGA y COMPRENDA la película. Anuncie francamente al público que la película ESTÁ DOBLADA, del mismo modo que antes le anunciaba el nombre de su adaptador literario. El público, advertido, abandonará sus ansias de descubrir “el engaño”, saboreará tranquilamente la película”.

Bajo la foto de la Nagy, una advertencia: “No se prive de verme y comprenderme”. Completaba la operación esta agresiva afirmación: “Adaptación hablada en ESPAÑOL por IBERO-LIRIE-FILMS (Agrupación genuinamente española, formada por españoles de pura cepa, para el doblado y producción de películas en español)”. Y en buena ley (aunque contraviniendo toda práctica anterior, que ocultó siempre el nombre del/los actor/es doblador/es), junto al nombre de dos de los ya mencionados protagonistas, figuraba el de los dobladores españoles, Solita Cobos y Carlos Ramos²⁰⁴.

Una voz aparentemente insospechada de coincidir con los postulados conservadores de *La Pantalla* o de *Arte y Cinematografía* como es la del anarquista Mateo Santos, colaborador primero, y director después, de la revista especializada barcelonesa *Popular Film*, proclamaba, ya en tiempos

²⁰³ Indudablemente, y aunque no conste como film estrenado en España en la base de datos del ICAA, se trata de la versión hispana de la conocida película de Mario Camerini *Rotaie*, rodada en 1929 en versión silente, pero sonorizada en 1931.

²⁰⁴ En *Arte y Cinematografía*, nº 372-372, Barcelona, abril-mayo de 1932.

republicanos: “Es necesario que el tema o argumento de la obra responda a nuestra significación histórica, a nuestra tradición artística y literaria, a los problemas morales, sociales y políticos (...) que acucian al ciudadano español de esta época, que los personajes (...) sean tipos representativos de nuestra raza, arquetipos cinedramáticos del hombre y la mujer españoles. Es decir, que el personaje ha de reaccionar ante el hecho de índole dramática o cómica que se produzca en el film, no como reaccionaría un yanqui, un ruso o un alemán en análogas circunstancias, sino como un español”.²⁰⁵ Más allá de que, desde el punto de vista dramático, resulte difícil responder a esta pretensión (¿qué es reaccionar “como un español” ante un hecho cualquiera?), lo cierto es que, a pesar de que la argumentación de Santos es mucho menos montañés de lo habitual en las filas de la derecha cinematográfica (reivindica la necesidad de un cine en presente, que hable por igual de hombres y mujeres, o que aborde críticamente la actualidad, por ejemplo), el anarquista no escapa de la necesidad perentoria de españolizar nuestro cine, de responder a una “tradición artística y literaria” y de hacerlo “como un español”.

Por su parte, el izquierdista Florentino Hernández Girbal afirmaba en *Cinegramas*: “Hay quien no comprende qué es lo que puede ser cine español, y hay quien espera que se lo descubran, tratando así de pescar truchas a bragas enjutas. (...) El cine español ha de ser fuertemente personal, afín con nuestra psicología y nuestras costumbres, con nuestro sentimiento y con nuestra raza; como son españolas por eso las novelas de Valera y Alarcón, las pinturas de Velázquez y Goya, las partituras de Chapí y Jiménez”. Y se ponía aún más beligerante, siempre en *Cinegramas* (23.12.1934), cuando afirma: “Hay que hacer patria trabajando, que es como únicamente se la honra y se la engrandece; hay que sacar el dinero soñoliento del fondo de las cajas y producir con intensidad; hay que pasear nuestra raza por las pantallas del mundo, porque al amparo de esta industria que tan risueña se presenta para nosotros, el nombre de España sonará en miles y miles de salas de las veinte

²⁰⁵ García Carrión, Marta (2007), p. 44.

naciones a las que el idioma y la sangre nos liga”.²⁰⁶

No cabe duda de que la intelectualidad española del período republicano, junto con los periodistas y críticos cinematográficos de revistas, logró amplificar un debate que ya estaba presente también en otros terrenos de la actividad cultural, pero que adquirió caracteres de puro delirio en los inherentes al cine. Cualquier motivo podía actuar de espoleta para desencadenar la polémica, y tal vez la consecuencia más importante de esta embestida en pro del castellano peninsular, en particular, y de la españolización del cine, en general, fue que los responsables de atizar el fuego lograron que la sociedad y los sucesivos gobiernos españoles interiorizaran como una ofensa el tratamiento hollywoodense de ciertos temas españoles (de lo que es notorio ejemplo la prohibición, ya comentada antes, que pesó sobre *The Devil is a Woman*, Josef von Sternberg, 1935, por parte de las autoridades republicanas), y que se hablara públicamente, y con toda naturalidad, de un cine amenazado por el dominio cultural extranjero.

Probablemente, la anécdota que se puede elevar a categoría sea la que menciona García Carrión alrededor de la fundación en plena República de los ya citados Estudios Cinema Español (ECESA), situados en Aranjuez, de los más avanzados en cuanto a sus potencialidades para el rodaje sonoro, y en parte sufragados por una suscripción popular, y contruidos sobre un terreno cedido por el ayuntamiento al rebufo del Congreso Hispanoamericano: “(...) se organizó una campaña sin parangón en la historia del cine español; camionetas recorrían todo el territorio nacional con carteles en los que podía verse el mapa de España amenazado por una mano, mientras los megáfonos llamaban así a la colaboración: “*Espanoles! España está en manos del cine extranjero. Por un cine verdaderamente nacional, colabora...*”.²⁰⁷ Apenas caben dudas sobre la capacidad de los propagandistas de la re-españolización de España para imponer su agenda al resto de la sociedad... empezando por el propio alcalde de Madrid, presidente no sólo nominal de la

²⁰⁶ Cánovas Belchí, Joaquín y Pérez Perucha, Julio (1991), p. 74-76.

²⁰⁷ García Carrión, Marta (2009), p. 47.

nueva empresa, como ya hemos señalado antes.

Las principales consecuencia de la oleada de españolismo que se apoderó de las pantallas españolas fueron, en primer lugar, la identificación de lo español como un valor seguro de cara a la comercialidad de una película. Bien porque el cine republicano, mientras pudo existir, que esa es otra cuestión, se las ingenió para proponer a su espectador un abanico de temas y tratamientos (muy a menudo, lo veremos, en clave de “españolada”) con el que éste conectaba naturalmente, bien porque la mayor parte de las películas que venían de segundos países lo hacían en copias subtituladas, muchas veces imposibles para un público iletrado (que seguía abundando entre las clases subalternas españolas), pero lo cierto es que la españolidad de las propuestas se convirtió en un gancho hábilmente propuesto por la industria para la captación de espectadores. Pero también, en segundo término, que todo film que, como por ejemplo los que solía dirigir un cineasta tan capaz y comercialmente competente como Benito Perojo, presentaba escenarios y personajes de corte internacional, o empleaba códigos genéricos foráneos era inmediatamente tildado por la crítica y los publicistas a sueldo de las distribuidoras como “cosmopolita”, denominación que se convirtió en el más eficaz elemento denostador de cara a la taquilla, al lanzar la sibilina sospecha de que su director en realidad lo que hacía era simplemente copiar modelos y situaciones “extranjeros”²⁰⁸.

También fue representativo de la ardiente campaña en defensa de los valores españoles y de la lengua común hablada a ambas orillas del Atlántico el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, impulsado desde largo tiempo atrás por el publicista Fernando Viola, y que contó con los

²⁰⁸ Valga como ejemplo de las reticencias que un cineasta como el madrileño provocaba entre la inmensa mayoría de los críticos este fragmento, firmado J. Ruiz de Larios, publicado en la revista barcelonesa *Proyector* (nº 2, diciembre 1935). Bajo el título “Directores españoles”, el autor afirmaba: “Claro que no es Perojo ni mucho menos el prototipo del director español. O de lo que creemos debe ser el director español. Hay algo en él que le impide penetrar en la esencia de nuestro cinema, que le aparta constantemente del verdadero camino. Con buenos actores y menos premura de tiempo, Benito Perojo produciría, en Madrid o en Barcelona, *un puñado de maravillosas películas americanas* (el subrayado es nuestro). Pero difícilmente nos dará cinema auténticamente español, aunque recorra, de Arniches a Ventura de la Vega, toda la topografía literaria madrileña”.

beneficencias del nuevo gobierno republicano. El momento parecía el indicado, con un cine sonoro que se imponía en todos los países, y ante cuyo empuje y aceptación popular temblaban entonces todos los esquemas establecidos. Inaugurado muy simbólicamente en fecha tan señalada como el 12 de octubre de 1931, Fiesta de la Raza y del Idioma, el congreso abundó en los argumentos habituales en defensa de un cine hablado en castellano, al tiempo que mostró una cerrada voluntad de frenar cualquier intento de las empresas extranjeras por imponer todo film que se considerase “lesivo para los intereses de los pueblos de habla española, que ofenda y ataque sus creencias y que falsifique sus costumbres y su historia”, según se puede leer en las conclusiones del evento.²⁰⁹ Aunque ya veremos más adelante que el Congreso no contó con la unanimidad aparente que se le supone.

Otro de los momentos estelares de la españolidad militante referida al cine se dio, inmediatamente antes y durante el período republicano, con la llamada “guerra de los acentos”, la polémica, emprendida sobre todo desde las páginas de diarios y revistas españoles, sobre cuál debía ser el acento elegido por los industriales hollywoodenses para las versiones en castellano de películas originalmente habladas en inglés. Como se ha visto ya, el asunto de las dobles (o más) versiones fue una solución de emergencia que adoptaron las grandes empresas americanas, ante la emergencia del sonoro, para intentar no perder pie en los mercados exteriores que, desde una década antes, empezaban a ser ya apetitosos trozos del pastel de beneficios obtenidos por la industria. En un comienzo, los directivos de las *majors* no parecieron prestar demasiada atención a cómo debían “hablar” las películas que producían: ellos habían resuelto el asunto, en el mercado anglosajón, haciendo que el acento en inglés fuera una estandarizada lengua sin localismos²¹⁰.

²⁰⁹ Tal como se pueden leer, aún en forma de propuesta finalmente aprobada en el congreso, en la revista *Popular Films* nº 195, 24.4.1930, pp. 27-29.

²¹⁰ En ocasiones, como cuando se produjo la llegada al Hollywood sonoro de un exitoso actor del teatro popular neoyorkino, James Cagney, que hablaba con un fuerte tono barriobajero, se le obligaba a adoptar ese mismo acento estandarizado; y si no lo lograba del todo, se le destinaba prioritariamente, como fue el caso, a papeles de gangster que

Pero eso no era posible con el muy rico castellano de ambas orillas del Atlántico, lleno de términos rigurosamente incomprensibles fuera de las fronteras de un país determinado; por no hablar ya de la peculiar tonalidad de cada actor que interpretaba los papeles estelares, reclutados de Perú a España, de Argentina a Puerto Rico, de las Filipinas que aún no habían olvidado del todo la lengua de sus antiguos conquistadores hasta México, Chile, Uruguay, Cuba o Venezuela. Lo primero que se les ocurrió entonces fue una especie de ecumenización de temas, ambientes y profesionales, que Heinik y Dickson resumen así: “*¡Que viene papá!*, cortometraje filmado en el estudio Paramount de Nueva York, es un *revuelto* ambientado en Salamanca, con música de la Rondalla Usandizaga, dirigido por un norteamericano e interpretado por el peruano Alberto de Lima y la mexicana Margarita Duval... Una muestra del teorema de la hermandad de los pueblos hispánicos, llevado a la práctica”²¹¹.

El asunto no habría pasado de una simpática ocurrencia, casi una nota al pie en las historias del cine, si no fuera porque ante productos así, el ramalazo nacionalista golpeó de propaganda patrioterica los diarios de países como España o México, embarcado en sus propios problemas internos (en el caso del segundo, la guerra de los Cristeros) ante los que siempre es bienvenido un “enemigo” exterior ante el cual poner firmes a las propias huestes. Y en este caso, con amenazas claras de boicotear la producción estadounidense que llegaba al país; o dicho en otras palabras, que los profesionales mexicanos insertos en el aparato industrial hollywoodenses no se estuvieron de brazos cruzados ante lo que consideraban una agresión a sus valores nacionales: “A nadie en su sano juicio le sería indiferente sacar a Pancho Villa hablando en andaluz o a un cantaor flamenco con voz de tanguista, pero a los oídos de un productor norteamericano, como no comprendía nada, todo era igualmente español y, en buena lógica, habría de entrar en razón acudiendo al consejo de los entendidos para evitar que un pequeño desliz por su parte

justificaran su peculiar acento.

²¹¹ Heinik, Juan B. y Dickson, Robert (1992), p. 35.

convirtiera un buen drama en el esperpento del año”²¹², recuerdan Heinik y Dickson.

Hubo varios episodios en esta incruenta batalla político-cultural-ideológica. A comienzos de 1930, un importante grupo de intelectuales vinculados con América Latina (miembros de la Real Academia de la Lengua, catedráticos anglosajones de universidades estadounidenses, ex rectores de homólogas latinoamericanas, lingüistas y filólogos, así como miembros del cuerpo consular asentados en Hollywood) elevaron ante la patronal de los estudios un escrito en pro del castellano iberoamericano, en el que, entre otras cosas relacionadas con los acentos en la península y en sus antiguas colonias, afirmaban: “Por lo que al idioma en sí se refiere, nadie que sepa lo que dice afirmará que en España se hable o se escribe con mayor corrección que en América. De América han salido los mejores gramáticos y los más sabios filólogos que nuestra lengua ha tenido hasta la época actual, y nadie en España ha superado a una verdadera legión de poetas, ensayistas y escritores iberoamericanos, que pudieran citarse, en la corrección, elegancia y gracia castiza con que han usado nuestro idioma”. Pero lo que verdaderamente importaba, de cara a los industriales que confeccionaban películas, era la observación, posterior en el texto, de que frente a la población hispana, los latinoamericanos constituían una comunidad de “unos 80 millones de habitantes y que nuestras naciones constituyen el mercado más importante *para todo lo que se exporte de este país* (el subrayado es nuestro), y en especial para películas, en este caso”²¹³.

Este texto fue el que incendió la polémica sobre qué acento debía primar en las versiones americanas de películas habladas en castellano. Ya en ese mismo número de *Popular Film*, una de sus firmas, Jesús Alsina, tras pasar revista al subdesarrollo de las cinematografías latinoamericanas, proponía una suerte de “entente cordial” entre los países de ambas orillas del Atlántico, al recordar que “Necesitamos avivar el espíritu de fraternización enterrado

²¹² Heinik, Juan B. y Dickson, Robert (1992), p. 51.

²¹³ El texto completo fue reproducido, en un editorial, por la revista barcelonesa *Popular Film* (nº 193, 10.4.1930).

durante largos años de indiferencia perjudicial. (...) Acordáos del idioma español. Que el cine sonoro, que tantas promesas trae, sea el primer paso para la trascendental obra de descubrir aquel gran astro -el idioma- haciendo cuanto sea posible para que el triunfo venga ahora enseguida. Ahora o nunca”. Sin embargo, Mateo Santos habría de denunciar, poco tiempo después²¹⁴, la maniobra de los intelectuales latinoamericanistas, y en un artículo cargado de intenciones, que al tiempo deja en evidencia la conciencia que primaba en España sobre la debilidad del mercado propio comparado con el iberoamericano, hablaba de “puñalada traperera” a los intereses españoles justamente a cuenta de los 80 millones de ciudadanos del mercado ex colonial. A esta diatriba le habrían de seguir otras (firmadas por profesionales del prestigio, por ejemplo, del cineasta anarquista Armand Guerra: “La lengua española y el idioma americano del Sur en el cine”, en el mismo número.

En España, la polémica desatada no tuvo, más allá de seguir calentando las siempre ávidas calderas del españolismo militante, ulteriores consecuencias: mucho ruido y pocas nueces, entre otras cosas porque Hollywood tiró por el camino del medio, adoptó una suerte de acento madrileño para la mayor parte de las películas que no se desarrollaban en ambientes que justificaran acentos peculiares (una cantina mexicana, una sala de milongas bonaerense...); y también porque pronto la producción de dobles versiones dejó de ser una práctica importante para las *majors*: muerto el perro, se acabó la rabia, diríamos un tanto popularmente. En Hollywood, no obstante, tuvo un efecto secundario interesante: la adopción, ya comentada anteriormente, de la figura del director de diálogos, que sería la primera escuela de formación para el futuro director Edgar Neville.

4.6.3. Cómo españolizar el cine: la españolada

“Lo de la “españolada” es un fenómeno curioso que no se da en ninguna otra parte. En ningún meridiano cinematográfico se condena el

²¹⁴ Santos, Mateo: “España ante el nuevo cinema. Una verdad puesta de canto por un grupo de iberoamericanos”, en *Popular Film* nº 197, 8.5.1930.

costumbrismo nacional como aquí se ha condenado, aunque ahora quizá se empiecen a ver las cosas de otra manera. ¿Cómo va un español a hacer “españolada” porque cultive el costumbrismo de su país? La gente le pide al cine español lo nuestro, lo español”.²¹⁵

Propagandistas, críticos, escritores y *opinadores* de todo tipo coincidieron pues, desde los años ´20, en la necesidad de “españolizar” nuestro cine, como creemos haber dejado de manifiesto más arriba. Pero en lo que no coincidían era en cómo hacerlo, cuáles eran las herramientas más apropiadas, si el naturalismo, si la picaresca, si el folklore más o menos instrumentalizado; si, en fin, el abordaje de un realismo crítico que pusiera sobre la mesa, como pretendían Mateo Santos, Hernández Girbal, Juan Piqueras y la mayor parte de la izquierda cinematográfica, los problemas cotidianos, reales de una España en presente. Es en este contexto en el que cabe situar el mayor debate estético que habría de convulsionar al cine español no sólo en tiempos republicanos, sino sobre todo una vez acabada la Guerra Civil, cuando la expedición o no de etiquetas de españolidad se convirtió en la consigna del día por parte de los triunfadores en la contienda: el de la adhesión o no a la españolada, probablemente el único género autóctono que haya aportado el cine hispano a la gran historia del cine. Y también, como se verá ampliamente en estas páginas, la acusación más envenenada que podían lanzarse entre sí defensores y detractores.

El debate sobre la “españolada” cinematográfica se inserta en el debate mayor sobre la identidad española. Desde el siglo XIX, en España se mantiene, al igual que en muchos otros países europeos (al fin y al cabo, es el gran hijo cultural de los nacionalismos anti-napoleónicos y anti-franceses), el debate identitario como parte de una obsesiva tradición de auto-análisis. Conviene traer a colación una afirmación de García Carrión que viene particularmente a cuento: “si nunca hay una única versión sobre lo que es una nación, tampoco la hay sobre cuál es la expresión cinematográfica que la representa, por lo que son movilizadas diferentes interpretaciones que pugnan

²¹⁵ Declaraciones de Florián Rey a Domingo F. Barreira en la revista *Primer Plano*, incluidas luego en Barreira, Domingo (1968), p. 75.

por establecer el contenido de un mismo concepto, el de cine nacional. Su estudio sólo puede ser entendido, pues, como una historia de crisis y conflicto, de resistencia y negociación entre los discursos de la cultura fílmica que tratan de fijar su significado.”²¹⁶. Pero ¿qué había sido, en términos históricos, la españolada?

4.6.3.1.- Antecedentes de la españolada

Desde que Eugenia de Montijo, la hispana esposa del emperador Napoleón III, impusiera en la corte parisina la moda por todo lo “español”²¹⁷ y comenzaran a proliferar obras literarias (siguiendo el modelo canónico de la *Carmen* de Prosper Mérimée) y musicales (como la ópera de Bizet basada en la mencionada novela), el cultivo de temáticas y arquetipos hispánicos llevara a una cierta saturación, típica de cualquier producción cultural desgastada, se comenzó a popularizar el término “*espagnolade*”, y su oportuna traducción hispana, para definir justamente ese tipo de productos. La *espagnolade* proponía, en una onda no muy alejada del exotismo colonialista y orientalizante en boga en casi toda Europa occidental, toda una panoplia de situaciones de enfrentamientos amorosos, mujeres fogosas y enigmáticas y hombres arrojados y al margen de la ley, al tiempo que fijaban en el imaginario francés, pero también europeo, unos lugares comunes que apenas tenían correlato con la vida cotidiana del país que pretendían dar a conocer. Pronto se abrió paso una definición oficial, tanto en el Diccionario de la Real Academia (“extranjero que en el aire, traje y costumbres parece español” /

²¹⁶ García Carrión, Marta (2007), p. 19.

²¹⁷ En realidad, la moda de lo español se confunde con la oleada de interés por el orientalismo, típico en un país que, como Francia, comenzaba a ampliar su imperio de ultramar. En ese sentido, Martín-Barbero, en su excelente análisis del folletín, recuerda que antes de la moda impuesta por la de Montijo ya algunas publicaciones destinadas a los sectores más populares, como *Le Siècle*, proponían en sus folletines por entregas la reducción de novelas clásicas españolas (como *El Lazarillo de Tormes*, publicada “a trozos”, dice el autor, desde agosto de 1836), lo que explica que ya para entonces España gozaba de la consideración de “país exótico” para las élites que obviamente no leían los folletines. En Martín-Barbero, Jesús (2010), pp.141-142.

“acción, espectáculo u obra literaria que exagera el carácter español”²¹⁸), como en el uso francés: “Oeuvre artistique ou littéraire présentant l’Espagne sous un jour inexact, souvent éloigné de sa réalité profonde / Oeuvre facile, à sujet superficiellement espagnol, où l’Espagne est représentée selon une vue pittoresque et contenue”²¹⁹ que fijaron así una definición un tanto despectiva del término.

Pero como cualquier gran construcción cultural, la españolada puede ser rastreada, una vez aposentada sobre las diferentes manifestaciones culturales hasta convertirse en género, en todas esas manifestaciones en pasado. Así, creemos que se pueden considerar antecedentes de la españolada cinematográfica los romances populares, incluidos los llamados “romances de cordel”, tan bien estudiados por Julio Caro Baroja, y los romances de ciego; el entremés, con el que comparte afinidades temáticas y argumentales; la tonadilla escénica, muy ligada a las representaciones de una de las formas por excelencia del teatro de consumo para las clases populares, el teatro breve; la zarzuela y el género chico, que llenaron el gran granero temático del cine español de los ´20, y que periódicamente siguieron asomando por las pantallas españoles casi hasta la actualidad; el costumbrismo, que arranca del Siglo de Oro y de la literatura picaresca, ejemplarmente desde *El lazarillo de Tormes*; los personajes populares que ésta pinta, como la pícara, el bandolero y el torero... Pero también la obra pictórica de talentos como Francisco de Goya y Lucientes, Julio Romero de Torres y su constante inspiración en el mundo popular andaluz; Ignacio Zuloaga, con su reflejo de los gitanos y del mundo del toro; o el rotundo, borrascoso José Gutiérrez-Solana, amigo personal e inspiración de Edgar Neville, como veremos más adelante. También la música andaluza, y más concretamente, la canción lírica y la tonadilla aportaron su caudal de temas y sonos abundantemente utilizados por el cine.

Y aunque parezca una obviedad, no conviene olvidar, por lo demás, que en

²¹⁸ DRAE (1992).

²¹⁹ TLF, citado por: Navarrete Cardero, José Luis (2009), p. 37.

España, por mor de una industrialización tardía y parcial, y por la configuración de una periferia industrializada (Asturias, País Vasco y Cataluña, sobre todo, con Madrid como único oasis, prioritariamente administrativo, en medio de la ancha superficie del país) frente a un resto de territorios que vivían, incluso en el primer tercio del siglo XX, dependientes sobre todo de la agricultura, la pesca, la minería y la ganadería, careció de una burguesía sólida que impusiera al resto de la sociedad la hegemonía de una visión cultural y política propias. De esta forma, las únicas manifestaciones culturales conocidas por la sociedad española, fuera de los estrechísimos círculos aristocráticos y de la Corte madrileña, fueron, por una parte, el restringido ámbito de una burguesía liberal y urbana que tuvo su buque insignia, desde el tercio final del XIX, en la Institución Libre de Enseñanza, y por la otra, el vastísimo territorio de la cultura popular, en todas sus manifestaciones. Una cultura que, por lo demás, y a diferencia de lo ocurrido en la mayoría de los países europeos, fue contemplada entre el desdén y la admiración por la aristocracia, que copió en ocasiones sus modos, y hasta por una pequeña burguesía que, en líneas generales, se acopló a ella sin demasiados sonrojos.

Detengámos un momento, en todo caso, sobre la definición de género, que es preciso aplicar, creemos, en el caso de la españolada cinematográfica, e incluso también, siguiendo a Navarrete, en otros terrenos. Si entendemos, con Román Gubern, que género es un “modelo cultural rígido, basado en fórmulas estandarizadas y repetitivas, sobre las que se tejen las variantes episódicas y formales que singularizan a cada producto concreto y dan lugar a familias de subgéneros temáticos dentro de cada género”²²⁰ tal vez resulte difícil encontrar justamente esa repetición constante y esas familias sub-genéricas a la que parece remitir la, por lo demás, un tanto rígida definición del catedrático. En cambio, si entendemos, con Rick Altman, que el proceso de generificación es algo mucho más magmático, interesado y difuso, del que la industria, en el caso de las manifestaciones culturales de masas, saca sus

²²⁰ Gubern, Román (1987), p. 321.

máximos beneficios al jugar inteligentemente con sus propias fronteras; y que su etiquetado depende tanto de la propia industria como de otras instancias, como la crítica, el periodismo o los estudios universitarios, es decir, de la capacidad de imponer un discurso taxonómico sobre un grupo concreto de tales manifestaciones, bien sean filmes, creaciones literarias, musicales, escénicas, o lo que sea (lo que explicaría, por ejemplo, la superación de los corsés históricos que pesan sobre dichos productos una vez etiquetados²²¹ y que permite redefinirlos en presente desde ópticas en ocasiones impensadas), entonces convendremos en que dado su volumen y su arraigo de masas, o el tratamiento prácticamente constante desde el cine mudo hasta la actualidad²²², la españolada debe ser considerada en sí misma como un género.

Cierto, la mayor parte de los autores, incluyendo la tan mencionada García Carrión, tienden a considerar que españolada es, ante todo, un conjunto de rasgos que se repiten en películas que se pueden adscribir a géneros distintos, desde el musical hasta las películas ambientadas en el medio torero, pasando por la comedia, la zarzuela o el melodrama de ambientación campesina. Pero convengamos que dadas las peculiaridades industriales que ha presentado el cine español a lo largo de su historia, con la falta de una inversión constante y mantenida en el tiempo, la fragilidad de sus empresas

²²¹ Altman utiliza el espléndido ejemplo de los llamados *Women's Films* para explicar a satisfacción la mutación de una etiqueta genérica. En el origen del término, se sitúa la necesidad de un estudio concreto del Hollywood clásico, la Warner Bros., para imponer un tipo determinado de melodrama para el consumo femenino, protagonizado por actrices y que abordaba temas unánimemente considerados como pertenecientes a la esfera social y afectiva de las mujeres. Con el tiempo, no obstante, y dado el alcance que han tomado en las universidades estadounidenses, en las tres últimas décadas, los estudios de género aplicados al cine clásico y la capacidad de éstos para redefinir el corpus que analizaron, una nueva utilización del término "Women's Film" terminó abarcando no sólo a gran parte del melodrama clásico, sino también a otras manifestaciones, como el cine de terror femenino, el gótico femenino, el cine negro femenino y, en algunos casos, llega a abarcar hasta el cine de autor, incluso el no estadounidense, producido y/o dirigido por mujeres, y que toma igualmente como eje de su discurso el universo femenino en sus más amplias manifestaciones. Véase Altman, Rick (2000), pp. 108-114,

²²² No es ninguna exageración: no hay más que contemplar los personajes y el tratamiento genérico que se hace en una película, por lo demás, apasionante como es *Blancanieves* (2012) de Pablo Berger, para entender la persistencia de los lugares comunes de la españolada incluso en el cine postmoderno español.

de producción, la dependencia de los caprichos censores (es decir, ideológicos) o de las subvenciones estatales, bien difícil resulta intentar una tipificación más precisa que permita establecer las peculiaridades del universo genérico español en los mismos términos en que suele hacerse con los géneros en el cine estadounidense, infinitamente más homogéneo en sus propuestas.

¿Es la zarzuela un género propio, como parecen considerar muchos autores, o sólo una parcela subgenérica del cine musical? ¿Es el filme sobre el toreo una variante del cine de aventuras, en el que el héroe solitario por antonomasia se enfrenta a su destino, o un tratamiento peculiar de éste? ¿Es el melodrama musical con canciones de consumo popular, a la manera de *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935), pero hondamente arraigado en el pasado y en la religiosidad, una simple variante autóctona del drama? En todo caso, nos parece mucho más operativo el intentar situar el amplísimo universo de la españolada bajo el común paraguas de sus elementos comunes y repetitivos, lo que nos permite, por una parte, aislar algunas de las constantes argumentales y arquetípicas que el cine español ha abordado siempre; y por la otra, intentar desenmascarar sus elementos ideológicos y significantes.

Frente a la conocida propuesta de Román Gubern²²³, quien considera que la españolada es un tipo de cine ambientado en una España pre-capitalista, latifundista y caciquil, cuyas ficciones se desarrollan en una Andalucía que actuaría como verdadera sinécdoque de todo el territorio estatal (aunque también convenga señalar que hubo una españolada ambientada en Aragón, o en Castilla, por no hablar ya de la variante regional gallega en clave cómica o melodramática); que muestran una España estandarizadamente poblada de gitanos, manolas, caciques, bandoleros y casquivanas cigarreras, con una orientación de las ficciones profundamente anti-feminista, y cuya ambientación histórica se sitúa en la indefinición del mito, no en un contexto histórico determinado (pero casi siempre en pasado), Navarrete propone una definición más amplia (y por tanto, más operativa) y al tiempo más precisa, y que se

²²³ Gubern, Román (1977), pp.126-127.

remonta al pasado cultural español: “Género literario, pictórico, musical y finalmente cinematográfico, que entronca sus raíces en el siglo XVI español. Los personajes, acciones, argumentos, acontecimientos y tramas que lo conforman son rastreables en las manifestaciones artísticas españolas, preferiblemente populares, desde este siglo. Sin embargo, el proceso de etiquetaje, la aparición de un marbete aglutinador de todos esos componentes de ascendencia popular, denostados y repudiados por la oficilidad de las Artes, se debe a los románticos europeos, especialmente franceses y a la creación del término *espagnolade*.²²⁴

4.6.3.2.- La españolada cinematográfica

Tal vez porque, al igual que ocurriera en Italia, donde el cinematógrafo nació antes en la industrializada Turín que en la capital política y administrativa del país, Roma, en España dicho fenómeno se repitió con la industriosa Barcelona frente a la burocrática Madrid, lo cierto es que el cine español de los orígenes tuvo como principal impulsora a una burguesía catalana no poco remisa y contradictoria frente al nuevo medio, pero al final activa y emprendedora. No deja de ser un fenómeno lógico que la españolada sea una de las ausencias más peculiares en la producción catalana, hegemónica en España durante las dos primeras décadas de su andadura. Y es lógico puesto que la burguesía catalana, mucho más cosmopolita y europeísta que su homónima madrileña, ya había propuesto su propia visión de lo que debería ser el desarrollo del Estado, que no otra cosa es el corpus ideológico del nacionalismo catalán, forjado en el último tercio del siglo XIX.

Así, en un país que, como Cataluña, había realizado ya una considerable, bien que eficaz purga de ingredientes españolistas en la cultura cotidiana, el cine se desarrollaría como una industria más, que si bien no desdeñaba temas comunes a la herencia cultural española (sobre todo, en el socorrido caso del film histórico o las adaptaciones teatrales o literarias), dejó

²²⁴ Navarrete Cardero, José Luis (2009), p. 33-34.

limpiamente de lado cualquier tentación a la españolada: no hay en el cine catalán anterior a 1921 ni zarzuelas, ni gitanos; apenas hay bandoleros, y cuando aparecen, son autóctonos, no de Sierra Morena (al fin y al cabo, el bandolerismo es un fenómeno típico de toda sociedad preindustrial, y no sólo de la andaluza o la catalana). Y si bien es cierto que el cine realizado por pequeño-burgueses catalanes, muchos de ellos incluso catalanistas, tampoco se caracterizó por ponerse al servicio de un programa político, lingüístico y cultural nacionalista (puesto que el analfabetismo en la lengua vernácula iba en contra de una forma de arte que tenía entonces en las didascalías e intertítulos propios del cine mudo su máxima forma de hacerse comprensible)²²⁵, no es menos cierto que tuvo mucha más propensión a la copia de modelos extranjeros (especialmente europeos, con predilección franceses) que a la utilización de arquetipos y temáticas del folklore popular español.

Lleva razón Navarrete Cardero cuando recuerda, por lo demás, que el nacionalismo catalán fue inmune al aire de derrota y pesimismo que se adueñó de la vida cultural y política española tras la pérdida de las colonias y el final de las guerras de independencia en Cuba y Filipinas, la tan estudiada crisis de 1898. De esta manera, el cine catalán de las dos primeras décadas se dedicó con ahínco a consolidar el embrión de una industria, con una alta capacitación técnica y vínculos estrechos con los dos focos de producción regional más potentes de la época, Italia y Francia (no hay más que recordar el caso de Segundo de Chomón, que se forma en Barcelona para proseguir luego su carrera en París, Turín y Roma; o la apertura en Barcelona de sucursales de productoras italianas como la poderosa CINES), y a la búsqueda de un público al que intentó seducir, por una parte, con temáticas urbanas, pero por otra, con todo tipo de argumentos pertenecientes a la tradición histórica y literaria hispana y del resto de Europa.

La dictadura de Primo de Rivera propició tanto la crisis de la capitalidad

²²⁵ Sobre las contradicciones del cine mudo catalán respecto a su propia sociedad, véase: Riambau, Esteve (1994).

catalana del cine como un evidente retorno al casticismo. Con un programa político agresivo, que volvió a poner sobre el tapete la tan utilizada españolidad y el españolismo, tal vez porque los aires de guerra colonial marroquíes aconsejaban al dictador y a sus conmlitones el regenerar ideológicamente al país, lo cierto es que en tiempos de la dictadura se asiste al espectacular resurgir de la zarzuela cinematográfica, del drama taurino a la manera de *Currito de la Cruz* (Alejandro Pérez Lugín y Fernando Delgado, 1925), del melodrama andaluz desatado (como en la, por otra parte, muy interesante *Malvaloca*, 1926, de Benito Perojo), o los bandoleros y su mundo (como en *El bandido de la sierra*, 1926, de Eusebio Fernández Ardavín), por citar sólo ejemplos que han logrado sobrevivir al deterioro del patrimonio cinematográfico español y llegar hasta nosotros.

Pero conviene recordar que esa españolada “de régimen”, en el terreno cinematográfico, venía precedida por el cercano éxito en el tiempo de películas anteriores, como *La verbena de la Paloma* (1921) y *Carceleras* (1922), ambas del prolífico José Buchs, dos títulos que marcan simbólicamente el origen de la preponderancia de Madrid sobre la industria catalana como sede principal del cinematógrafo español. Y no es ajeno a ello un factor extra-cinematográfico como es la inmensa repatriación de ingentes capitales españoles desde las ex colonias de Cuba y Filipinas, pronto convertidos en capital bancario y, lo que resulta interesante para nuestro cometido, en una pequeña, bien que no desdeñable parte invertidos en la naciente industria madrileña: el caso de la fundación de Atlántida Cinematográfica SACE (1919), en cuya nómina de accionistas se encontraba un nutrido grupo de aristócratas (los condes de Romanones y de Del Vado, los marqueses de González de Castejón y de Albaida, el duque de Vallellano, al que en el período republicano veremos figurar al frente de los Estudios Aranjuez; el vizconde de Eza), junto con varios burgueses tan prósperos como Gabriel Montero o el abogado Gerardo Martínez Vargas-Machuca, de larga dedicación al aún joven cinematógrafo, una operación que contó también como adherente, bien que a título simbólico puesto que sus acciones fueron

mínimas y adquiridas más como un gesto de apoyo a la empresa que como posibilidad de negocio, del mismísimo rey Alfonso XIII.²²⁶ O el de Films Española, una escisión de ésta, que tuvo en el oscuro industrial de origen centro-europeo Oscar Hornemann y al director José Buchs a sus principales ejecutivos, tras los cuales se encontraba el respaldo financiero de nada menos que la Banca Urquijo.

4.6.3.3.- La españolada en el cine de la República

A pesar de que generalmente las historias del cine no suelen hacerse eco del fenómeno, conviene recordar aquí y ahora que la españolada no fue privativa del cine español; antes bien, como ocurriera con la *espagnolade* francesa decimonónica, fue algo así como una vertiente más del exotismo que pobló el cine internacional, y muy especialmente el estadounidense, a lo largo de la década de los '20 y los '30. Esas ficciones eran particularmente aptas para el desempeño de actores y actrices a los cuales el peculiar estrellato americano, dado su nacimiento en Italia, España o México, colocaba en la cúspide de su propuesta como *latin lovers* o divas distantes, cosmopolitas y elegantes. Es el caso de los galanes Rodolfo Valentino, Ramón Novarro, Ricardo Cortez o Antonio Moreno, de la gran Greta Garbo, pero también de la española Conchita Montenegro, entre otros.

Tomemos algunos ejemplos, de entre los muchos del período que nos ocupa, protagonizados por estrellas de primera magnitud y dirigidos por realizadores muy cotizados. Ya en la década de los '10, películas como *In Old Madrid* (1911) de Thomas H. Ince, protagonizada por Mary Pickford; las dos versiones de *Carmen*, la de 1915 de Cecil B. de Mille con protagonismo de la célebre soprano Geraldine Farrar, secundada por los galanes Wallace Reid y Pedro de Córdoba, y la de 1918, dirigida en Alemania por Ernst Lubitsch, con

²²⁶ Un interesante recorrido por la historia de Atlántida puede leerse en: Cánovas Belchí, Joaquín: "La Atlántida S.A.C.E. y otros estudios madrileños en los años veinte", en García de Dueñas, Jesús y Gorostiza, Jorge (2001), pp. 25-42.

Pola Negri²²⁷, habían abierto el camino para que algunos literatos españoles, significativamente el republicano Vicente Blasco Ibáñez, se convirtieran en muy populares entre los públicos internacionales²²⁸, gracias al éxito, en 1922, de la primera versión de la españolada taurina *Sangre y arena* (*Blood and Sand*), dirigida por Fred Niblo, con Rodolfo Valentino, que tendría, casi dos décadas después, una brillante versión en colores, de Rouben Mamoulian (1941), con Tyrone Power, Linda Darnell y Rita Hayworth.

Los años de interregno entre el mudo y el sonoro, y por supuesto sin contar en nuestra sucinta relación producciones españolas, se estrenaron varios títulos más perfectamente etiquetables como españoladas. Es el caso de *In Gay Madrid* (1930) de Robert Z. Leonard, con Ramón Novarro, nada menos que una versión del *best seller* *La casa de la Troya* de Alejandro Pérez Lugín²²⁹; las dos versiones de la célebre novela de Pierre Louÿs *La mujer y el pelele* (*La femme et le pantin*), la francesa de Jacques de Baroncelli con Conchita Montenegro, de 1929, y la ya muy citada de Josef von Sternberg, con Marlene Dietrich; en 1930, Ramón Novarro se colocó a ambos lados de la cámara para, con el auxilio de Conchita Montenegro, realizar otra españolada en *Sevilla de mis amores*; y otros títulos, menos conocidos, incluyen una versión (desconocemos de qué obra) de Pedro Muñoz Seca, estrenado en España con el título de *El tesoro de los Menda* (*The Hide in the Wall*); un film del alemán Adolph Trotz, *Tango de amor*, y una producción francesa,

²²⁷ Hubo al menos otras dos versiones célebres de *Carmen*: la protagonizada en Francia por Raquel Meller (1926), con dirección de Jacques Feyder, y la versión británica de 1932 (dirección de Cecil Lewis, con Marguerite Namara y Lance Fairfax)

²²⁸ Blasco Ibáñez fue fuente de inspiración para muchos films en los años '20, que poco o nada tenían que ver con la españolada. Ya en 1921, Rex Ingram dirigió una versión de *Los 4 jinetes del apocalipsis*, y repitió éxito cinco años después con otro film bélico, *Mare Nostrum*; Alan Crosland hizo lo propio con *Los enemigos de la mujer* (1923), con Lionel Barrymore; Robert Z. Leonard hizo una versión de *La encantadora Circe* (1924), con Mae Murray, y Allan Dwan firmó un título, *Argentine Love*, en ese mismo año. En 1926, Fred Niblo dirigió a Greta Garbo y a Antonio Moreno en una versión de *La tierra de todos* (*The Temptress*), y aunque no figura acreditado, Monte Bell dirigió ese mismo año a Ricardo Cortez y, otra vez, Greta Garbo en *Torrent*, e incluso en 1945, en México, Roberto Gavaldón rodó una muy peculiar versión de *La barraca*, en la que prácticamente todos los que participaron eran exilados republicanos españoles. Y hasta se puede contabilizar una muy exótica adaptación ¡china!, *Xiyang* (1934) de Kwan Ting-Yam...

²²⁹ Que conocería, por cierto, una versión mexicana, de Carlos Orellana (1948), con guión adaptado por el exiliado republicano Manuel Altolaguirre.

estrenada como *Sangre de la raza*, de la que no encontramos más que los anuncios publicitarios en revistas de la época.

La crítica del período se lamentó a menudo, con hartazgo, de la versión que los industriales foráneos, sobre todo americanos, daban de España en este tipo de filmes. A guisa de ejemplo, en un meditado editorial de la revista que dirigía, *Popular Film*, Mateo Santos afirmó: “(...) ya va siendo hora de que se percaten los productores norteamericanos de que hay una España más auténtica que la filmada hasta hoy sin salir de Hollywood, con la que pueden lograr tan pingües ganancias como con la falsa. El cine parlante y sonoro marca ese momento de dignificación de nuestra pandereta, pues no hay inconveniente de que se lleve a la pantalla, mientras sea con sus verdaderos colores. En esa pandereta caben las gestas de la raza hispana; la figura gigantesca del Cid, la ideal locura de Don Quijote, el misticismo de Teresa de Ávila, la ruta azul de Colón; la vida aventurera del conspirador don Eugenio de Avinareta, visto por Baroja, el “marqués de Bradomín”, exaltado a la categoría de héroe por Valle Inclán, y “doña Perfecta”, tallada en recio bloque de piedra por la pluma viril de Galdós: tres personajes que *vivieron* los episodios más interesantes de la guerra carlista...” Y como no se trataba tampoco de cerrar los ojos frente a lo que el propio cine español proponía por entonces, Santos concluye: “De desear es que los productores norteamericanos no copien de las revistas y periódicos diarios franceses; pero que tampoco caigan en la tentación de imitarla de las películas que se hacen por acá: una y otra cosa sería igualmente nefasta”²³⁰.

Poco después, el mismo Santos volvía a la carga, y en otro editorial, después de reconocer que a duras penas podía un espectador hispano tener alguna empatía por la españolada “made in USA”, ajustaba cuentas con quienes consideraba los responsables últimos de tales desaguisados, que no estaban en Hollywood, sino viviendo en España: “Revísese nuestro teatro contemporáneo. ¿Qué han hecho en sus comedias dos autores -los Quintero-, que la estulticia nacional ha consagrado, sino sonar los cascabeles de su

²³⁰ Santos, Mateo: “España bizca”, en *Popular Film* nº 183, 30.1.1930.

pandereta andaluza? ¿Qué ha hecho Arniches en sus sainetes, sino glorificar al chulo? ¿Qué han hecho los Linares Rivas, los Martínez Sierra, sino pintarnos como un pueblo de gentes ñoñas, cursis, supersticiosas y mediocres? Échese una ojeada sobre nuestra producción cinematográfica. Sus héroes, el bandido y el torero. ¿Cómo vamos a exigirle a Hollywood que nos envíe otra cosa que una pandereta, que una piel de toro?”²³¹.

Ahí estaba pues el verdadero referente al que se aferraba, en la búsqueda de su público, el cine español: en el teatro popular. Rotellar remacha la misma idea: “la españolada en nuestro cine (se refiere al republicano, pero no sólo a él, *n. del a.*) no era sino un reflejo de aquello que se cocía en el teatro. Teniendo los autores teatrales la sartén por el mango, lo lógico es que el cine disfrutara de esta influencia”.²³²

No era una operación banal. Al utilizar la españolada como gancho para atrapar al público, los industriales cinematográficos no sólo obtenían una rentabilidad de tipo económico, sino que su apuesta estaba, cuanto menos, cargada de intenciones ideológicas. “Este cine populista estaba urdido sobre un interesante pactismo social, ya que terminaba propiciando el acercamiento de religiosos y laicos (*La hermana San Sulpicio*), amos y criados (*Nobleza baturra*) o payos y gitanos (*Morena Clara*). Pero, sobre todo, suponía un pacto aún más importante con los espectadores, al sentar ante las mismas películas al público urbano de la Gran Vía madrileña y a otro fuertemente rural (y España entonces lo era mucho).²³³

En sus dos obras de referencia sobre el período, tanto Gubern como Rotellar se toman la molestia de contar cuántas películas de “españolada” se pueden considerar sobre las 109 que se produjeron antes de la Guerra Civil. El autor catalán sólo aísla 18, aunque entre ellas se encuentran algunos de los títulos más frecuentados del período: *Nobleza baturra*, *El barbero de Sevilla*, *La Dolores*, *Doña Francisquita*, *El gato montés*, *Morena Clara*,

²³¹ Santos, Mateo: “¡Esas españolas de Hollywood”, en *Popular Film* nº 185, 13.2.1930.

²³² Rotellar, Manuel (1977), p. 76.

²³³ Agustín Sánchez Vidal: “Cine”, en: Amorós, Andrés y Díez Borque, José María (1999), p. 576.

Carmen, la de Triana, Currito de la Cruz, Diego Corrientes...; pero Rotellar, más amplio de apreciación a la hora de mirar el conjunto de la producción para aislar elementos de españolada presentes en filmes que aparentemente nada tenían que ver con ella, eleva la cifra a más de 30, lo que supone casi el 30% del total (28%, para ser precisos).

Por lo demás, ese divorcio explícito entre quienes criticaban las películas y los gustos mayoritarios de la platea (nada raro, por lo demás, en otras cinematografías nacionales de la época, y de después) hundía sus raíces en consideraciones culturales mucho más difusamente ideológicas. De hecho, quienes entonces construían las opiniones partían de conceptos que hoy reconoceríamos como más que discutibles (Alta y Baja cultura, sin ir más lejos), y reposaban sobre una idea ampliamente asentada entre las élites culturales de la época: el atraso secular, lo hemos visto ya, de las clases subalternas españolas.

El correlato en el terreno cinematográfico de todo esto fue, como reconocen algunos estudiosos de la materia, fue que se repitieron lugares comunes antes utilizados en otros terrenos del arte y el entretenimiento populares: “las opiniones vertidas por los críticos cinematográficos sobre este género (la españolada) son idénticas a las soportadas por romances, entremeses o pasos y pasillos agitanados, desde tiempos inmemoriales. Los motivos de este dictamen han sido su consideración como ciénaga de corrupción, su calidad de amoral, su alejamiento del buen gusto establecido y, evidentemente, su inconcordancia (*sic*) con la imagen de España deseada por algunos de sus sectores”.²³⁴

Pero esa misma crítica no puede dejar de reconocer la querencia de los industriales cinematográficos (tendríamos que hablar, en este caso, de las rutinas a que propende toda industria del entretenimiento) hacia fórmulas que se demuestran efectivas de cara a la taquilla. Y en algún caso, como el párrafo que sigue, publicado en la revista *Films Selectos*, se hacen afirmaciones muy discutibles, que tienen más que ver con los deseos de quien

²³⁴ Navarrete Cardero, José Luis (2009), p. 51.

firma que con la realidad de las recaudaciones: “Nuestro público odia la “espagnolade”, considerándola un insulto, y a fin de patentizar nuestro progreso, en los intentos de producción española, se ha preferido con frecuencia recoger elementos incoloros de la vida moderna, que no se distinguen acá de los de fuera de acá, a exhibir elementos característicos que se conserven invariables. Entre la “espagnolade” cinematográfica y el prurito falsamente españolista de fotografiar los pequeños rascacielos de Madrid, “verbi gratia” nos inclinamos hacia la “espagnolade” sin vacilaciones”²³⁵. En qué quedamos: ¿le gusta o no al público esa misma “espagnolade” que se denuncia?

4.7. ESPAÑA EN GUERRA: LAS DOS LEGALIDADES

Capítulo muy bien conocido por la historiografía cinematográfica española, tal vez el mejor estudiado, el de la Guerra Civil ha permitido todo tipo de acercamientos, desde los meramente descriptivos hasta aquellos que han advertido que fue entonces, entre julio de 1936 y abril de 1939, cuando se produjeron algunos fenómenos pioneros en la configuración de una nueva realidad jurídica enormemente restrictiva (la censura franquista), nuevos enfoques en algunos campos decisivos (el desarrollo del documental bélico y propagandístico, la interacción entre conflicto y medios masivos de reciente creación, como la radio) o incluso insospechadas primeras huellas desarrolladas luego por movimientos estéticos fundamentales (los primeros gérmenes del neorrealismo). Ya hemos tenido ocasión de escribir en otro trabajo que: “Además de dividir drásticamente el territorio entre dos bandos y dos ejércitos enfrentados, y dos concepciones opuestas e irreconciliables de entender la organización de la sociedad y la administración del Estado, la Guerra Civil supuso, para el cine español, varios terremotos sucesivos. Uno, en el terreno republicano, la colectivización de salas y empresas de

²³⁵ Gómez de la Mata, Germán: “Posibilidades de un cinema español”, en *Films Selectos* nº 63, 6.12.1931.

propietarios simpatizantes o abiertamente militantes del bando alzado; otro, la creación de diversos organismos, en los dos bandos, con la intención de rodar y difundir filmes de propaganda; un tercero, en fin, el parón drástico de la producción comercial, que experimentó un retroceso notable con respecto a los meses anteriores al 18 de julio de 1936”²³⁶. La contracción de la producción comercial fue de tal entidad que hizo que, por ejemplo, en el bando republicano, en el que se rodó más material comercial, se realizaran sólo 15 largometrajes en el período bélico.

Otras consecuencias de la contienda excedieron con mucho al territorio español, para convertir el conflicto en un banco de pruebas del que se sacarían provechosas, bien que en algunos casos tremendas enseñanzas. En el campo de los medios de comunicación de masas, el enfrentamiento civil puede considerarse el primero en ser retransmitido en directo por un medio que, como la radio, lo hemos visto ya, tenía entonces muy pocos años de vida. Gubern²³⁷ menciona que “Los técnicos norteamericanos consiguieron (...) que fuera la primera guerra cuyas informaciones se radiaron desde el propio frente y con conexión telefónica. Esa fue la proeza técnica que consiguió H.V. Kaltenborn para la CBS al retransmitir a su país la batalla de Irún, desde el propio frente de batalla”²³⁸. Igualmente, las nuevas condiciones tecnológicas permitirían utilizar con fines de filmación la por entonces recién nacida cámara Arriflex de 35 mm, de patente alemana, cuya portabilidad y fácil manejo permitió el desplazamiento de numerosos operadores de muchos países²³⁹ y la movilidad de éstos por todo el territorio en guerra, lo que les

²³⁶ Riambau, Esteve y Torreiro, Casimiro (2008), p. 832-833.

²³⁷ Gubern, Román (1986), p. 49.

²³⁸ Aunque con un carácter meramente testimonial, también la televisión hizo su aparición, en este caso en el campo alzado, durante la contienda. Palacio (2008), pp. 22-23, recuerda que la primera emisión televisiva que tuvo lugar en España se llevó a cabo en Burgos, gracias al regalo que el Reichpost alemán hizo a Franco. Una televisión bidireccional Fonovisión captó una charla entre Franco y su ayudante, el comandante Martínez Maza, en noviembre de 1938, sin que por lo demás la prensa de la época se hiciera eco del prodigio.

²³⁹ “La guerra civil española suscita inicialmente un gran interés mediático y en los primeros meses del conflicto acuden un elevado número de operadores de noticiarios (*Fox Movietone News, Hearst Metrolone News, Gaumont Actualités, Pathé Journal, Ufa-Tonwoche, Cinegornale LUCE...*), para cubrir los acontecimientos. Del mismo modo, cuando en julio de 1937 el foco informativo se desplaza a la guerra en China, las noticias sobre el conflicto

llevó a producir un ingente número de horas de filmaciones²⁴⁰, luego utilizadas en multitud de filmes propagandísticos, aunque muchas veces descontextualizando las imágenes y haciéndolas pasar, en una operación arquetípica de la manipulación por medio del montaje, como opuestas a lo que denunciaban. “Esta cuantiosa producción se diversificó en géneros y en subgéneros que también la guerra de España ayudó a perfilar y a definir. En la práctica informativa de esta guerra se consolidó el cine de reportaje, un género del cine-periodismo testimonial definido por la inmediatez y la prioridad de la información factual acerca de lo noticiable”²⁴¹. Por lo demás, el final de la contienda habría de tener varias consecuencias fundamentales de cara al futuro de la industria: por un lado, el exilio más o menos forzoso de un buen número de entre los más dotados profesionales con que contaba el cine español hasta entonces, exilio del que habrían de sacar jugosos dividendos sobre todo dos cinematografías entonces emergentes, la mexicana y la argentina. Por otro, un nuevo cuadro legal, presidido por una censura omnipresente, como se verá ahora mismo. Y otro, en fin, la renovación brutal tanto del cuadro de profesionales empleados como de los nuevos creadores de empresas, casi siempre ligados a dos premisas: el pago de “servicios prestados” (la mayor parte de los nuevos productores y varios de los directores serán ex combatientes del bando alzado) y la posibilidad de obtención de rápidos beneficios gracias a la sorprendente y generosa política de protección del cine llevada a cabo desde los primeros años por los sucesivos gobiernos del general Franco. Como también se verá más adelante, la proporción de material producido por los bandos enfrentados fue dispar. Claramente superior en número, y posiblemente también en influencia internacional, una de las grandes razones de ser de toda propaganda bélica, la producción republicana se debió a variadas organizaciones políticas y

español disminuyen sensiblemente y, por lo tanto, también lo hace paulatinamente el material disponible de los últimos meses del conflicto (circunstancia que revaloriza las producciones realizadas por ambos bandos a partir de ese momento).” Sánchez Biosca, Vicente y Tranche, Rafael (2012), pp. 49-50.

²⁴⁰ El catálogo más exhaustivo del cine realizado sobre la guerra civil es el coordinado por Alfonso del Amo, con la colaboración de María Luisa Ibáñez Ferradas, ver Bibliografía.

²⁴¹ Gubern, Román (1986), p. 11.

entidades dependientes del Estado, mientras que en el bando alzado se realizaron pocos títulos con anterioridad a la creación del Departamento Nacional de Propaganda, en 1938, aún cuando sus posiciones serían recogidas por noticiarios internacionales del calibre del americano Fox Movietone, el italiano LUCE o los alemanes Tobis y Actualidades UFA. Igualmente, la República contó con una ayuda internacional más generosa en términos de producción que la obtenida por el bando nacional, que sólo contó con el apoyo de Alemania, Italia y en menor medida el Portugal del general António Salazar, y ello por la simple razón del considerable atraso del aparato cinematográfico en el país luso: a la postre, Lisboa sólo habría de servir como lugar de montaje de documentales rodados en España y postproducidos y sonorizados, sobre todo, en los estudios que la casa alemana Tobis tenía en la capital portuguesa y en los locales de Lisboa Filmes. Las causas de la desproporción entre la producción republicana y laalzada son bien conocidas, y las resumió con extrema precisión Alfonso del Amo, tal vez el máximo especialista en el período: “Está muy claro que el capital, el ejército, la Falange y la Iglesia pelearon muy duramente por el control de la propaganda en general y, claro es, dentro de ella, de la propaganda cinematográfica; pero también está muy claro que, en el fondo, la propaganda cinematográfica no parecía (ni mucho menos) la mayor de sus preocupaciones. Las distintas y sucesivas órdenes y decretos que regularon los embates entre las distintas fuerzas en lid dentro del Movimiento Nacional mostrarían mucho más interés por controlar la censura (es decir, por el control negativo de la cinematografía) y por el reparto de las prebendas (licencias de exhibición e importaciones de material) que en el fomento de la producción propagandística”²⁴². Y ese control de la censura habría de ser, se verá más adelante, el pilar sobre el que se edificará en el futuro el edificio de la política cultural del franquismo triunfante.

²⁴² Del Amo, Alfonso: “Comprendiendo el cine de la Guerra Civil española”, en Castro de Paz, José Luis y Castro de Paz, David (2009), p. 19.

4.7.1.- El bando republicano (I): las organizaciones políticas.

La producción de materiales de propaganda, y subsidiariamente también filmes de ficción destinados a la retaguardia, se llevó a cabo en el terreno de la República desde diferentes instancias. Cronológicamente, pero también por su volumen, merecen destacarse los títulos rodados por los anarquistas, desde el temprano *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* (1936), que un muy activo Mateo Santos, como hemos visto, director de la revista Popular Film y militante de la central anarco-sindicalista Confederación Nacional del Trabajo (CNT), rodó por las calles barcelonesas no bien producidos los primeros combates, para dar cuenta del fracaso de la intentona militar ante el arrojo de los obreros alzados en armas, y cuya virulencia ideológica le habría de hacer pasto de re-utilización por parte de la propaganda contra-revolucionaria²⁴³. Sánchez Biosca y Tranche resumen así el contenido del film: “Partiendo de algunos planos en bruto, el anarquista Mateo Santos compuso en apenas unos días el conocido como *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* (1936), film que destila la urgente crónica de lo que debe quedar huella, la fugacidad de cada instante. Su tono es orgiástico y su locución ardiente, aunque también plagada de silencios y sonido ambiental torpemente añadido. Es un canto precipitado a la destrucción del enemigo”²⁴⁴. La causa de esta rapidez en la respuesta anarquista hay que buscarla no tanto en la fuerza sindical global con que contaba el sindicato ácrata entre el conjunto de los obreros (que también) cuanto a su fuerza específica en el terreno cinematográfico, que detentaba, e incluso siguió detentando durante el período franquista (bien que en lógica clandestinidad), desde los laboratorios hasta el personal de las salas de

²⁴³ La turbación que aún hoy provocan algunas de las imágenes del apresurado reportaje de Santos, como por ejemplo, las profanaciones de tumbas de religiosos y religiosas en los conventos e iglesias de Belén, de la Merced o de Sant Jaume, darían pie a dicha reutilización, como prueba del sadismo de las masas enardecidas, por parte del enemigo franquista. Pero también dieron lugar a un episodio de censura republicana, documentado por Santiago de Pablo: “Notas sobre la censura cinematográfica republicana durante la Guerra Civil”, en: Fernández Colorado, Luis y Couto Cantero, Pilar (2001), pp. 435 y ss.

²⁴⁴ Sánchez Biosca, Vicente y Tranche, Rafael (2012), p. 61.

exhibición, lo que explica la cuestión de la organización de la producción. CNT contó con una Oficina de Información y Propaganda cuando aún no la tenían el resto de las fuerzas políticas españolas, y muy pronto el SUEP creó una empresa de producción y distribución que hegemonizó, al menos en Cataluña, el cine del período bélico: la SIE Films, siglas del Sindicato de la Industria del Espectáculo. Pronto, la SIE planificó su producción hasta en 4 ramas principales, tal vez ejemplo único de una dedicación al cine inigualable en ninguno de los dos bandos combatientes: una producción de reportajes de guerra y retaguardia, los films con intención propagandística, pensados para adoctrinar ideológicamente; las películas de complemento, generalmente medio o cortometrajes, y finalmente, las llamadas “películas base”, largometrajes comerciales de ficción, de los que sólo se rodarían, a la postre, un número reducido: cinco. Entre ellos destacan dos: *Barrios bajos* (1937) de Pedro Puche, muy curiosa mezcla de filme de denuncia de la prostitución a que obligaban determinados crápulas burgueses a las depauperadas jóvenes de origen proletario, cuya acción se situaba en unos ambientes nocturnos que parecen salidos de una película cualquiera del realismo poético francés que era entonces lo más novedoso en la exhibición comercial europea, y más concretamente aún, de un Marcel Carné al estilo de *Hotel du Nord* o *Le jour se lève*; y aderezada con música y canciones a las que propende todo ambiente de bares y cabarets; y *Aurora de esperanza* (1936) del hasta entonces jefe de producción Antonio Sau, que responde mucho mejor a las características del film militante, toda vez que cuenta el progresivo descenso del nivel de vida de una familia proletaria prototípica (marido, esposa y dos niños) por obra y gracia de la crisis económica, y cómo el marido comienza una combativa militancia junto a otros miles de parados, que finalmente les llevará a marchar hacia la capital... para tomar directamente en sus manos el poder. “La ambición es alcanzar los tonos épicos; pero se queda a la mitad; algunas escenas no están privadas de eficacia, pero falta tal vez la plena convicción. La solución -la revolución- llega un poco de improviso (casi se da

por descontada)”, escribió acertadamente del film Paolo Gobetti²⁴⁵.

También la rápida colectivización de las salas por parte de los mandos anarquistas. De hecho, lo recuerda Pérez Perucha, “en el seno de la CNT catalana venía funcionando ya desde 1930 el Sindicato Único de Espectáculos Públicos (S.U.E.P.), con sólida implantación en el sector (la U.G.T. no organizaría su Federación Regional de Espectáculos Públicos hasta el 30 de julio de 1936), mientras que la organización paralela madrileña era de constitución más reciente. Todo ello explicaría el que, en los días siguientes al golpe militar, la C.N.T. estuviera en condiciones de hacerse con el control prácticamente total del aparato cinematográfico catalán”²⁴⁶. Pronto, el SUEP se haría con el control de 116 salas de cine en toda Cataluña, así como con otro tipo de locales (teatros, variedades, hasta los canódromos), lo que le convirtió en el mayor “empresario” público durante la contienda²⁴⁷.

Mucho menos influyente en Madrid que en Cataluña, la CNT de la capital produjo tan sólo una película de ficción, *Nuestro culpable* (1937) del hasta entonces decorador de origen italiano Fernando Mignoni, y a semejanza de la SIE, contó con una organización de producción llamada FRIEP (Federación Regional de la Industria de los Espectáculos Públicos), así como una mucho más marginal Spartacus Films, responsable de un noticiario, *Momentos de España*, que contó con pocos números. Es de hacer notar que tanto en Madrid como en Barcelona, la producción comercial anarquista fue sorprendentemente confiada a elementos muy poco de fiar desde el punto de

²⁴⁵ “L’ambizione é di raggiungere i toni epici: ma si rimane a metà; alcune scene non sono prive di efficacia, ma manca forse la piena convinzione. La soluzione -la rivoluzione- arriva un po’imprevista (anziché scontata)”. Gobetti, Paolo: “Anarchici sul fronte del cinema”, en AA.VV. (1990), p. 60

²⁴⁶ Pérez Perucha, Julio (1980), pp. 10-11.

²⁴⁷ A pesar de su fuerza, el predominio de la CNT sobre el sector de la exhibición fue cuestionado desde otros sectores del campo republicano, como recuerda Ramón Sala. Por ejemplo, en ocasión de los tremendos Sucesos de Mayo de 1937, el enfrentamiento en Barcelona, y a tiro limpio entre dos facciones dentro del propio bando republicano, la compuesta por la CNT y el trotskista Partit Obrer d’Unificació Marxista (POUM), por un lado, y comunistas y socialistas, por el otro. El Comité Regional de la CNT-FAI impulsó la realización de un cortometraje documental, *Manifiesto de la CNT-FAI y Juventudes Libertarias*, destinado a mostrar su punto de vista sobre el enfrentamiento, y lo exhibió en todos los cines, lo que provocó la airada respuesta desde prácticamente todas las organizaciones no anarquistas. Véase Sala Noguera, Ramón (1993), p. 83.

vista político, puesto que si la SIE contó con la dirección general de producción con nada menos que el comercialmente competente Francisco Elías, militante clandestino de FE y de las JONS, como se verá en su momento, Mignoni, cuyo film fue duramente atacado por la crítica militante por su argumento ligero y despreocupado, incompatible con las necesidades propagandísticas en tiempos tan difíciles, era un hombre tan conservador como para no sufrir cortapisas de ningún tipo, tras el final de la guerra, para poder continuar con su carrera. El grueso de la producción anarquista estuvo constituido, por lo demás, por numerosos filmes de carácter documental: más de sesenta reportajes y nueve películas de complemento. El hecho de que las autoridades republicanas, y en este caso concreto, las anarquistas permitieran que notorios derechistas trabajaran a sus órdenes sólo cabe interpretarse a la luz del desbarajuste y la confusión que se vivió, durante buena parte de la contienda, en las filas constitucionales, y la desconexión, incluso territorial, entre ciudades que, como Madrid o Barcelona, eran en las que se movía un personaje tan peculiar como Elías.

Ciertamente, hay que fiar a la capacidad de mimesis del realizador onubense el que haya podido literalmente engañar a sus empleadores; pero no es menos cierto que, a pesar del vago aire progresista que en algún momento estuvo relacionado con su nombre (gracias, sobre todo, al rodaje de *Pax*, obra basada en una novela del escritor socialista francés Georges de la Fouchardière, que unos años antes le granjeó simpatías en los sectores progresistas parisinos), lo cierto es que Elías había sido detenido en Madrid, en los primeros días de la guerra, por sus actividades derechistas, y terminó en Barcelona gracias a un pasaporte que le consiguió un comisario de policía, como él, cripto-falangista, y que había trabajado anteriormente en el cine, como aficionado, a sus órdenes. También cabe otra interpretación: que muchos de los directores que hoy consideramos conservadores (por poner dos ejemplos de cineasta activos en Madrid, Eusebio Fernández Ardavín o Adolfo Aznar) no fueran, en realidad, hombres de partido, aunque su trayectoria artística (las “españoladas” moralizantes de Ardavín en los ‘20, su

producción republicana, como la clerical *Agua en el suelo*; la escultura religiosa de Aznar, discípulo dilecto de Mateo Inurria) bien podía hacer sospechar sus inclinaciones ideológicas. Y también que tras el final de la contienda civil, ambos hicieran pública profesión de militancia franquista para no ser molestados en su desempeño profesional. En todo caso, en el haber democrático y en los métodos de control de la República debe figurar que personas como las citadas no sufrieran cortapisas para seguir desarrollando su carrera.

Frente a la abundante cantidad de celuloide impresionado por los anarquistas, la contribución comunista fue más comedida. Si los primeros hablaban en sus filmes de la “revolución social”, insistiendo en el doble proceso que siempre inspiró su táctica durante la contienda (es decir, la necesidad de, por un lado, enfrentar a los alzados y ganar la guerra, pero también, por el otro, y al mismo tiempo, profundizar en los procesos de colectivización que necesariamente deberían llevar a la revolución social desde siempre defendida por sus teóricos), los comunistas centraron todos sus filmes en la máxima consigna: ganar la guerra, “prioridad política y militar que motivó no pocas agrias polémicas entre los ideales de la revolución libertaria y la eficacia finalista de los marxistas.

La consecuencia político-militar de la filosofía comunista, inspirada por la Unión Soviética, era la tesis del “mando único”, tanto en los ejércitos, como en la política cinematográfica antifascista, en aras de la eficacia”, nos recuerda Gubern²⁴⁸. Para proceder a la producción, el PCE y su aliado catalán, el Partit Socialista Unificat de Catalunya (PSUC), crearon en Barcelona la productora y distribuidora Film Popular, que nunca apareció públicamente como una empresa dependiente del partido, aunque era público y notorio que tanto su política de producción como sus principales integrantes obedecían a la fidelidad de la Tercera Internacional. La contribución más notable de Film Popular a la causa republicana fue la distribución del noticiario semanal *España al día*, creado originalmente por la empresa Laya Films en enero de

²⁴⁸ Gubern, Román (1986), p. 20.

1937, y pronto distribuido por la empresa comunista en versión española y, en ocasiones, también francesa (*Nouvelles d'Espagne*) e inglesa (*Spain Today*), que a través de acuerdos de distribución internacional con empresas tan poderosas como la estadounidense Paramount o las francesas Pathé o Gaumont, logró colocar en el mercado internacional. A partir de abril de 1937, Film Popular editaría su propia versión del noticiario, con el fin de reforzar sus posiciones ideológicas. En estos documentales colaboraría la luego notable montadora, Sara Ontañón, hermana del escenógrafo, director teatral y ocasional cineasta Santiago Ontañón; el periodista francés Maurice Sollin (que firmó a menudo como A. M. Sol, director del equipo de realización) o el director Francisco Camacho; y también, aunque ya en 1938, los futuros cineastas Rafael Gil, quien tras rápida reconversión, devendría en franquista militante y en uno de los puntales del cine de régimen, desde 1939; y el crítico comunista Antonio del Amo, que también habría de desarrollar una larga carrera como docente, director, guionista y productor, aunque tras dura depuración, una vez terminada la contienda.

En Madrid, la producción comunista corrió por cuenta de la Cooperativa Obrera Cinematográfica (COC), cuyo adalid fue el documentalista Fernando Gutiérrez Mantilla, compinche de Carlos Velo en la realización de la serie de documentales para CIFESA que inaugura la edad adulta del cine de no ficción en España. La COC, a diferencia de Film Popular, mantuvo una política de colaboración con el resto de fuerzas republicanas, significativamente con los socialistas, con los que los comunistas compartían la militancia sindical en el seno de la Unión General de Trabajadores (UGT), y en ella trabajaron no sólo Mantilla, sino también Antonio del Amo.

Por su parte, otras organizaciones más o menos situadas en la órbita comunista, como la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura, fundada en 1935 como sección española de una organización internacional con ramificaciones francesas, y en la que militaron desde el futuro político gaullista francés André Malraux hasta el poeta y posterior premio Nobel Pablo Neruda, y desde Miguel Hernández hasta el escritor y

poeta soviético Ilya Ehrenburg; o el Socorro Rojo Internacional, otra organización pantalla de la Tercera Internacional, también produjeron numerosos cortometrajes de propaganda bélica. Por último, y siempre dentro de la órbita comunista, cabe citar algunos cuerpos de ejército con mandos bolcheviques, como el 13 Regimiento de Milicias Populares “Pasionaria”, en el que destacó el trabajo del vasco Mauro Azcona, un documentalista que estaba en activo desde la década anterior y que siguió realizando cortos de apoyo a la causa republicana incluso tras su exilio, en Francia. También hubo mandos comunistas que impulsaron la realización de otros documentales, como los del Cuerpo de Ejército del Centro, para el que trabajaría Rafael Gil, o el Estado Mayor Central, que tuvo su mejor hombre en el antiguo crítico de *Nuestro Cinema* José M. Plaza.

4.7.2.- El bando republicano (II): las producciones gubernamentales.

No es éste el lugar para establecer la nómina completa de los organismos gubernamentales responsables de la producción de filmes de propaganda bélica o destinados a la retaguardia; otros, entre ellos el imprescindible Román Gubern, ya se han ocupado de ello en sus contribuciones sobre el cine de la guerra; ni mucho menos hacernos eco de la intra-historia de los distintos organismos que se crearon para impulsarlo. Pero sí recordar algunos jalones insoslayables. Por ejemplo, que el gobierno republicano, a diferencia de algunos gobiernos totalitarios, como Italia o Alemania, no tuvo propiamente un Ministerio de Propaganda hasta fecha tan avanzada como noviembre de 1936, cuando Largo Caballero, a la sazón presidente del gobierno, creó el tal Ministerio. Hasta entonces, las tareas propagandísticas eran encomendadas al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes; por su parte, en mayo de 1937, Juan Negrín habría de rebajar el rango ministerial a mera Subsecretaría de Propaganda, dotada de servicios específicos en materia cinematográfica, a cuyo frente colocó al antiguo crítico y ensayista Manuel Villegas López, que contó con la colaboración de Gutiérrez Mantilla y de Francisco Camacho.

Aunque produjo algunos cortometrajes eficaces, que fueron llamados simplemente *trailers*, poco más que hábiles consignas propagandísticas en celuloide, la mayor contribución de los Servicios Cinematográficos de la subsecretaría sería la producción de *Sierra de Teruel / L'Espoir* (1939) de André Malraux, film de ficción que intentó romper el bloqueo internacional impuesto por las timoratas democracias europeas, con Gran Bretaña y Francia a la cabeza, en la ayuda al legítimo gobierno republicano, y sin duda alguna, el mayor y mejor producto de apoyo a la causa a la postre derrotada en la contienda. En su realización contribuyó una pléyade de profesionales, intelectuales y escritores que van desde Max Aub hasta Ernest Hemingway, pasando por Mantilla, los actores Andrés Mejuto y Francisco Reiguera, en un film cuyo rodaje fue particularmente conflictivo, puesto que el desarrollo mismo de la guerra puso en graves riesgos el poder ultimar el proyecto. De

hecho, cuando las tropas franquistas entraron en Barcelona, en enero de 1939, todavía no estaba terminada la fase completa del rodaje, lo que equivale a decir que su función política y de agitación sencillamente no llegó a realizarse. Gubern lo resumió así: “La película, que se quería eisensteniana pero que al final resultó rosselliniana -del Rossellini de *Paisà* (1946)- llegó tarde a la petición de ayuda internacional para la República, pero fue un punto de partida del neorrealismo cinematográfico europeo”²⁴⁹. Por su parte, el hispanista Marcel Oms afirmó del film que “ocupa un lugar eminente en las representaciones cinematográficas de la guerra de España porque sintetiza a la vez las relaciones entre la realidad vivida y la narración novelada, entre la obra de arte y las exigencias del compromiso, entre la obra propiamente dicha y el contexto histórico que la crea, la condiciona y la modela”²⁵⁰.

Pero sin duda alguna, la producción cuantitativamente más importante realizada por instancias gubernamentales habría de llevarse a cabo en Cataluña, y por cuenta de su gobierno autonómico, la Generalitat. Fue la obra principal de un activo propagandista, Jaume Miravittles, militante de Esquerra Republicana, quien convenció al entonces *conseller* de Economía, Josep Tarradellas, posterior presidente de la institución, tanto en el exilio como en la recuperada democracia posterior a 1978, para organizar un Comissariat de Propaganda que sustituyese al Comitè de Cinema de la Generalitat, creado a finales de 1932 y dirigido por Josep Carné, lo hemos dicho ya, un hombre con experiencia en los rodajes de dobles versiones en Hollywood; con amplias competencias que iban desde la implementación de una escuela de formación (que no llegaría a funcionar), tareas de difusión del cine y el apoyo a la docencia primaria y secundaria, así como la realización de documentales didácticos, hoy perdidos; pero fue justamente su inoperancia lo que motivó la aceptación de la idea del Comissariat. Creado en 1936, ya comenzada la

²⁴⁹ Gubern, Román (1986), p. 35.

²⁵⁰ “*Sierra de Teruel* (...) occupe une place éminente dans les représentations cinématographiques de la guerre d’Espagne parce qu’il synthétise tout à la fois les rapports entre la réalité vécue et la narration romanesque, entre l’oeuvre d’art et les exigences de l’engagement, entre l’ouvre propiement dite et le contexte historique que l’enfante, la conditionne et la modèle”. En: Oms, Marcel (1985), p. 123.

guerra, con representación de todos los partidos y organizaciones republicanas (muy significativamente, la CNT y el PSUC), aunque dirigido y controlado por los nacionalistas de Esquerra Republicana, partido hegemónico en el Principado, y con competencias en el terreno editorial (libros, revistas y folletos) y en la elaboración de carteles, en noviembre de 1936 se dotó de una Secció de Cinema. Esta sección desempeñó un papel político de primer orden: frenar la influencia anarquista en el sector. Pronto recibió el nombre de Laya Films, a cuyo frente se decidió poner a Joan Castanyer. Escenógrafo, hombre de cine y de teatro formado en el París de entreguerras y con residencia hasta entonces en la capital francesa, Castanyer había colaborado con el grupo militante *Octobre* y con el gran Jean Renoir en algunas de sus películas.

Laya Films se ocupó no sólo de producir, sino también de distribuir, y no sólo su catálogo, sino también el codiciado material soviético, prohibido en su distribución comercial normalizada hasta febrero de 1936. Su entendimiento con Popular Films, productora ligada a los comunistas, tiene también el lógico cometido de controlar a los anarquistas. No obstante, la tarea de distribución la delegaría, a partir de enero de 1938, en una nueva empresa privada, Catalonia Films. Laya produjo, como ya apuntamos antes, el noticiario semanal *Espanya al dia. Noticiari nacional*, del que se editaron más de cien números entre enero de 1937 y enero de 1939, además de unos cincuenta documentales de temas muy diversos, destinados no sólo para los públicos de la retaguardia, sino también para dar a conocer internacionalmente los distintos aspectos de la cotidianidad catalana. Contó con un equipo fijo compuesto por montadores tan conocidos como el también director Antonio Graciani o Joan Serra, el locutor Ramón Martori, que había trabajado en la sucursal barcelonesa de Metro-Goldwyn-Mayer; los operadores Manuel Berenguer o Sebastià Parera, que continuarían su actividad una vez acabada la contienda, o Ramon Biadiu, que conoció el exilio; por su parte, Castanyer contribuyó con la redacción de los comentarios en off que solían organizar el

sentido del material filmado²⁵¹.

Capítulo aparte merece el responder, y cómo, a una pregunta crucial en cualquier historia de una industria cultural: quiénes fueron los consumidores del cine de propaganda durante el período bélico; y también, si fue éste el más visto por el público. No disponemos aún de una buena historia de la frecuentación cinematográfica en España; mucho menos aún en los cruciales años del período bélico, cuando más claras se hacen las contradicciones entre las consignas partidarias, la necesidad de distracción frente a una realidad brutalmente hostil, el dinero recaudado en las salas (sobre todo en el bando republicano), que en parte se destinaba al esfuerzo bélico, y los hábitos y los gustos establecidos y anclados en las rutinas de consumo. Sólo existe un trabajo, muy parcial y ciertamente mejorable (sobre todo en lo que hace a la confusión de algunas de sus propuestas de estadísticas), aunque de conclusiones atendibles, el realizado por José Cabeza a partir de un análisis bastante minucioso de la cartelera madrileña entre 1936 y 1939²⁵². Gracias a él, poseemos ahora muchos datos valiosos, que hay que matizar en su función de ejemplo aplicable a todo el Estado, dadas las muy peculiares características del Madrid de entonces: una ciudad parcialmente sitiada, con problemas de comunicación, en la que el poder republicano está mucho más repartido que en Barcelona, por ejemplo. A diferencia de lo ocurrido en la Ciudad Condal, e incluso en ciudades como Valencia, la capital del Estado no asiste a la incautación pura y dura de las salas por parte de militantes de la CNT, sino que éstas se reparten entre distintos partidos y organizaciones

²⁵¹ Conviene resaltar que, además de las películas de producción de cada uno de los bandos, también hubo una ingente producción de materiales, tanto documentales como de ficción, producidos y rodados bien para apoyar a alguna de las dos causas, bien para utilizar el interés que el conflicto despertó prácticamente en todo el mundo, y que convirtió a España en una evocación para aventuras exóticas, como prueban algunas muestras de cine de evasión producido sobre todo en Hollywood. No es el objeto de estas páginas el profundizar en este tema, que por lo demás está profusamente estudiado en el ya historiográficamente sobrepasado Fernández Cuenca, Carlos (1972), Gubern, Román (1986), Oms, Marcel (1986), Crusells, Magí (2000), o Meseguer (2004), además de en el ya citado Catálogo coordinado por Alfonso del Amo, entre muchos otros.

²⁵² Cabeza San Deogracias, José (2005). Los datos de este apartado se refieren mayoritariamente a este trabajo.

sindicales (la explotación de las salas dejaba un amplio margen de beneficios, sustanciales para sostener el esfuerzo bélico de cada fracción), y desde 1937, serán las instituciones estatales quienes se hagan cargo de ellas, como también ocurrirá en otras provincias (especialmente, la bien estudiada Vizcaya).

A lo largo del período bélico, y a pesar de la virulencia de los bombardeos, la mayoría de las salas permanecen abiertas (sólo cierra, y por breves períodos, el 35% de los cines censados en 1935). Durante algún tiempo (por ejemplo, todo el mes anterior al 22 de diciembre de 1936), no se exhibe ninguna película de origen estadounidense, miradas con lupa y muchas reticencias por las autoridades republicanas por su sospechoso carácter “imperialista”. Pero desde ese momento, y con más proclividad desde comienzos de 1937, el cine americano se irá apoderando lentamente de las carteleras²⁵³, relegando al cine soviético a posiciones claramente marginales. De los 4.678 pases de películas contabilizados por Cabeza siguiendo las carteleras de los periódicos, el 60,82% lo fueron de películas de origen estadounidense. A gran distancia, le sigue la producción española, con el 13,25% (se supone, aunque el autor no lo aclara, que aquí también se contabilizan las producciones republicanas o izquierdistas que iban en pase conjunto con documentales cortos; y también películas que, como *Morena Clara*, se sabe que disfrutaron de gran aceptación en los dos bandos, aunque en el republicano se prohibiría el film al hacerse público que Florián Rey apoyaba sin ambages la causaalzada). Más interesantes para el público parecen ser las producciones alemanas no directamente políticas (un 4,94% de las proyecciones) que las soviéticas, ensalzadas unánimemente por la crítica, tanto de izquierdas como incluso por algunos escritores de derechas:

²⁵³ No era una situación nueva; muy al contrario, antes de la contienda el cine estadounidense era el que más se prodigaba en las carteleras de estreno españolas. Tomando como dato el año 1934, el número de películas estrenadas por nacionalidad de origen fue el siguiente: Españolas: 18. Francesas: 52. Alemanas: 72. Inglesas: 11. Otros orígenes: 9. Estadounidenses: 243. O dicho de otra forma, del total de 405 películas estrenadas, el 60% fueron títulos de origen norteamericano. Fuente: *Arte y Cinematografía*, nº 400, especial XXV Aniversario, Barcelona, s/f. (1935).

se quedan éstas en un discreto 3,78% del total de las proyecciones.

Si se atiende a las semanas de proyección, repito, siempre en salas madrileñas, la campeona absoluta de la taquilla es *¡Centinela, alerta!*, la película de Jean Grémillon producida por Filmófono, que dista mucho de hablar de esfuerzos bélicos o calamidades del presente. 42 semanas en cartel marcaron el éxito de una película cuyo principal logro, además de un cuidado diseño de producción, era el gancho musical, el protagonismo del muy popular cantante Angelillo, personal y plenamente identificado con la causa republicana y una trama directamente incardinada en la españolada: cuarteles, maternidades tormentosas y acomplexadas, y canciones, muchas canciones. Luego, le siguen películas cómicas como *Una noche en la ópera* (*A Night at the Opera*, 1935) de Sam Wood, vehículo para la comicidad de los hermanos Marx (25 semanas), o *Tiempos modernos* (*Modern Times*, 1936) de Charles Chaplin (23 semanas). La primera película de esfuerzo bélico y temática proletaria (y la única, en realidad, con más de 12 semanas en cartel) es *Barrios bajos* de Pedro Puche (20 semanas), de la que ya sabemos que a pesar de abordar una temática social de denuncia (las condiciones de vida y explotación sexual de jóvenes proletarias), lo hacía desde las formas de un drama criminal a la francesa, y además bien adobado con canciones.

O dicho de otra forma, ni siquiera la guerra modificó los hábitos de consumo largamente asentados en el público. Cierto es que las autoridades hicieron la vista gorda ante el “escapismo” de la mayor parte de la producción comercial al uso, y se negaron a censurar un cine evasivo pero efectivo de cara al goce del atormentado espectador de la retaguardia bélica; y no es menos cierto, además, que los anarquistas, inquietos por la presencia de cine soviético en momentos de enfrentamiento incluso a tiros con los comunistas (sobre todo después de los Sucesos de Mayo de 1937 en Barcelona), llevaron la paradoja del enfrentamiento hasta el límite de permitir antes la exhibición de películas americanas que soviéticas en las salas por ellos controladas. Como afirma Cabeza, “Limpiar de “imperialismos” las carteleras no compensaba debido al imperativo económico de no cerrar cines y a la obligación de reciclar

una oferta cinematográfica que debía ser sostenida y variada”²⁵⁴. Y que la pervivencia de los géneros más populares entre el público madrileño, como la españolada, continuó impertérrita en tiempos bélicos parece fuera de toda duda: títulos como *Morena Clara*, pero también *El gato montés* (1936) de Rosario Pi, *Madre Alegría* (1935) de José Buchs, o hasta *La hija de Juan Simón* (1935) de José Luis Sáenz de Heredia, todas con más de 12 semanas de permanencia en cartel, atestiguan la solidez de los hábitos establecidos. Y en este último caso, ni siquiera el hecho de que Sáenz de Heredia fuese primo carnal de José Antonio, y por tanto sobrino del dictador Primo de Rivera, y militante de Falange Española parece haber sido un impedimento para permitir su pase en cines de alguna manera colectivizados.

Por lo que hace al precio de las entradas, que es el verdadero barómetro que nos permite deducir la política de entretenimiento del bando republicano, hay que constatar que entre 1936 y 1939, se reduce el amplio abanico de precio según la categoría de los locales, y sólo habrá un baremo de no más de tres o cuatro variantes. Además, el precio medio de la entrada permanecerá inalterable, en territorio republicano, desde julio de 1936, lo que sirve para comprobar que, para el gobierno, es sencillamente imprescindible que exista una espita que libere la tensión provocada por las penalidades sufridas por la población civil. En algún caso no especificado²⁵⁵, el precio se incrementó entre 5 y 30 céntimos en concepto de impuestos dedicados al esfuerzo bélico.

4.7.3.- El bando alzado, o nacional: la censura

A diferencia de lo que ocurrió en el campo republicano, en el alzado la división del territorio producida en los primeros meses de la contienda dejó a los franquistas privados de toda infraestructura de platós de rodaje: las instalaciones de Barcelona o de Madrid quedaron fuera de su alcance, de ahí

²⁵⁴ Cabeza San Deogracias, José (2005), p. 45.

²⁵⁵ Los datos de este epígrafe son de Díaz Puertas, Emeterio (2003), pp. 34-35.

que la primera consecuencia que tuvo para ellos fue la de tener que solicitar ayuda exterior a sus aliados, Alemania, Italia y Portugal, para poder llevar a cabo sus propuestas. Hemos visto también que la producción nacional fue sensiblemente menor que la republicana, además de no contar con el apoyo de profesionales del prestigio del documentalista soviético Roman Karmen²⁵⁶, del holandés Joris Ivens o del novelista francés André Malraux, convertido en cineasta. Y no es menos cierto que, como afirmábamos antes, hasta que no existió el Departamento Nacional de Propaganda, en 1938, la producción cinematográfica nacional fue escasa y dispersa, y mucho menos eficaz, en términos de concitar la adhesión internacional para las posiciones alzadas, que el cine republicano. A su vez, inscrito dentro del DNP se crearía, con fecha 1 de abril de 1938, pero sin que constara en ningún documento oficial, como recuerdan Tranche y Sánchez Biosca²⁵⁷, un Departamento Nacional de Cinematografía, lo veremos luego, que sólo reguló su funcionamiento mediante una Orden del 21 de febrero de 1940.

Mucho más que producir filmes que explicaran sus puntos de vistas, por lo menos en el primer año y medio de la guerra, entre julio de 1936 y enero de 1938, lo que pareció interesar más a las autoridades castrenses del bando franquista no fue otra cosa que vigilar las disidencias en su propio campo²⁵⁸.

²⁵⁶ Roman Karmen constituye un ejemplo curioso en su propia peripecia durante la guerra. Llega a la frontera de Irún en setiembre de 1936, acompañado por Boris Makasejev, y comienza a rodar imágenes destinadas al noticiario *K Sobytijam W Ispanij*, que serían profusamente utilizadas, con diferentes intenciones, por varios filmes y directores, entre ellos la pionera Esfir Shub, que montaría con ellas el film pro-estalinista *Ispanija* (1939), aunque alguno de los colaboradores de Karmen, como el guionista Mijaíl Koltsov, habían sido depurados ya cuando se produjo el estreno del documental. Karmen volvería a España en los '60, para rodar el film-ensayo *Grenada, Grenada moja*, que es el reconocimiento de la profunda huella que dejó la contienda en toda una generación, y a escala mundial.

²⁵⁷ Tranche, Rafael y Sánchez Biosca, Vicente (2000), p. 38.

²⁵⁸ Las susceptibilidades político-ideológicas en el terreno nacional fueron legendarias, y por supuesto, también en el terreno cinematográfico. Sala y Álvarez Berciano cuentan un episodio particularmente significativo: en febrero de 1939, la proyección en Pamplona de uno de los documentales más importantes de exaltación de la causaalzada, *España heroica*, realizado en Berlín por Joaquín Reig Gozábez el año anterior, y la mayor contribución alemana a la causa franquista en el terreno del documental, fue vivamente reprobada por militantes de la antigua Comución Tradicionalista por considerar que su partido quedaba fuera de las explicaciones que, en el off sonoro, se daban sobre el proceso de creación del Movimiento Nacional... Sólo tres años después, y en el atrio de la basílica de Begoña, las disidencias entre falangistas y tradicionalistas habrían de dirimirse a tiros, lo que

Ello explica el innegable desbarajuste que fue, en ese período, la organización de una censura que no sólo tenía que atender a los filmes de propaganda que se estaban rodando, sino también a revisar los hasta entonces estrenados y a visionar los que las distribuidoras, tanto españolas como extranjeras (éstas habían tenido un papel discreto con respecto al franquismo, pero en atención a las necesidades de su negocio, jamás se indispusieron con las autoridades alzadas), les presentaban como nuevas propuestas de estreno... sin olvidar que esta censura era operativa también para los *trailers* de los nuevos estrenos y para los carteles publicitarios²⁵⁹.

Pero el desbarajuste no se debió sólo a una cuestión de acumulación de trabajo que afectara a los censores, sino sobre todo a la existencia de puntos de vista diferentes sobre qué era, y qué no, censurable en una película: fue, en esencia, un conflicto con tintes ideológicos. Tanto en la sede de la censura en Burgos como en las de A Coruña y Sevilla, que respondían de alguna forma a la nueva composición geográfica del poder nacionalista, se agolpaban lo que ahora llamaríamos *lobbies* de presión, tanto de la industria como de la sociedad civil, como la Confederación Católica Nacional de Padres de Familia, exigiendo que se aplicaran las conocidas rigideces morales propugnadas por las instituciones eclesiásticas ya en tiempos republicanos, y mucho más ahora, con el viento a favor de haber ganado sencillamente toda una guerra civil.

Frente a las autoridades castrenses, que en última instancia eran las que detentaban el poder real, o ante la Junta Superior de Censura (creada en

provocó incluso una importante remodelación del gobierno que se llevó por delante al mismísimo Serrano Suñer, con cuñado de Franco; y con él, a Dionisio Ridruejo y a algunos de los miembros de la fracción de Falange Española en la que estaba integrado Edgar Neville.

²⁵⁹ No existen buenos trabajos, tal vez no pueda haberlos nunca, dada la dispersión de responsabilidades vivida en el campo republicano, sobre la censura cinematográfica vivida en éste entre 1936 y 1939. Martínez-Bretón señala que la acción de control sobre las películas se desarrolló de otra forma, controlando más las empresas que los productos concretos, y sin papeles que pudieran servir como indicadores. Tan sólo alguna que otra directriz, como la la nota en prensa del SICEP-CNT, en la que se afirmaba: “Los productores cinematográficos pueden trabajar hoy exactamente en las mismas condiciones que antes de producirse el hecho revolucionario (...) Lo que sí exige este Comité es que para la contrata de personal que haya de trabajar en las películas, los productores deben atenerse estrictamente a las normas fijadas a tal fin”. Citado por Martínez-Bretón (2000), p. 136.

diciembre de 1937), los padres de familia católicos, pero también militantes de toda laya o cargos políticos locales impuestos por los vencedores, se quejaban sobre todo de las producciones comerciales estadounidenses, por cuanto eran las que más incidían sobre los gustos de la población, pero también del cine español, de manera que, aunque jamás en forma de un corpus legal²⁶⁰, se redactaron unas normas, fielmente reproducidas en la indispensable contribución de Álvarez Berciano y Sala Noguera²⁶¹ y conservadas en el Archivo General de la Administración: “Igualmente precisa era la norma que prohibía “todas las películas de argumentos históricos que no reflejen la verdad de la Historia” (!), y los temas que se refirieran a “asuntos sociales de orden comunista, o de tendencia marxista, como huelgas, boicots, manifestaciones, etc., y que puedan rozar en cualquier forma nuestro glorioso Movimiento y su ideología”. No se tolerarían en los cines de la España auténtica ni obreros pobres y deprimidos, ni obreros explotados o reivindicativos. “Queda prohibido todo lo relativo a la lucha de clases, exaltación del pueblo oprimido, ni argumentos que se refieran a vejaciones a las clases obreras o referentes a excesos de tristezas en las clases humildes motivados por falta de medios económicos, por no hallar trabajo, por exceso de familia en obreros que no pueden sostener porque el jornal no cubra sus necesidades, casos de enfermedad, etc.” Bastaba que alguien pronunciara una frase como “Todo para unos y nada para todos” (...) o se mentara una huelga, para que se produjera la inmediata amputación”.

Antes aún de que funcionara la JSC, ya una orden del 29 de mayo de ese mismo 1937 advertía sobre la obligatoriedad de la censura previa de guiones, una importación directa del código de censura italiano, que garantizaba al productor al menos que no rodaría el film en vano, y al mismo tiempo, dotaba al censor de una herramienta imprescindible para el desempeño eficaz de su

²⁶⁰ La mayor paradoja propiciada por el régimen franquista en este terreno no fue otra que obligar a la oposición, ante la incertidumbre sobre las reglas de juego a que tenían que atenerse los productores y demás profesionales cinematográficos, a exigir una Ley de Censura, para mejor fijar el terreno y saber a qué atenerse. Ello sólo cuajaría, ya en los '60, en la Ley de García Escudero, de larga deliberación y, a la postre, de resultados francamente mejorables... como cualquier legislación censora, a decir verdad.

²⁶¹ Álvarez Berciano, Rosa y Sala Noguera, Ramon (2000), p. 25.

cometido, toda vez que, desde entonces, y hasta el final del franquismo, se tendría la certeza de que nadie se arriesgaría a invertir dinero en un guión que había sido rechazado previamente. De ahí que, ya lo dijimos en otro texto anterior²⁶², la censura cinematográfica del franquismo fue, más que la tradicional censura de tijeras, un ejercicio de lápiz rojo, aquel con el cual el censor tachaba limpiamente toda una secuencia... o el guión entero.

Pero ni siquiera una herramienta censora tan formidable como el guión previo zanjó las discusiones y resolvió los conflictos de todas las partes involucradas en el negocio cinematográfico. Las juntas censoras de Burgos, más relacionadas con el mando supremo militar, y de Sevilla, donde campaba como en un feudo privado y medieval el general Queipo de Llano; las presiones de las asociaciones católicas, los intentos de mediación solicitados por los distribuidores y los exhibidores llevaron a que, una vez más con una decisión típicamente castrense, se creara, en noviembre de 1938, una Comisión de Censura, que junto con la JSC, quedaba adscrita al Ministerio de Gobernación, con el fin de abortar cualquier conflicto que pudiera rememorar los vividos, en el propio campo alzado, en ocasión del Decreto de Unificación de FE y de las JONS y Comunión Tradicionalista. E interesa retener los datos ya apuntados sobre qué se podía y qué no, y el funcionamiento de la censura en el bando nacional, porque al acabar la guerra, sería esta misma, con articulaciones diferentes que ya veremos, la que regiría toda la actividad cinematográfica en España.

4.7.4.- El bando alzado: la producción propagandística

A diferencia de lo ocurrido en el bando republicano, en el franquista la primera producción de materiales de propaganda no fue obra de los grupos o partidos que formaban parte del bloque nucleado entorno al ejército; ni de organismos creados por las nuevas autoridades, sino que se caracterizó por ser realizada por empresas de producción establecidas ya en tiempos

²⁶² Riambau, Esteve y Torreiro, Casimiro (1998).

republicanos. De hecho, dos de las empresas más importantes de los '30, la valenciana CIFESA y la madrileña CEA, serían los núcleos a partir de los que se montaron los primeros documentales guerreros. Fue, al igual que la "cooperación" de los dos estudios de montaje disponibles en Lisboa, los de la alemana Tobis y los de Lisboa Filmes, una muy interesada (y en ocasiones, bien pagada) contribución más allá de lo meramente ideológico; es más, muchos de los cuadros cinematográficos del Nuevo Estado habrían de acusar a la familia Casanova, propietaria de CIFESA, de no contribuir con suficiente generosidad a la causa, lo que habría de llevar a esta poderosa productora y distribuidora a quedarse fuera de algunos negocios lucrativos que se montaron en los primeros tiempos de la guerra, como la distribución por el territorio nacional del material propagandístico alzado, muy requerido (es lógico, por lo demás) por los exhibidores, y que fue otorgado a la Hispano Tobis, sucursal española de la empresa matriz alemana Tobis.

Tanto CEA como CIFESA habrían de aportar los equipos de rodaje de dos de sus proyectos, emprendidos en las semanas anteriores al golpe de Estado, y que casualmente se encontraban trabajando en territorios que, como Andalucía, cayeron pronto en manos nacionales. La primera estaba embarcada, en Cádiz, en el rodaje de *Asilo naval*, película que dirigía Tomás Cola, antiguo boxeador, ayudante y hombre para todo del realizador americano Rex Ingram, quien en la década de los '20 había intentado la pasable locura de intentar montar una suerte de Hollywood en la francesa Côte d'Azur, con resultados económicos ruinosos. *Asilo naval* nunca llegaría a terminarse, y el propio Cola moriría combatiendo en el frente de Córdoba poco después, pero los equipos de CEA ayudaron incluso a iluminar un desembarco de tropas franquistas en la costa andaluza. Por su parte, CIFESA tenía bajo contrato al director falangista Fernando Delgado, quien rodaba precisamente en Córdoba *El genio alegre*, basada en un sainete de los hermanos Álvarez Quintero, película que sí conocería estreno tras la contienda. En su equipo, como se verá más adelante, figuraba también el montador y ocasional director Eduardo García Maroto, que desde entonces

habría de convertirse, en un constante ir y venir entre Sevilla y Lisboa, en el montador de la mayor parte de los filmes de propaganda nacionalistas rodados en los primeros meses de la guerra.

La protagonista de la cinta no era otra que Rosita Díaz Gimeno, junto con Imperio Argentina, la gran diva del cine republicano español. A diferencia de Argentina, que involucró su nombre en las producciones filmadas por su marido Florián Rey en el Berlín nazi, Díaz Gimeno era de ideas republicanas, íntima amiga, además, de la familia del Dr. Juan Negrín, último presidente de gobierno republicano (de hecho, se casó con su hijo, Juan Negrín Mijailov). Denunciada por sus ideas por un compañero de rodaje, el actor y locutor falangista Fernando Fernández de Córdoba, fue detenida por las autoridades franquistas, permaneció presa en el Alcázar de Toledo, en Salamanca y en Sevilla, hasta que, gracias a la intercesión de una compañera de rodaje (la actriz Anita Sevilla, según algunas fuentes), consiguió un pasaporte, pasó a zona republicana, adonde participó en diversas tareas propagandísticas, antes de regresar, ese mismo 1937, a Hollywood, donde había trabajado profusamente en el período de las dobles versiones y, aunque moriría en Nueva York, fijó su residencia durante años en México. El “caso Díaz Gimeno” explica perfectamente bien los alcances, y también los límites, de la propaganda y el sensacionalismo en el período bélico. Tras conocerse su detención, la prensa internacional dio por sentado su fusilamiento, y tildó inmediatamente a la actriz de “la Mata Hari de esta guerra” o la “Pasionaria de las filas rojas”, creando alrededor de la diva un halo de misterio y atribuyéndole nada menos que arriesgadas tareas de contra-espionaje. El comunicado de prensa nº 180 del Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya de fecha 4 de marzo de 1937, resume el núcleo de esas especulaciones novelescas: “Pervinguda a penetrar en el grup que es mou entorn Franco, barrejada amb gent diversa, el seu encant havia de causar sensació i produir (sic) estralls entre els oficials informadors de l’Alt Estat. Aixó feu (sic) que algú la mirés amb rezel (sic) d’un mirada suspecta. El comandament s’havia fixat en ella. Una estació emisora (sic) clandestina que

informava als governaments dels plans estratègics nacionalistes, fou descoberta per uns oficials de servei, els quals arribaren a la convicció que ningú més que Rosita Díaz podia ésser la persona que lliurés als operadors secrets d'aital importància que podies comprometre el descapdellament (sic) de les operacions que hom realitzava contra Madrid. L'artista fou immediatament detinguda i passada en cort marcial a Sevilla, fou condemnada a mort. Amb la vida pagava els audaciosos projectes als quals la seva seducció havia permés (sic) pretendre"²⁶³. Demés está decir que cuando *El genio alegre* vio la luz en las carteleras españolas, en 1939, el nombre de su protagonista femenina, por lo demás, una de las actrices más publicitadas por las revistas cinematográficas republicanas, fue cuidadosamente eliminado de los títulos de crédito... aunque siguieran sus imágenes campando por los cuatros costados del encuadre, al igual que las de otras de sus compañeras de reparto, también represaliadas.

CIFESA y CEA pusieron todos sus medios materiales al servicio de la causa, aunque esperaron en vano a que el Ejército se molestara en responder a su amable ofrecimiento, de manera que tanto CEA, que prestaría sus medios a Comución Tradicionalista²⁶⁴, como CIFESA, que haría lo propio con FE y de las JONS, se volcaron al esfuerzo bélico, también en forma de producción de filmes de propaganda. El mayor esfuerzo de CEA sería la realización, en el norte de África, del interesante documental *Romancero marroquí* (1939), iniciado de manera un tanto rocambolesca por un republicano de pro como el gallego Carlos Velo, y firmado, tras la hábil deserción de éste hacia Francia, primero, y a México, más tarde, por un hombre de la casa, el pro-nazi jerezano Enrique Domínguez Rodiño. Periodista de larga dedicación (*La Vanguardia*, *El Imparcial*), había cubierto eventos como la Revolución Soviética, y antes de regresar a Madrid, había sido agregado de Prensa y Cultura de la Embajada de España en Berlín en el

²⁶³ Citado por Riambau, Esteve (2012), pp. 23-24.

²⁶⁴ La ideología tan poco moderna de CT no hacía a este sector del bando alzado precisamente muy proclive a la práctica del cinematógrafo. De hecho, el llamado Cine Requeté sólo produjo, al parecer, dos documentales, *La toma de Bilbao* (1937) y *Con las Brigadas navarras* (1937), ambos perdidos.

crucial período que media entre 1923 y 1933. Domínguez Rodiño era ya entonces una pieza clave en el engranaje de CEA, hasta el punto de ser elegido, en 1933, consejero-delegado de la empresa, cuya vicepresidencia detentó entre 1935 y 1965; y el hecho de que no volviera a ponerse tras una cámara resume a las claras que su nombre figura en los créditos porque de alguna manera había que justificar la “ausencia” del ya muy reconocido y prestigioso director Velo.

En cuanto a CIFESA, su equipo andaluz (del que, además de Delgado y García Maroto, formaban también parte el operador Alfredo Fraile, el engolado locutor y actor Fernández de Córdoba, llamado a leer el célebre último parte de guerra y voz habitual en las transmisiones de la recién creada Radio Nacional de España; o los cámaras Andrés Pérez Cubero, Ricardo Torres o Mariano Ruiz-Capilla) habría de rodar hasta 17 documentales para la causa alzada, varios de ellos firmados por Delgado. Estos más bien modestos resultados llevaron a que Salas y Álvarez Berciano se manifestaran muy críticos respecto de la aportación de Falange al cine: “En un sentido estricto no se puede hablar, ni siquiera ciñéndose al período de la guerra civil, de un cine falangista, inspirado, controlado y producido por este partido. En el seno de esta “derecha maciza y excluyente”, en palabras de Laín Entralgo (...), a los falangistas les pasó con el cine otro tanto de lo que les pasó en política: estaban en todas partes y en ninguna”²⁶⁵.

Otra de las empresas que contribuyó al esfuerzo bélico franquista produciendo una serie de cinco documentales fue la extraña Films Patria, domiciliada en Vigo, de la que Sala Nogués y Álvarez Berciano no se arriesgan a consignar propietario. Pero hoy sí se sabe²⁶⁶ que detrás de esta marca estaba el distribuidor y exhibidor orensano Isaac Fraga Penedo, pionero del cine en Galicia y ferviente partidario de la causa africanista, a la que dedicó una serie de documentales, *España en África* (1921), que en los años de la inmediata posguerra mantendría un considerable imperio de

²⁶⁵ Salas Nogués, Ramon y Álvarez Berciano, Rosa (2000), p. 135.

²⁶⁶ Véase la voz correspondiente, obra de J. Antonio Durán, en AA.VV. (2001) [2], pp. 169-172.

exhibición con carácter local (Galicia, León y Asturias), y que como el también gallego Cesáreo González, futuro productor y dueño de la exitosa Suevia Films, se puso de inmediato a disposición de FE y de las JONS para ayudar en lo que pudiera. Que, en el caso de Fraga, no fue mucho: cinco documentales, el más conocido de los cuales es *De Vigo a Mérida*, de una factura técnica indiscutiblemente mejorable, como por otra parte, el resto del lote; y con una supuesta coproducción, según las copias, de Lisboa Films que, en realidad, enmascaraba sólo el hecho de que allí se habían montado. Otras empresas menores, como Films Nueva España, marca creada por el operador Andrés Pérez Cubero, futuro empleado del DNC, produjeron también filmes de corta duración, aunque su contribución fue claramente inferior a las empresas anteriores.

En lo que hace a la retaguardia llamada “nacional”, los hábitos de consumo y las medidas adoptadas por las nuevas autoridades fueron diferentes a las del bando constitucional. En primer lugar, se observa en la España nacional un descenso apreciable en la frecuentación de las salas, aunque este dato, como todos los que tienen que ver con la frecuentación, parten de fuentes indirectas dada la ausencia de datos fiables. No obstante, se sabe que hubo una reducción mucho mayor que en el bando contrario en lo que hace a la adquisición de películas de producción reciente, toda vez que el esfuerzo prioritario fue, para los franquistas, la adquisición de armas y pertrechos, razón por la que dedicaban todas las divisas que podían obtener a esa causa. Además, se vivió una destrucción importante del parque de salas, que Díaz Puertas cifra en un 20% del total.²⁶⁷ Y en lo que hace al precio de la entrada, ésta se incrementó entre un 58% y un 70%, gracias a los impuestos de guerra (que aumentaron el coste primero en un 10%, y más tarde en un 20%), además de por razones inherentes a la propia inflación, que según las fuentes, pudo ser de entre un 38% y un 50%. Es importante retener este dato: el coste de la entrada no volvería a bajar ya, porque a la inflacionada carga de impuestos que se aprecia en el bando nacional, se añadirán, después del final

²⁶⁷ Díaz Puertas, Emeterio (2003), p. 35.

de la contienda, nuevos gravámenes, como ya veremos: en este aspecto, como en el de la censura, hay una continuidad evidente entre las prácticas del bando nacional y la futura realidad aplicada al resto del territorio español tras el final de la contienda.

Por lo demás, la necesidad de articular en un organismo central todo lo concerniente a la producción llevaría a la creación del Departamento Nacional de Cinematografía (1.4.1938), nacido de la inoperancia de otros organismos anteriores con atribuciones en la materia, como el Gabinete de Prensa de la Junta de Defensa Nacional, al frente del cual volvemos a encontrar al antiguo vanguardista Giménez Caballero; de la Comisión de Cultura e Instrucción, presidida por el escritor y guionista cinematográfico José María Pemán; o la Delegación Nacional del Estado para Prensa y Propaganda, creada en Salamanca en enero de 1937, en la que predominaban los monárquicos de Acción Española: nombres rimbombantes para organismos que en realidad hicieron poco o nada por la realización de películas destinadas a la Causa. De ahí que el propio Serrano Suñer decidiera la centralización de los dispersos organismos en un nuevo departamento, la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda, en febrero de 1938. Ésta se dividió en Propaganda, al frente de la cual situó al poeta, agitador y escritor Dionisio Ridruejo, uno de los personajes más peculiares que diera la reacción ultraderechista española, devenido con el tiempo, primero, en temprano opositor a las políticas franquistas (ya desde 1942), progresivamente, lo veremos luego, convertido en demócrata y, ya en el final de su provechosa, agitada vida, en intelectual militante de la causa socialdemócrata. Al mismo tiempo, Prensa quedó bajo el mando por José Antonio Giménez Arnau; y dependientes de ambas delegaciones, quedaron otras, como el Servicio de Radiodifusión, al frente de la cual se colocó al lingüista, futuro académico y rector de la Universidad de Valladolid Antonio Tovar; Teatro, bajo la dirección de Luis Escobar, amigo personal de Edgar Neville y uno de los grandes renovadores de la escena teatral española desde los '40; Plástica, bajo el control de Juan Cabanas; Ediciones, a cargo de Pedro Laín Entralgo, por entonces uno de los más

inflamados seguidores del sector filo-nazi y, como varios miembros de su sector falangista, futuro y pronto disidente del régimen; y Propaganda Directa, comandada por el periodista, crítico literario y escritor Juan Ramón Masoliver Martínez de Oria, de origen aragonés, primo de Luis Buñuel y tras el final de la contienda, uno de los responsables de la dinamización de la influyente revista catalana *Destino*.

Es importante consignar que el prestigio intelectual y político, así como la sagacidad de Ridruejo le llevó a rodearse de todo tipo de creadores. Hombre providencial para Falange tras la prisión de José Antonio, el castellano fue uno de los responsables de crear la moda fascista entre los sublevados. “Sobre todo era consciente -como buen falangista, bien distinto de lo apolillado de las posiciones de otros miembros del Gobierno de Burgos o Salamanca- de la necesidad de un lenguaje nuevo, de un imaginario innovador que prendiese lo mismo en los combatientes que en la retaguardia”²⁶⁸. Y qué mejor para ello que convocar en su ayuda a los poetas Luis Rosales y Luis Felipe Vivancos, a los novelistas Gonzalo Torrente Ballester o Juan Antonio Zunzunegui, al músico Regino Sáinz de la Maza, a los escritores, periodistas y diplomáticos Agustín de Foxá y Eugenio Montes, por no hablar ya de un Edgar Neville que pasaría de simpatizar con Izquierda Republicana a encuadrarse justamente en éste, el núcleo más pro-germánico del aparato intelectual franquista, y también el que más pronto rompería con las directrices del régimen.

Al frente del Departamento Nacional de Cinematografía, nutrido, como las otras secciones, prioritariamente por militantes falangistas y por seguidores de Serrano Súñer, se situó a un escritor y crítico cinematográfico, Manuel Augusto García Viñolas²⁶⁹, a quien habría de auxiliar el otrora vanguardista

²⁶⁸ Carbajosa, Mónica y Carbajosa, Pablo (2003), p. 147.

²⁶⁹ García Viñolas había nacido en Murcia, en 1911. Había comenzado su trabajo como periodista en el diario católico *La Verdad* de su ciudad natal (1931), que abandonó dos años después para ingresar en la redacción de *El Debate*. Corresponsal en Italia de este diario (1934), allí le sorprende el 18 de Julio. Militante de Acción Católica y de Propagandistas Católicos, colaboró en varios órganos de prensa, como el diario oficial del Vaticano, *L'Osservatore Romano*. Fue premio Francisco Franco en 1940, recibió la encomienda de número de la Orden del Mérito Civil (1964) y fue igualmente Comendador de la Orden Imperial del Yugo y las Flechas. A.G.A., Registro Oficial de Periodistas, carnet nº 71.

Antonio de Obregón, pero también el escritor y futuro censor cinematográfico Carlos Martínez Barbeito o el productor Manuel José Goyanes; y también a Edgar Neville, o los operadores Mariano Ruiz Capillas, Alfredo Fraile o Enrique Guerner, provenientes del equipo de rodaje de *El genio alegre* y de los primeros cortometrajes documentales de FE y de las JONS; el crítico Luis Gómez Mesa, los cineastas Eusebio Fernández Ardavín o Adolfo Aznar, entre otros muchos²⁷⁰.

Gracias a los buenos servicios prestados por el también germanófilo Joaquín Reig Gozávez, futuro hombre fuerte de NO-DO y realizador del documental *España heroica*, que residía por entonces en Berlín y se cuidada de las relaciones entre al Partido Nacional-Socialista alemán y Falange Española y de las JONS, García Viñolas habría de protagonizar uno de los primeros acuerdos internacionales del régimen franquista: en junio de 1938, firma un contrato con la empresa Tobis Filmkunst, “encargada por las autoridades alemanas para suscribir los términos establecidos. El acuerdo (...) garantiza la tan deseada actividad productora del DNC, al asumir la parte alemana el suministro de película virgen y su procesado en laboratorio. Tobis se hace cargo de todos los gastos originados por el revelado, copiado y sincronizado de seis copias por edición del noticiario (con periodicidad semanal) y otras tantas de un documental al mes. A cambio, obtiene los derechos de explotación de las producciones del DNC (salvo España y los países hispanohablantes). Todo ello sin restringir la exhibición de la edición española del noticiario UFA en la zona nacional”, recuerdan Sánchez Biosca y Tranche²⁷¹. Tobis, por lo demás, también realizaba un noticiario propio, el ya mencionado Tobis Wochenshau (nacido a partir de la absorción de noticiario Bavaria-Tonwoche, en abril de 1938), y mantenía, ya se ha comentado antes, una filial de distribución en España, Hispania Tobis, también participada por CEA gracias a los servicios de Domínguez Rodiño, por entonces su vicepresidente.

²⁷⁰ La nómina completa de los empleados de la DNC se puede consultar en Sánchez Biosca, Vicente y Tranche, Rafael (2012), p. 98.

²⁷¹ Sánchez Biosca, Vicente y Tranche, Rafael (2012), p. 93.

En total, el DNC realizaría una veintena de noticiarios, llamados *Noticiario Español*, de unos 350 metros cada uno, y que se comenzaron a rodar en abril de 1938; así como diferentes documentales concretos; en total, medio millón de metros de película impresionada, con cuatro equipos de rodaje itinerantes y el montaje en los ya mencionados estudios lisboetas. Después de acabada la contienda, aún habrían de producirse 32 números más del noticiario, y cuatro ediciones extraordinarias: *Liberación de Barcelona*, *La gran parada militar de Barcelona*, *Liberación de Madrid* y *El gran desfile de la Victoria de Madrid*. El *Noticiario Español* continuó hasta 1941, y compartió carteleras con otros informativos periódicos, como las *Actualidades UFA*, alemanas, o un Fox Movietone cuidadosamente afecto al régimen. Un año después, se sancionaría el monopolio de la información cinematográfica por parte del Estado y nacería el célebre No-Do, la voz del régimen desde entonces.

La tarea principal de los productos elaborados por el DNC fue no sólo contrarrestar la propaganda republicana (su tarea de los primeros tiempos), sino también el construir la imagen cinematográfica de Francisco Franco como el infalible líder carismático, haciendo olvidar, por cierto, las características físicas que atentaban contra la glorificación de su aura: su escasa estatura (compensada por mecanismos como la angulación contrapicada), su voz atiplada y de escaso volumen, su rigidez castrense, su hierática distancia. Refiriéndose a los primeros años de real funcionamiento de una propaganda fuertemente centralizada (de 1938 a 1941), y al hecho de que la mayor parte de los que trabajaron en el DNC tenían amplísima experiencia en el cine de ficción, pero no en el documental, Sánchez Biosca y Tranche afirman: “Combinando lo más eficaz de los tradicionales medios de masas, el cine fue experimentado por los artífices del DNC como si de un laboratorio de empatía y emoción se tratase: haciendo de la necesidad virtud, aprendiendo del enemigo, buscando modelos allá donde los hubiere... 1938 representó el año de descubrimiento y explosión del cine nacional”²⁷² .

A partir del análisis de algunos de los más significativos documentales

²⁷² Sánchez Biosca, Vicente y Tranche, Rafael (2012), p. 24.

producidos por el campo alzado, en especial algunos que, como la delirante *Via Crucis del Señor por tierras de España* de José Luis Sáenz de Heredia, o la no menos truculenta e inflamada *Ya viene el cortejo*, una realización impulsada por Juan de Orduña pero en realidad dirigida por el falangista Carlos Arévalo, Román Gubern ha realizado un clarificador recuento de las características del cine nacional de propaganda bélica: “A diferencia del muy pluralista cine del bando republicano, las cintas (del bando nacional) revelan el monolitismo ideológico del discurso franquista, cuyo gran tema central era la reconquista de España, secuestrada en manos del enemigo *rojo* (sin matices acerca de liberales, socialistas, comunistas, anarquistas, autonomistas, etc.). De ahí que, al igual que el cine anarquista más vehemente, el cine franquista utilizase en sus comentarios un léxico muy agresivo (hordas, canalla marxista, babosos mercenarios, bárbaros, turbas, populacho, plebe, chusma, etc.), ciertamente chocante en boca de quienes querían representar a las fuerzas del orden, de la sensatez y la civilización cristiana, aunque tales epítetos tienen la gran virtud de recordarnos que la guerra de España fue sobre todo una guerra de clases”²⁷³.

A buena parte del cine producido desde 1939 en la España ya unificada por el franquismo y las normas del Nuevo Estado, le competirá desde entonces la tarea de reescribir en términos heroicos (y obviamente, también el ocultar debilidades e intentar difuminar las huellas del horror) la Guerra Civil según la mitología oficial propia de los vencedores. Y sin fisuras: cuando éstas aparezcan, por ejemplo, cuando en *Rojo y negro* (1942, Carlos Arévalo) se coloque a Falange como motor generador del triunfo en la contienda, omitiendo por tanto la labor del ejército alzado, la respuesta será la de un funcional silencio que condena al film al ostracismo. O dicho en otros términos, al cine se le asignó, y con ingentes cantidades en forma de subvenciones, la tarea ciclópea de redefinir la memoria de los españoles en relación con lo que acababan de vivir: “La guerra es el indiscutible mito fundacional del régimen franquista, lo que explica su abrumadora presencia a

²⁷³ Gubern, Román (1986), p. 69.

lo largo de treinta y seis años. Aunque se la intentó denominar *liberación* - frente a una invasión- y *cruzada* -frente a la conquista atea o hereje-, el hecho de que fuera una guerra civil obligó a desplegar un importante dispositivo gestor de la memoria con el fin de convertirla en concesionaria de legitimidad de origen. Éste se asentaría sobre el exilio y represión de cualquier recuerdo alternativo -quedando reducido a la clandestinidad o al ámbito privado- y el palimpsesto ejercido sobre los lugares de la memoria republicanos. Eliminados los vencidos, los nuevos recuerdos buscaban exaltar la victoria reafirmando la fidelidad de los vencedores, captando a los tibios y modelando desde el principio el recuerdo de aquellos que no habrían de vivir el origen. Desde la perspectiva de los vencedores, en estos primeros años la memoria (de la guerra) será la de un hecho fundacional”²⁷⁴.

Se abrirá entonces para otros, los vencidos, una existencia extremadamente complicada. Jordi Gracia lo resumió brillantemente así: “Hubo que cambiar de nombre o de pueblo, o de ciudad y de hábitos, camuflar como adoptada la hija nacida sin papeles en la guerra o de un matrimonio anterior a la guerra, o cambiarle los apellidos, tapar una unión antigua con un matrimonio por la Iglesia, morir en vida o dedicarse a esperar sin más a que despejase el tiempo. Y todas éstas fueron rutinas de los vencidos. Desaparecieron del mapa público porque ésa era parte importante del delirio franquista: el exterminio del *rojo liberal separatista* como gangrena social. Y a eso se aplicó la derrota, a hacerse desaparecer, a callarse a morirse de silencio y de miedo. El único comportamiento posible, más temerario o heroico, fue la muy minoritaria resistencia armada en la montaña, el sabotaje, la huída a Francia para combatir con los aliados desde septiembre de 1939 o bien exponerse con todas las de perder a la delación, a la cárcel o al fusilamiento.”²⁷⁵

²⁷⁴ Nieto, Jorge (2008), p. 35.

²⁷⁵ Gracia, Jordi (2010), pp. 23-24.

5.- EDGAR NEVILLE: UN CASO DE ESTUDIO

5.1. UNA BIOGRAFÍA PECULIAR

5.1.1.- Años de formación

“(Neville) es la osadía libre, con algo de saltamontes”

Ramón Gómez de la Serna²⁷⁶

Edgardo “Edgar” Neville y Romrée nació en Madrid el día de los Inocentes de 1899, en el familiar caserón de la calle Trujillos, en el Madrid de los Austrias, exactamente cuatro años después de la primera proyección pública de pago del cinematógrafo Lumière, en París. Era hijo de un ingeniero inglés, Edward (Eduardo) Neville Rivesdalle, y de María de Romrée y Palacios, aristócrata, hija del conde de Romrée y de la condesa de Berlanga de Duero, título este último que Edgar heredará de su madre²⁷⁷. El ennoblecimiento es reciente: data concretamente de junio de 1876, cuando Alfonso XII concede el título nobiliario al bisabuelo materno, Cándido Alejandro de Palacio y de Espina, del Cerro y de la Fuente, caballero de la orden militar de Alcántara, abogado y mayordomo de semana del rey.²⁷⁸ No obstante, la rama Romrée vinculará a la familia con otros linajes europeos, franceses y belgas, concretamente.

La familia paterna, en cambio, nada tiene que ver con la aristocracia, y sí con el mundo de los negocios. Edward Neville era hijo de Juluis Goldstein Neville, accionista de la empresa de distribución “Juluis G. Neville”, dedicada

²⁷⁶ Gómez de la Serna, Ramón (1999), tomo II, p. 595.

²⁷⁷ Santiago Aguilar se permite traer a colación, en su imprescindible monografía sobre el tríptico criminal de Neville (2002) un artículo, publicado en *Radiocinema* nº 117, noviembre de 1945, en el que se afirma que Neville es el “pseudónimo de un nombre español de recia estirpe y abolengo”. ¿Un cronista indocumentado, o simplemente el aire de casticismo españolista entonces reinante, que no sospechaba siquiera que un apellido extranjero correspondiera a un conacional? ¿O sencillamente una broma pesada y hecha con mucha mala idea, como veremos más adelante?

²⁷⁸ Dávila Jalón, Valentín: *Nobiliario de Soria*, Prensa Española, Madrid, 1967, p. 10. Citado por Muñoz Felipe, Javier (2008), p. 17.

a la comercialización de los motores ingleses Crossley Brothers, de combustión interna, empleados en la generación industrial de electricidad²⁷⁹. De hecho, Edward conocería a María de Romrée cuando se trasladó a España, para trabajar en la empresa familiar. En ocasión de su boda, su padre traspasaría como regalo la propiedad de la empresa “Julius G. Neville”, que Edward pronto ampliaría (1901) cuando logró la concesión para construir el ferrocarril Cáceres-Trujillo-Logrosán, que no obstante quedaría truncado con la prematura muerte del padre de nuestro hombre.

Edgar es hijo único; y desde 1903, cuando muere Edward, también huérfano temprano; la relación que mantendrá con su madre será siempre muy estrecha, hasta el punto que cuando haya comenzado una de sus actividades más constantes -bien que intermitente-, la carrera diplomática, utilizará la delicada salud de su madre como excusa para impedir traslados a lugares tan exóticos como Sydney, Quito o Porto Alegre. Y tanto la quiere, que aceptará de buen grado incluso un posterior matrimonio de doña María, quien en 1926 contraerá nuevas nupcias con Eugenio Ferraz y Alcalá Galiano, marqués de Amposta, diplomático que, como aristócrata que era, hubo de solicitar al rey el correspondiente permiso para casarse, que obtuvo el 4 de enero de ese año.

El niño Neville pasa buena parte de los veranos, ese territorio privilegiado de la infancia, en la enorme finca de Alfafar (Valencia), en la que su abuelo, Carlos de Romrée, personaje que ejercerá enorme fascinación sobre él, hombre curioso y un tanto disparatado, había mandado construir un caprichoso castillo, que nuestro hombre frecuentará al menos hasta que, a sus dieciocho años, fallezca su abuelo. Tanto la finca como don Carlos, a quien cambia el nombre por el de conde de Mudela, fueron recreados con sutil y tierna ironía por el propio Neville en un relato posterior, *Calle Mayor*²⁸⁰. El abuelo Romrée, que había sido militar y había luchado en las guerras carlistas en el bando liberal, era amigo personal del rey Alfonso XII, “y con el

²⁷⁹ Franco Torre, Christian (2015) aporta numerosos datos nuevos sobre la familia británica de Neville, pp. 33 y ss.

²⁸⁰ Incluido en Neville, Edgar (1941), pp. 93-128.

duque de Sesto formaban un trío nocturno y pintoresco, del que se habló mucho en su tiempo”²⁸¹ y que dada la predilección de los amigos por los devaneos nocturnos por el Madrid finisecular, no contaba precisamente con la simpatía de la reina Cristina. Tan curioso trío se dispersó a la muerte del rey, momento en que el de Romrée, que optó por un camino diferente al de Fasltaff, se retiró a su finca.

En Alfafar, la residencia valenciana de su esposa que Carlos alternaba con un castillo en Namur, Francia, como lugares de holganza, el militar habría de dar rienda suelta a sus más extravagantes caprichos. Aguijoneada su imaginación por la visión del grabado de un biplano que tenía otro tío de Neville, Manolo Le Motheux, concibió el disparatado proyecto de construir un avión en el amplio huerto de su finca, razón por la cual estudió durante cierto tiempo las características que debería tener el engendro, con tanto tesón como necesitaría invertir más tarde en la construcción de un ruinoso proceso de elaboración de pan de alta calidad, cuyo coste era tan desmesurado que resultaba imposible la idea de dedicarse a su fabricación industrial. El asunto del avión terminó con un accidentado, y abortado, intento de vuelo, con uno de los abundantes tíos nevellianos con las piernas rotas... y la seda del fuselaje utilizada para hacer vistosos pijamas para todos los hombres de la familia.

Pero la ciudad del resto del año era Madrid, que al decir del propio Neville no fue propiamente ciudad hasta la Primera Guerra Mundial. Para el pequeño y futuro director, la ciudad por la que paseaba no era muy extensa, tan sólo una parte muy concreta del centro, el Madrid de los Austrias y los alrededores de la Plaza del Sol. Y fue su barrio, que ya adulto recordó en simpáticos, nostálgicos versos en los que se veía a sí mismo como infante:

²⁸¹ Como buena parte de las fuentes biográficas que atañen a Neville, parte de los datos aquí recabados se encuentran en la serie de entrevistas que, con el título genérico de “Edgar Neville cuenta su vida”, publicó Marino Gómez-Santos en el diario *Pueblo*, entre mayo y junio de 1962. También, en la espléndida (bien que parcial) biografía escrita por Ríos Carratalá, Juan Antonio (2007).

“Calle de Trujillo
Cuartel de San Gil
Hoy vuelve cansado
El niño Nevil (*sic*)”

su primera inspiración, “los gritos de las vendedoras ambulantes que pasaban por delante de nuestra casa (...) los escalofríos musicales de los organillos, que hacían asomarse a todas las chachas del barrio y que los (*sic*) echaban cinco o diez céntimos para que repitieran la canción de moda. Es el olor a café que llenaba la calle de Preciados a la hora de ir al colegio y que producían los grandes bombos para su torrefacción (...) Es el coche de mulas que venía a buscar, a las ocho de la mañana, a los niños del colegio del Pilar ateridos de frío, con una bufanda atada en el último momento por las madres...”²⁸²

Fue justamente allí, en el exclusivo Colegio del Pilar, donde Edgar cursó sus primeras letras. No es un buen estudiante, o por lo menos, no demuestra una inclinación idéntica por todas las materias, tal vez porque, como habría de reconocer décadas después a Gómez Santos, “una voz secreta me decía desde pequeño que jamás iba a tener que utilizar la extracción de raíces o el paralelepípedo, ni el hexágono”. Su educación, lo afirmó él mismo, se hizo un poco a saltos y, como le ocurriría posteriormente con sus estudios de Derecho, alternaría la privilegiada institución madrileña con otras, como el Colegio de Sainte Marie, en París. Por lo que se ve ya desde sus primeros años, la constancia en el trabajo no será precisamente uno de los fuertes de nuestro hombre.

La plácida infancia no estuvo exenta de algún contratiempo. En 1911, afectado por una tuberculosis leve, fue llevado por su madre a un lujoso hotel-sanatorio de Leysin (Suiza), donde además de curarse, tuvo tiempo para enamorarse, primer, evanescente amor, de una vizcondesa francesa, “poetisa y preciosa, a pesar de tener una edad que a mí ya me parecía

²⁸² Neville a Gómez-Santos, Marino, primera entrega, *Pueblo*, 25 de abril de 1962.

proyecta, unos treinta años”, según dejaría escrito el propio Neville²⁸³. Y también para practicar lo que sería, antes de que su inusual gordura se lo impidiese, una de las pasiones de su adolescencia: los deportes de invierno que, como veremos, llegaría a practicar con destreza.

La Granja de San Ildefonso (Segovia), San Sebastián y Biarritz, como corresponde a un chico de su cuna y época, habrían de ser, junto a la ya mencionada finca valenciana de su abuelo, los escenarios principales del resto de sus estíos, así como los lugares en los que conocería a personajes fundamentales en su posterior carrera, como la familia del marqués de Valdeiglesias, de la que formaba parte el futuro director teatral Luis Escobar, o el no menos futuro diplomático y escritor Agustín de Foxá, con quien hace amistad a mediados de los ´10 en La Granja (como Neville, Foxá frecuentaba las tertulias del Madrid pre-guerra civil, como la del Café Gijón, la que mantenían los hermanos Machado en el Café de Varela, además de La Granja del Henar, en la que coincidió con Neville), y con quien habría de compartir destinos comunes, primero en la carrera diplomática y más tarde, durante la Guerra Civil, encuadrados o próximos (Foxá, a pesar de su amistad personal con José Antonio, aristócrata como él, no tuvo nunca carnet) a la facción más puramente fascista de Falange.

5.1.2.- Vida de bohemia. Primeros escritos

Desde la adolescencia, el inquieto Neville muestra maneras peculiares que lo alejan del estereotipo del aristócrata ocioso. Pronto se despierta en él una primera, muy duradera pasión: los escenarios. “Mis primeros recuerdos del teatro son la cartelera del Teatro Cómico; frente a ella he pasado durante mi infancia un mínimo de cuatro veces diarias y los nombres de Loreto Prado y Enrique Chicote fueron los de los primeros artistas que retuvo mi memoria. (...) De chico, iba a ver todas las obras que ponían en el Cómico y ahí se

²⁸³ “Recuerdos infantiles”, notas autobiográficas reproducidas por Burguera, María Luisa (1999); p. 24.

limitaba mi contacto con el arte escénico”, confiaría Neville al papel, muchos años más tarde. Pero ya en 1917, el joven futuro escritor había ampliado sus horizontes y frecuentaba, junto con su amigo y condiscípulo Pepe Martín, uno de sus más fieles colaboradores cinematográficos en el futuro, los teatros populares del Madrid más castizo.

Por ese tiempo, hace una primera incursión en la escritura para las tablas: concibe un vodevil breve, de medio acto, llamado *La Vía Láctea*, para la compañía de La Chelito, que actuaba en El Chantecler. Encandilado por “aquel mundillo de mujeres esculturales”, Edgar utilizará todas sus artes seductoras, que ya entonces eran muchas, para convencer a la madre de la actriz y al administrador de la compañía de que su texto no sufrirá ningún problema con la censura; pero dado el carácter picante del libreto, es prohibido por la autoridad gubernativa, “la primera vez que me enfrentaba con el Estado”, según él mismo reconocería luego. Antes de este episodio, había tenido un primer arranque como escritor, motivado por una memorable faena del torero Juan Belmonte, que le sobrecoge hasta tal punto como para querer dejar constancia escrita de sus impresiones²⁸⁴. En este vertiginoso período formativo, Neville hará provechosos amigos: por ejemplo, conocerá al futuro comediógrafo, periodista, guionista y director de cine Antonio de Lara, *Tono*, con quien coincidió en una academia de varietés a la que iban ambos a intentar ligar con las guapas asistentes, uno de los motivos recurrentes del interés de Neville por el mundo del espectáculo. *Tono* sería uno de sus amigos incondicionales hasta su muerte.

Pero el currículo de este chico de buena cuna no se limita sólo al teatro. Tras cumplimentar el bachillerato, cursa, de forma considerablemente informal, estudios de Derecho, primero en Murcia, que admitía alumnos con una nota más baja que Madrid (sólo se interesó por materias concretas,

²⁸⁴ “Belmonte, aparte de ser un gran amigo mío, ha sido el único torero por el cual yo me he partido el pecho en mi juventud y el que representaba para mí todo lo que yo pido en el toreo, que es temple, valor, elegancia y una estética que no me han dado nunca los toreros, por buenos que hayan sido, que tenían otra forma de expresión taurina”. Edgar Neville: “Sobre El Cordobés”, artículo publicado en *ABC* y recogido en Neville, Edgar (1976), p. 195.

relacionadas con Historia, Literatura y Geografía), que interrumpirá, en 1921, para alistarse en un regimiento de húsares, con destino a la guerra de Marruecos. Cuestión de patriotismo, claro está, pero también íntima biografía personal: lo hace para superar el mal trago de un amor frustrado con la jovencísima Ana María Custodio, futura actriz²⁸⁵, de quien Joaquín Calvo-Sotelo escribió que su “hermosura era tan resplandeciente que se hacía peligroso andar con ella del brazo por la calle, pues suscitaba el arrobamiento de los transeúntes”²⁸⁶. Pero permanecerá poco tiempo en África, apenas tres meses en los que no parece haberse arriesgado mucho en el combate y sí, en cambio, haber dedicado muchas horas a la lectura de Shakespeare: enfermo, lo trasladan a Madrid, no sin antes haber enviado varias crónicas, para el diario conservador *La Época*, dirigido por su amigo, el marqués de Valdeiglesias -a quien conoce de sus veraneos en La Granja y que, lo veremos, tendrá cierta influencia en la posterior carrera cinematográfica de nuestro hombre-, que firma con el seudónimo de “El Voluntario de Ben Aquí”²⁸⁷.

Comparte Neville, por lo demás, la experiencia africana con otros periodistas e intelectuales para quienes, a diferencia de nuestro hombre, Marruecos se convertirá en una experiencia si no directamente guerrera, sí en la primera vez que veían un frente de guerra, lo que les llevaría a consolidar sus posturas abiertamente reaccionarias. Es el caso de Rafael Sánchez

²⁸⁵ Hermana del escritor y futuro militante comunista Álvaro Custodio, Ana María Muñoz Custodio (Écija, 1903-Madrid, 1976) debutó en el teatro en 1925 y fue dama joven en algunas de las compañías teatrales más conocidas de su tiempo, como la de Lola Membrives. Su éxito en el teatro le permitió obtener un contrato en Hollywood, donde permaneció buena parte de la década de los '30. Estaba rodando, en España, *Nuestra Natacha* con Benito Perojo cuando la sorprendió la Guerra Civil. Exiliada en México, donde sólo apareció en una película, regresaría a España mediada la década de los '50, donde desde entonces se la vio en algunos filmes, en papeles siempre secundarios. Neville la empleó en estos cometidos en la que sería su última película como director, *Mi calle* (1960).

²⁸⁶ Calvo-Sotelo, Joaquín: “Edgar Neville”, en *ABC Madrid*, 17-18 de abril de 1992.

²⁸⁷ En su muy documentada biografía parcial de Neville, tan iluminadora, por lo demás, sobre las artes fabuladoras de nuestro hombre, Ríos Carratalà se permite disentir respecto a que Edgar hubiera escrito realmente tales crónicas: “Este dato, reiterado en varios estudios sin precisar las referencias, cabe ponerlo en duda. A través del Servicio de Préstamo Interbibliotecario de la Universidad de Alicante, hice la correspondiente búsqueda con resultados negativos, al menos en las fechas en que se supone que aparecieron los artículos”. Ríos Carratalá, Juan Antonio (2007), p. 87, pie.

Mazas, enviado especial del diario *El Pueblo Vasco*, quien sacó buen partido literario de su participación en la campaña (en 1922, lograría el Premio Nacional de Crónicas de Guerra Fundación Castillo de Chirel). Por su parte, uno de los más activos primeros miembros del fascismo español, Ernesto Giménez Caballero, se inspiraría en su estancia africana para componer sus célebres *Notas marruecas de un soldado* (1923), mientras que otro de los llamados a formar la “Corte literaria” de José Antonio Primo de Rivera, el belicoso Luys Santa Marina, firmaba en 1924 su *Tras las águilas del César*, un abierto, bien que controvertido homenaje al Tercio... por distintos motivos, una obra prohibida por la Dictadura de Primo de Rivera, por la República y hasta por el franquismo²⁸⁸. Para todos ellos, aunque no para Neville, a pesar de que coincidirán en un futuro no muy lejano en las filas de Falange, la guerra viene a afianzar tanto su orientación clasicista como su culto al heroísmo, la “exaltación de los valores nacionales españoles”, al decir de los Carbajosa.

De vuelta de la guerra, Neville se mueve, en el dinámico Madrid de los '20, con singular desparpajo: desde su regreso de África hasta su primer viaje a EE.UU., el futuro cineasta anudará vínculos estrechos con varios de sus amigos del futuro, y también con algún otro de quien le separará drásticamente la Guerra Civil. Es el Madrid de estos años una ciudad que crece a ojos vista, en la que el Paseo del Prado es aún un paisaje relativamente nuevo y el Banco de España da una inusitada, nueva prestancia a la calle de Alcalá; en la que el Palacio de Comunicaciones y la Plaza de Cibeles tienen sólo un cuarto de siglo de vida y en el que se proyecta la larga apertura de la Gran Vía, que tanto costará terminar, mientras el metro, que funciona sólo desde 1919, conecta la Puerta del Sol con el populoso barrio de Cuatro Caminos. Hay una poco conocida semblanza suya, hecha por el futuro historiador y ensayista Melchor Fernández Almagro, con quien compartiría tertulia, y citada por Muñoz Felipe, que lo pinta de esta guisa: “Muchacho que lo será siempre. Salta sobre las cosas en quiebro de buen deportista. Yo he visto cómo volantinean en la pista de su mano los cinco dedos desarticulados

²⁸⁸ Carbajosa, Mónica y Carbajosa, Pablo (2003), pp. 32 y ss.

de Neville, y he pensado que su espíritu sabe también de esos divertidos descoyuntamientos. Pero quien escribe “El preso” merece ser tenido como un número de cierta fuerza en la pista literaria que él ha tomado por asalto. A Neville no se le podrá retratar sino en la calle. Cualquier retrato que exigiera por parte de él cierta *pose*, no sería veraz. Neville, a más de humorista, jugador de *hockey*, antiguo combatiente y conde, es un paseante que siempre va deprisa. Yo nunca olvidaré que preparó sus oposiciones a diplomático en el Metro, en un solo trayecto de Sol a Antón Martín. Presumo que no morirá de arterioesclerosis”²⁸⁹.

En ese escenario, en el vigoroso Madrid de los ´20, Neville frecuenta tertulias nocturnas, los viernes, en la célebre “cripta” de la botillería Pombo, y vespertinas, sobre todo en verano, en la Granja del Henar²⁹⁰ (que en verano se trasladaba a los jardines de Recoletos) unas tertulias que son el motor cultural de una ciudad en la que se editan diariamente hasta veinte periódicos, que cuenta con, lo hemos visto ya, una intensa vida teatral y musical, y con una bohemia extrañamente prolífica. En acertada sentencia de Francisco Umbral, “La bohemia es una forma menor de la libertad, claro. El bohemio es un anarquista de derechas que se limita a tener el horario cambiado con respecto de los demás ciudadanos: los burgueses que madrugan para ir a la

²⁸⁹ Fernández Almagro, Melchor: “Nómina incompleta de la joven literatura”, en *Verso y Prosa* n. 2, Murcia, febrero de 1927. Citado por Muñoz Felipe, Javier (2008), p. 23.

²⁹⁰ En aquel Madrid de las tertulias, funcionó también otra, un poco posterior en el tiempo, llamada a ser célebre, la nucleada en “La Ballena Alegre” alrededor de José Antonio Primo de Rivera, el fundador de Falange Española, y frecuentada por personajes con los que Neville se relacionaría años más tarde, como el poeta Samuel Ros (quien, tras escribir de cine nada menos que en *Nuestro Cinema*, la revista del comunista Juan Piqueras, habría de dirigir, en los ´40, la influyente publicación falangista *Vértice*, en la que colaboraría Neville), el futuro guionista, productor y director Antonio de Obregón o el escritor Rafael Sánchez Mazas. En cambio, no consta la presencia en ella de nuestro hombre. En el mismo lugar funcionaba otra tertulia, compuesta por poetas jóvenes y gentes de La Barraca (con García Lorca a la cabeza). Años después, uno de los asiduos, el jovencísimo aspirante a poeta Gabriel Celaya, recordará: “Nosotros estábamos en una mesa. Y en la mesa de enfrente había otra tertulia, que era de todos los fundadores de la Falange: José Antonio Primo de Rivera, Jesús Rubio, José María Alfaro... Nos conocíamos todos y nos insultábamos, pero era todo como un juego, porque nos decíamos: ¡Cabrones! ¡Fascistas! ¡Rojos!” Esto sería en el 34. No había hostilidad (...) era cosa de amigos, de intelectuales, de estudiantes, nos veíamos en las mismas exposiciones, en los mismos conciertos, en las mismas obras de teatro. Madrid era muy pequeño”. Referido por Andrés Trapiello (1994), p. 116.

oficina. No es despreciable ni mucho menos la bohemia: como forma cotidiana de la libertad, sobre todo si tenemos en cuenta que raramente el hombre va a realizar la libertad total en toda su vida, y por lo tanto es bueno que realice esta libertad parcial y urbana, de la bohemia”.²⁹¹

Hará allí, quedó dicho, amigos para siempre, que en muchos casos le servirán de guía y de ayuda: el humorista Paco Vighi²⁹², que habría de ser quien lo introdujera en la célebre tertulia de Pombo, y sobre todo Ramón Gómez de la Serna quien, como sobre toda su generación, ejercerá sobre él un magisterio incontestable, que el propio Neville, que le llamó “buque nodriza” de sus coetáneos, reconocería, años después, en estos términos: “cuando yo comenzaba a escribir el escritor que más influyó en mí fue Ramón Gómez de la Serna, que nos enseñó a todos los jóvenes de aquella época a faltarle al respeto a una serie de “monstruos sagrados” y a ver un ángulo escondido que antes de Ramón no se solía ver”.

Ramón, “portador de una carga revolucionaria y liberatoria siempre asociada a un optimismo jovial”, según Maria Vittoria Calvi²⁹³, hacía años, tal vez desde el comienzo de sus colaboraciones en la que sería su célebre revista *Promoteo* y de sus innovadores, deslumbrantes primeros libros, que ejercía como maestro incuestionable de la bohemia dorada madrileña. Genial, inusitado grafómano que cultivó todos los géneros, pero que destacó en uno de su propia creación, la greguería (“metáfora + humorismo”, como acostumbraba definir él mismo), Gómez de la Serna, toda una “generación unipersonal”, en acertada definición de uno de sus asiduos contertulios, el ya citado Fernández Almagro, jamás se interesó por crear escuela, aunque inevitablemente su magisterio se observa tanto en la generación del 27 como,

²⁹¹ Umbral, Francisco, en el Prólogo a Díaz-Cañabate, Antonio (1978), p. 9-10.

²⁹² En una sentida nota necrológica, el ya veterano Neville recordaba al Vighi de su juventud: “Paco Vighi era el único que en “Pombo” tuteaba a Ramón. Se conocían vagamente de niños, según afirmaba Paco, que no estaba dispuesto a emplear el usted con nadie. Y Paco era un punto fuerte de aquellos sábados pombianos, y ayudaba a Ramón a poner orden en aquella anarquía que se armaba cuando entraba don José [Gutiérrez] Solana e insultaba gravemente, y sin que hubiera habido ninguna provocación, a los paisajistas”.Neville, Edgar: “Adiós a Paco Vighi”, incluido en: Neville, Edgar (1976), pp. 148-149.

²⁹³ Calvi, Maria Vittoria: “Ramón Gómez de la Serna, promotor y anticipador del arte de vanguardia”, en Morelli, Gabriele (1991), p. 17.

en realidad, en esa “otra” generación, la de Neville y los grandes humoristas que, desde los ´20, estaban dinamitando las bases del humor habitual desde varias publicaciones que casaban sin demasiados problemas (es más, en no superada mezcla) vanguardia, *non sense*, casticismo y provocación.

Cosmopolita e individualista como era Neville, conectado por su buen gusto con las tendencias más rupturistas del arte europeo de su tiempo, de Marinetti a Tristan Tzara, del surrealismo al ultraísmo, Ramón habría de mantener una fecunda correspondencia con Edgar, incluso cuando, tras el estallido de la Guerra Civil, se exilie en Buenos Aires (1936), donde pasó numerosas penalidades y donde su comportamiento cívico, de connivencia con el franquismo, fue cualquier cosa menos ejemplar (sobre su desorientación ante el curso que tomaban los acontecimientos en España, tras el estallido bélico, baste una anécdota, referida por Andrés Trapiello²⁹⁴: al desembarcar en Buenos Aires, la ciudad en donde habría de pasar el resto de su vida, donde incluso fallecería, en 1963 -tras una breve y única visita a su ciudad natal, allá por 1949, donde por cierto fue recibido en audiencia por el mismísimo generalísimo Franco-, a su amigo, Guillermo de Torre, inequívoco republicano, que lo fue a recibir al puerto, lo saludó “levantando los brazos, con una mano abierta a la manera fascista y la otra cerrada en un puño”... ¿desconcierto histórico o broma de un eterno bromista?

En esas tertulias de un Madrid que comienza a vivir un período culturalmente dorado, en el que coexistirán hasta tres brillantes generaciones de creadores, la del 98, la del 14 y la del 27; en el que, según Juliá, “sólo cuando se leen los nombres que acompañaron a Einstein en su visita de 1923, que recibieron a Le Corbusier pocos años después, que pronunciaban conferencias cada día en una decena de instituciones, puede medirse la vitalidad de la capital en los años veinte, y por contraste la magnitud de la catástrofe que se abatió sobre ella en los cuarenta”²⁹⁵, Neville se relaciona con intelectuales, escritores y políticos mayores que él, como José Ortega y

²⁹⁴ Trapiello, Andrés (1994), p. 100.

²⁹⁵ Santos Juliá: “Madrid, capital del Estado (1822-1993)”, en: Juliá, Santos; Ringrose, David y Segura, Cristina (1995), p. 464.

Gasset, Ramón Pérez de Ayala, Manuel Azaña, los hermanos Gutiérrez-Solana, en especial el escritor y pintor José, a cuyo arte, ya lo veremos, homenajeará luego en varias de sus películas, manifiestamente, en *Domingo de carnaval*²⁹⁶; o don Ramón María del Valle Inclán, pero también con gente de su generación, como García Lorca, Salvador Dalí, Eduardo Ugarte, Pepín Bello, Rafael Alberti, Guillermo de Torre, el torero Sánchez Mejía, el escenógrafo Santiago Ontañón, los Arniches (el padre, el célebre comediógrafo, sensiblemente mayor, y el hijo, arquitecto, que sería en el futuro el encargado de decorar el apartamento de Neville en la calle Serrano, así como diseñar y construir el célebre chalet en las cercanías de la Ciudad Universitaria madrileña), el pintor Pancho Cossío, el escritor, dramaturgo y futuro cineasta Claudio de la Torre, el pintor portugués Almada Negreiros, el escritor y futuro funcionario franquista Tomás Borrás, que sería luego el autor del argumento de alguna de sus películas²⁹⁷. No le falta razón a Torrijos cuando afirma que Neville, que desarrollaba por entonces una actividad frenética, casi compulsiva, que incluía tanto la escritura como el deporte y la bohemia creativa, “rompe, con su vitalidad, cultura e ingenio, la imagen de joven aristócrata holgazán”²⁹⁸

²⁹⁶ “La tertulia tenía varios momentos. El primero, en que sólo éramos unos pocos y comentábamos con Ramón lo que ocurría en el mundo de las letras. Luego venía la entrada de los hermanos Solana, ya muy puestos de cerveza, que nada más sentarse disparaban, mejor dicho, disparaba don José, una ametralladora de invectivas contra los paisajistas o contra cualquier fantasmón de la burocracia del arte que le hubiera hecho una faena. Don Manuel, su hermano, lo cogía del brazo y procuraba calmarle; pero don José, los días que estaba enfadado, sólo se calmaba cuando llegaba Paco Vighi y empezaba a cantar con él cantos de la Montaña o trozos de ópera italiana, en la que don José era un verdadero maestro”. Neville a Gómez-Santos, tercera entrega, *Pueblo* del 27 de abril de 1962, p. 17.

²⁹⁷ Concretamente, de *El marqués de Salamanca*.

²⁹⁸ Torrijos, José María: “Edgar Neville, inmensa humanidad”, incluido en: Torrijos, José María (1999): p. 15. Una célebre anécdota, por lo demás, retrata la forma anárquica, tempestuosa y al tiempo graciosamente provocadora en que vivían los parroquianos de las tertulias de entonces: la célebre “comida farmacéutica” organizada por Gómez de la Serna, en el curso de la cual García Lorca habría de leer su “Romance de la Guardia Civil”. Antonio de Lara “Tono” la habría de recordar así, muchos años más tarde: “Se celebró en casa de nuestro llorado amigo Enrique Durán, y asistimos, entre otros que puede que mi memoria no recuerde, Federico García Lorca, Aladrén, Paco Vighi, Pepe López Rubio, Neville, Solana y el propio Ramón. El menú se compuso de aperitivo de jerez quina, entremeses a base de aspirina, veramón y otros analgésicos. Como plato de pescado, aceite de hígado de bacalao y emulsión Scott, y como plato fuerte, extracto de carne de diferentes marcas; los postres fueron pastillas de goma de diferentes zumos naturales”.

Neville no se concede tregua. En 1922, asiste, junto con otros compañeros de tertulia, al ya mencionado concurso de cante jondo que Manuel de Falla organiza en Granada. No es éste el espacio para recordar el célebre e impactante concurso, en el que Falla, ayudado entre otros por don Antonio Chacón, Gómez de la Serna o el pintor Zuloaga, procuraba rescatar al arte flamenco, entonces aquejado de una preocupante, casi mortal atonía, y restablecer la grandeza de sus palos mayores y la autenticidad de lo “jondo”, pero sí recordar que el flamenco será una referencia cardinal en la vida del futuro cineasta, al tiempo que constatar que la ciudad causó en Neville un impacto tan grande como para decidir el acabar allí sus renqueantes estudios de Derecho. En la facultad conocerá y frecuentará, entre otros, al ya mencionado escritor e historiador Melchor Fernández Almagro. Y a García Lorca, a quien admiraba antes incluso de que hubiese publicado ninguno de sus poemas, por la “fuerza de su personalidad, su bondad y su simpatía”²⁹⁹.

La activa vida social de Neville no le impide dedicarse a la práctica de deportes, en especial el hockey sobre hielo. Confesó a Gómez Santos haber jugado unos 20 partidos con la camiseta nacional española, de los que ganó ocho, perdió otros ocho y el resto fueron empate³⁰⁰. No existe, no obstante, estricta constancia documental de tales proezas, algunas de ellas realizadas en París, Chamonix, así como en Davos (Suiza) y en Milán (donde jugó sendos campeonatos europeos), en la Federación Española de Patinaje³⁰¹, y

²⁹⁹ En sus entrevistas con Gómez-Santos, Neville rememora la lectura que Lorca le hizo a él, en la pensión Málaga de la madrileña calle de Alcalá, del texto original de *El maleficio de la mariposa*, que Gregorio Martínez Sierra habría de estrenar en el Eslava, con el consiguiente escándalo del público bienpensante: “Había que ver la indignación de esos señores que se solazaban viendo “La mala ley” en el Lara, o las comedias chistosas, para “troncharse”, cuando se encontraron con una cucaracha diciendo poemas. Pero había que dar aquella batalla para que, unos años después, el país entero se aprendiera de memoria el “Romancero gitano” y se extasiase ante el teatro de nuestro pobre amigo”. Tercera entrega, diario *Pueblo* del 27 de abril de 1962, p. 17.

³⁰⁰ También hay declaraciones de Neville a Julián Cortés Cavanillas sobre el asunto: “Psicología de Edgar Neville”, en *ABC* del 28 de abril de 1963.

³⁰¹ Franco Torre, Christian (2015, pp. 51 y ss.) aporta no obstante numerosos datos, extraídos de un artículo de Patrick Houda, “Historia del hockey sobre hielo en España”, según los cuales Neville verdaderamente jugó en la selección española, así como que lo hizo en el desaparecido Azul Hockey Club. Se trata, no obstante, de datos alrededor de un deporte que no gozaba por entonces de la condición de profesional... al igual que ocurría con el fútbol, como ya hemos visto.

tal vez no sea extraño: deporte elitista y minoritario, habría de pasar mucho tiempo antes de que comenzara a tenerse memoria escrita de pasatiempo tan exótico que, no obstante, entroncaba a la perfección con el aire de los tiempos, con esa “generación *sportiva*” de que habló el verdadero creador del periodismo deportivo español, el vasco Jacinto Miquelarena, otro de los llamados a integrarse, en un futuro próximo, en el corazón cultural de Falange Española, la “Corte literaria” de José Antonio Primo de Rivera³⁰². Una generación “más sana, más generosa y optimista. Traía claridad y un ímpetu desconocido”, escribió en el primero de sus libros, *Stadium (notas de sport)*³⁰³ al referirse a su propia generación, los nacidos alrededor del cambio de siglo. Y hay que recordar, también, que el interés por el *sport*, como anglicistamente se le llamaba en la época, tiene mucho que ver con la lógica de ciertas vanguardias, que lo consideraban uno de los supremos signos de modernidad.

5.1.3.- Neville, diplomático.

Entre los múltiples compromisos que asume Edgar Neville en la fecunda, bulliciosa década de los '20 figura su dedicación a la carrera diplomática, en la que ingresa en junio de 1924, aunque tras el pertinente permiso, sólo tomará posesión de su cargo en setiembre. Hay que recordar que, a diferencia de ahora, la dedicación a la diplomacia era entonces una suerte de mundana ocupación de prestigio, no remunerada en los tres primeros años de la carrera, que por tanto sólo se podían permitir algunos pocos, entre ellos el aristócrata Neville. Y explica, asimismo, las entradas y salidas, los permisos y licencias que nuestro hombre se tomará durante prácticamente toda su carrera en las relaciones exteriores³⁰⁴ que, no obstante, habrían de ayudarle

³⁰² Andando el tiempo, Miquelarena se habría de encontrar con Neville en la común etapa de ambos en la publicación satírica *La Ametralladora*, que el propio Miquelarena fundaría junto a dos de los mejores amigos de Neville, los humoristas Antonio de Lara “Tono” y Miguel Mihura.

³⁰³ Mencionado por Carbajosa, Mónica y Carbajosa, Pablo (2003), p. 65.

³⁰⁴ Fatigosa, aunque tal vez necesariamente consignadas por Burguera, en numerosos

sólo un lustro después para abrirse paso en el dorado Hollywood de finales del cine mudo.

En efecto, allí llegará tras ser destinado a la Embajada española en Washington, cargo que ocupará, al menos formalmente, de diciembre de 1927 a mayo de 1929. Consignarlo es importante, por la ya aludida cercanía relativa al mundo del cine (un medio por el cual Neville siente un primer acercamiento, impactante y consignado por escrito, cuando ve *El demonio y la carne* de Clarence Brown³⁰⁵), pero también porque se trata del primero de los tres únicos destinos diplomáticos que este extraño, atípico funcionario desempeñó en sus largos años adscrito al Ministerio de Exteriores. El segundo sería en Marruecos, en la década de los '30, el más extenso en el tiempo; y el tercero, en Londres, fue, como veremos luego, fundamental para su vida: se trataba de poner tierra por medio de la convulsionada España en guerra, y sería sólo el trampolín para saltar desde el campo legal de la República hacia el bando alzado.

Dos años antes de asumir su primer destino en el extranjero, o sea, en 1925, Neville contrae matrimonio con Ángeles Rubio-Argüelles y Alessandri, anglófila y angloparlante (aptitud ésta que le será importantísima a su marido en sus primeros tiempos estadounidenses, puesto que él apenas chapurrea el inglés), amante del teatro -andando los años, fundaría una suerte de compañía-escuela, el Teatro ARA (sus iniciales), almacigo de numerosos profesionales malagueños, entre ellos el hoy famoso Antonio Banderas³⁰⁶-, y futura madre de sus dos hijos, Rafael y Santiago Neville Rubio-Argüelles. Nacida en Málaga en enero de 1906, hija de un celebrado ginecólogo y decano de la Facultad de Medicina de Cádiz, Rubio-Argüelles desarrollaría una intensa vida cultural en su Málaga natal, desde colaboraciones en los periódicos hasta puntuales obras de investigación histórica, entre las que se

pasajes. Más interesante, sobre todo por su capacidad de síntesis, resulta la consulta del artículo del embajador Inocencio F. Arias, "Neville diplomático", en "Neville 100", *Nickel Odeon* nº 17, invierno de 1999, p. 32 a 34.

³⁰⁵ *The Flesh and the Devil* (1927), arrebatado, inflamado melodrama amoroso con John Gilbert y Greta Garbo en los principales papeles.

³⁰⁶ Hay una fundamental biografía de Rubio-Argüelles, obra de Jesús García de Dueñas (2005), a la que debemos buena parte de los datos sobre su trayectoria.

cuenta *Un ministro de Carlos III. D. José de Gálvez y Gallardo, Marqués de la Sonora, Ministro General de Indias, Visitador de Nueva España*, publicado por el Instituto de Cultura de la Diputación de Málaga en 1949. Fue, asimismo, miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo.

Y como tantas cosas en la vida del revoltoso Neville, su boda fue también fruto de una incontenible prisa: Edgar y Ángeles se casaron sólo tres meses después de haberse conocido. Formalmente, estuvieron casados toda la vida, aunque vivieron juntos poco más de una década, y se separaron, de común acuerdo (bien que forzado: fue de hecho una imposición de Neville), entre otras razones, por la relación de Edgar, lo veremos, con la futura actriz Conchita Montes, y se separaron hacia 1936. El común interés de los esposos por el teatro, por otra parte, llevará a Neville a escribir alguna pieza para representar entre amigos, en la Villa Carmen, la casa familiar de Ángeles (familiarmente llamada Angelita): Torrijos reproduce incluso una divertida fotografía en la que aparecen siete actores representando, un tanto modestamente, un texto de Neville y López Rubio, *Aventura*, sólo un año después de su boda³⁰⁷.

El origen malagueño de su esposa le llevará a mantener con la ciudad andaluza un prolongado idilio, que duraría prácticamente hasta su muerte. Allí trabará relación con buena parte de la intelectualidad local, como el fino poeta Emilio Prados, el escritor y editor Manuel Altolaguirre (ambos futuros exilados), José M^a Hinojosa y, en los veranos, reencontrará allí a Salvador Dalí, a Lorca, al poeta surrealista francés Paul Éluard y a su esposa Gala, quien andando el tiempo, es bien sabido, se habría de convertir en esposa y musa de Dalí. Allí verá la luz, igualmente, buena parte de su producción literaria, empezando por el volumen de cuentos *Eva y Adán*, publicado por la Imprenta Sur, que dirigían Prados y Altolaguirre, en 1926³⁰⁸, así como su

³⁰⁷ Torrijos, José M. (1999), p. 14.

³⁰⁸ Una adaptación de uno de los relatos de este libro fue representada, en junio de 1926, por la compañía teatral de aficionados El Mirlo Blanco. Conviene traer el dato a colación, como hacen Dru Dougherty y María Francisca Vilches (*La escena madrileña entre 1918 y 1926*, Editorial Fundamentos; citado por Aguilar, Santiago (2002), aunque sólo sea por los nombres que participaron en la "operación": la dirección fue del *metteur en scène* teatral y

producción poética, ya en los años ´60.

Los años ´20 serían, igualmente, los de la primera toma de posición política de Neville: la dictadura de Primo de Rivera despertaría en él el interés por la “cosa pública”. El propio cineasta lo recordaría, en las notas autobiográficas ya comentadas, de esta manera: “Hasta la llegada al poder de Primo de Rivera, la gente de mi generación y de mi medio casi no se había ocupado de política: todos éramos monárquicos como éramos españoles, sin que nadie nos hubiese consultado para ser una cosa u otra. Pero al establecerse la censura de periódicos, comenzó la campaña clandestina contra la Dictadura y comenzamos a sentirnos conscientes de haber perdido la libertad. (..) Esta irritación contra la Dictadura nos llevaba poco a poco a creer que la única manera de salvar al país era un corrimiento hacia la izquierda, porque la monarquía tenía de bueno el que era liberal y constitucional, pero tenía de malo el que era católica, y por lo tanto era muy difícil que dejase sacudir la espesa nube de la “España negra” que planea sobre España desde que ésta existe como nación.”³⁰⁹

El conservador un tanto cínico en que se había convertido el Neville que rememora estas peripecias, ya en pleno franquismo, rectificará sus posiciones de entonces al afirmar que el caciquismo, el gran parásito que atenazaba cualquier atisbo de modernización de la vida política de entonces, “tenía sus grandes virtudes”, al permitir que “sólo un bruto por localidad” y no “dos o tres mil bestias peor que él” ejercieran la influencia sobre su medio. Pero no cabe duda de que su agitación anti-dictatorial de entonces le significaría como un liberal, incluso como un notorio republicano -como, por otra parte, también a su maestro Ortega, aunque en el caso de éste el compromiso antimonárquico llegaría tan lejos como a la fundación de la Agrupación al Servicio de la República y a su elección como diputado-, lo que explica la extrañeza posterior de algunos de sus amigos, como los exilados Max Aub o Luis

escritor Cipriano de Rivas Cherif, el escenógrafo fue el pintor y también escritor Ricardo Baroja, que encarnó igualmente un papel, mientras el rol masculino protagónico corrió por cuenta del compositor Gustavo Pittaluga (futuro colaborador de Neville).

³⁰⁹ Burguera, María Luisa (1999), pp. 77-79.

Buñuel, cuando pasados unos meses del estallido de la Guerra Civil, Neville se pase con armas y bagajes al bando alzado.

Esta militancia, más de oposición de bohemia de café que de trascendencia pública, en el caso de Neville; fundamental, en el caso de Ortega y Gasset, que llegó a ser elegido diputado, seguramente unió más a ambos personajes. Pero lo cierto es que, desde 1922, el año en que conoce al filósofo, Neville gozará de una estrecha cercanía con Ortega, quien le hizo conocer, en esa época, paisajes, pueblos y ciudades castellanas que el madrileño desconocía: Mondéjar, Nuevo Baztán, Zorilla de los Canes, varias comarcas segovianas. El castizo Ortega y el no menos castizo Neville habrían de mantener una relación intensa y entrañable. Burguera arriesga una hipótesis no desdeñable: que el futuro director representaba para el filósofo, a pesar de la discreta bohemia de éste, “lo que Ortega hubiera querido ser y lo que desgraciadamente le estaba vedado: la broma, la vida original y bohemia, el poder ir a los cafés de la Puerta del Sol a las tres de la mañana”. Para Neville, por su parte, y para un sector muy importante de los intelectuales de su generación, el pensador era un modelo a seguir, un maestro de la palabra: una guía de vida. Además del cosmopolitismo de ambos y de un común, desembozado interés por las mujeres, compartían igualmente un determinado sentido del humor: con sus salidas de tono surreales, su peculiar cultivo del *non sense* y su desbordante simpatía, Neville hacía partir literalmente de risa a Ortega.

5.1.4.- Escritor humorístico

A través de su amistad con José López Rubio, Neville comenzará sus colaboraciones en revistas humorísticas de la época, como *Buen Humor* (creada en diciembre de 1921 por un antiguo dibujante político, Pedro Antonio Villahermosa, “Sileno”, y en la que habrían de colaborar profesionales como Pérez Zúñiga, Joaquín Belda, el futuro guionista Francisco Ramos de Castro o Ernesto Polo, así como el fundamental comediógrafo y ocasional director

Enrique Jardiel Poncela, López Rubio, Antoniorrobes, Tono y muchos más; Neville colaborará ininterrumpidamente entre noviembre de 1923 y agosto de 1925) o *Gutiérrez* (revista creada por el dibujante K-Hito, en cuya fundación, en 1927, participará Edgar junto a varios de sus amigos, y en la que colabora en 23 de los 33 números que salieron a la calle; su último texto está fechado en enero de 1928, poco antes de emprender viaje a EE.UU.), a las que aporta un nuevo sentido del humor, hecho de vanguardismo y cultivo del *non-sense*. Refiriéndose a la renovación que supuso su trabajo en los '20, y no sin un orgullo tal vez un poco desmedido, escribirá posteriormente: “digo para que los futuros historiadores de la literatura lo anoten y no pueda pasar ningún niño el Examen de Estado sin saber que los que creamos el género, mucho antes que los italianos y franceses, fuimos Tono y Mihura en los dibujos y yo en la prosa”. Su trabajo en estas publicaciones consagra al joven Neville como uno de los más inspirados cultores del humor absurdo, hecho de una comicidad blanca y elegante, sin los matices de vitriolo político que solían ser la tónica en las revistas anteriores y en la prensa diaria. Desde entonces, aparecerá relacionado con esa generación de escritores satíricos que se encuentra entre lo más notable que produce la cultura española en los últimos años de la monarquía.

Pero su vocación periodística no se limita sólo a las revistas de humor, sino que progresivamente se amplía a cabeceras como *Nuevo Mundo* (en la que colaboraban escritores de más edad que él, como Unamuno, Eugenio D'Ors o Gómez de la Serna), *Aire Libre*, una revista de deportes; a la efímera *Orientaciones* (sólo publicó dos números en 1926), a *Residencia* (la revista de la Residencia de Estudiantes³¹⁰), *La Gaceta Literaria*, a la infaltable *Revista de Occidente*, y hasta a publicaciones infantiles como *Pinocho* (revista que comenzó su andadura en 1925 y en la que también colaboraba su amigo

³¹⁰ En esta revista publicó Neville dos artículos de evocación madrileñista, uno sobre el Retiro y otro sobre la Plaza de Oriente. En éste, asoma ya uno de los grandes temas del Neville posterior, la invencible nostalgia que produce el paso del tiempo, a propósito de una ceremonia de cambio de guardia de los alabarderos del Palacio de Oriente.

López Rubio), *Chiribitas*³¹¹ o en la cinematográfica *La Pantalla*, de la que fue corresponsal durante su estancia en EE.UU...., una nómina que habría de ampliarse aún más, ya en tiempos de la República, al diario *Ahora* (1933). Por no citar *ABC*, su mayor fidelidad, como veremos.

Una relación de colaboraciones, pasatiempos y trabajos tan recargada de encargos hacen de la década de los '20 la verdadera época artísticamente germinal de nuestro hombre. Añádase, además, su temprana dedicación teatral: en colaboración con López Rubio, escribe algunas comedias, como *¡Al fin sola!*, la ya citada *Aventura*, *Luz a las ánimas* y *El amor incandescente*, que no conocieron estreno, aunque alguna de ellas fue a engrosar la "imaginación" de algún que otro comediógrafo conocido y alabado, vendidas por sus propios autores. Es el caso de la primera, que Honorio Maura rebautizaría con el nombre de *Su mano derecha* y que, según López Rubio, se estrenó "en el Teatro Beatriz, de Madrid, no por la compañía del matrimonio Díaz-Artigas, como él [Neville] dice, sino por la de Ernesto Vilches, el 3 de enero de 1928, si mi memoria y el ejemplar impreso que poseo no me son infieles"³¹². López Rubio refiere, igualmente, un aspecto poco conocido de la actividad del Neville de los años de la dictadura primorriverista: su colaboración, junto a un plantel de lujo (Jardiel Poncela, López Rubio y Paco Vighi, bajo el empuje siempre innovador de Gómez de la Serna), en un programa radiofónico semanal por el que les pagaban "veinticinco pesetas por emisión a cada uno". Parte de las actividades de la inefable tertulia de Pombo, que era donde se reunían a escribir los guiones de cada programa, el asunto terminó como el rosario de la aurora, un infausto día en que invitaron a Gutiérrez Solana, el pintor, al programa. Conminado amigablemente a cantar, que era algo que, lo hemos visto, don José adoraba hacer, aunque según parece, y a despecho de una voz poderosísima, no estaba precisamente bien dotado para el asunto, Solana puso una partitura sobre un atril, pero como quiera que ésta cayó al

³¹¹ Para lo que se relaciona con la faceta de Neville como periodista, véase: Ubach Medina, Antonio: "El periodismo de Edgar Neville", incluido en: Torrijos, José María (1999), pp. 69-93.

³¹² López Rubio, José: "1983: Discurso para una Academia: José López Rubio recuerda a Edgar Neville", en *Nickelodeon*, número dedicado al centenario de Neville, Madrid, invierno 1999, p. 23.

suelo, el iracundo invitado lanzó tan terrible taco, perfectamente captado por los micrófonos, que allí mismo acabó la aventura radiofónica de Neville y sus amigos.

No puede acabar el recuento de los trabajos de estos años pre-hollywoodenses de Neville sin referirse a un episodio central en la producción de nuestro hombre, porque en ella se ejemplifica toda su concepción del humor absurdo, que ilustraría luego, en el correr de los años, con buena parte de su producción artística posterior: la publicación por entregas, en el diario *El Sol*, de su primera novela, *Don Clorato de Potasa*, un delirio surreal³¹³. Dedicadas, en su posterior edición por Biblioteca Nueva (1929), a tres de las personas que más admiraba Neville, su ya entonces amigo Charles Chaplin, el torero Juan Belmonte y a RAMÓN, así en mayúsculas, y con un prólogo en parte jocosamente autobiográfico en forma de carta a Gómez de la Serna, las aventuras de Don Clorato de Potasa, el señor Margarita de Borgoña y el señor Burgomaestre de Londres (trasuntos, lo apunta Torrijos, del propio Neville, de Paco Vighi y de López Rubio, amigos inseparables³¹⁴), desopilantes e increíbles, por más que algún amigo de Neville afirmase que se basaban en hechos más o menos reales, sirven al futuro cineasta para varias cosas. Una, fundamental, para arremeter contra lo convencional y la cursilería, uno de los pilares sobre los que construirá toda su posterior carrera. Otra, para atacar de raíz la descripción realista, uno de los caballos de batalla de toda vanguardia que se precie. Otra, en fin, para dar cuenta del mismo espíritu cosmopolita y viajero (la acción transcurre en Madrid, pero también en París, en la Costa Azul, en Nueva York) que Neville demostrará a lo largo de su vida, y que expresa con claridad, en un determinado pasaje del libro, al referirse al próximo viaje del protagonista, don Clorato, a EE.UU.; “Le entró de nuevo su antigua alegría, la de la irresponsabilidad, la de estar siempre dispuesto a partir hacia cualquier lado, teniéndolo todo en una sola maleta”... todo un ideal de vida.

³¹³ Existe una buena edición, anotada por M^a Luisa Burguera, en Espasa-Calpe, Colección Austral, Madrid, 1998.

³¹⁴ Torrijos, José María (1999), nota en p. 34.

5.1.5.- Hollywood: una crucial etapa de aprendizaje

Más pronto que tarde, sería el propio Edgar quien emprendería un largo viaje. Como ya hemos visto, es nombrado tercer secretario de la embajada española en Washington, en diciembre de 1927 -aunque sólo asumirá el cargo en marzo del siguiente año-. Aunque no habla inglés, emplea las habilidades políglotas de su esposa, Angelita, educada en Inglaterra. Previsor, Neville inició viaje a Hollywood armado de sendas cartas de recomendación. Una era de su padrastro, Alcalá Galiano, y estaba dirigida al embajador español en Washington, Alejandro Padilla ³¹⁵; una del duque de Alba, amigo de Douglas Fairbanks, y otra de la millonaria Grace Vanderbilt, a quien conocerá por intermedio de los condes de Yebes, viejos amigos de la familia Neville y bien conectados con las altas esferas neoyorkinas. El de Alba le recomienda, no obstante, en términos que le son a Neville desconocidos, hasta que le traducen la carta al castellano. Alarmado por su contenido, pedirá la intermediación de su amigo Ortega y Gasset ante el duque, para que la modifique, toda vez que en la carta se afirmaban cosas que, al menos entonces, Neville no tenía en mente, como el abandonar la carrera diplomática para dedicarse a trabajos cinematográficos...

En una postal fechada en Nueva York el 13 de febrero de 1928, Neville ruega a Ortega que le explique al duque “que no pensamos dedicarnos al cine, que como soy escritor, pensaba intentar hacer “escenarios”, “argumentos”, sin dejar para nada la carrera y que mi visita a Holliwood (*sic*) era tan sólo con ese objeto”³¹⁶ Argumentos parecidos los vuelve a repetir en otra postal, ésta fechada el 14 de abril del mismo año. No obstante, las recomendaciones se unieron a otro factor interesante para la vida futura de Neville en la Costa Oeste: el encuentro con el cineasta Harry d’Abadie

³¹⁵ Franco Torre, Christian (2015), pp. 61 y ss., aporta numerosa información sobre las andanzas de Neville en los EE.UU., que hasta ahora eran desconocidas, incluido un accidente de coche, en California, en el que nuestro hombre se vio involucrado y del que pretendió salir utilizando como coraza su condición de diplomático. Allí se reproduce (p. 61-62) la carta de Alcalá Galiano.

³¹⁶ Neville, Edgar: “Tres cartas a Ortega de Edgar Neville”, en *Revista de Occidente* n. 175, Madrid, diciembre de 1995, p. 126.

D'Arrast, con quien habría de colaborar unos años después, por entonces, ayudante y consejero de Charles Chaplin (su primer y más constante amigo americano, con quien mantuvo una larguísima relación, incluso cuando el actor se trasladó, por obra de la persecución política anticomunista en EE.UU., a vivir en Suiza³¹⁷), a quien conocía de los comunes veraneos en Biarritz -José Luis Borau sostiene que fue en realidad D'Arrast quien le abriría a Neville las puertas de Hollywood, más que las cartas que éste consiguió para tal fin-, que junto a la bonhomía, el humor y el cosmopolitismo del matrimonio Neville, les allanaría en gran medida su introducción social en el exclusivo club privado que era, y es, Hollywood. Pronto, a Chaplin se agregaron también nuevas relaciones americanas, entre otros los socios del cómico en la fundación, en 1919, de United Artists, Douglas Fairbanks y Mary Pickford³¹⁸, así como Adolphe Menjou, Joan Crawford, Dolores del Río, el multimillonario William Randolph Hearst y su amante, la actriz Marion Davies³¹⁹; los sobrinos de ésta, el guionista Charles Leader y la aún no actriz Carole Lombard; o el productor ejecutivo de la MGM, Irving Thalberg y su esposa, la estrella Norma Shearer, entre otros.

A pesar de su destino en Washington, o tal vez porque la carrera diplomática no estaba entonces regida por los mismos parámetros que ahora, Neville no tarda en lograr un primer contrato, como dialoguista, en la Metro-

³¹⁷ La relación con Neville abrió a Chaplin la puerta al conocimiento de los que, por aquellos meses, se estaban convirtiendo en el núcleo de la colonia española en Hollywood. José Luis Borau refiere numerosas anécdotas sobre la intimidad a que llegaron Chaplin, Neville y, entre otros, Eduardo Ugarte, el actor Julio Peña, "Tono" o López Rubio, referidas por la propia esposa de Neville, Ángeles. Véase: Borau, José Luis (1990): pp. 91 y ss.

³¹⁸ La amistad entre los Neville y los Fairbanks-Pickford llegó a ser, dice Borau, "bastante sólida, al menos para los baremos de Hollywood". Lo fue tanto, no obstante, como para que la Pickford invitara a Ángeles a participar, como figurante destacada, en su producción *Coqueta* (*Coquette*, Sam Taylor, 1929). Véase al respecto: Borau, José Luis (1990), pp. 69 y ss.

³¹⁹ En la larga serie de entrevistas que concedió a Marino Gómez Santos, Neville le habló del trato fastuoso que el personaje, que como es sabido fue el modelo sobre el que Orson Welles creó a su Ciudadano Kane, dispensaba a sus invitados. Tras fletar un tren exclusivo para ellos, en el que viajaban toda la noche hasta la lejana propiedad del magnate, éstos llegaban a una casa que tenía "un salón enorme y un comedor con una mesa como para un centenar de personas. Todo ello cubierto por inmensos tapices flamencos y franceses del XVI y del XVII. (...) En el inmenso jardín había varios palacetes para más huéspedes. Al entrar en uno de ellos se encontraba uno con el "Niño del pajarito" de Goya; con la mesa en que se firmó el Tratado de Viena o con la cama del cardenal Richelieu, con rubia encima".

Goldwyn-Mayer, donde ejercía como mandamás el gran e influyente Thalberg, que organizaba entonces el Departamento de español, y ante quien, según confesaría algunos años después³²⁰, luchó encarnizadamente en las incruentas guerras, lo hemos visto ya con anterioridad (véase 4.6.2), sobre cuál debía ser el español canónico en las películas en doble versión “con los elementos sudamericanos (*sic*) que intervenían en las versiones españolas. ¡No puede usted imaginarse la clase de guerra que nos hacían en su deseo de seguir teniendo allí la hegemonía en todo lo español! Campañas en periódicos, maniobras cerca de los dirigentes del Estudio, oposición personal; en fin, todo lo que pudiera redundar en contra nuestra y beneficio suyo”.

A despecho de lo que digan los pocos títulos de crédito en los que finalmente Neville aparece acreditado en su etapa hollywoodense, lo cierto es que trabajó allí más de lo que parece (lo primero que hizo, lo confesó a Hernández Girbal, fueron sincronizaciones, pero también colaboró en proyectos finalmente abortados, como la versión hispana de un film con Joan Crawford, *Pagada* [*Paid*, Sam Wood, 1930], que según cuenta Borau, le fue retirada de las manos, sin mayores explicaciones; entre otros proyectos). Los créditos estrictos que incluyen su nombre son la versión española y dirección de diálogos de *El presidio* (*The Big House*, 1930) y la adaptación y diálogos en español de *En cada puerto un amor* (*Way for a Sailor*, 1931). *El presidio* gozó de amplia fama entre la crítica de la época, e incluso Manuel Rotellar se permite recordar que para muchos comentaristas, “fue uno de los mejores [films] que salieron de las fábricas de Hollywood hablados en nuestra lengua”.

En su auxilio, trae a colación una crítica aparecida en *ABC* (5 de abril de 1931), en la que el ignoto cronista pondera su final como “de intensa emoción y de enorme vigor dramático”, mientras L.C.R. afirmaba, en *Films Selectos*, que la película estaba “enfocada a descubrir las posibilidades artísticas que encierra el cine sonoro”.³²¹ Fue justamente en este filme en el que Neville trabaja por vez primera con Juan de Landa, un actor cuyo arquetipo más

³²⁰ En una entrevista con F.H.G. (Florentino Hernández Girbal), publicada, con el título de “Los que pasaron por Hollywood: Edgar Neville”, en *Cinegramas* nº 40, 16 de junio de 1935.

³²¹ Rotellar, Manuel (1977) p. 42.

característico será, desde entonces, el de brutote, a menudo bueno, aunque no siempre; un intérprete, afirma Neville, a modo de Wallace Beery, uno de los astros más populares del primer cine sonoro hollywoodense, a quien el madrileño se esfuerza por poner como constante modelo a imitar cuando dirige a De Landa. Ocho años más tarde, el recio actor español será el pendenciero y borracho, aunque a la postre redimido minero Máximo en *Santa Rogelia*, la primera película comercial de postguerra rodada en Italia por el colombiano Roberto de Ribón, con supervisión en la dirección de Neville. Desde Hollywood, Edgar intentó influir en sus amigos más cercanos para convencerlos para que se desplazaran a Hollywood, donde avizoraba para todos un porvenir jugoso, a costa de las dobles versiones -aunque, como veremos, hubiese al respecto de ésta no pocos nubarrones profesionales en el horizonte-. En una carta dirigida a Tono, reproducida por Torrijos³²², después de conminarle a que aprendiera inglés, le prometía: “Mientras tanto yo te iré buscando puesto en Holliwood (*sic*) donde la vida te será más fácil y más agradable”.

López Rubio confesó varias veces (entre ellas, a Augusto Martínez Torres³²³) que “Mi viaje lo había organizado Edgar Neville, un ser que ha influido mucho en mi vida”. No obstante, a pesar de la buena voluntad de Neville, lo cierto es que López Rubio y Eduardo Ugarte, que era yerno de Carlos Arniches³²⁴, ya habían firmado contratos de seis meses, a razón de \$200 a la semana, para trabajar como dialoguistas en MGM. En cuanto a Tono, éste llegará a Hollywood un poco más tarde, y gracias a la intercesión de Conchita Montenegro, con permiso de Rosita Díaz Gimenez, tal vez la máxima estrella de la producción estadounidense en español, quien intercedió por él para que le hicieran un contrato, que firmó en París antes de trasladarse a EE.UU., por un importe de 250 dólares semanales. Pero la vida como guionistas de los recién llegados, que pronto se maravillarían de la

³²² Torrijos, José María (1999), pp. 131-135.

³²³ Martínez Torres, Augusto (2000), p. 105.

³²⁴ También fue yerno del comediógrafo otro personaje importante de la vida cultural republicana: el poeta José Bergamín.

facilidad con que Edgar se movía por Hollywood, a pesar de sus carencias lingüísticas, se habría de revelar como un camino sembrado de minas. La culpa de todo la tenía la célebre polémica sobre qué lengua española debía ser la empleada en las versiones hispanas, si las formas dialectales del castellano trasplantado a América Latina o el más castizo español de la Península. Esta guerra por la “hegemonía de lo español”, que decía Neville, hizo correr, lo vimos ya (en 4.6.2), abundante tinta en la época.

Rememorando estas incruentas batallas hollywoodenses, Rotellar³²⁵ puso el dedo en la llaga al recordar que los productores americanos pretendían “un cine de entraña autóctona, con todos los peligros hacia el falso tipismo que supone tal actitud en guionistas que desconocen la idiosincracia de los distintos pueblos hispano parlantes”. No es éste el lugar para desarrollar en profundidad la amplia polémica que se produjo entonces en términos muy vivos”.³²⁶ No obstante, conviene recordar, como hace Rotellar remitiendo a las declaraciones de un alto cargo de la Universal, J. Agell, a la revista *Cine Mundial*, escrita en castellano y editada en EE.UU., que dicha controversia llevó a situaciones tan paradójicas como que los productores americanos, conducidos por su proverbial empeño en la búsqueda y captura de amplios públicos, terminaron por aceptar que “el adaptador del diálogo [fuera], por ejemplo, venezolano; el asistente del director, español; la dama joven, mexicana; el galán, argentino; y así sucesivamente, procurando que figuraran en el resto del elenco tantos de los países restantes como posible fuera”.³²⁷ La polémica tuvo amplia repercusión en España, donde la crítica de la época

³²⁵ Rotellar, Manuel (1977), p. 31.

³²⁶ Es posible que, como afirmara más adelante el propio Neville, fuera gracias a su intercesión ante el poderoso productor Irving Thalberg, uno de sus amigos, que la M.G.M. acabara por inclinar sus preferencias hispanas por el castizo madrileño que hablaban él y sus amigos, entre ellos Gregorio Martínez Sierra, quien se desplazó a Hollywood solicitado por Neville, dado su gran prestigio como autor teatral. Pero caben pocas dudas de que, desde entonces, el habla madrileña fue rechazada sin paliativos por los públicos latinoamericanos, lo que redundó en el fracaso de las dobles versiones, en la práctica del subtítulo... e indirectamente tal vez en el encumbramiento de los géneros más populares de las cinematografías latinoamericanas, consumidos preferentemente por las clases subalternas: el melodrama en todas sus acepciones, los musicales tangueros argentinos, las películas rancheras mexicanas, etc.

³²⁷ Rotellar, Manuel (1977), p. 33.

muchas veces prefirió dejar de lado los valores expresivos o dramáticos de las películas para centrarse en cuestiones de fonética. A guisa de ejemplo, Rotellar menciona la crítica de *Granaderos del amor*³²⁸ aparecida en *Cinelandia*, en la que se define el film como una “comedia semi-musical de la Fox, dialogada en español con las “ces” y las “zetas” pronunciadas al estilo “castellano”, y las frases articuladas con tanta presión que pierden todo su sentido de la naturalidad”.

Desde Hollywood, Neville se las ingenió para seguir colaborando regularmente en diversas publicaciones españolas, por ejemplo, en la revista semanal *Crónica*, en la que publicó artículos y un cuento. Pero sin duda la colaboración más importante que emprendió desde EE.UU., desde 1929, fue en el diario *ABC*, origen de una relación que durará hasta el final de su vida. Y se las ingenió también, y a despecho de su situación de hombre casado y padre de familia, para vivir algunas aventuras galantes en la Meca del Cine. Especialmente importante fue el romance, apasionado y recreado varias veces por el propio Neville, con una de las grandes actrices de entonces, Constance Talmadge, amiga personal de Marion Davies, con la que vivió una relación de un año, y de la que se alejó, entre otras cosas porque a pesar de trabajar desahogadamente en Hollywood, comenzó a vivir muy por encima de sus posibilidades económicas. Neville no soportó el vivir a expensas de una mujer, y regresó a España en setiembre de 1929, para que su esposa tuviera a su segundo hijo, Santiago, en Málaga.

Una vez que abandonó Hollywood, adonde sólo regresaría, y de visita, en 1936, ya con su nueva acompañante, Conchita Montes, Neville aceptó la invitación de D'Abbadie D'Arrast para trabajar como secretario suyo y ayudarlo, eventualmente, en algunos de los proyectos en que entonces se hallaba involucrado, el primero de los cuales sería, en octubre de 1931, la localización de escenarios para un libreto de ambiente taurino en el que estaba prevista la incorporación de su admirado Juas Belmonte, que no

³²⁸ 1934, dirigida por John Reinhardt, con José López Rubio como responsable de la versión española.

llegaría a realizarse; y luego en un guión para Paramount, adaptación de una obra de Marcel Achard, *La vie est belle*, que debía interpretar Maurice Chevalier y dirigir Ernst Lubitsch, en la que trabajó durante tres meses en Nueva York, no por cuenta de ningún estudio, sino cobrando particularmente de D'Arrast. Este encargo no prosperó: entre otras cosas, porque su inglés era todavía precario.

5.1.6.- Influjos y conocimientos

A pesar del contenido de la postal que enviara a Ortega, antes mencionada, en la que afirmaba que era poco más que un diplomático-escritor curioso y de vacaciones, lo cierto es que Neville siempre se vio a sí mismo, en su etapa hollywoodense, como un futuro profesional en etapa de aprendizaje, primero esencialmente sólo como un escritor para la pantalla -de hecho, barajó multitud de proyectos distintos, entre ellos, una adaptación de *El Cid* pensada para que la interpretase su amigo Douglas Fairbanks-, pero luego también como un director en ciernes, un aprendiz con todo un programa de actuación a corto y medio plazo³²⁹. En una carta dirigida a López Rubio y publicada en el ya mencionado artículo de Torrijos, Neville escribe: “Mi mayor empeño es aprender a dirigir, de verdad (el subrayado es suyo), para eso me hago amigos entre los directores y cuando sepa el poco inglés que me queda por aprender, me llevaré alguno de assistant, así es como se aprende, luego dirigiré yo, y además cuando vuelva a España, si la película hablada cierra Hollywood (es éste un sentir bastante generalizado en la época, *n. del a.*),

³²⁹ Neville no fue el único diplomático hispano-parlante en trabajar y aprender en Hollywood su futura profesión. El chileno (aunque formado en Argentina) Carlos Borcosque, un poco más mayor que Neville (había nacido en 1894) y con cierto trayecto cinematográfico previo (de hecho, en 1924 filmó el primer corto de animación hecho en su país), también se trasladó en 1927 “como cónsul a Los Ángeles, con el encargo de su gobierno de tomar contacto con la industria cinematográfica, considerada asunto estratégico por los Estados, sin distinción de ideología”, al decir de Mercado, Silvia D. (2013), pp. 44-45. Desde allí, y al igual que Neville, colaboraría en distintas publicaciones (entre ellas, la revista de cine *Ecran*, que él mismo fundara) y emisoras de radio, al tiempo que perfeccionaba sus conocimientos cinematográficos, que le permitirían, a su regreso a Buenos Aires, comenzar una exitosa carrera como director.

estaré en condiciones de levantar un capital y de hacer cosas bien. (Me llevaría el fotógrafo de aquí)".³³⁰ Y que Neville no hizo ascos por meter la nariz en cuanto lugar le permitiesen, lo atestigua tanto su presencia en el rodaje de *La máscara de hierro* (*The Iron Mask*, 1929, de Allan Dwan), invitado por Fairbanks, como su aparición, en tareas de extra y junto a López Rubio, en *Luces de la ciudad* (*City Lights*, 1930), requeridos ambos por Chaplin... aunque a la postre, la aparición de Neville se quedara en la mesa de montaje. De este rodaje, Edgar sacó numerosas fotografías, algunas de las cuales llegaría a publicar en el diario madrileño *ABC* como ilustración de su artículo "Momentos de Charlot", publicado el 6 de marzo de 1929.

Pero tal vez tan importante como este interés sea el constatar qué es, de todo lo que vive, lo que más llama la atención del aspirante a cineasta durante su estancia americana. Ante todo, a Neville le maravilla la alta perfección que alcanza el sonoro, pero al tiempo, como muchos otros de sus contemporáneos (no hay más que recordar algunas de las posiciones adoptadas hacia los comienzos del sonoro, entre otros, por Charles Chaplin, feroz detractor del nuevo medio³³¹, quien haría de él una dura caricatura en la canción, incomprensible y formada por palabras en varios idiomas, de *Tiempos modernos* [*Modern Times*, 1936]; las reticencias de Serguéi M. Eisenstein y Grigori Alexandrov, autores de un manifiesto, "Contrapunto sonoro"³³², en el que advertían sobre los peligros de una mala utilización del sonoro; por no mencionar la oposición sin paliativos de André Breton y los surrealistas, para quienes la palabra pronunciada anclaba un sentido, que era mucho más polisémico en el lenguaje mudo de las imágenes), veía con desconfianza la introducción del nuevo invento.

Neville achacaba, en cartas y en algunos artículos enviados desde

³³⁰ Torrijos, José María: "Edgar Neville en cartas inéditas", en Torrijos, José María (1999), p. 144.

³³¹ Lo hizo en un célebre artículo, "El gesto comienza donde acaba la palabra, o ¡Los "talkies"!"; originalmente publicado en el *Motion Picture Herald Magazine*, Nueva York, 1928; reproducido por: Homero Alsina Thévenet y Joaquim Romaguera i Ramió: (1985) pp. 179 y ss.

³³² Igualmente consultable en Alsina Thevenet, Homero y Romaguera i Ramió, Joaquim (1985), pp.182-185.

Hollywood, a la “baja sensibilidad” del público americano la inmediata aceptación del sonido, al tiempo que, como es lógico, mantuvo reservas sobre el uso masivo de la nueva tecnología. Y es lógico sobre todo si se piensa que Neville vivió en la Costa Oeste durante el interregno entre la introducción masiva del sonoro (desde 1926, pero concretamente tras el éxito fulminante de *El cantor de jazz* [*The Jazz Singer*, 1927], de Alan Crosland) y el perfeccionamiento del *play-back* (1930), el período más paleolítico del nuevo invento, cuando el retroceso estético con relación a los grandes logros del último cine silente fue más notable.

“La perfección técnica -escribe a su amigo López Rubio- lograda en la reproducción de la voz es indudable, pero el resultado es repugnante. El cine queda reducido, cojo y manco, y se convierte en teatro malo. Los productores harán dos ediciones de cada película, una silenciosa variando escenas, pero el enfoque ya no será el mismo. Es de esperar que a la larga el público rechace el diálogo y del vitáfono³³³ sólo quede el ruido o la música o las canciones. Como en el diálogo no puede haber música, la cosa es tétrica”. Algún tiempo después, en enero de 1929, sanciona en otra carta, no sin un punto de vista criticablemente aristocratizante, y sin mayores explicaciones: “el cine parlante, ya en decadencia, la masa tiene en el fondo buen gusto, aunque muy en el fondo”. E insistirá, esta vez en uno de sus artículos para *ABC*, sobre la posibilidad de que se alternen sonoro y silente: “Ya van recogiendo velas los apóstoles del *cine* hablado; ya no desprecian las películas silenciosas ni señalan plazos para su desaparición. Ya no ven la película dialogada como dueña absoluta de la pantalla. “Habrá sitio para las

³³³ Se refiere al sistema Vitaphone, patentado por la Warner Bros. a partir de las experiencias pioneras de la Western Electric, que consistía sumariamente en la sincronización durante la proyección de la banda de imágenes con discos pregrabados. Es el sistema empleado desde el *Don Juan* (1926) de Alan Crosland y que, paradójicamente y contra el lugar común que pretende que la Warner fue la responsable de la introducción del sonoro, demostró muy pronto su inviabilidad, dada la desigual resistencia al desgaste de la banda de imágenes y los discos de sonido. En realidad, el sistema que se impuso fue el de la Fox Film Corporation, en unión con AT&T-General Electric, que consistía en la inclusión del sonido en la banda de imágenes. Véase al efecto: Douglas Gomery, “La llegada del sonido a Hollywood”, en Palacio, Manuel y Santos, Pedro (1995), pp. 9-35. También, Allen, Robert C. y Gomery, Douglas (1995), pp. 155-165.

dos”, dicen ya. “El *filme* silencioso no puede desaparecer”, añaden”.³³⁴ Y por la misma época, Neville se reafirma en opiniones de este jaez, cuando responde a Juan Piqueras: “El mudo es cine para gente con imaginación. El hablado es cine para explicar lo mismo que el mudo a las personas que carecen de ella”, en una entrevista en *La Gaceta Literaria*³³⁵. Todo ello no será óbice para que Neville abandone sus planes de dedicarse al cine: antes al contrario, una vez de regreso en España, sería uno de los pioneros en la utilización del sonoro... una paradoja más en la vida de un hombre esencialmente paradójico.

Y por encima de todo, Neville piensa, tal vez con el más que previsible retorno a España y su futura dedicación al cine ya en el horizonte, y a partir de su fecundo proceso de aprendizaje americano, en las condiciones industriales que aquí encontrará, cuando escribe, a finales de 1929³³⁶, sobre la necesidad de poner en marcha estudios fuertes, capaces de competir de igual a igual con el cine americano en su propio terreno. “Lo mejor sería una Sociedad fuerte, en la que se pensase en el cine en gran escala y como negocio. En donde no se tratase de buscar empleos para parientes y amigos, y entonces construir unos estudios en España con todos los adelantos modernos, y traerse a dos directores de primerísima fila de Hollywood (que vendrían entusiasmados, esto lo digo con pleno conocimiento de causa), y traerse también unos fotógrafos de primera categoría de Hollywood y de Alemania, y un atrecista (sic), y un jefe electricista, y un maquillador, etc., etc., es decir, por lo menos un técnico de cada departamento importante de estudio, y alguna estrella, por supuesto, y empezar a hacer grandes filmes, colocando personal inteligente y con afición, ayudando a los experimentadores forasteros, prsonal que en pocos meses sabría, por lo menos, tanto como los otros, y podría sustituirlos, quedando así establecida una industria nacional seria”. Obviamente, Neville no se engañaba sobre las

³³⁴ Neville, Edgar: “Desde Hollywood. “Cine” parlante”, recogido en Neville, Edgar (1976), p. 24.

³³⁵ “Los escritores: Edgar Neville”, en *La Gaceta Literaria* nº 76, 15 de febrero de 1930, p. 16. Citado por Gubern, Román(1999), p. 127.

³³⁶ Neville, Edgar: “Otro momento que aprovechar”, en *ABC*, Madrid, 25.12.1929, p. 10.

limitaciones tecnológicas, pero también apuntaba en una dirección artística sin la que, entendía él, el cine español sonoro sería infinitamente mejor que el entonces existente. Pero ya sabemos que no eran tiempos para discursos de este calibre, empeñada como estaba la industria en una (infructuosa) campaña de nacionalización y en un sueño de ocupación de mercados internacionales que sólo estaba en las mentes de los dirigentes empresariales, no en la propensión de sus dineros para crear las bases para una tal hegemonía.

5.2.- ENTRE REPÚBLICA Y PRIMER FRANQUISMO

5.2.1.- De republicano azañista a propagandista alzado

El final de la aventura americana, que le dejará un hondo poso (de nostalgia, ese sentimiento tan de nuestro hombre; pero también de conocimientos adquiridos), traerá a Neville de vuelta a casa a comienzos del verano de 1931. Regresa, en parte, porque no soporta, se mencionó antes, vivir sin los abundantes recursos propios que su tren de vida americano requería; y se encuentra un país alborozado, que ha expulsado sin excesivos traumas a la monarquía en abril y que está viviendo aún en paz los primeros meses de la Segunda República, algo que el republicano Neville seguramente disfrutó: se estaba todavía lejos de la radicalización social y política que, como a toda su generación, le haría tomar drásticamente partido, menos de cinco años más tarde.

Su compromiso con la República es temprano (el 14 de enero de 1931, escribe a Ortega y Gasset, Marañón y Pérez de Ayala una carta, desde los estudios de la Metro-Goldwyn-Mayer en Hollywood, en la que afirma que “me falta tiempo para unirme a la Agrupación³³⁷. Cuenten ustedes conmigo para lo

³³⁷ Se refiere a la Agrupación al Servicio de la República, impulsada, entre otros, por los destinatarios de la misiva de Neville.

que sea preciso y en calidad de escritor cinematográfico, de diplomático, de periodista o de lo que sea”³³⁸), y más tarde se plasmaría no sólo en una actitud de receptividad hacia las nuevas autoridades sino incluso, en fechas posteriores (mayo de 1934), a colaborar en un semanario tan inequívocamente republicano como *Diablo Mundo*, que dirigía Corpus Barga; e incluso a aceptar el carnet de Izquierda Republicana, el partido de quien él mismo se consideraba su amigo, el futuro presidente Manuel Azaña, compañero de tertulia³³⁹, una aceptación que le traería luego continuados dolores de cabeza³⁴⁰.

Veranea en Biarritz y otra vez en Madrid, en setiembre, reinicia su frenético trabajo. Se tiene constancia, por su propia confesión, que trabajó en la versión hispana de *Dominó*, obra teatral de Marcel Achard, quien habría de ser uno de sus grandes amigos internacionales³⁴¹, la adaptación al cine de una de cuyas obras, recordamos, le había ocupado en sus días de Nueva York, y que se estrenó en el madrileño teatro Beatriz, interpretada por Pepita Artigas. Aunque pronto le llegaría una propuesta, al comienzo no excesivamente prometedora -pero que luego, tras hábiles manipulaciones de la productora, Rosario Pi, habría de convertirse en todo un medimetroaje sonoro-, de debutar tras la cámara. Y como es obvio, Neville aceptó de buen grado. *Yo quiero que me*

³³⁸ Reproducida por Ríos Carratalá, Juan Antonio (2007), p. 51, pie de página.

³³⁹ A pesar de que Neville se declaró amigo de Azaña, Ríos Carratalá consigna la sorprendente novedad de que el político jamás nombra al cineasta en sus memorias...

³⁴⁰ Ríos Carratalá, que es quien más se ha ocupado de seguir las pistas de la supuesta militancia republicana de Neville, reproduce un fragmento muy elocuente de una entrevista con el ya mencionado Álvaro Custodio: “El caso es que Edgar, que era un hombre inteligente, pero era un gran cínico (...) me preguntó: “¿Tú perteneces a algún partido político?”. Dije: “No”. Y me dijo él: “Pues haces muy mal. Porque esto se veía venir” (“Esto” se refería a la guerra). “Y como era así yo, desde hace bastante tiempo, digamos siete, ocho, nueve meses, me di de alta en Izquierda Republicana, que es el partido liberal más avanzado y es el partido de Azaña, que es la figura de la República. De manera que tú deberías hacerte de un partido político porque en este momento hace falta, es necesario y es mucho mejor estar...”, etc. La derivación que tuvo aquella conversación con Edgar fue la siguiente: Neville se convirtió en un hombre de confianza, brazo derecho, en el aspecto técnico, del ministro, que era Julio Álvarez del Vayo.” Archivo de la Memoria Oral: Exilio Español en México, Madrid, Centro de Información y Documentación de Archivos del Ministerio de Cultura, 5921, pp. 102-103. Citado por Ríos Carratalá, Juan Antonio (2007), p. 110.

³⁴¹ Según Sáez de Soto, Achard y Neville se conocieron en Hollywood, adonde el autor francés se había trasladado para trabajar en versiones francesas de películas americanas. Sáez de Soto, Emilio (1982), inédita.

Illeven a Hollywood (1932), su primer mediometraje, pronto sería seguido por otros dos más, en una suerte de trilogía de trabajos de duración no estandar que sería su primera contribución al cine republicano.

Durante este período, Neville se ocupó también de muchas otras cosas, entre ellas, de mantener en pie su compromiso con la diplomacia. A mediados de 1934, recibió el encargo de realizar una misión en Uxda (Marruecos), que durará seis meses. Se trataba, según parece, de una propuesta envenenada, o al menos así la recuerda Emilio Sanz de Soto: “Un cónsul de España en Tánger nos contó que un compañero suyo de carrera (Neville, *n. del a.*) había sido destinado a Uxda -el último rincón de Marruecos- porque el Ministerio de Asuntos Exteriores -que siempre se alarma de lo que no debe, y nunca por lo que debe- había considerado muy poco serio que su representante en Los Angeles apareciera fotografiado en la Prensa -y con frecuencia- no ya con Charles Chaplin y William Randolph Hearst (lo que supongo no les inquietaría), sino rodeado de las más bellas *girls* de Hollywood”, consigna Sanz de Soto.³⁴²

En julio de 1934, tal como afirma M^a Luisa Burguera, citando un texto inédito de Ángeles Rubio-Argüelles, la esposa de Neville, asumió el consulado español en Uxda, remota ciudad marroquí cercana a la frontera con Argelia, en la que Neville habría de realizar diversas gestiones para liberar a supuestos prisioneros españoles, supervivientes de la campaña del Rif, de 1921, y de los que sólo se tenían vagas, contradictorias noticias. Tales gestiones lo mantuvieron muy ocupado, aunque no fructificaron en nada positivo. Habría de recibir, no obstante, antes de que le fuera concedido el traslado a Madrid, en enero de 1935, la Cruz de África, por los servicios prestados. Y una vez en Madrid, pudo volver a desplegar la actividad cinematográfica que fue, antes de la Guerra Civil, su principal preocupación... o tal vez la segunda: por esta época, Neville comienza ya a sufrir el exceso de peso, debido a una disfunción glandular, que le habría de amargar el resto de su vida. Y había de conocer a la mujer que más influyó en su posterior carrera

³⁴² Sáenz de Soto, Emilio (1982), texto inédito.

artística: la futura actriz Conchita Montes.

5.2.2.- Conchita Montes

En 1933, Neville traba relación con una joven, a la que se conocerá en el futuro como Conchita Montes, con quien vivirá una relación intensa de amor y colaboración (y como toda relación larga, con altibajos) hasta el final de su vida. Ocurrió, por un azar tan querido por nuestro hombre, y del que su cine - no hay más que recordar *La vida en un hilo*- da probada cuenta, en un viaje en tren a Andalucía en el que la entonces joven y hermosa estudiante de Derecho acompañaba a su padre, médico de profesión. Para el siglo, María Concepción Carro Alcázar, Conchita había nacido en Madrid en 1914, la misma ciudad en la que habría de morir justo ochenta años después. Que no era una mujer común, está fuera de toda duda: estudió Derecho, pretendió ingresar en la carrera diplomática, estuvo becada en el Vasard College de Nueva York -hasta donde, por cierto, la siguió Neville, para estar cerca de ella-, todo ello antes de que, de la mano de Edgar, debutara en el cine, en 1940, en *Frente de Madrid*.

Mujer polifacética y apasionante, fue no sólo la musa y protagonista de buena parte de las películas de su compañero sentimental, con quien incluso colaboró en algún guión -por ejemplo, en el de *Nada*, 1947, para el cual adaptó la novela cripto-existencialista de la jovencísima Carmen Laforet-, sino una solvente actriz teatral, de impresionante presencia escénica; una profesional que supo esconder con habilidad su limitado registro interpretativo³⁴³. Pero fue bastante más que eso: adaptadora teatral (de John Priestley, de Noel Coward, de Peter Blackmore, del común amigo de la pareja, el ya citado Marcel Achard), novelista (firmó habitualmente con su nombre

³⁴³ De ella, Eduardo Haro Tecglen dejó escrito: “Conchita Montes no fue una buena actriz, pero fue una excelente primera actriz. No creo que haga falta explicar esta paradoja: tenía un defecto de dicción, interpretaba siempre el mismo papel, pero... cuando estaba en escena, borraba a todos los demás. El escenario era suyo”, en *El País*, 19-5-1994, reproducido por Torrijos, José María (1999), p. 36.

real, Conchita Carro), mantuvo compañía propia y estrenó o representó obras de Neville, López Rubio, Miguel Mihura, Jaime Salom o J.J. Alonso Millán; publicó durante muchos años, primero en *La Codorniz*, luego en *ABC* y finalmente en *El País*, diversos pasatiempos, sobre todo crucigramas, e inventó el célebre Damero Maldito (que impuso tras su entrada en *La Codorniz*, en 1941), que mantuvo casi hasta su muerte en *El País*.

Parece a todas luces lógico que, con este currículum, al que cabría añadir incluso numerosos papeles cortos en el cine -desde 1960, sobre todo-, recibiera en 1989 la Medalla de Oro de Bellas Artes, un premio a toda su vida. Y que se despidiera del cine, en 1992, en *Una mujer bajo la lluvia* de Gerardo Vera no es ninguna casualidad, sino un sentido homenaje a su compañero ido, toda vez que la película era un *remake* de *La vida en un hilo*, que ella misma había interpretado a las órdenes de Neville. A pesar de que nunca vivieron juntos -aunque sí en el mismo edificio, por cierto-; que tal contingencia habría de crearle algunos enojosos problemas durante la Guerra Civil y que no tuvieron hijos, no cabe duda alguna de que fue Conchita la relación femenina más importante en la vida de Edgar Neville, una vida, todo sea dicho, en la que nuestro enamorado protagonista supo rodearse siempre de bellas mujeres. Conviene detenerse un momento sobre una concreta peripecia personal de Conchita durante la guerra, porque habría de tener consecuencias importantes también para Neville. Acusada de trabajar para el bando republicano, la futura actriz fue detenida en San Sebastián, en mayo de 1937. Edgar movió cielo y tierra para lograr la libertad de su compañera, incluidas dos visitas a Burgos. Será finalmente liberada tras más de mes y medio de cautiverio; pero dejó claro que ni ella, ni nuestro hombre, eran personas del todo gratas para un sector nada despreciable de los futuros ganadores de la guerra: lo veremos incluso en las andanzas romanas de la pareja.

En sus notables, a fuer de prístinamente autocríticas memorias, Dionisio Ridruejo recuerda que la situación afectivo-jurídica de Montes y Neville no era en absoluto rara en el mundillo intelectual madrileño: “Muchos escritores

vivían en “unión libre” con compañeras o amigas que compartían su vida social de tertulia, se interesaban por su carrera literaria y no pensaban (o no lo exigían) en el matrimonio. Y vivían de la pluma “de verdad” y con un desenfado que no dejaba, a primera vista, trasparentar los apuros”.³⁴⁴ Varios futuros intelectuales, escritores y periodistas falangistas vivirían situaciones similares: Samuel Ros, que llegaría a dirigir la revista cultural de la Falange unificada, *Vértice*; el, como Neville, diplomático, periodista y escritor Eugenio Montes; el periodista César González Ruano, entre muchos otros³⁴⁵.

Los años republicanos fueron, para ese eminente haragán que tanto trabajó en vida, años de especial efervescencia personal y creativa, y no sólo en el cine. Asiste al primer estreno comercial de una de sus obras para la escena, *Margarita y los hombres* (1934), en el teatro Benavente de Madrid; escribe, lo veremos, los guiones de *Rumbo al Cairo* o *La traviesa molinera* y debuta en el largometraje comercial con *El malvado Carabel* (1935), a la que poco después seguiría, en lo que parecía una carrera comercial normalizada que habría de interrumpir abruptamente la guerra, *La señorita de Trevez* (1936). Y aún hay más: un viaje a Hollywood, con Conchita, para ver a sus viejos amigos, así como la publicación, en 1936 por Biblioteca Nueva, de una serie de novelas cortas reunidas bajo el título de *Música de fondo*: nadie podía negar que nuestro hombre, a pesar de su tendencia a la bohemia, no paraba de trabajar.

5.2.3.- D´Abbadie D´Arrast y Benito Perojo: Neville, guionista

Otro de los trabajos importantes que Neville desarrollará en los años republicanos tiene que ver con el nacimiento de uno de los proyectos más

³⁴⁴ Ridruejo, Dionisio (1976), p. 33. En ellas, el propio Ridruejo se olvida de mencionar su larguísima relación extra-matrimonial con quien fuera permanente fuente de inspiración para su poesía, además de una de las fundadoras de Falange Española, Maruchi De la Mora, la madre, por cierto, del realizador Jaime Chavarrí de la Mora.

³⁴⁵ Neville rehusó explicarse sobre su situación afectivo-jurídica (baste como ejemplo la respuesta que dio a sus compañeros de *La Codorniz* cuando, en mayo de 1946, le hicieron una encuesta “suprema” que pintaba de cuerpo entero al personaje, sobre el delicado tema: “¿Es partidario del matrimonio?”, que Edgar liquidó con un somero: “Vamos a no tocar ese tema”), aunque siempre dio por descontada la presencia de Conchita a su lado, en todo tipo de apariciones públicas.

emblemáticos del naciente cine sonoro español: *La pícara molinera* (1934), un filme desgraciadamente perdido pero del que todos los cronistas de la época han dejado un recuerdo imperecedero. Neville estuvo desde el primer momento involucrado en él, tanto como para que pueda ser considerado, sin temor alguno, como uno de los motores principales. En el origen, como tantas cosas en la vida del cineasta, está un veraneo, también en Biarritz. Allí, en su segunda patria francesa, Neville se reencuentra, junto a uno de sus grandes amigos, el futuro productor Ricardo Soriano y Scholtz, marqués de Ivanrey, y también con Harry D'Abbadie D'Arrast (a quien conoce de sus años de Hollywood), en agosto de 1933. De este encuentro surge una idea: el rodar una película que, escrita por D'Arrast y Neville, y producida por el franco vasco y por Ivanrey, lograra abrirse paso en el mercado internacional. Debía ser, pues, un proyecto ambicioso, y de hecho, el trío contaba con obtener el apoyo de sus amigos Douglas Fairbanks y Charles Chaplin, accionistas de United Artists, para que esta *major*, que al fin y al cabo, no era una productora, sino una suerte de instancia colectiva de distribución de los estudios individuales de cada uno de sus socios, colocara el film en todo el mundo. La idea de adaptar *El sombrero de tres picos* no a partir de Pedro Antonio de Alarcón, sino inspirándose en el romance popular en que éste se basó para escribir su novela, según Borau, que es quien más ha escrito sobre el tema, la tuvo Neville y es posible que ya la hubiese discutido con D'Arrast durante su estancia en Hollywood. Lo que importa es que el proyecto echó a andar en ese verano de 1933, en Biarritz, en casa del marqués de Ivanrey, quien finalmente sería quien constaría como productor de la cinta.

Resulta problemático escribir sobre una película de la que no existe traza, y más si, como es el caso, el proyecto siguió adelante a pesar de la deserción de Neville. Porque aunque el entendimiento entre el director previsto y su co-guionista fue total durante la escritura del guión, e incluso durante la preparación del rodaje, lo cierto es que Neville entró en colisión con D'Arrast durante el rodaje mismo, en los estudios CEA de Madrid, hasta el punto de no cumplir con una de las tareas que tenía asignada, la de ayudante de

dirección, que delegó en su eterno amigo, Pepe Martín, quien ya había sido, y seguiría siendo durante muchos años, su mano derecha en asuntos de rodaje³⁴⁶.

José Luis Borau, extremadamente crítico con el papel desempeñado por nuestro hombre en la empresa, explica el conflicto, en el que al parecer desempeñó un papel fundamental la impaciencia de Neville, con extrema sencillez: “A D’Arrast, hombre metódico y minucioso, incapaz de decidirse si no estudiaba el problema en cuestión desde todos los ángulos imaginables, la improvisación constante del conde, su holgazanería pertinaz y la tendencia a aburrirse cuando no hubiera movimiento de alguna clase, lo sacaban de quicio”.³⁴⁷ A pesar del distanciamiento con el director vasco-francés, Neville siempre defendió la calidad final de la película, con palabras elogiosas, entre otros a Marino Gómez Santos, en la entrevista tantas veces citada en estas páginas.

Los proyectos siguen cayendo, en estos fecundos años republicanos, con metódica precisión. El siguiente que vio la luz no le tuvo como protagonista absoluto, ni como motor de arranque, como en el caso de *La pícaro molinera*, sino más bien como figurante de lujo. Basado en un argumento ajeno, del periodista y compositor Alfredo Miralles (que, como Neville, escribía en *ABC* y en *Blanco y Negro*), producción de una empresa llamada a ocupar en la posguerra, lo hemos visto ya, una posición central en la industria cinematográfica del primer franquismo, CIFESA, y dirigida por el director más importante que diera el cine mudo español (y también uno de los más prolíficos y populares del cine de los ‘30, Benito Perojo), *Rumbo al Cairo* (1935) pertenece a ese subgénero de la comedia mundana y elegante que tan

³⁴⁶ Hernández Girbal, a posteriori, aunque también en la época, fue muy elogioso con los logros del proyecto. “Y entonces sucedió lo inesperado. Tuvo que ser un extranjero quien viniese a enseñarnos cómo debe hacerse una verdadera película española. (...) El escenario de Arcos de la Frontera era soberbio; la puesta en escena y la planificación admirables y los decorados de Ontañón acertadísimos. La música de Rodolfo Halffter ejemplo de lo que debe ser una partitura cinematográfica y la interpretación por parte de Hilda Moreno, Santiago Ontañón y Alberto Romea digna de todos los elogios. Aún recordamos el estupendo tipo del alguacil, que hizo José Martín”. Hernández Girbal, Florentino (1982), texto inédito.

³⁴⁷ Borau, José Luis (1990), p. 134. El caso de *La pícaro molinera* está profusamente estudiado en este libro.

bien practicó el propio Perojo (y ocasionalmente algún otro: el Luis Marquina de *El bailarín y el trabajador*, 1936, por ejemplo) en el período.

Sólo se conserva del film una copia mutilada, de unos 45 minutos de duración, a la que falta una resolución que, según Román Gubern, el mayor experto en Perojo³⁴⁸, constituye algo menos de la mitad de la duración original. Comedia de enredos protagonizada por un actor y cantante tan famoso como Miguel Ligeró (Quique) -que formaba entonces un extraño, bien que emblemático dúo con Imperio Argentina, el más famoso del cine español anterior a la Guerra Civil-, por la joven Mary del Carmen Merino (Celia) y por uno de los galanes más populares del cine republicano, el también productor y posterior director Ricardo Núñez (Jaime), el filme cuenta el agitado periplo de un cantante que aborrece su profesión (Núñez) quien, invitado por un amigo rico (Ligeró) a un periplo en su yate, conocerá, en una parada en el hipotético pueblo de Bellamar, a una joven, rubia y bella, admiradora de sus éxitos (Merino) que terminará por enamorarlo.

Como en toda comedia hollywoodense de enredo que se precie, hay aquí también alguna sub-trama que ocupa parte del metraje (un marinero que contrabandea drogas, que propiciará un divertido incidente con Quique, al confundir un intermediario el alijo prometido por el marino con un paquete de discos comprado por el dueño del yate), pero el grueso de la misma gira entorno a los equívocos a que lleva el cambio de personalidad del protagonista (Jaime, vestido informalmente de marinero, es tomado por tal por la enamorada Celia) y, en la parte del metraje que falta, por el cambio de personalidad entre Jaime y Quique, a quien su amigo convence para que lo sustituya en un recital, ante la mirada inquieta y agresiva de un enamorado de Celia, Cienfuegos (Carlos Díaz de Mendoza).

Aún cuando resulta arriesgado emitir juicios sobre películas incompletas, del fragmento de filme conservado emergen varias constataciones evidentes: una, la ágil concepción del ritmo que Perojo demostró en la mayor parte de su filmografía, la elegancia de su puesta en escena, la facilidad con que la

³⁴⁸ Gubern, Román (1994).

comedia fluye ante el espectador. Otra, la soltura con que el director maneja números corales complejos; y otra, en fin, que es la que nos interesa, la maestría con que Neville cumplió su cometido, que se limitó, en lo esencial, a la escritura de los diálogos, una de sus máximas habilidades como guionista. Ahí asoman algunos de los grandes hallazgos del filme, el hábil uso de la réplica, la peculiar manera con que el escritor introduce uno de sus principales caballos de batalla en su oficio de escritor satírico, un *non sense* jamás forzado y siempre efectivo, a menudo basado en divertidas anfibologías y paradojas (“¿No te has fijado que el mar tiene olas?”, pregunta el huésped Jaime al patrón del yate, su amigo Quique. Y éste le responde: “¡Uy, no... ¡¿a ver?...!”; un bombero que busca refugio en un camarote del navío porque en el pasillo hay mucha gente fumando, y a él no le gusta el humo...).

Tiene la película, igualmente, el aire inequívocamente cosmopolita que Perojo supo imprimir a su cine, y que a Neville le cuadraba como anillo al dedo. De ahí, igualmente, esa *joie de vivre* que se desprende de sus imágenes, la despreocupación del buen vivir, evidente a nuestros ojos sabedores, además, de lo que se estaba fraguando entonces en la radicalizada España; el galante tratamiento de los papeles femeninos -el gusto de Neville por el universo de la mujer será proverbial a lo largo de su futura, y también de su corta y pasada, filmografía anterior; otra cosa es qué abordaje realizará de ese mundo-, el donjuanismo elevado a institución. Tal vez arriesgando algo el juicio, puesto que la película completa no existe, Félix Fanés, que dedicó a Cifesa una pionera tesis doctoral, afirma que “la película (...) deja ver la hábil inteligencia de Edgar Neville, [que] es el el autor de los diálogos. De todas maneras, *Rumbo al Cairo* es interesante sobretodo porque, a pesar de ser un filme aislado en medio de la producción republicana, anuncia lo que será masivamente la producción de CIFESA entre 1939 y 1945”.³⁴⁹

El siguiente proyecto de Neville es ya un paso adelante importante en su carrera: recibe el encargo de rodar, primero para la pequeña productora Inca

³⁴⁹ Fanés, Félix (1989), p. 65.

Films, pero a la postre, tras las deudas de ésta, para Saturnino Ulargui, una versión de *El malvado Carabel* (1935), al que seguirá la adaptación de un conocido texto teatral de Arniches, *La señorita de Trevez*, después del cual Neville realizará, ya lo hemos consignado, un último viaje a EE.UU., acompañando a Conchita Montes y con la voluntad manifiesta de desplazarse a Hollywood para volver a encontrarse con los buenos amigos hechos en su anterior estadía. Eran los primeros, turbulentos meses del decisivo año de gracia de 1936 -*La señorita de Trevez* se estrenó en Madrid el 27 de abril-; para cuando regresara de América, los tambores de guerra estaban ya sonando en el aire.

5.2.4.- Pisadas de hierro

“El mundo se iba a dividir, pues, entre quienes lloraban de emoción ante el tendido eléctrico que unía Tiflis con Moscú y los que reputaban el bigotito de Hitler no sólo convincente, sino elegante y distinguido; entre los que iban a rugir ¡Viva Rusia! y los que iban a vocear ¡Viva el Duce!, sólo porque encontraban a Mussolini, con el puño en la cadera, muy viril”.

Andrés Trapiello”.³⁵⁰

“Las pisadas de hierro de los fundadores del imperio...”³⁵¹

Neville llega a Madrid, de vuelta de su tercer viaje por EE.UU., el 13 de julio de 1936, el día del asesinato del parlamentario y ex presidente de uno de los gobiernos de la dictadura primorriverista, José Calvo Sotelo. Muy pronto, su escoramiento hacia la causa alzada no tendría dudas: uno de sus amigos, Joaquín Calvo Sotelo, afirmó que Edgar solicitó el carnet de Falange al día siguiente del asesinato de su ilustre pariente.³⁵² El propio Neville habría de

³⁵⁰ Trapiello, Andrés (1994), p. 32.

³⁵¹ Foxá, Agustín de, en *ABC* el 20 de mayo de 1939.

³⁵² Calvo-Sotelo, Joaquín: “Edgar Neville”, en *ABC*, Madrid, 17-18.4.1992, p. 31.

recordar, años después, en la célebre serie de entrevistas concedidas a Gómez Santos su posición política respecto de la República, aunque bien es cierto que manteniendo en una asegurada zona de sombras algunas actuaciones suyas republicanas: “Hubo mucha gente que sin perder el afecto personal a don Alfonso XIII, que era todo bondad y simpatía, habíamos acogido la República con la esperanza de que esta forma de gobierno calmase la lucha perenne de los españoles entre sí, y que en vista de la carencia tradicional de grandes políticos los sustituyesen por un código de leyes, con las cuales se dejase poco margen a su menguada capacidad personal. Poco a poco nos había ido ganando la desilusión. No se hacían más que disparates, concesiones a la demagogia y no se resolvía ninguno de los problemas candentes con autoridad”.

El fabulador Neville recuerda, a la altura de 1966 y en un artículo publicado en la tercera de *ABC*, que recién llegado a Madrid, se puso a trabajar en una adaptación para la pantalla del *Romancero gitano* de García Lorca, que pensaba dirigir, y que había quedado citado con el poeta en Málaga para trabajar en el proyecto. No obstante, Ríos Carratalá se toma la molestia de seguir las huellas del poeta por la España de aquellos agitados días, y al tiempo que afirma que, paradójicamente, Lorca no figura apenas en la correspondencia de Neville de aquel tiempo, concluye: “Tal vez sea cierto lo del proyecto cinematográfico relacionado con el *Romancero gitano*, pero dudo que para el poeta constituyera una prioridad en aquellos convulsos días. El supuesto encuentro sería rápido y hasta, tal vez, casual”³⁵³... una afirmación con la que, conociendo el carácter interesadamente fabulador del director madrileño, no cuesta ningún trabajo estar de acuerdo.

Pero más allá de ese supuesto trabajo con el mártir por antonomasia de la causa republicana, pronto Neville tomará otros derroteros. Se hace eco de los puntos de vista más radicalmente reaccionarios, y olvidando que en realidad el Partido Comunista comenzó a tener influencia real en la política y en la sociedad españolas sólo tras el abandono de las democracias europeas que,

³⁵³ Ríos Carratalá, Juan Antonio (2007), p. 35.

desde el 18 de julio de 1936, dejaron a la deriva a la República y de algún modo propiciaron el comienzo de la ayuda masiva soviética al gobierno legal, afirmó: “El régimen iba siendo socavado cada vez por un trabajo comunista más o menos solapado. Ese margen de confianza terminó al triunfar el Frente Popular, porque entonces el régimen se convirtió en una dictadura policíaca y el individuo se vio desasistido del apoyo del Estado, que contemplaba inerme atracos, incendios, asesinatos y, sobre todo, una cosa intolerable: el continuo atropello de los trabajadores que cumplían con su deber y efectuaban el trabajo normalmente. Todos los días había algún albañil apaleado por sus compañeros por haber colocado más de los cinco ladrillos que tenían la consigna de poner.”³⁵⁴

Parece evidente que, antes que un hombre de partido, que jamás lo fue, lo que empujó a Neville fuera del orden constitucional y lo echó en manos del bando alzado fue un sentimiento no de adhesión a lo que éste proponía, ni siquiera a las propuestas de quienes, como algunos falangistas, se encontraban entre sus amigos, sino de rechazo a la situación de enfrentamiento abierto que propició el triunfo, en febrero de 1936, del Frente Popular. Como muchos liberales de su generación³⁵⁵, el cineasta fue viviendo un paulatino proceso de desapego con respecto a sus juveniles ideales republicanos, de desencanto hacia unas instituciones que a él, hombre de orden, le parecían, a la altura de 1936, por completo incapaces de encauzar los estallidos de cólera de las clases subalternas, política y socialmente postergadas y prestas, en algunos casos, a tomarse la justicia por su mano.

³⁵⁴ Coherente con este planteamiento, Neville incluyó en algunas de sus narraciones, por ejemplo, en *Frente de Madrid*, a obreros y, en general, elementos pertenecientes a las clases subalternas sinceramente republicanos aunque virulentamente anticomunistas, que suelen ayudar al héroe fascista a cumplir con sus cometidos. Así, el portero de la casa de la protagonista femenina, Carmen.

³⁵⁵ Lo expresó con meridiana claridad uno de los mejores amigos de Neville, el humorista Miguel Mihura: “Mi paso de la zona roja a la zona nacional no tiene nada que ver con las ideologías. Yo era un señor que, como todos los intelectuales de entonces (vamos, intelectuales... los que vivíamos de una forma bohemia), éramos muy liberales y un poco de izquierdas. Llegó la República y no pasó nada. Pero yo era muy amigo de Joaquín Calvo Sotelo y al matar a su hermano José, entonces nuestra peña, que éramos un poco “izquierdosos”, ya le digo, en ese momento todos dijimos: “Esto no puede seguir así, esto se ha acabado y esto es una mierda”. Y dimos marcha atrás”. Citado por Lara, Fernando y Rodríguez, Eduardo (1990), p. 48.

Que terminara por adherirse a Falange Española no debe resultar extraño. En el fondo, optó por lo mismo que hizo la mayor parte de su generación y de su medio. Ya lo escribió hace años el imprescindible José-Carlos Mainar, refiriéndose a las primeras levas de falangistas, incluidos los que rodearon, en vida, al líder del partido, José Antonio Primo de Rivera, así como a otros componentes de la intelectualidad ultramontana: “Zunzunegui y Sánchez Mazas provenían de acaudaladas familias vizcaínas; Víctor de la Serna era hijo de la novelista Concha Espina, adinerada sobre famosa; Edgar Neville y Agustín de Foxá eran condes de Berlanga de Duero y de Foxá, respectivamente; Ernesto Giménez Caballero era hijo de un acreditado impresor con intereses notorios en el oligopolio de La Papelera Española; Dionisio Ridruejo pertenece a una linajuda familia soriana; Manuel Halcón y José María Pemán quedan incluidos en la más flagrante oligarquía terrateniente andaluza...”³⁵⁶.

A Neville le ocurrió, en todo caso, algo no muy diferente de lo que Gómez Marín dice de Unamuno, que no alcanzó “a situarse críticamente ante el torbellino de las nuevas condiciones sociales”³⁵⁷. Influyó igualmente un incidente, al comienzo de la guerra, que lo tuvo como protagonista, cuando regresando a Madrid desde El Molar fue detenido, junto con varios amigos, por una patrulla de milicianos que estuvieron a punto de fusilarlos. Les salvó la vida, según él, la actitud enérgica de Conchita Montes exigiendo que llamasen por teléfono para confirmar su identidad: la oportuna llamada al Ministerio de la Guerra fue recibida por un conocido de Neville, Vicente Petit, quien al parecer se hizo pasar por el ministro y dio el salvoconducto para que pudieran seguir viaje.

No hemos hallado pruebas de la afirmación de Eduardo Haro Tecglen, según la cual “Neville cometió un acto innoble: comisionado por la República para comprar armas en Francia, se pasó a Franco. Con el dinero.”³⁵⁸ Lo que al

³⁵⁶ Mainar, José-Carlos: “Recuerdo de una vocación generacional. Arte, política y literatura en *Vértice* (1937-1940). Citado por Albert, Mechthild (2003), p. 65.

³⁵⁷ Gómez Marín, José Antonio: “Los fascistas y el 98”, incluido en: AA.VV. (1975), p. 231.

³⁵⁸ Haro Tecglen, Eduardo: “Edgar”, en *El País*, suplemento cultural *Babelia*, sábado 15-1-

parecer ocurrió fue más bien que, al estallar la guerra, Edgar, que trabajaba en la sección de Cifra del Ministerio de Exteriores, vio que su vida en Madrid no estaba garantizada. Mueve entonces nuestro hombre influencias y logra ser nombrado secretario de primera clase (interino) en la embajada española en Londres, un mes y medio después del comienzo de las hostilidades. Neville va al Reino Unido junto con la nueva legación republicana, nombrada tras la desertión de la mayor parte de la plana mayor diplomática, pasada directamente al bando alzado con el embajador, Julio López Oliván al frente. Quien le sustituyó no fue otro que un personaje de primera fila internacional, Pablo de Azcárate y Flores, alto funcionario de la Sociedad de Naciones desde 1922, de la que llegó a ser secretario general adjunto (cargo del que renunció justamente para hacerse cargo de la problemática embajada), hombre de perfil liberal y con buenos contactos en Inglaterra, que tomó posesión de su cargo el 13 de setiembre³⁵⁹. Según confesaría más tarde Neville a Gómez Santos, “Álvarez del Vayo, ya Ministro de Asuntos Exteriores, me tendió una trampa para fusilarme y me llamó a Madrid, pero yo le había sorprendido una conversación por teléfono y no piqué, y dejé al cretino sin darse ese gusto”. Lo cierto es que Neville cogió el libro de claves, y sin más dilación se pasó al bando alzado.

Esta acción lleva a que sea fulminantemente destituido por las autoridades constitucionales (Valencia, 31 de diciembre de 1936), razón que él mismo alegará cuando, dos meses después, pida el reingreso en la carrera, pero ahora ante las autoridades del bando alzado, en Burgos. En su declaración, el propio interesado afirmó que “No hubo una noticia de interés, un encargo que pasase por la Embajada que no lo supiera inmediatamente la representación de Burgos”³⁶⁰, al tiempo que se atribuye el fracaso de varias operaciones vitales para la suerte de la República (entre ellas, el abortar una venta

2000, p. 14.

³⁵⁹ Una buena descripción de las funciones y el desempeño de la legación española en Londres se puede consultar en: Moradiellos, Enrique: “La embajada en Gran Bretaña durante la guerra civil”, en Viñas, Ángel (2010), pp. 89-119. En ellas, por cierto, no hay la menor mención no ya a la actuación de Neville, sino ni siquiera a su nombre, lo que nos lleva a sospechar la escasa incidencia de su desempeño en la citada legación.

³⁶⁰ Citado por Arias, Inocencio F.: “Neville diplomático”, en: AA.VV. (1999), p. 34.

camuflada de aviones, a través de la Federation des Sports francesa, una de las formas de sortear el bloqueo de suministro de armas decretado por las democracias europeas).

Ríos Carratalá, que se toma, y con razón, mucho tiempo para seguir los extraños pasos de Neville en los primeros meses de la contienda, con el fin de desentrañar qué hay de fantasía, y qué de realidad en las acciones que, a posteriori, se atribuirá el diplomático como méritos propios ante las autoridades encargadas de la depuración del Cuerpo de Funcionarios del Estado, afirma que en la embajada republicana en Londres apenas puso sus pies; y que la citada venta camuflada de aviones no fue una “hazaña” del secretario de embajada Neville, sino “un boicot que, en realidad, supuso una tarea colectiva y hasta favorecida por el gobierno de Londres, nada dispuesto a colaborar con el de Madrid. El resultado fue que en 1939 aún estaban retenidos varios de esos aviones, como material de desguace, en el aeródromo de West Malling. Eran propiedad de una República derrotada”.³⁶¹

De Londres, Neville viaja a París, que es donde se lo encuentra un viejo conocido de la bohemia madrileña, el escritor, y pronto exilado en México, Max Aub. En su libro de conversaciones con Luis Buñuel, Aub recuerda así la anécdota:

"- Un día, saliendo de la oficina del bulevar de la Madeleine...

(Buñuel) "- Sí, del Turismo...

-... encontré a Edgar Neville. Me lo llevé a tomar una copa en un bar

³⁶¹ Ríos Carratalá, Juan Antonio (2007), p. 153. Por cierto, en las mismísimas memorias del embajador Pablo de Azcárate, el nombre de Neville tampoco aparece citado, lo que vendría a corroborar la nula participación de nuestro hombre en las conjuras que novelescamente se atribuye. El antiguo embajador rememora así la composición de su personal: “de acuerdo con mi criterio de reducir al mínimo el número de colaboradores, me limité a pedir al gobierno el nombramiento de Antonio de la Cruz Marín como ministro-consejero y de miss Eileen Brooke como mi secretaria particular, y el traslado a la embajada de José Luis Plaza, que era secretario en el consulado general. Con ellos y Antonio Ramos Oliveira, como agregado de prensa, puse de nuevo en marcha la embajada y este reducido personal no sufrió más cambio durante los dos años y medio que duró mi misión que el nombramiento *de un nuevo secretario y de un oficial de cifra* (el subrayado es nuestro), y la sustitución de Cruz Marín, que fue nombrado cónsul general en Nueva York, por don Jaime Montero”. No parece haber causado demasiados destrozos la actuación de Neville como para que el diplomático ni siquiera pasara cuentas de su actuación para la posteridad... Véase al respecto: De Azcárate, Pablo (1976), pp. 29-30.

inglés, que había por allí, un bar como de club: maderas, caballos... Un pub. <¿Tú por aquí? -le pregunté- ¿Qué haces?> <Voy a Burgos.> Me quedé de piedra. Fíjate que hacía tiempo que no le había visto, años tal vez, pero, en fin, habíamos empezado a escribir más o menos al mismo tiempo. Y le recordaba conspirador republicano ".³⁶²

5.2.5.- Los problemas en la carrera diplomática

En esa misma París en que lo encuentra Max Aub, Neville vivió de colaboraciones varias, adaptando para el cine francés argumentos tomados de novelas inglesas y con colaboraciones periodísticas de todo tipo. Intentó, además, y siempre según sus afirmaciones, sumar a la causa alzada a notables artistas hispanos radicados en París, como a Pablo Picasso, tal como rememoraría, tal vez un tanto fantasiosamente, años más tarde³⁶³. Pasa alguna temporada en Bélgica, en casa de su tío Romree, y luego se va a San Juan de Luz, paso previo a su incorporación real al bando alzado, que no obstante, se demoró mucho.

Pero en París, nuestro hombre se dedica a otra actividad en la que le va, y mucho, casi su propia vida: la elaboración de un documentado informe, que bautizará como "Actuación y ficha política de Edgar Neville desde el comienzo de la campaña hasta enero de 1937", que envió a la Secretaría de Relaciones Exteriores del bando alzado, y que es el primer documento por el cual pretendía limpiar de malos antecedentes su nebulosa actuación política y diplomática desde tiempos republicanos e incluso desde el comienzo de la contienda, y que es una detallada exculpación que oscurece lo incómodo y pone bajo brillantes reflectores sus acciones en pro del bando alzado, no en vano el citado documento será el que, así lo pretende Neville, le permita reincorporarse al terreno alzado. En éste, que se conserva en su expediente

³⁶² Aub, Max (1985), pp. 85-86.

³⁶³ Neville, Edgar: "Dalí", artículo publicado en *ABC* y recogido más tarde en: Neville, Edgar (1976), pp.71-74.

en el Ministerio de Exteriores³⁶⁴, afirma que ha sido “un republicano que nada tenía que ganar con serlo y que cuando ha visto que este sistema era desbordado por los bárbaros, se ha puesto enfrente de ellos con la mayor sinceridad, en los momentos en que esta actitud podía haberle costado la vida”. Al fin y al cabo, parece sugerir el sutil diplomático ¿no ha sido también esa la actitud del mismísimo general Francisco Franco, que se alzó en armas, al menos nominalmente, para preservar la República?

Pero en las vengativas filas de los alzados, y sobre todo entre quienes podían probar la pureza de sus convicciones con una militancia anti-republicana en los años constitucionales, las cosas distan de ser fáciles, como comprobará fehacientemente Neville; y que tiene, y tendrá, como veremos, enemigos entre los franquistas es algo que debe quedarle claro ya a esas alturas de la guerra. En octubre de 1936, cuando pide a Burgos un salvoconducto para regresar a territorio “nacional”, se le responde con una fría misiva, firmada por Francisco de Asís Serrat y Bonastre, secretario de Relaciones Exteriores de la Junta Técnica del Estado, en la que se afirma que “nada puedo decirle ni menos aconsejarle en cuanto al partido que deba Vd. tomar; por lo tanto, no me es posible adoptar resoluciones en relación con el movimiento del personal”, algo que está muy lejos del alborozo por su adhesión a la Causa, y más bien, denota las suspicacias de quien era tenido, en numerosos ambientes del Madrid anterior a julio de 1936, por un notorio republicano e incluso azañista. Y poco después, también en Burgos, se iniciaría un expediente de depuración que tardaría años en concluir. El salvoconducto sólo le llegaría en marzo de 1937, lo que provocó su viaje hasta Salamanca y, sugiere Ríos Carratalá, su verdadero proceso de afiliación a Falange Española, que cambiaba justo entonces su denominación, tras la ya comentada unificación con los monárquicos carlistas de la Comunión Tradicionalista, la militancia afin a Calvo Sotelo, y otros sectores conservadores, perpetrada por el general Franco, por el de Falange Española Tradicionalista y de las JONS.

³⁶⁴ Actualmente, en el AGA.

Al tiempo que solicita salvoconductos y elabora memorandos, Neville logra, a través de los servicios de su madre y de su padrastro, mover importantes influencias para ser readmitido en el cuerpo diplomático, que van desde amigos históricos, como el aristócrata Agustín de Foxá, el también diplomático Eugenio Montes y hasta el muy influyente falangista Nemesio Fernández Cuesta (que será el protagonista absoluto de uno de sus documentales de guerra, *Juventudes de España*), con el fin de que el Tribunal Seleccionador del personal del Cuerpo Diplomático y Consular lo vuelva a admitir en la carrera. Pero todo es inútil: el 14 de febrero de 1938, otra vez en Saint Jean de Luz, debe volver a firmar una declaración jurada, y la amplía, sin seguir, por cierto, los preceptos que le indican las autoridades (de hacerlo, hubiera quedado en mal lugar, dado su proceder anterior a la guerra), en Burgos, el 8 de mayo del mismo año. El 30 de mayo, el tribunal acuerda declararlo “admitido en concepto de disponible” por el plazo de tres años: lo que parece una normalización (el volver a estar en la carrera diplomática) es, en realidad, una dura sanción, contra la que recurre el 7 de octubre de ese mismo año. El 21 del mismo mes, al tiempo que le reconocen que sus servicios “son indudablemente, de grande y reconocido riesgo”, siguen dejándolo en el aire: Neville no se había dado de baja a tiempo ante las autoridades republicanas, e incluso había aceptado un destino, el de la embajada en Londres. A partir de entonces, la decisión definitiva de reincorporación o no a su puesto quedará en manos del mismísimo ministro de Exteriores, y Neville se queda, le agrade o no, sancionado por sus veleidades republicanas; y lo estará hasta el 24 de junio de 1940. Estos quiebros, y la necesidad de limpiar un expediente difícil de aceptar por las vengativas autoridades franquistas, son las que explicarán, en última instancia, el interés de Neville por poner tierra de por medio y aceptar, una vez terminada la contienda, y como veremos más adelante, las ofertas de trabajo que le llegan desde Italia.

5.2.6.- Entre la acción y la propaganda

Parece seguro que la incorporación a filas de Edgar le llegó a mano gracias a los servicios de un amigo de la familia, el general Ríos Capapé, quien hizo que lo aceptaran en el frente de Madrid, encuadrado en la llamada Bandera de Castilla. El primer destino guerrero de Neville fue, en mayo de 1937, en la “Compañía de Propaganda en el Frente”, que actuaba en ese momento en el cerco a la capital, en tareas que habría de recrear, con multitud de detalles, en su *nouvelle Fronte de Madrid* y en la posterior adaptación cinematográfica de ésta. Como tantas cosas en la vida del cineasta y diplomático, su alistamiento parece fruto de gestiones entre amigos, toda vez que nunca hubo un nombramiento que lo acreditara para participar en la, por lo demás, bastante irregular Compañía de Propaganda. Allí coincidió con Gregorio Marañón hijo (que es uno de los personajes reales de dicha narración) y con gente de cine como el futuro crítico Alfonso Sánchez, el también futuro guionista Jesús María de Arozamena o el pronto funcionario del Departamento Nacional de Cinematografía Antonio Gasset. Dice haber participado en la cruenta batalla de Brunete y en la toma de Bilbao, en el avance de los ejércitos franquistas en Lleida, Tarragona y, finalmente, entra con las tropas en Barcelona, donde tendrá un destacado papel como propagandista.

Con un equipo de profesionales del cine, auxiliado por el operador Ruiz Capilla -que habría de colaborar posteriormente en algunas de sus películas- y con el ayudante de éste, Aurelio Torres, filma documentales, reportajes, escenas de combate. “En la segunda parte de la guerra, sólo salía para el frente cuando me avisaba Viñolas (Manuel Augusto García Viñolas, futuro primer director general de cinematografía y creador del No-Do, *n. del a.*) que iba a haber fandango. El resto del tiempo lo pasaba en San Sebastián”. No sin sobresaltos, por cierto: por ejemplo, y como ya mencionamos de pasada, Conchita Montes fue denunciada por republicana y detenida, junto con Carmen Muñoz Roca Tallada, nuera del conde de Romanones, en Irún, el 7 de

mayo de 1937, y Neville se pasó varias semanas intentando, inútilmente, que la liberaran, hasta que por fin, previo viaje a Burgos, fue dejada en libertad el 21 de junio, en principio con la obligación de no permanecer en San Sebastián.³⁶⁵ Tras colaborar en diversas tareas en el frente norte, ese mismo 21 de junio de 1937, Neville entró con las tropas nacionales en Bilbao. Y Conchita pronto encontró trabajo, gracias a las influencias movidas por su amante ante Dionisio Ridruejo, en la falangista revista *Vértice*.

Sus tareas serán siempre esporádicas y cuando se requieran sus múltiples habilidades: sólo así se entiende la movilidad de Neville en un país en guerra como es la España de 1937 o 1938. Pero en todo caso, como recuerdan Sánchez Biosca y Tranche, sus tareas fueron más de las que se sospecha, y en todo caso, corroboran lo ya comentado por el propio interesado: "La actividad de Neville en el D(epartamento) N(acional de) C(inematografía) fue más intensa de lo que cabe suponer por los tres documentales que dirigió. Una carta de Viñolas con formato de certificado así lo atestigua: "estuvo encargado de un equipo cinematográfico de vanguardia desde el 28 de junio de 1938 hasta el fin de la guerra, habiendo acompañado a las fuerzas del ejército en primera línea en la batalla del Ebro, Nules, Peña Salada, ofensiva de Cataluña, frente de Madrid y Andalucía".³⁶⁶ Entre sus tareas, y además de las cinematográficas, que veremos más adelante, escribe programas de radio para una emisora, Radio AZ, con destino a los soldados republicanos del frente de Madrid. Pero también podrá abrir una pensión, gracias a sus numerosos posibles, en Saint Jean de Luz, para que su amada Conchita Montes la regente y, de paso, se gane la vida en aquellos tiempos complicados.

Según Álvarez Berciano y Sala, entre los trabajos no concluidos de nuestro hombre, se encuentra el encargo de realizar *Altavoces en el frente*, origen de

³⁶⁵ La retaguardia franquista abundó en ejemplos de personajes poco sospechosos de desafección que, no obstante, fueron metidos sumariamente en la cárcel. También le habría de ocurrir a Paco Vighi, el célebre poeta humorístico amigo de Neville desde antiguo, amigo personal de Ortega y Gasset y de Valle Inclán, preso en Valladolid y liberado posteriormente.

³⁶⁶ Carta de M. A. García Viñolas, Burgos, 30.1.1939. AGA, M^o Cultura, caja 273. Citado por Sánchez Biosca, Vicente y Tranche, Rafael (2012), p. 95, pie de pág.

una serie prevista de películas realizadas por la Sección de Cinematografía de la entonces llamada Delegación Oficial del Estado para Prensa y Propaganda³⁶⁷. También hay constancia escrita de por lo menos otro proyecto no realizado³⁶⁸, un documental llamado *Frente de Madrid*, exactamente igual que su posterior narración semi-autobiográfica y que el título de estreno español de su segunda película italiana, *Carmen fra i rossi*. Poco se conserva de él. Sólo hay, entre otros proyectos para filmes nunca rodados -llamados *Parte oficial* y el ya citado *Altavoces en el frente*-, una anónima advertencia sobre cómo debería ser el comentario del film, así como un guión manuscrito y autógrafo del propio Neville, encabezado así: “Texto (aproximado) para el documental Frente de Madrid”. “Este documental ha sido rodado enteramente en la primera línea y avanzadillas del Frente de Madrid por el Equipo nº III de Vanguardia “ (y tachado: septiembre 1938)”.

Su texto no tiene nada que ver con el de su posterior *La Ciudad Universitaria*, y comienza así: “Al preferir el Alto Mando el cerco de la capital a un ataque violento que la hubiera destruido, las tropas nacionales se establecieron en todas las alturas que hacen frente a la ciudad desde donde esperan la hora propicia y final para hacer su entrada”. En otros pasajes del texto, se pueden leer afirmaciones que reaparecerán luego en la narración homónima: “¡80.000 fusilados! ¡80.000 asesinados! Un millón de familias que lloran. Eso es lo que está ahí, lo que tenéis delante”. Y culmina con esta esperanzada soflama: “Pronto sus edificios se llenarán de banderas bicolors y en sus calles volverá a vibrar la alegría (tachado en rojo y corregido: “y en sus ámbitos resonará la alegría de la reconquista”) de la liberación y por sus avenidas y entre una doble barrera de brazos en alto, desfilarán estos soldados que en este frente han resistido a todos los combates, con valor, tesón, serenidad y paciencia”.

Sobre las instrucciones que deberá respetar quien se ocupe de la sincronización de la banda de sonido con la de imágenes del proyectado

³⁶⁷ Álvarez Berciano, Rosa y Sala Noguera, Ramón (2000), pp. 167-168.

³⁶⁸ A.G.A., expediente 28, sign. 5499

documental, el ignoto funcionario que escribe el texto se permite recomendar -no es el único caso: era una preocupación dominante en la época- que se incluya “música española (selección de La Verbena o de La Revoltosa); de vez en cuando, cuando la imagen (*sic*) lo requiera, ruido de balas y morteros, a fin de animar un poco la visión quieta de este documental; por último, el texto del *speech* (*sic*), esencialmente descriptivo y que vaya suscitando en el público una serie de añoranzas”. Advierte igualmente el probo funcionario que en lo que hace a la alocución, no se debería admitir “un tono de voz frívolo en ningún momento, pero que también sería excesivo darle un tojo quejumbroso y demasiado triste”, recomendando por consiguiente una voz “siempre serena y una colaboradora confidencial, sin exaltaciones desproporcionadas a la imagen”. Es decir, que recomienda el empleo de un tipo de comentario que Jean-Paul Colleyn llama “*directivo*, que marca la imagen, dicta su modo de empleo y dice cómo pensar”.³⁶⁹

5.2.7.- Un intelectual guerrero: Neville y Falange

“Soy conde. Soy gordo. Soy diplomático. Soy académico. ¿Cómo no voy a ser reaccionario?”

Agustín de Foxá

Dentro de la actividad que desarrolló nuestro hombre durante la contienda, destaca también su nunca abandonada querencia por la escritura, sea ésta de ficción o en forma de colaboraciones periodísticas, algo que, por lo demás, hicieron muchos de los escritores de la época, que mezclaron periodismo con creación literaria (y con compromiso político), en ambos bandos. En San Sebastián fue donde Neville comenzó a colaborar en *La Trinchera*, semanario dirigido primero por Rogelio Pérez Olivares, que después de su tercer número pasa a llamarse *La Ametralladora. Semanario de los soldados* (1937), y que cambia de director (en la persona de su amigo, el novelista, dramaturgo y

³⁶⁹ Colleyn, Jean-Paul (1993), p. 127.

futuro guionista Miguel Mihura, quien se hará cargo desde el cambio de nombre), revista semanal de humor beligerante heredera de las cabeceras de los '20 y antecedente de *La Codorniz*, creada y dirigida por el propio Mihura en sus primeros 147 números (1941-1944), según esquema de una parecida revista italiana, *Bertoldo*. En *La Ametralladora* Neville firma en todos los números, y también en ella colaboran sus amigos Tono, Enrique Herreros y un joven llamado en el futuro a liderar empresas periodísticas similares: Álvaro de la Iglesia, que habría de ocupar durante años la dirección de *La Codorniz*. También, en junio de 1937, Neville recibe el un tanto fantasmal nombramiento de jefe de redacción de Radio AZ, que ya comentamos, y colabora en la revista cultural *Vértice*³⁷⁰, creada en 1937 por la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda.

Es *Vértice* un momento estelar en la plasmación de los ideales culturales del sector más radicalmente falangista del Movimiento, incluso de los elementos más claramente influidos por el fascismo mussoliniano. María Ángeles Naval, que estudió con detenimiento tanto la revista como, sobre todo, su colección “La Novela de *Vértice*” (donde publicaría Neville, por cierto, algunos de los relatos de guerra, como veremos), sostiene que la revista “como producto material constituye casi una ficción, al menos una utopía: inventó un espacio para el lujo, para la exhibición de una prosperidad industrial realmente inexistente y para la presentación de un florecer intelectual que, pese a contar en sus páginas con lo más granado de los escritores nacionalistas, resulta bastante desmedrado, si se compara con los escritores del otro bando”.³⁷¹ Mainer afina aún más la caracterización: en el seno de la revista se abrió paso, no bien terminó la Guerra Civil, un aire “lleno de nostalgias burguesas, de evocaciones del pasado próximo -los felices años finiseculares- y de bellas elegías culturales sobre una Europa cuya realidad -Munich, Polonia, Stalingrado- está muy lejos de los términos de la nostalgia”. Es la nostalgia, por lo demás, un sentimiento muy antiguo en la producción

³⁷⁰ Si hacemos caso a lo que afirma el por lo demás siempre fiable Mainer, José-Carlos (1971), p.43.

³⁷¹ Naval, María Ángeles (2000), p. 30.

de muchos de los intelectuales nucleados alrededor del sector cultural falangista. Es el que se observa en las elegías y artículos periodísticos de Eugenio Montes, pero también, y desde antiguo, en la producción literaria del disperso Sánchez Mazas, ya desde su lejano primer libro narrativo, *Pequeñas memorias de Tarín* (1915), en la que “quedaban ya fijados los elementos más característicos y constantes de sus ficciones: la recreación de la niñez y la adolescencia, nutrida de elementos autobiográficos (...) la nostalgia del tiempo antiguo, (...) el carácter introspectivo, la abundancia de referencias culturales...”³⁷². Como habría de ser la nostalgia un elemento también muy presente en la obra de Luys Santa Marina, o del erudito Pedro Murlane Michelena, o del a menudo tan reaccionario Agustín de Foxà. O sea, la nostalgia como un sentimiento *dans l'air du temps*...

Del tono de las intervenciones de Neville en dicha revista da buena cuenta el siguiente fragmento, perteneciente en parte al texto en *off* de *¡Vivan los hombres libres!*: “No eran los incontrolados, esto hay que repetirlo mucho; no eran siquiera los partidos políticos, ni las milicias socialistas, ni los grupos de la F.A.I. Las Chekas eran cosa del Estado, dependían del Servicio de Información Militar, o S.I.M., y por lo tanto sus procedimientos de tortura, sus crueldades inauditas, su estilo infrahumano estaban respaldados por el Estado, por el Gobierno de la República, por el Parlamento, por el Tribunal de Garantías, por el Ministerio de Justicia y por ende por todos aquellos países que mantenían relaciones cordiales, defendían y autorizaban a aquellos gobernantes”. Y se permite ironizar beligerantemente a cuenta de las simpatías de algunos cristianos con la causa republicana: “En lo que fué (sic) iglesia levantaron también celdas, no sabemos si se encargaría de ésto la Comisaría de Cultos que tanto gustaba a Mauriac y compañía”. Y concluye, en el tono más mitinero. “Todos estos lamentos, todos los gemidos, todo el dolor que se escapaban de estas Chekas no llegaban al Ritz, en donde se ofrecían banquetes a los parlamentarios de los países democráticos, a la

³⁷² Carbajosa, Mónica y Carbajosa, Pablo (2003), p. 14.

Duquesa de Atholi, al Mayor Atlee, a Hemingay (*sic*)”.³⁷³ Igualmente, en la colección de novelas cortas patrocinada por la revista aparecerían los relatos de guerra de Neville, publicados en forma de libro sólo en 1941.

Otro ejemplo de la literatura que cultivó en la época, en este caso un texto que da cuenta del punto de vista del sitiador Neville hacia la ciudad de sus amores, fragmento contenido en el número de *Vértice* correspondiente a diciembre de 1937³⁷⁴: “Te veo frente a mí, y eres como un espejo, Madrid. Mi amor por tí sigue la estela de las granadas necesarias (...) Te das cuenta de que nuestras granadas son para defenderte de los que te invadieron y de los que te profanaron asesinando a tantos madrileños finos y recortados”.

En 1938, Neville también publica artículos en la revista *Y*, editada por la Sección Femenina y dirigida por Marichu de la Mora, nieta del político conservador Antonio Maura, delegada general de Prensa y Propaganda, amante de Dionisio Ridruejo y amiga de nuestro hombre. En dicha revista colaboraron gentes del talento de Miguel Mihura, el incómodo Enrique Jardiel Poncela, Samuel Ros, Álvaro Cunqueiro, Agustín de Foxá, Antonio Tovar, Gerardo Diego y hasta, lo recuerda Ríos Carratalá, un desconocido Camilo José Cela, quien era el encargado de responder a las lectoras, desde 1940.³⁷⁵

Aunque es bien cierto, lo subrayan todos cuantos se han asomado a la literatura de guerra escrita en esa época (Mainer, Trapiello, los Carbajosa, Naval, Ríos Carratalá³⁷⁶, por citar algunos), que el tono era mucho más beligerante en otros escritores. Por ejemplo, Naval recuerda que la exigencia de ajuste de cuentas, de venganza tras el fin de la guerra (a la que no es ajena la comprensión, por amplios sectores de los alzados, que el proyecto de Franco era virtualmente una guerra de exterminio, más que una guerra civil convencional, razón por la que sus tropas se desviaron hacia Toledo, convertido su Alcázar en uno de los símbolos más mitificados por la ideología

³⁷³ Neville, Edgar: “La Cheka de Vallmajor”, en *Vértice* nº XX, marzo de 1939.

³⁷⁴ Citado por Rodríguez-Puértolas, Julio (1986), vol. 2, pp. 243-244

³⁷⁵ Ríos Carratalá, Juan Antonio (2007), p. 225.

³⁷⁶ Ríos Carratalá afirma: “No olvidemos que, a diferencia de tantos otros colegas, en las palabras de Edgar Neville hay una descalificación del adversario sin alcanzar los límites del más puro y visceral odio. No se emborrachó con la omnipresente retórica de los vencedores”. Ríos Carratalá, Juan Antonio (2007), p. 191.

ganadora de la guerra, para aliviar el cerco republicano, antes que continuar el sitio de la capital, desde cualquier punto de vista, política y militarmente mucho más importante que la capital castellano-manchega³⁷⁷) fue una constante petición en la literatura y las revistas falangistas desde los últimos meses de guerra.

Y aunque Neville se las ingenió para que su producción literaria de la época siguiera siendo personal, sin no obstante desentonar de la del resto de sus connilitones, no por ello se libró del aire general de entonces, recorrido por un invencible deseo de revancha por parte de los alzados. Ríos Carratalá trae a colación un fragmento, por cierto, de un escritor tan admirado por Neville como Wenceslao Fernández Florez, donde queda en evidencia el odio de clase que sentían muchos de los intelectuales que abrazaron la causa alzada: “Infrahombres sucios, de ceño asesino; mujeres hienas, vociferadoras y desgredadas, que llevaban en los ojos la alegría de poder matar; chicuelos alborotadores, orgullosos del revólver que habían conseguido, pero cuyo mayor placer eran las llamas de los incendios; toda la gentuza que sufre la fealdad física o la fealdad espiritual, la que lleva las serpientes de la envidias en el caduceo de su impotencia, de su inservicialidad; la que representa el salto al aborigen salvaje, la que no tiene en el alma más que una fuente de odio con la que quisiera anegar al mundo; una plebe exaltada, feroz, que invadía las calles, pasaba en camiones, escalaba los techos de los tranvías y lucía con petulancia amenazadora sus instrumentos de muerte”.³⁷⁸ Y otro del futuro guionista y productor José Vicente Puente, en la que el lacerante patriarcalismo más rancio se hace palabra: “la pedante intelectual de

³⁷⁷ Véase al respecto el documentado estudio de Reig Tapia, Alberto (1999), pp. 149-187.

³⁷⁸ Citado por Ríos Carratalá, Juan Antonio (2007), p. 65. Otro de los textos de postguerra del autor gallego tampoco tiene desperdicio. Fue publicado como una de sus habituales colaboraciones en el madrileño diario *ABC* y se titula “El olor marxista”. Entre otras atrocidades, destaca ésta: “El olor a rojo no puede ser encasillado entre ninguno de los olores conocidos. Es algo especial. Descompuesto, se encontraría en él el olor bravío de las bestias montaraces, el de las sentinas, donde viajaban los emigrantes, que es dulzón y se agarra a la garganta, el olor a botica de las chinches gordas, el olor triste y húmedo de las rendijas donde anidan las cucarachas y otro elemento, un elemento especial, característico, que los funde a todos; algo que por no haber comparación resulta, naturalmente, indescriptible”.

izquierda, la estudiantilla fracasada, la empleada envidiosa del jefe (...) que tomaban té cuando les dolía el vientre y preferían bocadillos de sardinas y pimientos a chocolate con bizcochos”.³⁷⁹

¿Qué papel desempeñó Neville en el nuevo Estado? Serrano Suñer habla de que entorno a su ministerio se formó, hacia el final de la guerra, un grupo de *protégés* dentro del cual, además de los integrantes del “ghetto al revés” de que habla Laín Entralgo en sus memorias³⁸⁰, es decir, el grupo reunido, en Burgos, alrededor de Dionisio Ridruejo, y del que formaban parte, además de Neville, muchos que como él no eran camisas viejas, pero que estaban llamados a ser los prohombres de lo que bien podríamos llamar “la segunda generación falangista”, la que Francisco Umbral llamó “la de los laínes”: el propio Laín Entralgo, el poeta Luis Felipe Vivancos, el novelista y futuro profesor Gonzalo Torrente Ballester, el también poeta Luis Rosales, el filólogo Antonio Tovar y los pintores José Romero Escassi y José Caballero, entre otros, había un grupo de los falangistas “puros”, “camisas viejas” partidarios de la revolución nacional-sindicalista, que pronto se desencantan con el franquismo³⁸¹ (Ridruejo devuelve, como veremos, el carnet de Falange en 1942, en ocasión del fusilamiento del falangista Juan Domínguez³⁸² por los enfrentamientos entre requetés y falangistas en el atrio de la basílica de Begoña; y tras su regreso del frente ruso, adonde fue encuadrado como

³⁷⁹ Ríos Carratalá, Juan Antonio (2007), p. 83.

³⁸⁰ Aranguren habría de llamar al grupo, con lo que hoy juzgaríamos ligereza, “el falangismo liberal”.

³⁸¹ El resumen de los años ‘40 los realiza el certero Laín en esta frase: (...) la vida de la sociedad española mostró entre 1940 y 1950, más o menos visibles según zonas y casos, tres rasgos principales: enfatismo y mesianismo como hábitos o convenciones oficiales; crispado aferramiento -aferramiento numantino, si hubiera sido necesario- a los puestos de mando emergentes de la guerra; creciente desmitificación respecto de las frases y los ideales en que el primeros de estos tres rasgos tenía su contenido”. Laín Entralgo, Pedro (1976), p. 302.

³⁸² “Yo fui uno de los pocos que optó por la dimisión (...) renunciando a todos mis cargos públicos, incluso al que no era del todo público -la dirección de la revista *Escorial-*, pero sí remunerado. Y renuncié también a mi condición de militante. Desde ese momento yo no he sido ya oficialmente falangista. Ahora bien, no quiero decir con esto que hubiese cambiado repentinamente de ideas. Al contrario. Por el momento, la discrepancia se producía precisamente a causa de esas ideas. Yo me separé del régimen, en tanto que falangista. Es decir, en cuanto me sentía falangista defraudado”. Declaraciones de Dionisio Ridruejo a Rosa María Echevarría, *Actualidad Económica*, 10 de julio de 1971, y recogidas, tras ser revisadas, en: Ridruejo, Dionisio (1973), pp. 206-207.

voluntario en la anticomunista División Azul, en sendas misivas dirigidas a Franco y a Serrano Suñer, entonces presidente de la Junta Política de Falange Española Tradicionalista y de las JONS³⁸³). Serrano Suñer lo recuerda así: “La segunda creación intelectual en el Régimen, a la que éste no concedió la menor importancia, fue la constitución (casi también por nuestra cuenta) de un grupo de escritores y artistas en el Ministerio del Interior que yo regentaba, siendo Director General de Propaganda Ridruejo; se constituyó entorno a él, y eran intelectuales muy dotados y muchos de ellos, son hoy académicos, gente con gran prestigio en España y en el mundo. (...) la Dirección de Teatro a Luis Escobar; la de Cinematografía a García Viñolas - y allí trabajaron Edgar Neville, Martínez Barbeito y Antonio de Obregón-“ ³⁸⁴.

Por su parte, Ridruejo declara explícitamente que García Viñolas, que entonces firmaba sólo con su nombre, Manuel Augusto, eligió él mismo la Dirección General y que seleccionó a Martínez Barbeito y Obregón, pero que fue el propio Ridruejo quien incorporó a Neville: “Más tarde se añadió -por mi propia indicación- Edgar Neville, que había sido un joven diplomático republicano y un humorista de desenfado increíble. (...) Lo cierto es que el equipo, a pesar de (o a causa de) los muchos matices incorporados, funcionó bien, con muy pocas tensiones y con una considerable alegría. Si digo que aquel núcleo -¡nada menos que la propaganda!- fue el menos sectario de cuantos se constituyeron durante la guerra, quizá alguien estime que idealizo mi pasado a la luz de mi presente. Pero creo lo que digo y todos cuantos frecuentaban mi despacho -de D’Ors a Foxá³⁸⁵, de Montes a Neville, de

³⁸³ La carta se reproduce en Serrano Suñer, Rafael (1977), pp. 367-370.

³⁸⁴ Serrano Suñer, Ramón (1977), p. 421.

³⁸⁵ Agustín de Foxá Torroba, conde de Foxá y marqués de Armendáriz (Madrid, 1906-1959), era amigo personal de Neville, lo hemos visto, desde los días de veraneo en La Granja. Como Edgar, pudo conseguir, en los primeros días de la guerra, un destino diplomático a salvo de sobresaltos: “Foxá no necesitó siquiera evadirse de ninguna parte, ya que salió, como diplomático de carrera y al servicio de la República, hacia Bucarest, aunque también le encontramos por entonces en un banquete que le ofrecen por su nuevo destino... ¡a Bombay!”, recuerda Trapiello. Mantiene más paralelismos con Neville: elitista y cosmopolita incluso durante la contienda, boicoteó desde su destino rumano, al igual que hiciera Neville en Londres, las órdenes recibidas de las autoridades republicanas de Valencia, al tiempo que se las ingeniaba para obtener fondos para subvencionar a diplomáticos franquistas. Escritor privilegiado en la primera postguerra, gracias en parte a su famosa novela *Madrid*,

Manuel Machado a Zunzunegui o Samuel Ros, que tardó algunos meses en aparecer- encontraron en él, si no me engaño, el centro raro donde era posible hablar de todo sin recelos ni precauciones.”³⁸⁶

Neville fue excelente amigo de Ridruejo, frecuentó no sólo su despacho, sino también su casa de entonces, “Villa Amparo”, como recuerda el temprano disidente falangista, y acompañó al responsable de Propaganda en su primer viaje a Cataluña durante la guerra, del que saldría el documental *¡Vivan los hombres libres!*; incluso ya autoexcluido el castellano de las filas franquistas, a mediados de los '40 todavía intentará poner en marcha con él algún guión, del que Franco Torre informa puntualmente. Según Ridruejo, Neville tuvo la idea de lanzar a la población civil pequeñas piezas de pan desde los aviones: “Neville, con segura reflexión materialista, pensaba que un buen panecillo era más convincente que un centenar de panfletos.”³⁸⁷ También recuerda Ridruejo haber visitado la checa de Vallmajor, abierta al público y visitable como parte de una operación propagandística que sitúa, junto a la proliferación de misas de expiación y a la prohibición de hablar en catalán, de realizar actos públicos de sindicatos y corporaciones e incluso el veto al baile de la sardana, como algunas de las primeras medidas que adoptó el jefe supremo de la ocupación, el general Álvarez Arenas. Pero en todo caso, nuestro hombre no llegó tan lejos como su mentor Ridruejo en su desapego con el régimen: su proceder político era mucho más interesado que ideológico, y jamás llegó a expresar una oposición abierta, ni mucho menos a sufrir destierro, como Manuel Hedilla o como el propio Ridruejo (entre 1942 y 1947), o cárcel, como éste tras las primeras algaradas estudiantiles en la universidad de Madrid, en 1956, primero, y exilio, tras participar en el llamado Contubernio de Munich (1962), que lo obligó a residir en París, so pena de ser encarcelado al retorno.

Pero ¿qué encontró Neville, el antiguo republicano, el presunto amigo de

de Corte a cheka, escrita en 1937 -probablemente haya sido, junto al plúmbeo José María Pemán, el escritor más influyente del primer franquismo-, se irá distanciando poco a poco de un régimen cuya chatura terminará, como a tantos aristócratas, llevándolo al hartazgo. Le quedará la ironía: para él, siempre según Trapiello, la situación ideal de un mortal era la de ser diplomático de un régimen totalitario en una democracia desarrollada...

³⁸⁶ Ridruejo, Dionisio (1976), p.136.

³⁸⁷ Ridruejo, Dionisio (1976), p. 163.

Azaña y del por entonces trasterrado Ortega y Gasset, el viejo tertuliano de Pombo y Henar, en ese núcleo duro de la Falange más fascista? La respuesta no es difícil: un hombre al que la guerra puso, como a toda la sociedad española, ante el inmenso dilema de tomar partido, halló en San Sebastián y Salamanca, amén de tantos buenos amigos como tantos perdiera, un aristocraticismo excluyente, unos personajes que buscaban desesperadamente (¿no es acaso ese sentimiento de élite, de minoría elegida, tan bien descrito, por cierto, por Ridruejo, la marca más indeleble que mostraba el núcleo que rodeó a Serrano Suñer?) el orteguiano alejamiento de las “masas”, de la “chusma” fanatizada y revolucionaria. Al fin y al cabo, como dejó lúcidamente escrito uno de ellos, el cínico y amoral César González Ruano, “Todos eran de solar conocido, habían tenido de niños cucharita de plata, aprendido el francés en la Francia vecina, tomando chocolate en Bayona o veraneando en Biarritz, y los sastres vascos les habían cortado los primeros pantalones largos en tela recién traída de Inglaterra. Estas cosas tienen su importancia y afectan al sentimiento. Estas cosas se ven más tarde en un libro o en un discurso, en el modo de mirar la vida y la muerte, en la obediencia y en el mando, en la vida pública y en la privada”³⁸⁸.

Otra cosa sería, claro, el rumbo que habría de tomar el nuevo Estado nacido de la guerra: otra cosa sería el ñoño franquismo de aluvión, de paniaguados y pancistas, muchos neo-conversos, otros antaño incendiarios que vendieron sus ideales a cambio de un concepto del orden propicio para el negocio fácil y la componenda económica. Otra cosa sería, en fin, la España de incienso y penitencia, templos expiatorios y Semanas Santas con música fúnebre, tan alejada de los gustos y las inclinaciones del elegante, mujeriego, cosmopolita y *bon vivant* conde de Berlanga de Duero.

³⁸⁸ González Ruano, César: *Las palabras que quedan (Conversaciones)*, citado por Naval, María Angeles (2000), pp. 54-55.

6. LA PRODUCCIÓN NEVILLEANA (I): LOS FILMES REPUBLICANOS

6.1. Tres films de aprendizaje

A la altura de 1931, y recién llegado de EE.UU., Edgar cree estar ya maduro para afrontar la realización, a pesar de que el contexto industrial en que ésta se materializará distaba mucho, lo hemos visto ya (véase 4.3.1.), de ser confortable, ni siquiera mínimamente cómodo. El impacto del sonoro, la necesidad de inversión para acondicionar un parque de salas que el público, no bien conozca el nuevo medio, exigirá perentoriamente, y la propia incapacidad de la industria hispana para rodar en estudios españoles películas sonorizadas (no hay más que recordar el abortado ejemplo de *El misterio de la Puerta del Sol* de Francisco Elías), y que llevarán a los productores a rodar fuera, en Londres o en Joinville (París), unos primeros filmes más que hablados, balbuceantes, no parecen el mejor momento para el debut.

Al afrontar el análisis de estos tres filmes de exordio (los que, sin lugar a dudas, podemos considerar el verdadero banco de pruebas del Neville cineasta), el historiador choca contra la realidad de que ninguno de ellos ha llegado hasta nosotros. Nos tendremos que contentar, pues, tan sólo con la crítica de la época o con las gacetillas que glosaban su contenido, carentes como estamos de cualquier otra posibilidad de acercamiento.

6.1.1. - *Yo quiero que me lleven a Hollywood* (1931)

Paradójicamente, dada la situación del primer sonoro que el lector ya conoce, el primer film, digamos, profesional (se constatará luego qué arriesgado resulta denominarlo así) de Edgar Neville parece realizar el programa que éste adelantaba en la carta a López Rubio, ya también comentada: “Dime cuándo empiezan los cines de España a poner aparatos pues habría que estar alerta para adelantarse y lanzar la primera película, con

sólo música y cante (subrayado en el original), que será el gran negocio”. Nada parecía mejor, entonces, que rodar una película sobre el mundillo del cine -un tema sobre el que Neville volverá luego en su obra escrita-, un poco, sugiere Gubern, como *Cinópolis* (1931), que Josep Maria Castellví rodó en París, o como, acotamos, todo un filón gestado en Hollywood, que tiene sin duda su obra maestra, en los días finales del cine silente, en *Espejismos* (*Show people*, 1928) de King Vidor, en la cual, por cierto, aparecían varios amigos de Neville como actores: Marion Davies, la protagonista; Charles Chaplin, Douglas Fairbanks...

Le contrata, pues, para su primera aventura como director la peculiar Rosario Pi, quien habría de ser una de las primeras mujeres españolas en ponerse tras una cámara, y la primera en convertirse en empresaria del ramo. No se sabe quién los presentó, pero la propia Pi confesaría años después, ya de vuelta a España tras su auto-exilio italiano³⁸⁹, que trabó relación con Neville en el estudio parisino de René Clair. Pi había creado su propia productora, Star Films, al parecer con dinero aportado por un inversionista mejicano, Emilio Gutiérrez Bringas, y que tenía igualmente por socio al poderoso representante de actores Pedro Ladrón de Guevara, de ahí tal vez que fuera la hermana de éste, la actriz María Fernanda, amiga de Neville, quien le propusiera el encargo. Gubern³⁹⁰ afirma que Pi creó Star Films, “para potenciar su agencia de modelos femeninas, quienes comparecían como aspirantes a estrellas en Hollywood”, y no es raro, porque es éste justamente el eje del proyecto. Neville recordó en más de una ocasión que el filme se rodó poco a poco (probablemente, entre setiembre u octubre de 1931, en el tiempo libre que le dejó la localización de escenarios para un abortado proyecto taurino que pretendía llevar adelante con D’Abbadie D’Arrast, y marzo de 1932), sin que el director tuviese nunca la idea de estar realizando una película de casi una hora de duración. Pi era tan decidida como, en el

³⁸⁹ Declaraciones de Rosario Pi a Valentín García: “Charla con la gran cineasta Rosario Pi”, en *Solidaridad Nacional*, Barcelona, 14.1.1947, p. 2. Citado por Muñoz Felipe, Javier (2008), p. 44.

³⁹⁰ Gubern, Román: “El cortometraje republicano”, en AA.VV. (1996), p. 54.

fondo, privada de recursos económicos: “Doña Rosario, a pesar de una ligera enfermedad que le hacía andar con un bastón, tenía alma de productora, pero carecía, desgraciadamente, de cuenta corriente”, reconoció con posterioridad Neville a Gómez Santos.

La producción se realizó pues bajo mínimos: se aprovecharon ambientes naturales en casas de amigos de la productora o del director, como el barman y personaje de la farándula Perico Chicote o del productor Ricardo Urgoiti, se rodó en los bajos del Palacio de la Prensa (que era donde tenían Urgoiti y su productora, Filmófono, sus oficinas) e incluso filmaron una compleja secuencia en una gran bañera aprovechando que en el escaparate de una tienda de Madrid había una y la productora convenció al propietario de que se podía rodar en dos horas, durante el cierre de la tienda para que los operarios comiesen... Eso sí, en la medida que Neville obtuvo el concurso de uno de los charlistas más populares del Madrid de entonces, Federico García Sanchiz, amigo personal y que, paradójicamente, siempre se había resistido a trabajar en el cine³⁹¹, a pesar de haber residido, como Edgar, en Hollywood, se incluyó también una charla de éste (objeto de controversia crítica, como se verá), que junto al resto de la sonorización del filme, se realizó en París, al no poder contar entonces con equipos sonoros en Madrid, con el sistema Seletone en la primera quincena de marzo de 1932, en los estudios Baroncelli³⁹². La razón de la inclusión de García Sanchiz, tertuliano de los cenáculos matritenses de la época, recitador (él mismo se presentaba como “rapsoda”)³⁹³, sólo se explica

³⁹¹ El valenciano provocaba oleadas de entusiasmo en la España de la época. Baste mencionar un artículo, “Los modernos Cyranos y García Sanchiz”, obra de Francisco Mario Bistagne (*Arte y Cinematografía*, nº 361, mayo de 1931), en el que el autor terminaba, hiperbólicamente, de esta guisa: “No sabemos, en verdad, cómo elogiar a Sanchiz. Pero, limitándonos a hablar de cine, se nos ocurre apuntar que él es la mejor película hablada que pueda producirse, y aún nos quedamos cortos”.

³⁹² Montenegro, Manuel: “La primera película de Star Film, de Madrid”, en *El Imparcial*, Madrid, 20.3.1932, p. 6. Citado por Muñoz Felipe, Javier (2008), pp. 46-47.

³⁹³ En su notablemente interesante autobiografía (Laín Entralgo, Pedro, 1976), el reputado intelectual falangista, que le trató con familiaridad algunos años después, reporta una anécdota, que sirve para ver con quién se trataba nuestro hombre, de la que es protagonista Valle Inclán, y en la que García Sanchiz es infortunada diana de la sátira del gallego: “Hablaban un día de Federico García Sanchiz, y con su personalísima fonética expuso don Ramón su también personalísimo juicio sobre las “charlas” del juglar valenciano. He aquí el texto de la no sé si bíblica u olímpica sentencia: “Dioz caztigó al hombre a ganarze el pan

por el oportunismo general del proyecto: el valenciano era un muy popular “charlista” (comentarista, le llamaríamos hoy) radiofónico y “explica” durante el cine mudo³⁹⁴, y de hecho buena parte de la publicidad se basó en el carácter de debut del valenciano, no en la del menos conocido Neville: “García Sanchiz, el mago de la palabra, os deleitará en su primera charla cinematográfica”, rezaba el eslogan más repetido por la prensa de la época.

Tanto Fernando Méndez-Leite von Haffe como Julio Pérez Perucha sostienen que la película se estrenó en junio de 1931, dato hartamente improbable, toda vez que Neville llegó por entonces de regreso a Madrid desde EE.UU. Las críticas encontradas son todas de 1932, y si el filme, como reconoce Neville, se rodó de manera casi fortuita, sin un plan de rodaje y cronológicamente a saltos, mal pudo acabarse antes de principiar ese mismo 1932. A pesar de las críticas adversas que recibió, lo cierto es que alguno de sus números musicales gozaron de fulminante fama, como aquel cantable, con letra escrita por Neville, música del maestro Patiño, que proclamaba: “Yo quiero que me lleven a Hollywood / pretendo en la pantalla destacar / deseo un Barrimore (*sic*)³⁹⁵ que me bese / y que me paguen muchos *dollárs.* / Yo quiero pasearme en Cadillac, / me encanta divorciarme cada mes / y quiero en las cajas de cerillas / salir también, salir también / Yo sirvo para el cine / Yo sirvo también”.

6.1.2. Recepción crítica

El film tuvo una primera exhibición privada en París, el 13 de marzo de 1932, de la que dio cuenta el ya citado Manuel Montenegro en su crónica de

con el zudor de zu frente”. Pausa. “Y como el pobre Federico no ze lo puede ganar azí -con mucha parsimonia, el crítico se llevaba a la frente las yemas de sus dedos; conviene hacer notar la escasa distancia que había entre las cejas del charlista y el arranque de su cabellera-, ze lo gana con el zudor de su boca”. p. 89.

³⁹⁴ Después de la Guerra Civil, escritor costumbrista y bien avenido con el nuevo régimen, llegaría incluso a ser miembro de la Real Academia Española de la Lengua.

³⁹⁵ Rotellar, que reproduce el cantable entero, menciona a Gary Cooper en lugar de Barrymore. También lo hace Hernández Girbal (1982) en su ponencia inédita en la vallisoletana SEMINCI.

El Imparcial. La recepción crítica de este filme hoy perdido, pero uno de los primeros sonoros realizados en España, fue desigual, aunque abundaron los ácidos reproches a su amateurismo. Muchas de las críticas apuntaban ya en una dirección interesante para nuestros intereses, al recordar, por un lado, la pertenencia del film a una tradición autóctona que llevaba desde la zarzuela al sainete y la revista, y por otro, la observación de que el film era tributario del espíritu de otro de los cineastas admirados por Neville, el francés René Clair.

Pero casi todas las críticas y recensiones afirman que la película adolecía de la previsible falta de una unidad temática, más allá de los números musicales, en parte desaprovechados por la verborrea del inefable García Sanchiz. Luis Gómez Mesa despachó lapidariamente el filme como “un tanteo, o con más exactitud, un tonto sin importancia”.³⁹⁶ En una decisión insólita, Tomás G. Larraya incluye en la revista *Films Selectos*³⁹⁷ de la que era director y fundador, no una crítica hecha por alguna de las firmas de la publicación, sino la que Josep Sagré realizó en el periódico barcelonés *El Mundo Deportivo*³⁹⁸, advirtiendo que “Como temo que si dijera lo que opino de esta película se convertiría mi pluma en látigo o cilicio, lo cual quiero evitar a toda costa”, pasa a dar la palabra a su colega, quien tras advertir que ya no hay margen para tientos o tanteos (“Ha pasado ya el tiempo de malgastar celuloide “haciendo películas”; ha llegado ahora el de hacer “buenas películas”, y todo lo que no tienda a esto, que no lleve este pensamiento en el

³⁹⁶ Gómez Mesa, Luis: “Uno que estuvo en Hollywood”, en *Nuestro Cinema* nº 3, agosto de 1932.

³⁹⁷ *Films Selectos* nº 80, 23 de abril de 1932. Creada en 1930, la revista barcelonesa se había caracterizado desde su fundación por ser uno más de los voceros de la industria, pero con la peculiaridad de estar completamente volcada hacia contentar al público, de ahí su sección de crítica, muy matizada durante los primeros años de su andadura (ni siquiera salía en algunos números, a pesar de los numerosos estrenos producidos); su atención predominante hacia el cine estadounidense, en particular a su *star-system* y a toda la chismografía producida entonces por los publicistas de Hollywood sobre sus estrellas; y la escasa atención que dedicó a la producción española: apenas hay en sus páginas, a pesar de la actuación en él de su director, referencias al Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, o a la general situación de la industria de producción hispana.

³⁹⁸ Sagré era, desde 1928, redactor cinematográfico del rotativo deportivo barcelonés, así como crítico del periódico *La Humanitat* desde su fundación, en 1931. Era el periódico más cercano al partido mayoritario en Cataluña, Esquerra Republicana, del que fue su portavoz oficial desde 1933 hasta el final de la guerra.

fondo es reprobable y es necesario recusarlo en nombre, precisamente, de la cinematografía nacional”), se despacha de esta guisa: “Hablando con franqueza yo he sacado la impresión de que se ha realizado *Yo quiero que me lleven a Hollywood* de cara únicamente a efectuar un negocio. Porque éste existe, innegablemente, aún en los filmes malos. Por eso en él se usa del anzuelo del concurso, se echa mano de algunas mujeres bonitas ligeras de ropa, y de una personalidad como García Sanchiz, que, seguramente, se prestó a ello convencido de que había de tratarse de otra clase de obra (...) No hay en la película sentido artístico alguno. De cara al público siempre, con notas chabacanas, inaceptables, y que en cambio -por desgracia-, habrá público que las acepte de buen grado, de manera que así es como va a fomentarse su cultura cinematográfico”. El iracundo, agresivo Sagre se mete también con la sincronización del sonido (“es lo peor que yo he visto en el cine: no concuerda casi nunca el movimiento de los labios con las palabras que se pronuncian”), para concluir, tajante: “Ojalá no se repitan cosas como ésta. Ojalá que nuestra advertencia fuera aceptada en la forma que quisiéramos y se enfilaran nuevos caminos más dignos y más nobles que el que se ha seguido para la realización de este film.”

No menos contundente fue la reacción del malgrado Juan Piqueras, quien escribió en su *Nuestro Cine*, en el marco de un artículo general sobre la evolución histórica del cine español³⁹⁹, que *Yo quiero...* “no es más que una nueva astracana, un nuevo fracaso de nuestros intentos, una nueva demostración de que nuestro futuro cinema está en otro ángulo muy distinto al que recurren nuestros cineastas actuales”. Y daba con lo que para él era la clave de la buena acogida del film, en términos que hoy juzgaríamos propios del espíritu moralmente pacato de la izquierda de la época: “¡Sus éxitos populares en Madrid no obedecen a la calidad cinematográfica de la obra, sino a la pornografía disfrazada que hay en ella, traída esta vez, del escenario del Teatro Martín, a la pantalla del cine Callao!”.

³⁹⁹ Piqueras, Juan: “Panorama del cinema hispánico. Segunda parte: del cine mudo al film sonoro y parlante”, en *Nuestro Cine* n. 5, p. 150.

Más benévolo, o más perspicaz, si se quiere, Mateo Santos escribió en *Popular Film* (nº 296, 14 de abril de 1932), que el film era “una cinta no exenta de gracia y humorismo, en la que se han intercalado algunos números de revistas que, sin pretensiones, resultan vistosos y agradables por el conjunto de muchachas bonitas que en ellos intervienen (!)”. Y tras advertir que la película se ha hecho en España, y por tanto, “con escasez de medios técnicos”, concluye que es “un ensayo de cine bastante afortunado. Lo sería más si no fuese teatro en muchos momentos”. Y sitúa muy bien las potencialidades de la película cuando la compara con otras de origen extranjero: “Pero acaso fuese exigirle demasiado a una editora novel y a una cinta modesta, cuando es ese el defecto capital de muchas producciones extranjeras hechas en los grandes estudios, dotados de elementos de que aquí se carece”. También descalifica el cometido del charlista García Sanchiz diciendo que su intervención resulta “excesivamente larga y, desde el punto de vista cinematográfico, innecesaria en absoluto”.

Por su parte, Muñoz Felipe rescata una reseña, mucho menos conocida que las anteriores, del gran escritor, crítico de arte y vanguardista catalán Sebastià Gasch en el diario *L'Opinió* de Barcelona⁴⁰⁰, en ocasión del estreno barcelonés del film, que se produjo en el cine Kursaal el 9 de abril de 1932. En la reseña, Gasch afirma que “des del punt de vista de realització, aquest film és del milloret que ens ha donat fins ara la cinematografia espanyola. S'hi observa una modalitat de la “cámara”, una multiplicitat d'angles, una fotografia (obra de Agustin Macasoli, *n. del a.*) excel.lent i, en general, una intel.ligència que els directors espanyols no havien sabut encare demostrar-nos”. También tiene palabras poco amables hacia la intervención de García Sanchiz, en la que opina que el charlista “ha volgut contribuir a l'èxit del film amb una de les seves “charlas líricas”. No hi ha res tan anticinematogràfic com una conferència. Però ací aquesta tara ha estat endolcida i dissimulada fent alternar les imatges del conferenciant, vist de cara, d'esquena i de perfil, amb

⁴⁰⁰ Gasch, Sebastià: “Kursaal. Yo quiero que me lleven a Hollywood”, en *L'Opinió*, Barcelona, 17.4.1932, p. 6. Citado por Muñoz Felipe, Jaime (2008), pp.53-54.

imatges dels oients -les “girls”- preses des de els angles més variats, també. Molt intel·ligent. Molt hàbil, com es veu. La presentació del film és moderníssima i de molt bon gust. No podem dir el mateix de la sonorització, feta “a posteriori”, que no correspon al moviment del llavis i que, a més, és completament inintel·ligible”. Como se puede ver, pues, ya desde su primera criatura como director, Edgar Neville obtendrá lo que será casi una rutina en su producción futura: la división entre detractores bastante displicentes y defensores capaces de intuir que, en el cine de nuestro hombre, nada parece adaptarse a las convenciones habituales de su época.

6.1.3.- *Falso noticiario* (1932)

Neville comienza el proceso de su siguiente proyecto, un documental paródico de las actualidades de la época, en ese mismo 1932, aunque muchas fuentes afirman que el film es del año siguiente, que es en realidad el de su estreno (en Madrid, en el cine Ópera, el 27 de marzo). Muñoz Felipe trae a colación un suelto de la revista *El Cine*, de enero de 1933, en la que Neville declara haber ya terminado “unos asuntos cortos, explicados por él mismo”⁴⁰¹. En la cinta intervinieron como actores tanto el comediógrafo Enrique Jardiel Poncela como la futura actriz, guionista y productora Natividad Zaro, el escenógrafo Santiago Ontañón o el escritor y humorista Antonio Robles (“Antoniorobles”), que colaboró en varios proyectos con Neville y participó en varias de las aventuras humorísticas de nuestro hombre en la década anterior, quien aparece vestido de obispo en una tienda⁴⁰².

Al parecer, el film estaba en la línea del siguiente cortometraje del Neville republicano, *Do re mi fa sol la si do o La vida privada de un tenor*, aunque también guardará curiosas, bien que ucrónicas concomitancias con la serie de cortometrajes *Una de...*, la interesante propuesta de filmes paródicos de

⁴⁰¹ Citado por Muñoz Felipe, Jaime (2008), p. 57-58.

⁴⁰² Robles (1895-1983) se exiliaría en México, después de haber colaborado en el Servicio de Propaganda republicano, mientras Neville hacía lo propio en el homónimo franquista. El propio Neville lo habría de denunciar, el 8 de mayo de 1938, ante las autoridades franquistas por su práctica literaria antifascista y sus simpatías y militancia republicanas.

diferentes géneros cinematográficos que, rodada por Eduardo García Maroto desde 1935, no por casualidad con diálogos de un viejo amigo de Neville, Miguel Mihura, habría de incluir varios proyectos no concluidos, así como tres títulos finalmente filmados: *Una de fieras*, *Una de miedo* y *...Y ahora... una de ladrones*⁴⁰³. En el caso del cortometraje de Neville, se trataba de una serie de falsas noticias, tratadas desde el prisma del humor y la transgresión (no en vano, seis de las siete “noticias” eran actos institucionales), que incluían desde una sátira a la Fiesta de la Flor, en que diversos paseantes huían despavoridos de las jóvenes postulantes avanzando por calles desiertas, mientras que la estatua de Castelar, como un transeúnte más, también huía corriendo, hasta un reparto de premios en un colegio municipal para niños sordomudos... También incluía episodios de actualidad, como el salvamento de un cargamento de oro escondido en un barco naufragado, que al decir de Franco Torre, remitían a la historia real del naufragio, frente a las costas británicas, “del “Egypt”, (que) cobró nueva actualidad en junio de 1932, cuando se recuperó el valioso cargamento merced a la intervención de una sociedad exploradora italiana”⁴⁰⁴.

Falso noticiario, que tuvo un coste de unas 5.000 pesetas de la época y que sólo por descripciones se puede imaginar -¿un homenaje a Buster Keaton en la persecución de un personaje por parte de unas cuantas señoritas? ¿un eco de las provocaciones de los surrealistas parisinos en la inauguración de un

⁴⁰³ En sus memorias (García Maroto, Eduardo, 1988), el director afirma que incluso antes de que Neville comenzara el rodaje de su *Falso noticiario* a él se le había ocurrido la misma idea y que con colas de negativo comenzó a rodar hasta cuatro noticias chocantes que no llegó a montar. “Como a mí todavía me faltaban por rodar otras seis noticias más de humor, que tardaría en poder realizar otros seis meses, creí que lo más oportuno era desistir, ya que si mis noticias salían después que el corto de Edgar se podría creer que lo había copiado con todo el descaro, en lugar de aceptar la coincidencia. Así pues, guardé lo que ya había rodado en Madrid Films y este material sería posteriormente pasto de las llamas; en cambio, guardé en mi casa (y por esa razón todavía los conservo) los celofanes de los títulos, que yo mismo había dibujado de cualquier manera” (p. 76). No hay por qué no creer a Maroto, y tal vez haya que abonar la tesis de la coincidencia; en todo caso, lo que interesa resaltar es que tal coincidencia sólo se puede interpretar a la luz del auge que experimentaba el humor español, no sólo el cinematográfico, sino sobre todo el ilustrado, en los años de la República, como consecuencia justamente de la revolución que se operó, durante la dictadura de Primo de Rivera, en esta parcela del periodismo hispano, en la que, lo hemos visto, Neville desempeñó un papel estelar.

⁴⁰⁴ Franco Torre, Christian (2015), p. 94.

urinario público, autoridades endomingadas incluidas?-, puesto que se ha perdido, fue producida por José Ignacio Escobar Kirkpatrick⁴⁰⁵, hijo de Alfredo Escobar y Ramírez, marqués de Valdeiglesias y fundador del diario católico *La Época*, para el cual Neville había enviado sus crónicas africanas. José Ignacio, futuro marqués de Valdeiglesias, era igualmente hermano del actor, escritor y director teatral Luis Escobar, marqués de las Marismas del Guadalquivir, quien habría de ser combatiente requeté, director teatral y actor ocasional, y de heredar de su padre la dirección del diario. La aportación de Neville consistió en el guión y la dirección, pero jamás se recuperó la inversión, a pesar de que la película se vio mucho en España, según recuerda su realizador.

Una vez acabada la contienda civil, la distribuidora del film, Exclusivas Diana, solicitó el perceptivo pase de la cinta ante las nuevas autoridades, con el fin de que fuera autorizado. Un informe de la Comisión de Censura Cinematográfica, fechado el 26 de diciembre de 1939, suspendía provisionalmente la proyección del mismo en todo el territorio español. En el expediente correspondiente⁴⁰⁶, sólo consta un escrito posterior a esta fecha, firmado por el propietario de la distribuidora, Luis Sáiz Fernández, en el que apela la decisión; no constan otros documentos, con lo cual lo más probable es que el film se haya prohibido para la exhibición y sus responsables no hayan litigado más por su suerte, a pesar de la militancia política tanto de su productor como de su director y de su distribuidor.

⁴⁰⁵ Escobar, que combatió en el bando nacional y no abandonó el periodismo, y que era un ferviente admirador de Alemania, tal como reconoce su hermano Luis en sus más bien inanes memorias (Escobar, Luis, 2000, pp. 182-183) habría de ser, andando el tiempo, el titular de la productora Sagitario Films, fundada por militares y espías nazis alemanes, que se la traspasaron al marqués antes de desaparecer, probablemente con destino a la Argentina. Colaboraría en la financiación de otro film posterior de Neville: *El señor Esteve* (1948).

⁴⁰⁶ A.G.A., caja 36/3162, expediente nº 1999.

6.1.4. Recepción crítica

La recepción crítica del filme osciló entre la previsible alabanza de *ABC* ⁴⁰⁷, en la que se afirma que Neville “recoge los acontecimientos con humorismo gráfico que pone al descubierto el lado ridículo de las cosas”, y opiniones mucho menos benévolas. Augusto Ysérn, en *Popular Film*, y tras titular su reseña con un expresivo “Celuloide “camelo”” afirma que el cine español no se puede permitir “majaderías de esta índole. Empezar a hacer un noticiario grotesco-español, cuando ni siquiera se domina la técnica del noticiario corriente, o *actualidades*, es absurdo”. Sólo salva del intento la fotografía de Arroyo (“es lo único bueno que acaso contiene el film; lo demás, sobra”). Y entra a matar: “Y sobra por la sencilla y única razón de que este film no es más que una prueba más de la gran desconsideración en que se tiene hoy día al cine español, que parece quedar reducido, por lo visto, a un centro de acción, donde cualquier persona un poco ducha en algo créese con derecho a crear “pasatiempos grises” que, como este “falso noticiario”, no debe tolerarse en ningún salón de cine que se precie de serlo”.

La pionera de la crítica catalana María Luz Morales, que firmaba entonces con el masculino seudónimo de “Felipe Centeno”, expresó en las páginas de *La Vanguardia* que el film era “de escasa calidad fotogénica y aún fotográfica”, aunque reconocía que “aporta, sin embargo, al cine ese algo tan raro que es novedad, originalidad... En su levedad e intrascendencia, abre -tal vez- rutas nuevas al humorismo en la pantalla”⁴⁰⁸. Fernando G. Toledo escribía desde Hollywood, en *Films Selectos*⁴⁰⁹, se queja nada menos que al Gobierno (!!)

por permitir que se exporte “con el título de Producción Nacional Española una porquería que avergüence a todos los españoles en el extranjero. Ese fue el resultado de la última producción española que llegó a Hollywood, “Quería venir a Hollywood” (*sic*). Y vaya si llegó. Con risas para los americanos y

⁴⁰⁷ *ABC*, 29 de marzo de 1933.

⁴⁰⁸ “Felipe Centeno”: “En el Kursaal Studio Cinaes”, en *La Vanguardia*, Barcelona, 21.5.1933, p. 22.

⁴⁰⁹ Toledo, Fernando G.: “Una producción española que llegó a Hollywood”, en *Films Selectos* nº 112, 3.11.1932.

bochorno para los cinco o seis verdaderos españoles que nos encontramos sorprendidos en el local la noche de la prueba. Fotografía horrible, sonido detestable, argumento ninguno. Siento mucho hablar así porque no es mi costumbre, pero me consideraría un cómplice si me callara”.

Pero sin duda alguna, la más vitriólica de las críticas recibidas por el modesto corto nevilleano haya sido la de un jurado contradictor del cine de nuestro hombre, el a menudo incendiario pero siempre perspicaz Ángel Zúñiga, quien con indisimulado desprecio y remitiéndose a la escasa carrera anterior de nuestro hombre, dejó escrito en *El Mundo Deportivo*: “Edgar Neville, el distinguido autor de *Don Clorato de Potasa*, fue contratado hace un par de años por Metro Goldwyn para escribir el diálogo español de algunas versiones que esta empresa se dignó ofrecernos y que provocaron nuestra indignación. Esta estancia del señor Neville en un estudio cinematográfico yanqui (...) le hizo creerse con posibilidades a su regreso a España de emprender una producción. Primeramente nos dio ese “portento” cinematográfico que con el título de **Yo quiero que me lleven a Hollywood**, hubiera poseído el galardón de la mediocridad cinematográfica si la filmación de **Mercedes** no le hubiese disputado ese honor. Y ahora (...) ha producido una especie de noticiario grotesco, de lo más vulgar en ideas, humor y realización, sólo es digno de mencionar la clarividencia que tuvo al bautizarlo de falso. (...) Con desconocimiento total del ritmo, nos da unas imágenes pesadas y repetidas, con una gracia muy de *Don Clorato de Potasa*”. Y se permitía incluso poner el dedo en la llaga de la frivolidad de nuestro hombre, al traer a colación la situación política que vivía la España de aquellos años, para asatear: “Creo que el pueblo español es muy distinto al que lleva al film y son otras sus preocupaciones. Es vieja esa concepción absurda de estupidez y holgazanería de un pueblo que sabe cambiar un Régimen arbitrario y que con sus continuos movimientos sociales da fe de una vitalidad extraordinaria. Quizás no hubiese hablado de este film (y es mejor silenciarlo) si no fuera porque se anunciaba como Noticiario nº 1 y ¡esto no! Por una vez puede

pasar, pero a mi juicio no debe insistir”⁴¹⁰. Retrospectivamente, el juicio de otro contemporáneo, el periodista Florentino Hernández Girbal, es encomiástico. “(...) un corto regocijante hasta entonces nunca visto en las pantallas. (...) Era una parodia divertidísima de este género de actualidades. Constituyó un hallazgo y un acierto. Sólo a Neville pudo ocurrírsele una cosa así (...) ¡Aquel huir apresurado escapando de las señoritas postulantes de la Fiesta de la Flor! (...) ¡Aquella cómica inauguración de un urinario público con las autoridades muy serias y enlevitadas!”⁴¹¹

Manuel Rotellar, por su parte, dice que el cortometraje tuvo mucho éxito. Y lanza la sorprendente afirmación de que “hubo un segundo “Falso noticiario” (tal vez por eso de llamarlo Noticiario nº 1, *n. del a.*), y un tercero, y un cuarto, cada vez más caústicos y ingeniosos; de más fuerte impacto popular”⁴¹², de los que sólo María Luisa Burguera se hace eco: tal vez el aragonés haya confundido la nunca continuada serie nevilleana con la mucho más exitosa producción posterior de García Maroto, que ya hemos tenido ocasión de mencionar... o la haya confundido con una serie, probablemente de origen estadounidense, producida por la Metro-Goldwyn-Mayer, llamada de manera muy parecida y producida en la misma época, que sería autorizada incluso por la censura franquista con posterioridad a 1939.

6.1.5.- *Do-re-mi-fa-sol-la-si* o *La vida privada de un tenor* (1935)

El siguiente proyecto que encaró Neville fue también un cortometraje, *Do-re-mi-fa-sol-la-si* o *La vida privada de un tenor*, que algunas fuentes llamaron, en el momento en que se publicitó su rodaje, en marzo de 1935, *El hijo del tenor*.

⁴¹⁰ Zúñiga, Ángel: “Un film de Melvyn Le Roy y falsos noticiarios”, en *El Mundo Deportivo*, Barcelona, 2.6.1933. Citado por Muñoz Felipe, Javier (2008), p. 62.

⁴¹¹ Hernández Girbal, Florentino (1982). Inédito. Este último episodio que cuenta el veterano Girbal parece remitir al comienzo de un film que seguramente Neville tendría por entonces muy fresco: *Luces de la ciudad* (*City Lights*, 1931), cuyo rodaje visitara en Hollywood y que comenzaba también con una ceremonia de prohombres enlevitados inaugurando la estatua “a la Paz y la Prosperidad”, bajo cuya lona duerme el despistado Charlot, que boicotea sin querer la ceremonia.

⁴¹² Rotellar, Manuel (1977), p. 165.

Interpretado por Juan García y la tiple Conchita Leonardo, el corto, como los dos anteriores trabajos de nuestro hombre, también perdido, abordaba, desde la perspectiva del humor y el absurdo, la vida de un cantante lírico en el seno de su familia. Pérez Perucha propone este resumen argumental: “En un ambiente de extremada cursilería, puesto convenientemente en solfa, el tenor y la tenora desean que todo lo que les rodea inspire buen tono, para lo cual hacen que el niño y sus amigos tomen fastidiosas y continuadas lecciones musicales, ante la divertida mirada de la criada, a la que, por lo demás, desea seducir el tenor, obviamente aburrido de la tenora”⁴¹³.

Por su parte, Muñoz Felipe plantea la hipótesis de que el argumento del film, e incluso sus diálogos, fueran re-propuestos por Neville (algo bastante habitual en su incontinente producción), ahora con el título presuntamente original de *El hijo del tenor*, como una comedia en un acto, publicada en las páginas de *La Codorniz* el 17 de agosto de 1941. Encuentra el autor evidentes concomitancias entre ambos trabajos, desde los protagonistas (el tenor, la tenora, Marieta; el violinista y el pianista) hasta la línea argumental esbozada por Pérez Perucha; y dice que Neville, con su habitual pereza y rapidez, dejó incluso indicaciones cinematográficas del original, como “Adelantándose, hacia la cámara...”. En ambos, campa un aire de ironía hacia los convencionalismos burgueses (uno de los caballos de batalla, digamos, ideológicos de Neville a lo largo y ancho de su carrera), y ambos exhiben el conocido humor absurdo, propio no sólo de nuestro hombre, sino de buena parte de la “otra generación del 27”, con Miguel Mihura a la cabeza.

A diferencia de los dos primeros filmes republicanos de Neville, de éste apenas existen referencias críticas; ni siquiera se sabe a ciencia cierta la fecha exacta de su estreno. Sólo se sabe, por obra de Carlos Fernández Cuenca, que se programó en el madrileño Palacio de la Música; y hoy es consultable tan sólo una reseña más o menos favorable, pero interesante por el nombre de quien la firma, el futuro director Rafael Gil. Dice éste que “No hay más remedio que sentirse optimista, ante la gran calidad del humor de

⁴¹³ Pérez Perucha, Julio (1982), p. 29.

Do, re, mi, fa, sol, la, si. El breve film de Edgar Neville nos demuestra que, en la actualidad, es su autor el que más puede influir en el porvenir de nuestro cine⁴¹⁴. Por su parte, Antonio de Jaén, en una entrevista realizada a propósito del segundo largometraje del director, *La señorita de Trévez*, afirmó que en *Do, re, mi...* el realizador “crucificó lo cursi. (...) Como se hace en entomología, cogió al divo por las aletas de sus gorgoritos y lo clavó en una vitrina, con esta inscripción: *Narcissus intolerabilis*”.⁴¹⁵

El comentario de Rafael Gil, por lo demás, resultó profético, y al menos por tres razones: una, por el papel que desempeñará, efectivamente, la obra de Neville a partir de los ´40, e incluso su posterior, y mayor, fortuna crítica. Otra, porque el cortometraje tuvo como principal consecuencia el que le interesara tanto a Saturnino Ulargui, como para que el activo productor decidiese contratar a su director para que realizara su primer largometraje, *El malvado Carabel*, origen de una relación que habría de continuar, ya en la postguerra, con encargos como los cortos *Verbena* y *La Parrala*. Y la última, por fin, que este comentario sirve para dejar claro el raro estatuto autoral que adquirió Neville ya desde sus primeros trabajos, nunca puesto en duda... aunque hablar de perspectiva autoral pudiera parecer, en la fecha, como una ucronía: estamos lejos de las reivindicaciones de la generación Cahiers du Cinéma o de los orígenes de la *politique des auteurs* defendida por Truffaut, Chabrol, Godard y *tutti quanti*.

6.2.- *El malvado Carabel* (1935)

Tras el acelerado proceso de aprendizaje en Hollywood que ya hemos comentado, sus dos cortos y su mediodmetraje de éxito, un guión para un resonante eco crítico y de público, *La traviesa molinera*, y un cometido como dialoguista cumplido a la perfección (*Rumbo al Cairo*), parecía que Edgar

⁴¹⁴ Gil, Rafael: “Frente al cine nacional. Optimismo y pesimismo”, en *Films Selectos* nº 249, Barcelona, 27.7.1935.

⁴¹⁵ De Jaén, Antonio: “Edgar Neville nos habla de su último film *La señorita de Trévez* (*sic*)”, en *Cinegramas*, 29 de marzo de 1936.

Neville estaba maduro para abordar trabajos de mayor envergadura: llegaba la hora de ponerse tras la cámara para realizar un largometraje y además, cumplir con un, digamos, programa artístico ambicioso esbozado ya en sus cartas desde EE.UU., así como en algunos artículos en prensa: el de realizar películas que pudieran codearse de tú a tú con el cine foráneo, especialmente el americano, una obsesión que perseguía al Neville de aquellos años, pero también en los años de postguerra, si creemos en las declaraciones que hiciera a Antonio de Jaén, a la altura de marzo de 1936: “El público de cine que se había formado en la buena producción extranjera, y que reconozco que sólo existe en proporción suficiente en algunas ciudades españolas, estaba acostumbrado últimamente a un elevado porcentaje de buenas películas. Tenemos la obligación de ponernos a ese nivel, en cuanto a la calidad, sin que esto sea pedir una producción para minorías, en las cuales tampoco creo.”⁴¹⁶

El primer proyecto que afrontó Neville le llegó por mano de una de esas empresas de producción pequeñas que, nacidas al albur de la revolución del sonoro, proliferaron, la mayoría con corta existencia, en los años republicanos. *El malvado Carabel*⁴¹⁷, la adaptación de una popular novela, publicada en 1931, de uno de los escritores y periodistas entonces de moda entre toda clase de públicos, Wenceslao Fernández Flórez, y desde al menos un par de décadas antes, el más reputado cronista parlamentario de su tiempo. Que se trataba de un texto de amplísima aceptación da cuenta, lo recuerda Castro de Paz⁴¹⁸, el hecho de que “conoce asimismo otra (adaptación), seriada y extraordinariamente exitosa, en la revista *Lecturas* (1932) y, menos citado, es llevada a las tablas del madrileño Teatro Victoria (estreno 13 de mayo de 1932),⁴¹⁹ convertida en “sainete” por Ángel Torres del Álamo y Antonio Asenjo Pérez e interpretada —como buena parte del repertorio arnichesco en el teatro

⁴¹⁶ De Jaén, Antonio: “Edgar Neville nos habla de su último film *La señorita de Trévelez*”, en *Cinegramas*, 29.5.1936.

⁴¹⁷ La novela habría de conocer al menos dos versiones más, ambas en castellano: una, en 1955, sería también la primera película en solitario del hasta entonces famoso actor Fernando Fernán Gómez; la segunda, cinco años posterior, la rodó el mexicano Rafael Baledón en su país natal.

⁴¹⁸ Castro de Paz, José Luis | dición en DVD.

⁴¹⁹ *Heraldo de Madrid*, 14 de mayo de 1932.

(pero también en cine)— por Valeriano León”.⁴²⁰

La adaptación cinematográfica fue en su origen un proyecto de Inca Films Producción, empresa creada en Barcelona, en noviembre de 1934, con capital mixto alemán y catalán. Al igual que otras marcas de la época, como Ibérica Films, la productora se crea a partir de la aportación de inversionistas de origen alemán, como en este caso lo son Robert Darmstaedter, residente en Heidelberg; el que previsiblemente pudiera ser su hermano, Enrique (¿Erich? ¿Heinrich?) Darmstaedter, ingeniero con domicilio legal en Barcelona, y el personaje que aporta el *know how* a la firma, en este caso, el montador, sonidista, productor y hasta futuro director Géza Polltaschik, de origen húngaro. La aportación española corrió por cuenta del abogado barcelonés Victor Maria Tarruella. Desconocemos si los Darmstaedter eran o no judíos, como sí ocurría en el caso de Ibérica Films con sus principales accionistas; pero en todo caso, de la nómina de quienes constituyen la empresa el que más recorrido cinematográfico tiene es Polltaschik, con carrera en el cine alemán desde 1929, entre otros filmes, en la primera, y célebre, versión de *Berlin Alexanderplatz* (1932), la exitosa novela vanguardista de Alfred Döblin. En España, su nombre se vincula a la supervisión tanto de *El malvado Carabel* como de *Vidas rotas* (1935), firmada por Eusebio Fernández Ardavín también para Inca Films; y es posible que el inicio de la Guerra Civil le haya empujado a emigrar: su nombre aparece en la nómina de ingresos de las Aduanas de EE.UU., a donde entró en 1939 por el puerto de Nueva Orleans⁴²¹.

El rodaje de *El malvado Carabel* lo inició Edgar Neville en Barcelona, a finales de mayo de 1935, en los estudios Orphea, y concluyó hacia octubre; y en algún momento de ese mismo año, las declinantes finanzas de Inca Films

⁴²⁰ Completaban el reparto Aurora Redondo, Rafaela Rodríguez, Julia Pachelo, Marcos Davó, Cuesta Alfayate, la Granda, la Pachela, la Palencia, la Caballero, Porsés, Costa, Asensio y Vázquez. La adaptación no tiene éxito y se retira tras las siete primeras representaciones.

⁴²¹ Con posterioridad, y una vez abreviado su nombre a un más funcional y pronunciable Geza P. Polaty, aparece firmando como director, y junto al español Juan Orol, la primera coproducción entre México y Cuba, el famoso musical *Embrujo* (1947, aunque probablemente rodado en 1945), hecho a la medida de dos de las *vedettes* cubanas de la época, María Antonieta Pons y Blanquita Amaro. Por cierto, el escenógrafo de este film fue el arquitecto y exiliado republicano español Martín Domínguez.

hicieron que ésta llegara a algún tipo de acuerdo con el distribuidor y ocasional productor Saturnino Ulargui, quien durante años detentó la exclusividad de la distribución de la alemana UFA para España, y que desde marzo de 1933 había creado una nueva marca, U-Films, para que fuera ésta quien se quedara con la propiedad del film. El guión del mismo fue firmado por Neville y por un misterioso W. De Francisco, quien aparece también firmando, por cuenta de Inca Films, el guión de la otra película producida por la marca, la ya mencionada *Vidas rotas*, antes de perderse, al menos con su nombre y en el cine español, en la bruma del olvido. En realidad, W. De Francisco no era otro que el guionista (probablemente) alemán Franz Winterstein, con actividad registrada en Alemania al menos desde 1932, y que en 1951 haría un tardío debut en la dirección, otra vez en España, cuando aparece sospechosamente codirigiendo con el distribuidor José María Blay el film de animación *Los sueños de Tay-Pi*.

El único fragmento que se conserva del film, que ya veremos, habría de ser literalmente masacrado por la censura al final del conflicto civil, consta de tan sólo 7 minutos. En él se aprecian algunos motivos recurrentes en el cine de Neville, como la utilización de figuras en espiral; pero apenas se pueden obtener otras certezas, más allá de las declaraciones del director en el sentido de que en el proceso de su elaboración, al parecer, no se sintió particularmente cómodo. Si nos atenemos a su propia confesión, fue obligado a introducir cambios, que relató así a Gómez Santos: “desgraciadamente, en las productoras siempre hay quien opina de lo que no sabe, y convenció a Ulargui de que la película ocurría entre gente pobre y que al público lo que le gustaba eran bailes, escotes y ambiente lujoso. Como yo no tenía aún autoridad, me obligaron a poner al final una secuencia con un baile en el Palace, que le sentó a la película como a un Cristo una pistola”. Y concluía: “Menos mal que los primeros siete rollos eran muy buenos”. Que a pesar del éxito de público de sus cortos y medimétrajes, Ulargui no tenía excesiva confianza en la maestría de Neville como director lo prueba el hecho de que puso junto a él a un “supervisor técnico” para ayudar en su trabajo.

6.2.1. Peculiaridades de la adaptación

Es preciso consignar, en fin, que al acercarse a *El malvado Carabel*, Neville adoptaba a un escritor que, como Wenceslao Fernández Florez, estaba entonces de moda; pero al igual que el propio Neville, resultaba un personaje controvertido. Por un lado, ya quedó dicho, gozaba de sólida fama como cronista parlamentario, y 1935 fue en su biografía un año particularmente feliz: sería el de su elección para ocupar uno de los sillones de la Real Academia de la Lengua (aunque por las circunstancias históricas adversas, sólo leería su discurso de aceptación una década más tarde, en 1945). Por otro, el gallego había comenzado ya una deriva ideológica que le habría de llevar a posiciones virulentamente anti-republicanas, sobre todo en su obra literaria. Un año antes, en 1934, había publicado *Los trabajos del detective Ring*, en el que la utilización del útil punto de vista que le proporcionaba un personaje extranjero le servía para fustigar duramente a la República, de la que zahería “el enchufismo, la ignorancia de los gobernantes, el descrédito de los políticos más destacados del momento, Alcalá Zamora, Azaña, Largo Caballero, etc., son los temas recurrentes en una novela que, unánimemente, es considerada por la crítica más que como una obra de cierta calidad, un panfleto movido casi exclusivamente por un resentimiento que hasta entonces jamás había sido tan explícito en su novelesca”, recuerda María Luisa Varela⁴²².

Parece lógico que Neville conociera esa deriva ideológica del afamado escritor; pero parece igualmente lógico suponer que lo que le mueve en la adaptación es el común gusto de ambos por el humor, la ironía e incluso el sarcasmo; y también, por qué no, el compartir un madrileñismo de raíz urbana y un fecundo interés por la creación de personajes populares. Quien más ha estudiado la relación entre Fernández Florez y el cine, José Luis Castro de Paz, definió así al escritor gallego: “Agnóstico, antimilitarista y contrario a la idea de patria, defensor del aborto y del amor libre (...), fue Fernández Flórez un creador de mundos propios, caracterizados por un humorismo fatalista y

⁴²² Varela, María Luisa: “Wenceslao Fernández Florez: un creador al margen de las modas”, en Castro de Paz, José Luis y Pena, Jaime (1998), pp. 18-19.

melancólico, pero también por un peculiar *realismo* costumbrista de honda tradición hispana”⁴²³. Más allá de ello, también les habría de unir en un futuro no muy lejano la peripecia personal durante la contienda civil: Neville, ya lo hemos visto, logrará, gracias a su empleo diplomático, escapar del Madrid sitiado por los nacionales, mientras que Fernández Florez tendrá un periplo más complicado, aunque a la postre también conseguirá escapar de territorio republicano. Refugiado primero en la embajada de Holanda, fue evacuado a Valencia, pero no obtuvo el permiso necesario para poder viajar (su fama de anti-republicano le precedía), y sólo después de volver a refugiarse en la legación belga, y gracias a la intercesión de amigos republicanos, salió de España por La Jonquera, antes de fijar residencia en Lisboa, adonde habría de pasar el resto de la guerra, con esporádicas visitas a Galicia. Y como Neville, también él optó ideológicamente por la radicalidad del apoyo a la Alemania nazi frente a unos Aliados que habían aceptado lo para él inaceptable: el pacto de colaboración con el comunismo soviético.

Un elemento más, finalmente, equiparará a ambos personajes: a pesar de que ambos se situaron ideológicamente dentro de las filas franquistas, y a pesar del indudable éxito artístico de ambos, nunca fueron cómodamente aceptados en ellas. Neville, lo hemos visto ya, por sus veleidades republicanas, su supuesta amoralidad de costumbres y su tardía incorporación al bando alzado; Fernández Florez, por “su agnosticismo de toda la vida, las burlas antimilitaristas de sus libros y quizá el recuerdo de su amistad con prohombres republicanos (que) suscitaron alguna velada protesta” en las filas vencedoras de la guerra⁴²⁴.

El paradójico tema de *Carabel* es bien conocido: cansado de ser algo así como la encarnación de la clase media baja⁴²⁵, honrado, probo funcionario

⁴²³ Castro de Paz, José Luis, edición en DVD.

⁴²⁴ Mainer, José Carlos: *Análisis de una insatisfacción: las novelas de W. Fernández Florez*, Editorial Castalia, Madrid, 1975, p. 38. Citado por Monterde, José Enrique: “Wenceslao Fernández Florez y el cine”, en: Castro de Paz, José Luis y Pena, Jaime (1998), p. 118.

⁴²⁵ Castro de Paz define así al personaje de *Carabel*: “es siempre el bondadoso y honrado ciudadano de a pie del que el espectador no espera nunca que su fugaz y a la postre cómica querencia por el delito sea otra cosa que una forma de vengar la actitud canallesca del voraz

bancario de mísero sueldo; harto de soportar todo tipo de inclemencias y explotaciones en una existencia considerablemente anodina -su novia, Silvia, lo abandona por su “potásico”, como llama la madre de la chica al protésico nuevo pretendiente de su hija; lo echan injustamente del banco, vive en la semi-miseria con una tía ignorante y crédula, doña Alodia-, el bueno de Amaro Carabel decidirá convertirse en ladrón, al fin y al cabo, toda una profesión de futuro. Pero, como sabiamente le advierte uno de sus vecinos, el amargado policía Juan Ginesta -alrededor del cual se terminará construyendo una suerte de sub-trama, la de la relación del policía con la bella Germana, otra vecina-, “Es usted bueno porque no sirve para lo contrario”, con lo cual la prometedora carrera delincuente de nuestro héroe se revelará cualquier cosa menos provechosa: su primer, desopilante hurto, en un tranvía, consiste en robar dos cigarrillos... del propio bolsillo de su abrigo, origen de una carrera criminal sencillamente desastrosa⁴²⁶.

En su segunda correría, Carabel es incapaz de imponerse a un transeúnte a quien piensa desvalijar, con nocturnidad y alevosía, en las lóbregas calles del entonces peligroso barrio madrileño de Cuatro Caminos. Luego, acepta en su casa a un niño huérfano con la intención de explotarlo como mendicante, sólo para advertir que éste se gasta los dineros que recibe y, a la postre, no tendrá más remedio que ocuparse de darle no sólo techo y comida, sino incluso una educación... Decidido a robar a lo grande, pronto demostrará su nula capacidad para relacionarse con los ricos al dilapidar las 500 pesetas que obtiene de la venta de la casa de su tía, sita en un pueblo, en una lamentable estancia en el Grand Hotel, del cual tiene que salir por piernas tras un

capitalista”.

⁴²⁶ Eugenio de Nora describe así la novela: “En esencia, se trata del proceso psicológico (más por el relato de los hechos que por el análisis del personaje) de un “ser insignificante”, como llega a llamarle el autor, que por más que intente “ser malo” no sabe ni siquiera pasar de infeliz: caso que recuerda en no pequeña medida al *Topaze* de Marcel Pagnol o al *Mr. Verdoux* de Chaplin, pero extremando la ironía hasta el punto de demostrar que el bueno, por naturaleza, no tiene aptitud práctica para la maldad, por más que intelectualmente esté convencido de la legitimidad del robo e incluso de que la Moral no sea más que un “lujo insostenible y estúpido”, como Carabel supone al iniciar su pírrica rebeldía”. De Nora, Eugenio: *La novela española contemporánea*, tomo II, Editorial Gredos, Madrid, 1982. Citado por: Monterde, José Enrique: “Wenceslao Fernández Florez y el cine”, en Castro de Paz, José Luis y Pena, Jaime (1998), p. 114.

desgraciado encuentro con la casquivana señorita Robledillo, más astuta que él, que le terminará vendiendo un tapiz; o, tras trabajosas peripecias, logrará hacerse con una inmensa caja de caudales que, incapaz de abrir, termina devolviéndole a la policía...

La novela, deudora del contradictorio conservadurismo de su creador -hay un indisimulado determinismo social en el destino de los personajes, un machismo que hoy resulta casi grosero, un difuso sentimiento de necesaria resignación frente al destino-, contiene no obstante numerosos apuntes críticos sobre la sobre-explotación del obrero, contada con cruel ironía (“trabajar hasta la caquexia era una ganga”, afirma, sarcástico, el narrador); sobre el complejo de inferioridad del español de a pie con respecto al extranjero, un retrato vitriólico del capitalista rapaz, del cual el tándem de banqueros Aznar y Bofarull, empleadores de Carabel, es un perfecto ejemplo; e incluso un hiriente retrato del conformismo y de la ignorancia de las clases subalternas.

Más allá de que la inexistencia de copias sólo permita imaginar cómo pudo ser el film, lo cierto es que la existencia del guión original, depositada en la Fundación Wenceslao Fernández Florez, ha permitido que Castro de Paz pudiera comparar la película hipotética con la guía de rodaje que siempre es un guión. Y de ahí emergen algunas constataciones, muy interesantes en cuanto a la operación de apropiación que Neville (auxiliado por De Francisco) hace de la novela original del escritor galaico. Como hará luego con otras adaptaciones, significativamente, la de la frondosa *Santa Rogelia* de Armando Palacio Valdés, Neville podará varias de las subtramas de la novela, dejando la estructura en una funcional historia con Carabel como eje. También eliminó un final ácido en exceso (aunque ejemplar, a su manera: Carabel volverá no sólo con su novia Isabel, sino a la mismísima oficina de Aznar y Bofarull, en la que se han producido despidos a causa de una huelga, y en la que fácilmente podemos imaginar que volverá a ser vilmente explotado), para sustituirlo por una historia de amor mucho menos vitriólica: la que vivirán Germana (ya no la un tanto amargada prometida novia del policía Ginesta) y el protagonista. El

modificar la personalidad de Germana le sirve también a Neville para poder hacer que el personaje lo interprete la bella Antoñita Colomé, a quien sólo un año después, lo veremos, encomendará parecidas tareas interpretando a la sobrina de los Trevélez en la adaptación arnicheana *La señorita de Trevélez*.

6.2.2. Recepción crítica y carrera posterior

El film se estrenó en Barcelona, en el cine Tívoli, el 21 de noviembre de 1935. Las críticas no fueron malas. Antonio Guzmán Merino, posterior guionista y ocasional director, único crítico en la época de la popular *Cinegramas*⁴²⁷, escribió que “Sólo la escena de la oficina, purgatorio de autómatas estupefactos de pánico a perder unos sueldos irrisorios (...) vale por muchas películas de la acera de enfrente: la acera por donde discurren los tópicos, la vulgaridad y la adulación al llamado gusto del público. Porque *El malvado Carabel* sigue una tendencia de arte que, si no es nueva, es poco frecuente. Edgar Neville marcha con desembarazo por ese camino; está “en lo suyo”, y acierta a imprimir a su realización un aire de farsa humorística, intrascendente en apariencia, pero humana y conmovedora en el fondo”. Aunque también desliza algún pero: al guión, que acaba pronto con el brío inicial; al sonido, que por lo que parece, y era de penosa normalidad en el cine español de la época, no estaba demasiado conseguido.

Por su parte, algunas de las críticas barcelonesas, pacientemente recogidas por Muñoz Felipe, ayudan a hacerse una idea aproximada de lo que el film pudo haber sido. Quien firmaba con el seudónimo de “Arc Voltaic” en *El Noticiero Universal*, alabó la capacidad de síntesis de Neville al afirmar que “En el curso de la realización se atisban expresiones de un sentido cinematográfico positivo, escenas donde en unos cuantos metros de celuloide, el animador condensa episodios humorísticos que requerirían una larga exposición en manos de otro menos hábil para hacer hablar a la cámara y dar

⁴²⁷ *Cinegramas* nº 66, 15.12.1935.

esos toques de cineísta nato que él sabe lograr tan fácilmente”. Y vinculaba su film con la práctica anterior de nuestro hombre: “Edgar Neville, que ya se distinguió en sus primeros ensayos por la facilidad para inyectar a sus temas ingeniosos chispazos humorísticos, confirma aquí las esperanzas que en un principio nos hiciera concebir y es indudable que cuando haya llegado a una completa madurez hallará en el film satírico el verdadero camino para encauzar su labor de director”⁴²⁸, una afirmación, por cierto, no carente de cierto carácter profético.

Menos benevolente con el film se mostró uno de los críticos de la filonarquista *Popular Film*, Lope F. Martínez de Ribera, quien taxativamente acusó a Neville de no saber crear un humor acorde con la obra adaptada: “En *El malvado Carabel* vemos a Fernández Florez, no vemos por ninguna parte a Edgar Neville, el cual se contenta con lo más extenso del film, sin fuerza de penetración que haga suyo el nervio humorístico de la obra. Esta es, a nuestro juicio, la causa de que el film no haya sido logrado y de que no alcance otra categoría que la que anima el ensayo más simple”⁴²⁹.

Poco sabemos sobre la carrera de la película en la España republicana. En cambio, tras el final de la Guerra Civil y el preceptivo pase por censura (como todas las producidas con anterioridad, por otra parte; ni qué decir las que se produjeron desde que, en 1938, fuera instaurada la censura previa), su destino fue particularmente accidentado. A pesar del nombre de Neville y de su posición de privilegio, en ciertos ambientes, de nada le valió para ayudar a la carrera de su criatura. La película fue “prohibida” tajantemente por el Gabinete de Censura Cinematográfica de Sevilla el 29 de julio de 1937⁴³⁰. Tal veredicto fue recurrido ante la Junta Superior de Censura Cinematográfica, la cual, reunida en Salamanca el 12 de marzo de 1938, vuelve a prohibirla. Los motivos los explica con prístina claridad el vocal de Falange Española Tradicionalista y de las JONS: se trata de una película “excesivamente dura en

⁴²⁸ Arc Voltaic: “*El malvado Carabel*”, en *El Noticiero Universal*, Barcelona, 22.11.1935.

⁴²⁹ Martínez de Ribera, Lope: “Pantallas de Barcelona”, en *Popular Film*, Barcelona, 28.11.1935.

⁴³⁰ Según consta en el expediente conservado en el A.G.A., caja 36/3123.

su crítica contra el capitalismo, sobre todo en los actuales momentos. Además, toda ella tiene un marcado poder destructivo sin que oponga solución a los problemas que a lo largo del film se desarrollan”. El vocal eclesiástico, Paulino Laso, tras una larga disquisición por parecidos rumbos, concluye tajante: “Perjudicial a la ideología que anima al Movimiento Nacional en lo social, moral y religioso”. No terminó ahí la carrera administrativa del filme, que vuelve a ser presentado por Ulargui (no olvidemos, un contumaz partidario del bando alzado contra la República) en diciembre de 1941, después de que la propia productora aceptase, *motu proprio*, practicar nada menos que 28 cortes, que serán aumentados en dos más por la propia Junta de Censura, que la autoriza finalmente el 9 de diciembre, por resolución de sus miembros (entre ellos, el crítico y escritor Luis Gómez Mesa y el presidente, Melchor Fernández Almagro, amigo personal de Neville, como se recordará), pero sólo para mayores de 14 años.

Los cortes son de todo tipo: de índole moral (“los gestos provocativos de la señorita Robledillo”, la escena en que a la misma señorita “se la ve desnudarse reflejada en el espejo”, un tipo de plano permitido en la República, pero definitivamente prohibido por la nueva censura), ideológica (“Escena entre Carabel y Germana donde se desarrolla el siguiente diálogo: “Desde hoy... mira, desde hoy seré tan malo como ellos, no tendré corazón, seré un estafador, un atracador, tal vez un asesino...”, el “ellos” se refiere al mundo en general, pero muy en concreto a los banqueros que lo han despedido), referencias a huelgas y agitaciones obreras, beligerantemente ausentes del cine del primer franquismo (“Primeros planos de Aznar y Bofarull en los que dirigiéndose a Carabel le dicen: ¡No es Vd. un promotor de huelgas! - Como creíamos. ¡No es Vd. un revolucionario!”), y también aquellos en los que, de una u otra forma, se materializa en el filme uno de los obsesivos fantasmas de la España de la época: el hambre (“Escena entre todos los empleados de la Banca durante la excursión, en la que Olalla dice: “Cuando la boda de mi hermana, el 16 de mayo de 1910, yo comí langosta. ¡Ah, no podéis haceros idea!”), supresión “en la canción que cantan los músicos callejeros (de) las

frases siguientes: “Yo conozco un millonario que está presente/ hace lo menos un año que no ha comido caliente./ Todos tienen telarañas en el paladar / y el que lleva el estandarte se le ha olvidado mascar”). Tal vez la desaparición de copias de la película, la más censurada, con diferencia, de entre todas las que dirigió Edgar Neville, se deba justamente al escaso valor comercial que una cinta así masacrada podía tener, a las alturas de 1939, de cara a una exhibición normalizada.

6.3: Un encuentro con Arniches: *La señorita de Trevélez* (1936)

El siguiente proyecto que asume Edgar Neville sigue perteneciendo, como el anterior, al rico filón de la comedia, el género más ampliamente cultivado por el cine republicano, tal como señala Román Gubern⁴³¹: recordemos que de las 109 películas que el autor contabiliza como producidas entre 1932 y 1936, 47 (es decir, poco más del 43%) fueron, de una u otra forma, comedias, mientras que 21, o sea, casi el 20% del total, se pueden encuadrar dentro de los límites del musical... con lo fronterizo que este género suele resultar con respecto a la comedia. *La señorita de Trevélez*, una de las obras más conocidas de Carlos Arniches (un autor, por otra parte, mimado por un cine, el republicano, muy atento a los gustos de su público: Benito Perojo había realizado, el año anterior, una versión de *Es mi hombre*, mientras Luis Marquina hacía lo propio, ese mismo 1935, con *Don Quintín el Amargao*, y Jean Gremillon, con producción Filmófono, un año después, con *¡Centinela, alerta!*, un argumento original inspirado en la zarzuela *La alegría del batallón*) había sido estrenada en el teatro Lara de Madrid el 14 de diciembre de 1916, ante un cierto desconcierto de público y crítica (la pieza sólo sería revalorizada después, a raíz de un texto muy elogioso de Pérez de Ayala) y, como ocurrió también en el caso de *El malvado Carabel*, habría de ser objeto de adaptación, en los años ´50, por Juan Antonio Bardem, quien en *Calle*

⁴³¹ Gubern, Román (1977).

Mayor (1956), desliza los resortes de la pieza desde la etiqueta teatral de “tragedia grotesca” (lo veremos luego) hacia la tragedia sin paliativos.

6.3.1.- Origen y peculiaridades de la adaptación

No es éste el camino emprendido por Neville, a quien la obra le interesa por ser “un asunto tremendamente humano y absolutamente español, mucho más que las flamenquerías y las monjas”⁴³². La producción corrió por cuenta de Atlantic Films, distribuidora asentada en Madrid y, desde 1933, con sucursal en Barcelona, que había inaugurado sólo un año después, en 1934, su efímera carrera como productora con un film en el que también había intervenido Neville, *Rumbo al Cairo* de Perojo, al que habría de seguir poco después la única película como director del reconocido guionista José Santugini, *Una mujer en peligro* (1935)⁴³³. El rodaje del tercer y último proyecto de la marca (el cuarto, *Boy*, adaptación de la novela del padre Coloma que tenía previsto realizar el torero, fotógrafo y eventual actor Antonio Calvache “Walken”, no llegó a realizarse; el propio Calvache vendería, en 1940, a CIFESA el proyecto⁴³⁴) echó a andar el 10 de noviembre de 1935, en las madrileñas infraestructuras de Ballesteros Tona Films, conocido popularmente, ya quedó dicho, por “el estudio de las flechas”, por el posicionamiento de su propietario y de sus principales artífices hacia Falange Española, y continuó en ambientes naturales de Alcalá de Henares, una decisión que terminó por contrariar a Neville por los problemas climatológicos que retrasaron el proceso; el film sólo quedaría listo para su exhibición en marzo de 1936.

Aunque los autores no se ponen de acuerdo sobre qué etiqueta genérico-

⁴³² Edgar Neville a Antonio de Jaén, en *Cinegramas* nº 81, 29 de marzo de 1936.

⁴³³ Las trayectorias profesionales de Neville y Santugini habrían de cruzarse nuevamente cuando, en la década siguiente, Edgar se haga cargo (y remodele) el guión original escrito por el guionista para su *La torre de los siete jorobados*.

⁴³⁴ Sería, por lo demás, la única película dirigida por Calvache en su pintoresca, accidentada carrera cinematográfica.

teatral se le puede aplicar con precisión a la pieza escénica de partida -que significó una suerte de punto y aparte en la trayectoria de su exitoso autor, en busca de nuevos resortes con los que alinear un género que, como el sainete escénico, daba probadas muestras de agotamiento-, lo cierto es que Ríos Carratalá, uno de los máximos especialistas en el teatro de Arniches, y llamando en esta ocasión en su auxilio al también experto Douglas R. McKay, prefiere hablar de “tragedia grotesca”, las características de la cual serían, en primer lugar, la búsqueda del entretenimiento del público (una constante en toda la carrera del autor alicantino, y por extensión, en la de todos los autores teatrales populares del período). Pero también la inclusión de “elementos críticos o trascendentes”, aunque sin olvidar (lo que no siempre fue entendido por la crítica, dicho sea de paso) la costumbre de intercalar chistes o réplicas cargadas de ocurrencias en medio del desarrollo dramático. Igualmente, las tragedias grotescas “presentan conflictos dramáticos relacionados con la vida cotidiana”.

Ejercicio, pues, en el filo de la navaja, en territorio limítrofe entre el drama y lo cómico, en el que la burla es esencial, pero también la debilidad de los personajes. La vida de éstos, a pesar de un epílogo pretendidamente ejemplarizante y hasta crítico, por boca del personaje del catedrático Don Marcelino, y de una aparente clausura en la que el Bien parece triunfar sobre el Mal, quedará en una suerte de suspensión, marcada por la amargura y la soledad de los hermanos protagonistas. Producto contradictorio, pues, “fruto de la combinación de materiales heterogéneos (...) en el que se da la simultaneidad de lo cómico y lo trágico (...) pero también el sentimiento de lo contrario, la superación de lo patético melodramático por lo risible caricaturesco, el juego de la comicidad externa y la gravedad profunda, el contraste entre la apariencia social o física y el ser íntimo y profundo”, advierte Ríos⁴³⁵.

A la vista del metraje que llegó hasta nosotros (la copia más completa conocida, la depositada en la Filmoteca Española, sólo dura 45'30”, mientras

⁴³⁵ Ríos Carratalá, Juan Antonio. Prólogo a Arniches, Carlos (1997), pp. 26 y ss.

que el original de estreno duraba 81'), a Neville le interesaba mucho más la materia prima de la obra como objeto para el planteamiento de una comedia a la americana que el reseñar los elementos casi trágicos que la recorren, virtualmente ausentes, lo veremos, de la propuesta de nuestro hombre. Al parecer el director-guionista calculó mal el guión y hubo de agregar un tercio más de metraje, con diálogos de su invención. Pero aunque esto sea cierto, no le es menos que Neville impuso, como haría siempre desde entonces, a su lectura del original un sesgo claramente cinematográfico, liberado de algunas pesadas cargas que, a pesar de su popularidad, arrastraba (y arrastra aún más en la actualidad) la obra arnicheana. Algunas de estas modificaciones tienen que ver con hacer más visual la peripecia. A este tipo de modificaciones responde, por ejemplo, el número de magia que, sobre petición un tanto zumbona del respetable, lleva a cabo el atildado don Gonzalo en el Ateneo: el cocer en una chistera una auténtica "tortilla de relojes" ("una tortilla de relojes que da la hora", se afirma en el film: el gusto por el absurdo, típico del humorista surreal que era, en la época y después, Neville) y el fracaso del número (por deserción de la ayudante, una Florita más interesada en charlar con su "galán" Numeriano que por ser la eficaz ayudante de su hermano), un número llamado a sustituir, por mecanismos puramente cinematográficos, los teatrales parlamentos de la obra. Y también, tal vez la primera irrupción en el cine de Neville de una de las formas de ruptura de la diégesis puramente cinematográfica de sus películas, a menudo recorridas por recreaciones de otras formas de espectáculo albergadas por el encuadre.

Pero no son este tipo de recursos los únicos, ni siquiera los más importantes. En general, Neville reconduce el pesado tono castizo de los diálogos para hacerlos mucho más acordes con una ágil comedia de costumbres: todo el film actúa, en este sentido, con una lógica de discurso diferente al de la escena. Y aunque nuestro hombre no desdeña tampoco el humor directo por obra del diálogo (por ejemplo, en la secuencia en la que Florita sorprende a Numeriano y, tapándole los ojos, le pregunta, inocente: "¿Quién soy?", a lo que el involuntario galán responde con un sonoro: "¡Isabel

la Católica!”, réplica que no existe en la obra), lo cierto es que procede, y esta sí es una diferencia notable con respecto a la obra escénica, a una reconversión a fondo de la galería de personajes, eliminando algunos y puliendo, o incluso incrementando, otros.

En relación con el carácter de los personajes, hay tres observaciones importantes a realizar. En primer lugar, la mayor majestad que presta a un personaje que, en la escena, bordea lo risible, como es el del poderoso (y dadas sus costumbres pugilísticas, muy peligroso) don Gonzalo; alguien que se niega a envejecer, pero no por coquetería, sino para hacer más llevadera la soltería de su hermana, a quien supera en años... pero no tanto. En segundo, el tratamiento que se le da a Florita, en la obra teatral un personaje casi patético, en ocasiones irascible y tontamente aniñado, y aquí dotado de una humanidad y un saber estar mucho más a tono con las normas de la comedia cinematográfica hollywoodense, que es un género que, dado su destino para públicos prioritariamente femeninos, supo desarrollar personajes de mujeres mucho más arteras, inteligentes y *charmantes* que sus homólogos masculinos, y en una proporción protagónica mucho mayor que cualquier otro género clásico⁴³⁶. Y en último lugar, pero no en importancia, la conversión del personaje de Araceli en uno de los centros neurálgicos que ordenan y arrastran la narración.

En el protagonismo insólito de la joven (encarnada, además, por Antoñita Colomé, que repite así a las órdenes de Neville; una de las actrices que en tiempos republicanos mejor supo encarnar a un nuevo arquetipo de mujer española, urbana, rubia, y no es anecdótico; liberal y desenvuelta: no hay más que recordar su papel protagónico en un film tan peculiarmente republicano como *El bailarín y el trabajador*, 1936, de Luis Marquina⁴³⁷),

⁴³⁶ Tal vez se podría añadir, en la época, el papel de las protagonistas femeninas en el musical; unos años después, con el cultivo intensivo por parte, sobre todo, de Warner Bros., también las llamadas *Women's Pictures*, en su mayor parte variantes melodramáticas, las mujeres adquirirían aún mayor protagonismo. Pero estamos en España, conviene recordarlo...

⁴³⁷ En Borau, José Luis (1998), p. 241, Emilio Sanz de Soto califica a la actriz como “la versión autóctona de la *flapper* yanqui, libre y estrenando un mundo nuevo, que igual bailaba un charlestón que aparecía como una adelantada del feminismo de la Segunda

sobrino de los de Trevélez, que crece a ojos vistas, hasta terminar configurándose como el objeto amoroso de Numeriano, uno de los miembros de la pareja protagonista; y junto con ese crecimiento, a lo largo del film también asistiremos a la consolidación de Araceli como uno de los motores narrativos, no en vano será ella, con sus consejos a Numeriano, quien prepare la resolución satisfactoria de toda la peripecia. Neville respetaba muchísimo a Arniches, de cuyo hijo, arquitecto, era amigo personal -colaboró también en el film como decorador-, y sometió el guión al análisis del comediógrafo: “Don Carlos aprobó mi trabajo y me dijo cosas sobre mi diálogo añadido que me dieron una confianza y una satisfacción tremendas”, reconoció a Gómez Santos.

6.3.2.- Una comedia coherente: la crítica de costumbres

También la trama de *La señorita de Trevélez* es bien conocida. Gira entorno a la cruel broma que un grupo de señoritos ociosos, socios del casino de una pequeña ciudad de provincias: “una capital de provincia de tercer orden”, la hipotética Villanea (nombre que parece casi un irónico acróstico de Villena), indica el propio Arniches en la obra, gastan a una solterona que ya sobrepasó ampliamente la edad del matrimonio, Florita (María Gámez), hermana de uno de los notables del pueblo, don Gonzalo (Alberto Romea), y a uno de los habituales contertulios del casino, Numeriano Galán, que a su vez mantiene relaciones con la bella sobrina de los dos hermanos, Araceli. Una falsa declaración de amor en forma de carta, urdida y escrita por uno de los señoritos, Tito Giloya, pondrá en un serio aprieto a Galán, que no sabe cómo dar marcha atrás en un romance que lo hace mortalmente infeliz, pero que se ve impedido de interrumpir, en parte por temor al ridículo, en parte por la herida irremediable que provocará en la dulce, inocente aunque ya otoñal Florita, el desvelamiento del complot; y gran en parte, también, por miedo a la ira de don Gonzalo, hombre de armas tomar.

Buscando rizar el rizo y continuar así con una farsa que los mantiene entretenidos en medio del mortal aburrimiento del lugar, los ociosos intentarán lo más difícil todavía: que uno de ellos, Pablo Picavea, declare su amor apasionado y loco por Florita a la interesada, en ocasión de una fiesta, para intentar así un escándalo que libere a Galán de su compromiso. Cuando la situación se enrede de manera irremisible, Picavea se verá impelido a confesar la felonía, confirmada por Numeriano. Ambos revelarán a don Gonzalo todo el torpe pero efectivo montaje del que han sido víctimas todos, confesión que Florita oye, involuntariamente, tras una puerta. Pero ésta, con toda dignidad y haciendo de tripas corazón, confiesa su (falsa) verdad, haciéndole creer a Galán que ella había advertido la broma desde el principio y la había seguido también para divertirse, liberándolo así del compromiso contraído hacia ella y permitiendo que su sobrina y el apuesto pretendiente conquisten la felicidad. Don Gonzalo, por su parte, increpará a Giloya y a sus taimados colegas bromistas, haciendo que éste se degrade suplicándole perdón... previa monumental paliza propinada en *off*.

No cuesta trabajo coincidir con Gubern⁴³⁸ cuando afirma que el film es, ante todo, una “veraz radiografía de la condición social de la mujer y de las costumbres y normas de conducta represivas de la burguesía provinciana en las primeras décadas de este siglo”. Pero es también bastante más, a pesar de que, como ocurre con otros títulos que iremos viendo a lo largo de estas páginas, nos tengamos que conformar en este caso con los ya comentados 45'30” minutos de la copia de visionado, con saltos constantes y personajes desfigurados por los abruptos cambios del metraje. En el fondo, el film sirve para confirmar el espíritu abierto de su creador, partícipe de ese aire de libertad y de respeto a los derechos de las mujeres que, a trancas y barrancas, va abriéndose paso en la breve primavera republicana: conceder palabra, protagonismo y sabiduría humana (y narrativa) al personaje de Florita es algo más que utilizar hábilmente los moldes genéricos de la comedia: es también, a su manera, una declaración de principios igualitarios de un creador,

⁴³⁸ Gubern, Román (1977), p. 116.

recordémoslo, que vive en esos años (y también después) en situación legal de amancebamiento con una mujer quince años más joven que él. “Edgar Neville desecha los juegos de palabras que llevaban a Florita a un final en compañía de las capuchinas. Le otorga un protagonismo que en la versión original correspondía al hermano (...) Carlos Arniches combatía a los burladores con un regeneracionismo que excluía a un género femenino siempre a la espera. Su adaptador fue más práctico: dio protagonismo y argumentos a unas mujeres capaces de devolver la burla”.⁴³⁹

Como será habitual en el Neville cineasta, *La señorita de Trevélez* da cumplida cuenta de las intenciones cosmopolitas del director. Sin abandonar el aire de comedia, nuestro hombre demuestra la facilidad con que se maneja en ese registro genérico, su capacidad para, sin caer en excesos, intercalar situaciones pertenecientes a la más noble tradición cómica, sobre todo estadounidense: las situaciones de vodevil, los *gags* visuales propios del *slapstick* (como cuando Araceli y Numeriano intentan esconderse tras un sofá de alto respaldo, para no ser vistos por don Gonzalo... aunque darán con sus huesos en el suelo, tras la rotura del sofá), su habilidad para construir personajes con los cuales encauzar la comicidad, sin que pierdan nunca ni su dignidad ni su entereza; incluso algún hallazgo fisionómico, como el actor que interpreta a Picavea (Luis Herrera), de quijotesca delgadez, buscada para acentuar la jocosa escena de la declaración amorosa, en la que tiene que soportar la más bien imponente humanidad de la desmayada Florita.

En este sentido, los espléndidos trabajos actorales que Neville obtiene de la rotunda María Gámez (en un papel de mujer madura que, en el futuro, tantas veces interpretará una de sus actrices fetiche, Julia Lajos) y del impresionante Romea⁴⁴⁰ ayudan a hacer creíbles a dos personajes siempre situados en el límite del ridículo, potencial pasto de la piedad del respetable (no caben aquí dudas sobre con quién se identifica el punto de vista narrativo),

⁴³⁹ Ríos Carratalá, Juan Antonio (2007), p. 52-53.

⁴⁴⁰ Así lo señala el ignoto crítico de la revista estadounidense *Variety*, que dice de él que “is excellent as Gonzalo, Elderly bachelor whose sole ambition is to get his sister married”, en *Variety*, 24.6.1936.

de la que se libran por la determinación con que abordan su propio destino: “Nosotros tenemos que enamorarnos de un perrito, de los pájaros, de un gatito porque ellos serán los únicos capaces de correspondernos sin fijarse en nuestras arrugas o en nuestras canas”, confiesa Florita a su hermano. Y concluye: “Hoy (por el día de la confesión de todo el montaje) es un día de alegría porque todos hemos recuperado el equilibrio”.

Este ennoblecimiento de unos personajes que, durante algún tiempo, han tenido la vana ilusión de escapar a un destino particularmente cruel para con ellos (en el fondo, y siguiendo en esto al pie de la letra las normas no escritas de la comedia clásica, Neville resuelve la intriga rompiendo con una pareja claramente “desproporcionada” en edad, y haciendo que los jóvenes sean, al fin y al cabo, quienes tomen en sus manos su destino: es de ellos de quien la sociedad espera su lógica renovación, no del desigual emparejamiento entre una mujer madura y un joven aún con la vida por delante), será el primero, pero no el único en la trayectoria posterior de Neville. De hecho, más de una década después, en su ejemplar lectura del original rusiñoliano de *El señor Esteve*, procederá de igual manera cuando, tras mofarse del adusto comerciante padre del protagonista, le conceda su admiración en una clausura del relato en la que se le dignifica por su coherencia personal... aunque no se compartan sus opciones vitales.

Hay otros elementos que sirven para afianzar determinadas opciones que, en Neville, devendrán visión del mundo. A diferencia del original teatral, aquí la acción no arranca en los sofocantes salones de un casino de pueblo, sino en una verbena popular; un lugar, la verbena, que ya hemos visto renacer, para el espíritu vanguardista, en otras manifestaciones pictóricas y cinematográficas de la época, y que será en Neville el escenario de algunas de sus mejores obras: sin ir más lejos, y para no salir del límite temporal que nos hemos impuesto, lo será en la fundamental *Domingo de carnaval*. Así, el film arranca con banda de música, un niño con un silbato, en medio de una muchedumbre que se mueve con un cierto elegante desorden, en medio de un indescriptible jolgorio; una animación que es sinónimo de vida, frente al muermo vital que

atenazaba a los personajes del referente teatral.

Igualmente, *La señorita de Trevélez* sirve para una mordaz crítica de costumbres. Ante todo, a la apolillada burguesía pueblerina, representada sobre todo por los señoritos del casino (pero no menos, también, por los veteranos hermanos Trevélez), frente a los cuales se alzan como contraejemplos el dinamismo de Araceli y la dignidad de Numeriano, que al fin y al cabo, es tan víctima del complot como el que más. Ellos parecen ser los “nuevos españoles”, esa generación de la República que sólo pocos meses después vería dramáticamente truncado su acceso al porvenir que, como toda buena comedia, parecería que se les garantiza con la clausura del relato. Esa crítica a la burguesía más rancia, a sus ideales mesurados, a su sentido del ridículo, a su pacata noción del pecado será una de las constantes de toda la producción artística de Neville, y no sólo en el cine. Aquí, se manifiesta también en la ironía con que el director-guionista muestra el sentido artístico de los Trevélez, que compran los cuadros por lo grandes que son y que consideran de la máxima elegancia regalarlos, aún cuando estén incompletos (!!!), o a riesgo de quien los recibe (en este caso, Numeriano) no tenga literalmente dónde poder colgarlos. O que, como ocurre con el retrato de Galán que emprende Flora, resulta de una chabacanería absoluta, aunque también sirve para que Neville cierre el relato, una vez más, con una pirueta cómica: tras quedarse a solas, la madura enamorada guarda el cuadro, no sin antes dibujar bigotes y perilla en el rostro de su ex pretendiente, un gesto infantil que resulta mucho más chocante aún realizado por las manos de una mujer que ha sido capaz, sólo unos momentos antes, de dar una lección (al espectador, más que al resto de los personajes) de dignidad y coraje.

La película sirve para dejar patente, además, el cuidado por la escenografía, que será otra de las constantes del futuro Neville, así como, en la misma línea ya declarada en la mencionada carta a López Rubio de dignificar técnicamente al cine español, su interés por trabajar con operadores de cámara extranjeros, algo que hará luego en varias ocasiones: conviene decir con claridad que Neville es el único director español de su tiempo que

tiene verdaderamente un programa de actuación cinematográfica; y que ese programa pasa por una dignificación profesional que siempre intentó en su cine. Aquí, el elegido fue el eficaz operador francés Henri (Enrique) Barrère, que había trabajado antes en *El agua en el suelo* (1934) con Eusebio Fernández Ardavín y, el mismo año que *La señorita de Trevélez*, en *El bailarín y el trabajador* de Luis Marquina. Sería luego operador en varias películas de Neville (*La torre de los siete jorobados*, *La vida en un hilo*, *Domingo de carnaval*, *El crimen de la calle Bordadores*, *El traje de luces*) así como en otros variados títulos hispanos, al menos hasta 1951, cuando abandona definitivamente el cine español. Ciertamente, Barrère no era una primera luminaria de la fotografía europea de su tiempo, pero en todo caso, respondía a un patrón de eficacia que los historiadores le reconocen, tanto a él como a otros operadores (los suizos Arthur y Adrien Porchet, el austríaco Heinrich Gäertner, los alemanes Isy y Wilhelm Goldberger, entre otros) que actuaron el cine español de la época. “El hecho de que los directores de fotografía extranjeros fueran profesionales de segundo rango en sus países de origen no fue obstáculo para que con ellos la naturaleza visual de las películas españolas sufriera una espectacular transformación”, recuerda el malogrado Paco Llinás⁴⁴¹.

6.3.3. Recepción crítica

El film se estrenó en el Palacio de la Música de Madrid el 27 de abril de 1936, prácticamente en vísperas de la guerra civil. Neville declaró sentirse satisfecho con la crítica y se congratuló de que parecía que “todos se han dado cuenta de que estoy intentando hacer buen cine, y espero que me reconozcan imparcialmente la virtud de no ceder a las cautivadoras llamadas del éxito fácil y mercantil como sucede con frecuencia”.⁴⁴² Llevaba razón. Porque si algo caracteriza un film como *La señorita de Trevélez* es la

⁴⁴¹ Llinás, Francisco (1989), p. 49.

⁴⁴² Declaraciones a Antonio de Jaén publicadas en *Cinegramas* nº 81, Madrid, 29 de marzo de 1936.

manifiesta distancia en que se sitúa respecto al resto del cine español de su tiempo. El crítico y futuro director Carlos Serrano de Osma acierta plenamente sobre el nivel de la propuesta de Neville en relación con la media del cine español de la época cuando afirma que capta “en imágenes un trozo de vida provinciana con una maestría desconocida en el cine español”; una propuesta fílmica que sobresale por su “antivulgaridad, su ritmo y su perfecto sentido de la gracia y el humor”⁴⁴³.

Por su parte, el habitualmente perspicaz Antonio Guzmán Merino dejó escrito⁴⁴⁴ que el film “Se distingue (...) en que su director, Edgar Neville, le ha dado el alma cinematográfica que no tenía; la ha sacado de la escena y la ha echado a volar al aire libre, lejos de la concha y por encima de los bastidores”. Antonio Barbero, tras comparar a Neville con Perojo, dejó escrito⁴⁴⁵ que la obra de Arniches “llega a la pantalla con medios propios de expresión, es decir, que ha dejado de ser teatro para convertirse en *cinema*, en cuanto eso es posible, sin que pierda en el traslado nada de su comercialidad. En el celuloide está todo lo que se aplaudió en el escenario: realidad, ambiente, emoción, ternura en el matiz sentimental, gracia en el diálogo, garbo en el movimiento de figuras, acierto rotundo en el desarrollo de la tragicomedia, que acelera el ritmo de unas vidas humildes”. Y estuvo tajante al afirmar: “Edgar Neville, como autor del guión y del diálogo, ha hecho fácil el camino que había de recorrer después como realizador, para conseguir una excelente película: *la más lograda de las españolas hasta este momento* (el subrayado es nuestro, *n. del a.*) con un asunto que no nació para ser expresado en *cinema*, y la más perfecta, por el escrupuloso cuidado, por el cariño con que persigue y capta la atmósfera provinciana”.

Menos efusivo se mostró un casi sintético Juan Antonio Cabero, quien en las páginas del *Heraldo de Madrid* despachó tibiamente el film acusándolo implícitamente de no aportar “nuevos detalles que nos hablaran de lo que el

⁴⁴³ Serrano de Osma, Carlos en *Ahora*, 10.8.1937. Citado por Aranzubía, Asier (2007), p. 45.

⁴⁴⁴ En *Cinegramas*, 3.5.1936.

⁴⁴⁵ Barbero, Antonio: “Palacio de la Música: *La señorita de Trevez*”, en *ABC*, Madrid, 29.4.1936.

cine de avanzada representa”⁴⁴⁶. Tampoco el ignoto crítico de *El Sol* que firma sucintamente como X fue muy generoso con este segundo largometraje republicano de Neville. Si bien supo ver el dinamismo que aportaban al film los planos en los que se veía la diversión popular (“los exteriores de tipo popular, el movimiento, la animación de la calle del pueblo”) y, como todos sus colegas, elogió las interpretaciones, concluía que en el film domina “la opacidad”, así como “demasiado tono gris” (?)⁴⁴⁷. Pero tal vez la miopía mayor se deba al más intransigente de los críticos del film, el anónimo escribiente responsable de la reseña en la revista *Comedia*, quien llegó a afirmar: “Con esta película, los enemigos de las adaptaciones cuenta, indudablemente, con un tanto más a su favor. La pregunta, tantas veces hecha, puede repetirse una vez más: ¿Por qué convertir una obra teatral perfecta en una película mediocre? Y conste que en esta ocasión ni siquiera cabe alegar como respuesta la popularidad del título, ya que la obra de Arniches dijérase olvidada de compañías y públicos. Edgar Neville (...) no merece el elogio esta vez. Los fotogramas se ajustan demasiado a la comedia escénica y el diálogo -no precisamente por concisión- ha perdido donosura y, lo que es peor, comicidad”⁴⁴⁸.

Como todas las películas de producción republicana que aspiraran a ser estrenadas, o reestrenadas, después del final de la guerra civil, *La señorita de Trevélez* pasó censura, concretamente en Barcelona, en 1939⁴⁴⁹, y fue autorizada sin cortes. En la justificación de su solicitud de censura, el gerente de Atlantic Films, Juan Muñoz Folch, expresó: “A la pluma de Carlos Arniches se debe el argumento de esta película, una de las visiones más certeras de la vida provinciana Española (sic), con matices sentimentales que bordean lo dramático, terminando felizmente y con placidez, lo que amenazaba con un desenlace dramático”. Curiosamente, y a diferencia de lo ocurrido con la

⁴⁴⁶ Cabero, Juan Antonio: “*La señorita de Trevélez*, en el Palacio de la Música”, en *Heraldo de Madrid*, Madrid, 29.4.1936, p. 13.

⁴⁴⁷ X: “Palacio de la Música. *La señorita de Trevélez*”, en *El Sol*, Madrid, 28.4.1936, p. 6.

⁴⁴⁸ Anónimo: “En el Palacio de la Música, *La señorita de Trevélez*”, en *Comedia* nº 22, Madrid, 3.5.1936, p. 8.

⁴⁴⁹ A.G.A., caja 36/3155

masacrada *El malvado Carabel*, los censores no apreciaron los matices anti-burgueses que el film rodado en época republicana seguía conteniendo. Y es éste un claro caso de miopía ideológica, puesto que es lógico que dejemos de lado el hecho de que el nombre de Carlos Arniches pesara, en aquellas circunstancias, más que el de Wenceslao Fernández Florez ante la consideración de los funcionarios que debían velar por el cuidado de la formación del público...

6.4. – LOS CORTOMETRAJES DE PROPAGANDA FRANQUISTA

La deriva personal de Edgar Neville en los primeros meses de la contienda civil lo llevaría desde sus simpatías republicanas de unos años antes, a echarse literalmente en brazos, lo hemos visto antes, del sector ideológicamente más radical del bando alzado. En el contexto fuertemente ideologizado de la época, tenía el cineasta mucho que hacerse perdonar, de ahí que no extrañe que haya puesto todos sus empeños en servir a la causa a la que le empujaron más las circunstancias que su propia predisposición. Su principal contribución a la causa franquista habría de ser el encargo de tres cortos de propaganda, que al justo entender de Álvarez Berciano y Sala⁴⁵⁰, “En ningún caso puede decirse que estos coyunturales films contribuyeran a aumentar el prestigio profesional de Neville o de (Enrique) Guerner”, el director de fotografía de los tres. Habría que matizar tal vez, porque no es lo mismo el simple reportaje de un desfile de las Juventudes alzadas en Sevilla (*Juventudes de España*) que la sofisticada operación de encubrimiento ideológico que subyace en una película como *La ciudad universitaria*, o la efectividad propagandística, incluida la retórica patriótica y antirrepublicana, de *¡Vivan los hombres libres!* Los tres cortos fueron producidos entre 1938 y 1939 por cuenta del Departamento Nacional de Cinematografía; en todos, ya quedó dicho, colaboró el mismo operador, el judío-alemán (y paradójicamente

⁴⁵⁰ Sala, Ramón y Álvarez Berciano, Rosa (2000), p. 188.

prófugo del nazismo) Heinrich Gäertner, quien tras españolizar su nombre por el más pronunciable de Enrique Guerner, estaba llamado a ser uno de los más influyentes directores de fotografía del cine español futuro; y fueron distribuidos en España, como todos los producidos por el DNC, por la alemana Hispania Tobis.

No hay que buscar en los tres ningún elemento pretendidamente original, ni ninguna desviación respecto de las normas sobre la manipulación de la información que se opera en cualquier conflicto bélico, ya clásicas, enumeradas en 1928 por Lord Arthur Ponsoby en su célebre tratado *Falsehood in Wartime*, referido al análisis de la propaganda en la Primera Guerra Mundial, pero perfectamente extrapolable a cualquier conflicto en el que se pretenda obtener la aquiescencia activa de la población, y que han sido recuperadas por Anne Morelli en un libro imprescindible⁴⁵¹. Es decir, que para Neville, como para cualquier propagandista de su tiempo, soviético, alemán, italiano, británico o estadounidense, se trataba de dejar bien claros algunos elementos de corte ideológico que encubrieran, justificasen o, en caso necesario, aminoraran los excesos en una lucha abierta y sin cuartel, de la cual la política había sido ya violentamente desalojada, y en el que las armas hablaban ahora su lenguaje atrozmente comprensible.

De esta manera, las tres son, ante todo, herramientas de contra-propaganda pensadas para confrontarse con las “verdades” del enemigo, convertidas aquí en mentiras y falsedades; y en las tres aparecen algunas ideas-fuerza particularmente significativas (“El adversario es el único responsable de la guerra”, “El enemigo tiene el rostro del demonio”, “Enmascaramiento de los fines reales de la guerra presentándolos como nobles causas”, “El enemigo utiliza armas no autorizadas”, “Nuestra causa tiene un carácter sagrado”, para utilizar las mismas palabras que empleara en su día Lord Ponsoby), que se repiten en todas las producciones propagandísticas, y mucho más en los duros años ´30, preludio de la masiva utilización de todos los resortes de concienciación social y deformación

⁴⁵¹ Morelli, Anne (2001).

ideológica que se emplearán profusamente durante la Segunda Guerra Mundial.

6.4.1. La Ciudad Universitaria

En agosto de 1938, Neville se dedica a la realización de *La Ciudad Universitaria*⁴⁵², el primero de sus cortometrajes bélicos. Sólo dos meses antes, el Departamento Nacional de Cinematografía había firmado un acuerdo con la compañía alemana estatalizada Tobis, en la que se comprometía a entregar a ésta entre 500 y 600 metros de película documental con imágenes e informaciones sobre la guerra en curso. De ahí que Neville, acompañado por el operador de origen alemán Heinrich Gäertner rodara numerosos planos, de Bilbao a Gibraltar, deteniéndose en especial en los frentes de Brunete y Motril. De ahí también nació *La Ciudad Universitaria*, presunta narración del cerco a Madrid, aunque arteramente situado en torno a la posición más avanzada por entonces en manos franquistas. Se trataba, como recuerda Álvaro Matud⁴⁵³, de realizar una auténtica tarea de contra-propaganda, puesto que los documentales republicanos que glosaban el heroísmo de sus soldados se habían centrado, en muchos casos, en el Madrid cercado, verdadero símbolo de la resistencia frente a un ejército superior en número y mejor armado; y tal glosa había obtenido un profundo impacto en los públicos extranjeros, a los cuales estaban dirigidos. Se trataba, por tanto, de presentar un símbolo “que echaría raíces en el imaginario franquista: la resistencia de las tropas nacionales en la Ciudad Universitaria”.

⁴⁵² La Ciudad Universitaria fue uno de los últimos grandes proyectos urbanísticos de la monarquía. Aunque el proyecto fuera muy anterior (los primeros indicios apuntan ya a 1919), lo cierto es que el Estado sólo entregó los terrenos para su construcción en diciembre de 1928, de manera que cuando se proclamó la República, los cimientos y la mayor parte de los edificios estaban ya levantados; el régimen republicano continuaría la obra, aunque poniendo al frente de la misma a cuatro personalidades incontestables: Santiago Ramón y Cajal, Blas Cabrera, Gregorio Marañón y el nuevo rector de la universidad matritense, Claudio Sánchez Albornoz. Más detalles en: López Campillo, Evelyn: “La escuela y la enseñanza”, en Salaün, Serge y Serrano, Carlos (eds) [2006], pp. 106-107.

⁴⁵³ Matud Juristo, Álvaro: “Edgar Neville: de intelectual republicano a cineasta franquista”, en Montero, Julio y Cabeza, José (eds.) [2005], p. 215.

El filme está dedicado, pomposa, tanáticamente, “A la juventud heroica de España, a los estudiantes, a los campesinos, a los obreros que han venido a esta Ciudad Universitaria para doctorarse en la muerte”. En su discurrir presentará los elementos más clásicos de este tipo de películas: gráficos para dejar claras las explicaciones que se pretende fijar en el espectador, contraposición de imágenes tomadas en presente con otras de los mismos lugares, pero en pasado, para mostrar la destrucción sufrida, más una voz en *off*, por supuesto masculina y recia, a la que se asigna la función de máximo reclamo de verdad.

El comentario en *off*, pretendidamente marcial, insiste mucho en el compromiso de la juventud e incurre en abundantes excesos verbales para señalar el heroísmo propio y la incapacidad del enemigo para expulsar a los sitiadores: “(...) el gobierno rojo lanza sobre la Ciudad Universitaria los más duros ataques que haya sufrido jamás una guerra”, se afirma sin un ápice de contención, que se profundiza aún más cuando el narrador extradiegetico remacha que la presencia de los soldados alzados en los alrededores de Madrid es “el más alto ejemplo de tesón heroico, de firmeza y valor que pueda recoger la Historia”. Desde el punto de vista cinematográfico, además, el empleo de teleobjetivo permite al narrador jugar con la idea de que el ojo de la cámara (identificado con los nacionales) controla y divisa Madrid con absoluta suficiencia; es más, se mueve *por dentro* de la ciudad, como si ésta fuera literalmente suya.

Pero lo que esconde más ladinamente el film no es otra cosa que la pura y dura situación de la guerra: no es que, como expresa el *off* del film, las tropas franquistas hubiesen alcanzado, como una “flecha triunfal”, el límite norte de Madrid, sino que gran parte de la ciudad padecía un cerco asfixiante y atroz que duró años, y debido al cual las dificultades de aprovisionamiento no las padecía precisamente el ejército sitiador. E igualmente, otra constatación, bien observada por Sánchez Biosca y Tranche: “De algún modo la ferocidad de los combates aquí sustituye la incapacidad para tomar Madrid, circunstancia que deberá encubrir la propaganda nacional. La Ciudad Universitaria es así

glosada como campo de batalla donde la juventud española ha trasmutado la formación por el heroísmo, el aula por el campo de batalla y, en último extremo, la experiencia del conocimiento por la muerte”⁴⁵⁴ .

No cuesta trabajo, por lo demás y una vez más, coincidir con Álvarez Berciano y Sala: “La operación es de una sencillez y desfachatez que asombra: cambiando Madrid, donde resisten los republicanos, por la Ciudad Universitaria, de la que se han apoderado los nacionales, resulta que los acosados son estos últimos, los insurrectos”.⁴⁵⁵ El rótulo final viene a intentar zanjar la contradicción de que Madrid aún no haya caído en manos nacionalistas, y en una doble pirueta sumamente hábil (por un lado, la citada contradicción; pero por el otro, al recordar que el “Madrid que aquí espera su liberación *el día señalado por el Caudillo*” (el subrayado es nuestro), deja en el aire la idea de que si la ciudad no cayó hasta el momento, ha sido por los inescrutables designios del Líder, en cuyas manos finales estará la pronta o tardía caída de la ansiada presa. Y conviene entender que la película, al fin y al cabo, está destinada a ser vista por públicos partidarios de la causa, bien en España, bien en los países extranjeros (Italia, Portugal, Alemania, pero también América Latina) con gobiernos adictos a los insurrectos.

El cortometraje fue, obviamente, autorizado por la Junta de Censura el 28 de noviembre de 1938, sin que Neville, al igual que en los otros dos documentales que acabó realizando para el Departamento de Propaganda, figure con su nombre en ningún papel oficial. En 1953, Julio Buchs rodó un cortometraje con nombre virtualmente igual: *Ciudad Universitaria*, producción de Exclusivas Diana, que nada tiene que ver con éste.

6.4.2. Juventudes de España

En octubre de 1938, Edgar Neville llevará a cabo otro de los encargos recibidos de Manuel Augusto García Viñolas, en este caso, el rodaje de una

⁴⁵⁴ Sánchez Biosca, Vicente y Tranche, Rafael (2012), p. 228.

⁴⁵⁵ Álvarez Berciano, Rosa y Sala Noguera, Ramón (2000), p. 188.

demostración de masas de las Juventudes falangistas. Es un reportaje descorazonadoramente carente de interés, aunque no lo fuese el acto en sí, puesto que el fragmento que ocupa la mayor parte del metraje, el discurso de Raimundo Fernández Cuesta, fue el primero que dirigió como máximo responsable de Falange Española y de las JONS tras ser liberado, mediante un canje por el republicano Justino de Azcárate -futuro senador por designación real, ya en la restaurada Democracia-, por las autoridades republicanas. Fernández Cuesta era el único superviviente no prisionero de los “jefes originarios”, el núcleo reunido alrededor del añorado fundador, José Antonio Primo de Rivera, con un grado más alto en la jerarquía falangista, preso como estaba entonces, en Barcelona, Rafael Sánchez Mazas; era, además, el depositario del célebre Testamento de José Antonio, sus palabras finales; y su discurso se juzgó entonces como “histórico”. Es de suponer que no disgustaría a sus seguidores, toda vez que imprimió al mismo toda la carga de profunda retórica de la que tanto gustaban los ideólogos de la extrema derecha hispana de entonces.

Como no podía ser de otra manera, el discurso se detiene profusamente a glosar la personalidad de Primo de Rivera, el llorado líder fusilado por los republicanos, al cual se compara con un héroe hondamente querido por el nazismo cultural, Sigfrido en su lucha contra el Dragón, pero también se vierten sobre él otros juicios comparativos en los que se cuele la exaltada poética ultraderechista, teñida de anacronismos de lenguaje y de un arraigado gusto por la Historia: “Como Amadís, luchaste con afán por la dama de tus desvelos (es de suponer que España, claro), para librarla. (...) Como Garcilaso, hiciste poesía y caíste por el Imperio sin casco ni coraza, a cara descubierta, para asaltar el castillo de tus ilusiones”.

Guerner filma el largo parlamento con las herramientas clásicas del documental propagandístico: contrapicados solemnes, alternados con imágenes que se pretenden sinécdoque (nubes, flechas, niños y jóvenes como encarnaciones de un brillante porvenir). Predomina en el filme, como no podía ser de otra manera, una concepción grandilocuente de la construcción

del encuadre, heredera de la poderosa estética impuesta por Leni Riefenstahl en sus documentales de aquellos años (muy especialmente, *El triunfo de la voluntad* [*Triumph des Willens*, 1935]), pero sin la fuerza plástica de éstos. Y, en consonancia con los proclamados eslóganes de Patria y Nación, desfilan por el filme, presidido por el inevitable ideal de orden y marcialidad propio de todos los fascismos, grandes coreografías de masas y bailes folklóricos (de los que, significativamente, están excluidos tanto la sardana catalana como cualquier manifestación popular vasca), las “particularidades regionales”, tan caras a la prédica falangista. Demostración de fuerza de una Falange Española y de las JONS con cuyo ideario Neville decía coincidir entonces punto por punto, y muchos de cuyos cuadros no se resignaban, quedó dicho, a la impuesta concentración de fuerzas en un Movimiento Nacional hecho a la medida del control de los alzados por el generalísimo Franco, el filme fue no obstante autorizado por la Junta de Censura, en Burgos, el 25 de enero de 1939. Hay que recordar, finalmente, que con el mismo título, aunque con un subtítulo significativamente diferente (*Bajo una patria hermosa*), José María Forqué habría de rodar otro cortometraje documental, también protagonizado por las Juventudes de FET y de las JONS, en 1947.

6.4.3. *¡Vivan los hombres libres!*

El último de los documentales de guerra filmados por Neville, *¡Vivan los hombres libres!*, que por cierto se rodó casi en paralelo con otro documental de propaganda, *¡España, una, grande, libre!* del italiano Giorgio Ferroni, que también abordaba, con materiales reconstruidos, la represión republicana, fue realizado tras la toma de Barcelona, ciudad en la que Neville entró con las tropas de ocupación y junto a su jefe máximo, Dionisio Ridruejo. Éste había recibido órdenes, el 12 de enero de 1939, de trasladarse personalmente al frente catalán para llevar a cabo una profunda campaña de propaganda y para preparar al díscolo catalán nacionalista para la llegada de sus supuestos “liberadores”. Junto a Ridruejo y Neville, entrarían en Cataluña el pintor Pedro

(Pere) Pruna, el poeta Samuel Ros y el escritor Jacinto Miquelarena, o el futuro muy influyente periodista del rotativo barcelonés *La Vanguardia*, Carlos Sentís. El 24 de enero, el general Yagüe entra con sus tropas por la Diagonal (muy pronto, Avenida del Generalísimo), y el 29 del mismo mes, fueron descubiertas las “chekas” de detención del monasterio de los Sanjuanistas, en la barcelonesa calle de Zaragoza, y en el monasterio de monjas y en la antigua Academia Muntaner, situadas en la calle Vallmajor⁴⁵⁶; serían mostradas a los periodistas dos días más tarde por el Jefe del Servicio Nacional de Seguridad, el coronel Ungría, así como por el Jefe del Servicio Nacional de Prensa, José Antonio Jiménez Arnau. Neville comienza la realización de *¡Vivan los hombres libres!*, con rápido revelado y positivado en los laboratorios barceloneses de Cinefoto.

En esencia, no se trata de un documental al uso, sino de una reconstrucción, destinada a ser exhibida en una exposición sobre los “excesos del terror rojo”, organizada en la martirizada Ciudad Condal por las jerarquías militares alzadas, pero que también se vio en una exposición sobre “Los horrores del marxismo” en Suiza. Se filmó en una de las célebres “chekas”, prisiones creadas desde septiembre de 1937 por el Servicio de Inteligencia Militar republicano, pronto en manos de responsables políticos comunistas y, sobre todo, de los bien entrenados agentes soviéticos⁴⁵⁷, que las utilizaron no sólo contra los enemigos franquistas y la población civil que colaboraban con ellos, sino incluso contra otros (trotskistas del POUM, anarquistas) de su propio bando.

Se trataba de utilizar el film como prueba concluyente de la existencia misma de las “chekas”, para a partir de él poder acusar mejor al enemigo de las mayores vilezas. Así, a partir de materiales rodados ex profeso, pero también a la utilización de metraje capturado al enemigo, se reconstruyó el

⁴⁵⁶ Neville publicó una suerte de reportaje novelado sobre dicha cheka, en el número XX de la revista falangista *Vértice* (marzo de 1939). Véase el texto en el Anexo Documental.

⁴⁵⁷ De hecho, el término ruso “cheka” resulta de la contracción de Cheresvechinaia Kommissia, o sea, “Comisión Extraordinaria”, y fue de uso común durante la contienda para denominar tanto a los lugares de reclusión no regulares, generalmente en manos de comisarios políticos, y también a los miembros de la policía secreta revolucionaria.

ambiente de una “cheka”, una cárcel paralela (en este caso, la situada en la calle Vallmajor), y que un rótulo al comienzo del filme identifica sumariamente como “un documental extraído de las “chekas” soviéticas de Barcelona”. Tres son los elementos que llaman la atención en el film: uno, la beligerancia del comentario en *off*, escrito por Neville y reproducido luego en un artículo del propio autor en la revista falangista *Vértice*⁴⁵⁸; otro, la efectividad con que se organizan los elementos más primariamente emocionales, puestos al servicio de un mensaje en términos de “el rostro demoníaco del enemigo”, que diría Lord Ponsoby; y otro, en fin, las características de la reconstrucción profílmica, con actores en lugar de los presos.

O dicho de otra manera, que *¡Vivan los hombres libres!* es, de los tres cortos propagandísticos, el rodado con mayor cuidado, con más tiempo y generosidad de medios; el único que exhibe, por cierto, imágenes anteriores de archivo. De ahí su eficacia, que se apoya, esta vez sí, en una fotografía excelente, que emplea con preciosismo la iluminación contrastada para crear un efecto casi fantasmagórico del escenario presentado; en la composición del encuadre en las secuencias recreadas, de reminiscencias vanguardistas (como en la composición geométrica, en contrapicado, del fondo de un pozo en el que se ve a un hombre esperando, o el uso, una vez más, de espirales en movimiento constante); en la utilización del desenfoque para crear efectos de tensión, como en la escena en que entra en campo un amenazante fusil apuntando a un hombre en trance de ser fusilado. Estas imágenes, que mezclan bastante arteramente la estética de la vanguardia pictórica y cinematográfica de la década anterior (formalismo, pero sobre todo expresionismo), sirven para zanjar cualquier polémica sobre el pasado vanguardista de algunos de los más insignes miembros del Nuevo Estado: al juzgarlas aptas para la deformación y la tortura, el otrora inquieto y experimentador Neville parece querer dejar claro que se acabó para siempre el tiempo de las veleidades propias de la experimentación.

La eficacia del discurso se apoya, igualmente, en el uso de recursos

⁴⁵⁸ Neville, Edgar: “La cheka de Vallmajor”, en *Vértice* nº XX, marzo de 1939.

dramáticos de primer orden, como los que muestran supuestas postales y cartas enviadas por los martirizados prisioneros que pasaron por el lugar (concretamente, tres)... todas escritas por mujeres (la “checa” era prioritariamente una cárcel para mujeres), lo que subraya, en medio de una guerra, la pretendida perversión del enemigo.

Llama la atención, por otra parte, el duro tono denunciatorio, por una parte, de los vejámenes administrados a los presos (instrumentos de tortura profusamente exhibidos, incluido un metrónomo, “que aumentaba la angustia”, o una fusta “rota de tanto pegar”), típicos de todo filme de propaganda. Pero también en la caricaturización de la política republicana, típicamente fascista en sus contenidos (denuncia del parlamentarismo, de la injusticia de la democracia, del igualitarismo soviético; sarcasmos sobre la presencia extranjera en la España republicana). Y la lapidación moral del presidente Manuel Azaña, el otrora amigo de Neville y dirigente del partido, Izquierda Republicana, en el que el propio cineasta, al menos formalmente, estuvo encuadrado, que se apoyan en imágenes de archivo montadas en ágil paralelo con los propios planos tomados en la “cheka”, mientras la voz en *off* vocinglea sobre el hecho de que las cárceles paralelas las administraba “un gobierno legal”, como si el gobierno republicano fuese, es una idea en la que insiste la voz en *off*, sólo la máscara de una dictadura comunista que practica la tortura sistemática contra sus enemigos.

Otra cosa es que lo que el documental cuenta sea o no cierto en todos sus extremos, aspecto sobre el que resulta difícil pronunciarse. No obstante, hay que consignar que Román Gubern, citando a Marcel Oms, cuenta que un periodista francés, R. Chevenier, que visitó la Barcelona recién tomada por los nacionales, refiere sus dudas sobre la supuesta utilización de las “chekas” como lugares de tortura: “Nos ha sorprendido el hecho de que no hubiese ningún olor anormal en estos lugares en los que, sin ninguna duda, los prisioneros debían satisfacer directamente las más imperiosas necesidades de la naturaleza humana. (...) Aquellas celdas no han debido utilizarse con mucha frecuencia. Porque no sólo no se percibía ningún olor, sino que la

pintura de las paredes era de una frescura extraordinaria, los canales de cemento estaban intactos, como los ladrillos empotrados en el pavimento”.⁴⁵⁹

Pero más allá de eso, no cabe duda de que Neville demuestra en el film un alto dominio de los instrumentos de su trabajo. El crescendo dramático es impecable, al igual que el logrado aire lúgubre con que se muestra la escenografía, tanto da si real o reconstruida. No cabe duda sobre el hecho de que el filme, autorizado por la Junta de Censura, en Burgos, el 27 de febrero de 1939, obtuvo, más allá de que jamás sepamos cuánto público lo vio (no lo sabemos, en realidad, de ningún filme español del período, fuese o no documental de propaganda), un amplio eco, puesto que se exhibió incluso fuera de España, aspecto éste corroborado por la existencia de una copia, de duración mayor aún a la conservada en Filmoteca Española, depositada en los archivos de la Filmoteca de la Generalitat de Cataluña, fielmente doblada al francés y de procedencia gala.

7.- EL NUEVO RÉGIMEN: CONSTRUCCIÓN LEGISLATIVA, REPRESIÓN Y CENSURA

La Guerra Civil, cuyo fin simbólico vino marcado por el célebre último parte de guerra emitido por el Estado Mayor del ejército alzado, de 1 de abril de 1939, sólo vino a ampliar a todo el territorio del Estado la legislación puesta en marcha en los territorios hasta entonces afectos al bando nacional. Se inauguraba un régimen que ha sido caracterizado de múltiples maneras: totalitario, fascista, autoritario de corte militar... Pero de lo que no caben dudas, según una conocida definición del catedrático Antonio Elorza, es de que la España franquista fue “una dictadura de base militar con importantes apoyos civiles”, pronto convertida “en un anacronismo político en Europa Occidental a partir de 1945, al final de la Segunda Guerra Mundial, después

⁴⁵⁹ Oms, Marcel: *La guerra di Spagna vista attraverso il cinema: dalla realtà ai miti*, citado por: Gubern, Román (1986), p. 79.

de la desaparición de las dictaduras fascistas en Alemania e Italia que habían sido sus avales internacionales desde la rebelión militar de julio de 1936”, como afirma Sánchez Recio⁴⁶⁰.

El régimen pasó por varias fases, pero las que a nosotros nos interesan, por el alcance del arco temporal abordado, abarcan desde el comienzo de la Guerra Civil hasta enero de 1938⁴⁶¹, y desde entonces hasta 1945. En enero de 1938 fue cuando el general Francisco Franco Bahamonde formó su primer gobierno y comenzó la lenta construcción de una legalidad que, en su estructuración última, no estaría lista hasta casi finales de la década de los '60, cuando se adopte, tras referéndum, la fórmula pretendidamente constitucional de la sucesión en la jefatura del Estado... como quien dice, casi en vísperas de la propia disolución del régimen. En esa primera fase, el general Franco había recibido (29.9.1936) de la Junta de Defensa Nacional el título de Generalísimo de todos los ejércitos y la jefatura del gobierno, lo que de hecho lo convertía simbólica y prácticamente en jefe del Estado⁴⁶², nombrado por la misma Junta que se había rebelado contra la República, y creando, por tanto, una legalidad de nuevo cuño, a menudo denominada Nuevo Estado, en una jerga político-jurídica muy de moda entre los regímenes autoritarios que asolaron la Europa de entre-guerras, que alejaba estas nuevas construcciones tanto del modelo del anterior estado liberal-burgués como sobre todo de los regímenes de influencia soviética que, tras acabar la Segunda Guerra, habían de hegemonizar los países del Este de Europa.

⁴⁶⁰ Sánchez Recio, Glicerio: “La construcción del nuevo estado. Una dictadura contra viento y marea”, en: AA.VV. (2012), p. 517.

⁴⁶¹ “Corresponde al jefe del Estado la suprema potestad de dictar normas jurídicas de carácter general, conforme al artículo 17 de la Ley de 30 de enero de 1938, y radicando en él de modo permanente las funciones de gobierno, sus disposiciones y resoluciones, adopten la forma de Leyes o de Decretos, podrán dictarse, aunque no vayan precedidas de la deliberación del Consejo de Ministros, cuando razones de urgencia así lo aconsejen, si bien en tales casos el jefe del Estado dará después conocimiento a aquel de tales disposiciones o resoluciones”. Citado por Sánchez Recio, Glicerio, *op. cit.*, p. 520.

⁴⁶² El cineasta Pere Portabella se habría de tomar la molestia, a finales de 1976 y en su documental *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública* (conocido sucintamente por *Informe general, 1976-77*), de enumerar en el off sonoro del film la larguísima lista de las atribuciones y títulos del jefe del Estado: la mera enumeración ocupa varios minutos de proyección.

En una segunda fase⁴⁶³, que durará al menos hasta el final de la contienda mundial⁴⁶⁴, el Estado franquista de dictador omnipotente, con potestades legales para invadir cualquier ámbito de la vida pública o de la privada de sus súbditos, que no ciudadanos (de ahí la omnipresencia de todas las formas posibles de censura, incluida la religiosa), adquirió características de Estado totalitario de partido único (el Movimiento Nacional, en el cual se habían visto obligadas a integrarse todas las facciones que se habían alzado contra la legalidad republicana, desde la Falange Española y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista hasta los monárquicos carlistas de la Comunión Tradicionalista, siguiendo por los restos organizados de los antiguos políticos de la Confederación Española de Derechas Autónomas de Gil Robles, Renovación Española, el partido del asesinado Calvo Sotelo, y conservadores de todo pelaje y condición), al tiempo que se ponía fuera de la ley a todos los partidos hasta entonces existentes: en este sentido, el franquismo demostró haber aprendido la lección, para sus ideólogos negativa, del régimen primo-riverista, que nunca puso fuera de ley las posiciones políticas burgueses liberales, que a partir del inicio de la contienda se equiparan sin complejos, en su carácter nocivo, al resto de las posturas políticas de centro e izquierda, como bien demostrará, por cierto, la beligerante voz off de un documental emblemático como es *¡Vivan los hombres libres!*, dirigido por Edgar Neville, como ya se verá. Y con un apoyo sin fisuras, al menos en sus primeros años, de una jerarquía eclesiástica católica que ya había acuñado el medieval término de “Cruzada” para denominar el alzamiento contra la legalidad republicana, y que, en justo intercambio provechoso para ambos, institución eclesiástica y Estado, contaría siempre, lo veremos luego, con un vocal eclesiástico con derecho a veto sobre temas de moral en todas las comisiones de censura.

⁴⁶³ El estado de guerra, es decir, la situación excepcional que reguló la vida y el trabajo de los españoles desde 1936, en el bando nacional, y desde 1939 en todo el territorio del Estado, sólo fue levantado el marzo de 1948.

⁴⁶⁴ Bien que con no pocos problemas políticos entre grupos y fracciones, como la defenestración ya comentada del sector más claramente partidario del Eje italo-alemán en 1942, que, no obstante, no afectaron a la estructura del Estado.

El Decreto de Unificación no será, no obstante, de fácil digestión por parte de todos los en él involucrados. En sus *Memorias*, Serrano Suñer, personaje clave en la configuración jurídica del Nuevo Estado, reconoce los roces que se producían, ya desde Burgos, entre los falangistas, privados de liderazgo tras el fusilamiento de José Antonio Primo de Rivera) y el resto de los alzados: “Molestaba que se hablara de “hacer la revolución” y que se tratara de “tú” y de “camarada”, a quienquiera que fuese. Eran cosas que allí entonces resultaban escandalosas. A veces se trataba de “impactos” más graves. Por ejemplo, cuando se publicó el Decreto que establecía la bandera bicolor y declaraba como himno oficial o nacional la antigua “Marcha Real”, Pilar Primo de Rivera difundió una circular oponiéndose a tales medidas y reivindicando como símbolos nacionales el “Cara al Sol” y la bandera roja y negra, lo que sonó a sacrilegio en la “ortodoxia” del Cuartel General.”⁴⁶⁵

La Iglesia Católica habría de proporcionar, además, la coartada moral para la brutal represión emprendida por el régimen franquista y los muchos fusilamientos llevados a cabo desde el comienzo de la Guerra Civil. Aún no existe un censo de víctimas en los dos bandos contendientes, si es que alguna vez tal censo pueda establecerse con carácter definitivo, pero en todo caso, Gómez Bravo⁴⁶⁶ menciona un informe de la embajada británica en Madrid destinado al Foreign Office, de 2 de noviembre de 1944, en el que se habla de una cifra de fusilados por el franquismo, entre abril de 1939 y 1944, de entre 60.000 y 80.000, una cantidad altísima tratándose de un país en el cual el enfrentamiento civil había terminado con la rendición del bando republicano. Pues bien, la Iglesia encontró en una encíclica vaticana, la *Divinis Redemptoris*, contra el comunismo y el materialismo ateos, la coartada para justificar tanto la pena de muerte (apoyada en una Carta Colectiva de los obispos, de 1937) como la necesidad de la penitencia para los reos... y la comprensión para la represión definitiva de los llamados “incorregibles”. Pero conviene recordar también que el 24 de noviembre de 1936, en la carta

⁴⁶⁵ Serrano Suñer, Rafael (1977), p. 170.

⁴⁶⁶ Gómez Bravo, Gutmaro: “Venganza tras la victoria. La política represiva del franquismo (1939-1948)”, en: AA.VV. (2012), pp. 575-576.

pastoral “El caso de España”, el cardenal Isidro Gomá, máxima autoridad eclesiástica hispana, situaba claramente las líneas del conflicto visto desde una Iglesia que, también conviene recordarlo, había sufrido los embates de un anticlericalismo militante y destructor, incluso desde antes de julio de 1936; y que el cardenal expresaba así: “Esta cruelísima guerra es en el fondo una guerra de principios, de doctrinas, de un concepto de la vida y de un hecho social contra otro, de una civilización contra otra. Es la guerra que sostiene el espíritu cristiano y español contra ese otro espíritu”⁴⁶⁷, es decir, el comunismo bolchevique, colectivista y uniformador, pero también el liberalismo, el anarquismo y todo lo que pudiera identificarse con el régimen republicano.

Además, el Estado, siguiendo en esto el modelo fascista italiano que el general Primo de Rivera no se atrevió a importar en su momento, y en lógica consonancia con su ambición de superar las diferencias de clase típicas de toda sociedad no igualitaria, en general, y en la capitalista, en particular, hizo reposar su nueva arquitectura también sobre la figura del sindicato vertical. El ideario falangista, que fue el que se adoptó bastante al pie de la letra en los primeros tiempos del régimen, apuntaba en su apartado 9: “Concebimos a España en lo económico como un gigantesco sindicato de productores (obsérvese que se abstiene el redactor de mencionar el término “obrero”, para evitar en lo posible la identificación con cualquier planteamiento izquierdista anterior, *n. del a.*). Organizaremos corporativamente a la sociedad española mediante un sistema de sindicatos verticales por ramas de la producción, al servicio de la integridad económica nacional”. Y eso se trasladó, en fecha tan temprana como marzo de 1938, al Fuero de los Españoles, que integró esta estructura piramidal (que afectaba, como es lógico, también al cine: el Sindicato Nacional del Espectáculo sería, hasta 1976, el interlocutor único entre Estado, patronal y asalariados en materia de derechos sindicales en el sector cinematográfico) mediante la cual se pretendía no sólo la mediación entre patrones y empleados, sino también la mismísima regulación del conjunto de la economía española.

⁴⁶⁷ Citado en Payne, Stanley (1984), p. 220.

Las leyes de Unidad Sindical (26.1.1940) y la Ley de Constitución de los Sindicatos (6.12.1940), que sancionaban, la primera, el monopolio de la actividad sindical por parte del Movimiento haciendo de la Delegación Nacional de Sindicatos un apéndice del partido único, y la segunda, que dividía el encuadramiento de los obreros entre órganos de masas (las previamente existentes Comisiones Nacional-Sindicalistas, una creación de Falange Española) y Sindicatos Nacionales, a quienes competían las tareas que regulaban las actividades económicas completaron, en estos primeros tiempos del franquismo, el conjunto del andamiaje sindical vigente hasta 1976.

La pulsión de control del nuevo régimen se extendió, por lo demás, al entero cuerpo social, y a todas las manifestaciones culturales y de ocio conocidas. Ya tendremos ocasión de ver en detalle cómo las nuevas autoridades depuraron el cine y pusieron en pie todo un aparato de control que, alternando la prebenda con la represión, el favor y el amiguismo con el furor por eliminar cualquier muestra de disidencia, se mantuvo, aunque con el lógico menor fervor a medida que transcurrían los años, hasta la muerte del dictador. Valga como ejemplo, igualmente, otro terreno que ya hemos recorrido con anterioridad, el del deporte profesional, y dentro de él, el fútbol, que en la concepción totalitaria propia del franquismo comparte con el cine su función de gran placebo social, a la vez que crea una industria altamente especializada y rentable. Desde los primeros '40, el fútbol dependió de una Delegación Nacional de Deportes, no adscrita a ningún ministerio, sino directamente al partido único, FET y de las JONS. La DND fue creada por un decreto el 22 de febrero de 1941. En su pionero análisis de la relación entre el balompié y el franquismo, Duncan Shaw⁴⁶⁸ enumera hasta tres razones por las que la DND nunca llegó a constituir un ministerio, y sí una delegación adscrita a Falange. En primer lugar, por la ausencia de un ministerio capaz de administrar el fútbol de manera convincente; en segundo, por su deseo de emular las concepciones nazi-fascistas sobre el deporte como ingrediente de canalización de las pulsiones sociales; y qué mejor que dejar en manos de los

⁴⁶⁸ Shaw, Duncan (1987), pp. 30-31.

tradicionales aliados de Alemania e Italia, como eran históricamente los falangistas, la gestión de la actividad balompédica. Y finalmente, porque concediendo al partido único esta potestad, se librara de otorgar a algunos de sus militantes ministerios de mucho mayor peso político en la arquitectura del nuevo Estado. Al fin y al cabo, y desde el punto de vista político, el fútbol puede ser considerado sin problemas como el gran placebo para contentar falangistas...

La DND era no sólo la oficina central de administración del balompié, sino que actuaba igualmente, y contraviniendo las reglas del Comité Olímpico Internacional, como Comité Olímpico Español; y al frente de todo el período de nuestro interés, estuvo uno de los héroes por antonomasia del imaginario franquista: el general José Moscardó, responsable durante la Guerra Civil de la defensa del Alcázar de Toledo. Era competencia de Moscardó y de la DND el nombrar a presidentes y vicepresidentes de todas las federaciones deportivas españolas, igualmente de las ramas regionales de éstas. Pero también del viejo militar dependía el nombrar hasta dos falangistas en cada junta directiva de equipos de fútbol. O el obligar a cambiar los nombres que se consideraban extranjerizantes de las entidades por otros de mayor raigambre hispánica, como ocurrirá también con los nombres de los cines y con el doblaje al castellano de las películas hasta entonces subtituladas. Así, el Fútbol Club Barcelona se habría de convertir en Club de Fútbol Barcelona, el Athletic de Bilbao mudó en Atlético de Bilbao, o el Sporting de Gijón se convirtió, durante algunos años, en el Deportivo de Gijón.

7.1.- Represión y censura

Al igual que buena parte del edificio jurídico levantado por el Nuevo Estado, también la represión tiene una historia anterior a 1939, que arranca en la constitución, en 1937, de dos de sus instrumentos principales: por una parte, la llamada Causa General, que comenzó su andadura antes, pero que fue formalmente inaugurada por la Fiscalía del Tribunal Supremo en abril de

1940, y el Servicio de Recuperación de Documentos, dependiente del Ministerio de la Gobernación, en manos, en el momento de su creación, del cuñado de Franco, Ramón Serrano Súñer, el principal arquitecto de la legalidad jurídica del primer franquismo y también, como se recordará, el responsable de la creación del Departamento Nacional de Propaganda, en cuya sección cinematográfica prestaría servicio Edgar Neville.

Causa y Servicio de Recuperación servían al mismo objetivo: compilar ingentes cantidades de documentación sobre las supuestas “actividades criminales” de los llamados “rojos”, los partidarios republicanos de todo matiz ideológico, las “entidades que, bajo la apariencia política, envenenaron al pueblo con el ofrecimiento de supuestas reivindicaciones sociales, espejuelo para que las masas obreras (...) siguieran a sus dirigentes, quienes las aprovecharon para medrar a su costa”, según se expresa en el Decreto de la Junta de Defensa Nacional de 13 de setiembre de 1936⁴⁶⁹. Por su parte, la Dirección General de Seguridad (DGS) constituyó desde el comienzo el núcleo central de la represión, con una amplísima red de agencias de información distribuidas por todas las capitales de provincia o ciudades especialmente sensibles bien por su industria (Vigo, Gijón), bien por la existencia en ella de importantes instalaciones militares (Cartagena). Estas agencias se coordinaban en un Gabinete Central de Identificaciones, con numerosos colaboradores y denunciadores a sueldo, que elaboraban fichas de sospechosos. Añádase a ello el hecho de que, incluso terminada la contienda, seguía existiendo una amplia red de centros de reclusión, campos de concentración o estaciones de paso. “Podemos citar Oyarzun, Irache, Miranda de Ebro, San Marcos de León (uno de los peores, donde murieron varios centenares de detenidos de hambre y frío), Cortijo de Cáceres, San Juan de Mozarrifar, Santa María de Oya (Pontevedra), el campo de Amandiers o Albatera, cerca de Alicante, adonde fueron a parar unos cuantos miles de los últimos vencidos de la guerra. Y los “campos de redención por trabajo”,

⁴⁶⁹ Citado por Aparicio, Miguel A.: “Los comienzos del sindicalismo franquista”, en Fontana, Josep (2000), p. 83.

instituciones que también utilizó la represión republicana, pero con más moderación, sobre todo en Cataluña”, recuerda Bennassar⁴⁷⁰; en este caso, añadimos nosotros, no sólo contra partidarios de Franco, sino incluso, después de los Sucesos de Mayo de 1937 en Barcelona, contra militantes anarquistas o trotskistas del POUM, disidentes de la línea mayoritaria de poner el máximo esfuerzo en ganar la guerra y no, como proclamaban ellos, en hacer al mismo tiempo la guerra al fascismo y la revolución social largamente postergada.

Completó el cuadro la Ley de Responsabilidades Políticas, promulgada el 9 de febrero de 1939, que contemplaba la incautación de bienes de las organizaciones extinguidas y de los particulares, incluidas propiedades inmobiliarias y acciones y depósitos bancarios (con arreglo a esta ley, por poner sólo un ejemplo cinematográfico, le habrían de ser incautadas, al final de la guerra, las acciones de Filmófono a su fundador, Ricardo Urgoiti, obligado desde su regreso del exilio argentino, en 1942, a dedicarse a otras actividades). “Dieciocho tribunales regionales de composición mixta, aunque de mayor peso castrense, iban a dirigir la operación de criminalizar a los oponentes al Régimen incluso a aquellos acusados de pasividad (“tibios”), haciendo retroceder las responsabilidades hasta 1934. Esta nueva jurisdicción especial actuó sobre 17 supuestos delictivos y centralizó las competencias de los organismos de incautación de bienes. El resultado fue una purga política total, pero también un gigantesco colapso”, resume Gómez Bravo.

Todos los empleados públicos fueron obligados a justificar por escrito su comportamiento durante la Guerra Civil (y alguno, como Neville, tuvo serias dificultades para justificar lo que muchos exaltados de entonces consideraron su “tibieza” en los primeros meses de la contienda, como se verá más adelante), además de ser conminados a que denunciaran a sus compañeros de trabajo. Las comisiones depuradoras se formaban por ramas y categorías; muchos de estos expedientes pueden consultarse actualmente en el Archivo de la Guerra Civil en Salamanca. Y hecha la ley, hecha la trampa: la

⁴⁷⁰ Bennassar, Bartolomé (2005), p. 440.

necesidad de avales y certificados que pudiesen librar a las personas físicas de acciones y comportamientos políticos que, cabe recordar, en su mayor parte eran legales en el momento en que se produjeron llevó a la creación de un mercado negro de influencias (de la que, por cierto, no estuvieron exentos muchos eclesiásticos) y papeles, que como se verá habría de repetirse, con parecidas características bien que con otras intenciones (meramente crematísticas, en realidad), en la creación del mercado negro de licencias de importación y de exhibición cinematográficas, ya avanzada la década de los '40.

En lo que atañe a la industria del cine, las primeras medidas que se adoptaron para su “depuración” tuvieron lugar a partir de la Orden de 25 de agosto de 1939, “que estableció la obligación de investigar el comportamiento político de los consejos de administración de las empresas, sociedades y consejos de administración (...) con un capital superior a los cinco millones de pesetas. En su preámbulo se dice: “Conocido es el poder político esgrimido en los tiempos liberales desde la dirección de las grandes empresas y desde sus órganos de administración. Es inadmisibles que perdure la posibilidad de que en ellos figuren quienes guarden reservas hacia el nuevo Estado o en alguna forma hayan demostrado hacia el mismo un desvío”⁴⁷¹. Huelgan más comentarios.

7.2.- La censura cinematográfica

“Ahora iba a empezar una nueva manera de producir películas, llena de normas, reglamentaciones, prohibiciones y lo más triste, la censura. Frente a la simpleza de trámites anteriores, ahora se sucederían un sinfín de limitaciones. Porque, hasta 1936, el que quería producir una película sólo tenía que solicitar un permiso en la Dirección General de Seguridad, contratar al personal técnico y obrero, firmar una letra a noventa días a AGFA o a Kodak, y rodar”.

Eduardo García Maroto⁴⁷²

⁴⁷¹ Rimbau, Esteve y Torreiro, Casimiro (2008), p. 836.

⁴⁷² García Maroto, Eduardo (1988), p. 134.

A pesar de que la visión historiográficamente más convencional sobre el cine español de la primera posguerra pueda hacer pensar en un aparato industrial cinematográfico controlado por la legislación censora, lo cierto es que la realidad dista mucho de esto. No es que no hubiera habido censura, que la hubo, muy dura y en el fondo exitosamente coactiva; sino que los mecanismos que mejor consiguieron el control de los contenidos ideológicos y morales de las películas no vendrían dados tanto por el acatamiento sin más de las directrices de las distintas Comisiones, cuanto por la articulación de éstas con otras medidas más ejemplarmente eficaces, como habrían de ser los mecanismos de protección, el doblaje (con todos sus inconvenientes, que ya veremos) o la concesión de licencias de importación y permisos de doblaje para películas extranjeras.

O dicho de otra manera, que la censura no tuvo ocasión apenas de producirse en los primeros años del nuevo Estado, al menos en lo que hace al cine de producción española, y ello por dos razones. La primera, porque la renovación que se produjo en la profesión afectó también a los responsables de empresas de producción (en un número menor, en todo caso, que en el resto de los escalones profesionales), y pronto la creación de empresas sería una de las prebendas más notables obtenidas por los antiguos combatientes vencedores. Y otra, porque el Estado se habría de ocupar, con su política de fomento a la producción a base de ingentes subvenciones y variadas prebendas (licencias, sí, pero también créditos sindicales a bajo interés, o jugosos premios del SNE), de contar con un sector empresarial que, bien por razones ideológicas, bien por pragmatismo mercantil, se prestará dócilmente a realizar películas dentro de los rígidos moldes establecidos por la nueva situación. José Enrique Monterde lo resume sumariamente: “No olvidemos que la asfixia de cualquier forma de disidencia impidió que la censura tuviese que intervenir con radicalidad, puesto que quienes podían hacer cine o financiarlo no tenían la menor intención de cuestionar la situación política dada”⁴⁷³ .

⁴⁷³ Monterde, José Enrique: “El cine de la autarquía (1939-1950”, en: AA.VV. (2009), p. 190.

De esta manera, en los años que van de 1939 a 1945 tan sólo cabe citar un episodio censor grave: el ocurrido alrededor de *El crucero Baleares* (1941), obra de un ex espía y ex combatiente, Enrique del Campo, que jamás volvería a ponerse detrás de una cámara⁴⁷⁴. Producción de Radio Films, filial hispana de la multinacional estadounidense Radio-Keith-Orpheum (RKO), sin duda interesada en congraciarse con las nuevas autoridades⁴⁷⁵, el film abordó la que el franquismo consideró la “gesta”, durante la Guerra Civil, del crucero homónimo, uno de los primeros navíos de la Armada en ser requisados, en El Ferrol, por los alzados, y hundido por la aviación republicana en Cartagena, en marzo de 1938. Tras aprobarse el guión por parte de la censura y contar con todos los beneplácitos de las autoridades, que incluso pusieron a disposición del equipo técnico de rodaje el crucero gemelo al *Baleares*, el *Canarias* (y con el desorbitado coste de casi 3.000.000 de pesetas, una fortuna para la época), se decidió el estreno en nada menos que 48 salas de toda España (lo que indica que la operación propagandística perseguida con el film era de gran enjundia), con estreno de gala en el cine Avenida de Madrid.

Sin embargo, el día antes el film fue fulminantemente prohibido, dado el descontento de altos cargos de la Armada por el pobre contenido de su trama y sus escasos logros técnicos, la razón más profusamente utilizada por la crítica de la época (por ejemplo, es la que esgrime el influyente Antonio Mas-

⁴⁷⁴ Las historias del cine español que han abordado hasta ahora la inmediata post-guerra se hacían eco, también, de otro supuesto episodio censor, el sufrido por el film *Rojo y negro* (1942), obra de otro notorio falangista, Carlos Arévalo, porque en el film, no consultable durante muchos años puesto que se ha recuperado recientemente, se menospreciaba el papel del Ejército durante la contienda civil en detrimento del sacrificio personal de la militancia falangista. Pero la muy documentada contribución de Alberto Elena, “¿Quién prohibió *Rojo y negro*?”, originalmente publicada en la revista *Secuencias* y actualmente consultable en Gómez Vaquero, Laura y Sánchez Salas, Daniel (2009), deja perfectamente claro que el film no sufrió ninguna cortapisa censora por obra de un organismo estatal.

⁴⁷⁵ RKO fue la única empresa estadounidense en aceptar la orden, emanada por la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía (creada en 1939, dominada por el Estado pero de la que formaban parte distintas ramas profesionales), que obligaba a toda distribuidora extranjera a producir una película española por cada diez que pretendiera importar. De ahí que Radio Films se implicara en un proyecto que, originalmente, había partido de una efímera e industrialmente débil productora española, Arte Films. Un exhaustivo estudio del caso puede consultarse en: Martínez-Bretón, Juan Antonio: “*El crucero Baleares*. Un caso atípico de la censura franquista”, en AA.VV. (1995), pp. 137-154.

Guindal, que escribió sobre el film en *Primer Plano*) o por historiadores franquistas de la talla de Carlos Fernández Cuenca. Y no sólo eso: se prohibió a Radio Films utilizar partes aisladas del mismo para una eventual explotación fuera de España; se denegó la posibilidad de emprender un nuevo montaje del film ya realizado; se denegaron todas las apelaciones de la productora y distribuidora, y finalmente, también se procedió a la destrucción del negativo, con lo cual *El crucero Baleares* se convirtió en invisible desde entonces. Lleva razón Martínez-Bretón cuando afirma que, en última instancia, la razón final para una prohibición que, conviene recordarlo, saltó limpiamente por encima de los mecanismos creados para la censura de películas, es de otro tipo, y tiene que ver con la esencia misma del Estado franquista: “(...) desde una óptica actual, semejante imposición militar contiene una envidia política incuestionable. Es decir, la utilización del cine como fuente de adoctrinamiento y propaganda política no podía utilizar moldes equívocos y fisuras que desvirtuaran el mensaje genuino del denominado Movimiento Nacional. Y el Ejército, expresión de la vanguardia de esos valores, con el general Franco en la cúpula más alta (...) no podía permitir la adulteración de su prosodia más recia”.

7.2.1.- Aspectos normativos

Desde el punto de vista doctrinal, la censura franquista bebió de dos fuentes principales, bien estudiadas por Gubern en una contribución que sigue siendo imprescindible⁴⁷⁶, las proporcionadas por las legislaciones fascista italiana y nazi alemana. En Italia, funcionaba desde 1923 un *Regolamento per la Vigilanza Governativa sulle Pellicole Cinematografiche* (Real Decreto de 24.9.1923), que obligaba a la censura previa a cargo de funcionarios del Estado; y entre las razones que se podían aducir para prohibir un film se contaba, significativamente, que en el mismo figuraran “escenas, hechos y argumentos que inciten al odio entre las varias clases

⁴⁷⁶ Gubern, Román (1981), pp. 35 y ss.

sociales”: dicho con más crudeza, la eliminación directa de la lucha de clases y sus aspectos más vidriosos como argumento para una película. Además, y tal como también ocurrirá posteriormente en España, existió una cercanía manifiesta entre Estado e Iglesia católica en lo que se refiere a la necesidad de orquestar una censura eficaz: la encíclica *Vigilanti cura*, promulgada por el papa Pío XI el 29 de junio de 1936, “dedica un largo párrafo al problema de la protección de los fieles, sobre todo de los más jóvenes, y solicita la puesta a punto de un sistema de control para limitar la influencia perniciosa del cine”, recuerda Vito Zagarrío⁴⁷⁷, lo que llevará a un perfeccionamiento aún mayor de los mecanismos de censura por parte del Estado fascista.

En lo que hace a la censura alemana, hay que apuntar que era el territorio por excelencia del todopoderoso Ministerio de Propaganda, al frente del cual se encontraba el Dr. Joseph Goebbels. El cine dependía, como el resto de los medios de comunicación de masas, de la Reichskulturkammer (Cámara Estatal de Cultura), concretamente de una rama específica, la Filmkammer, creada en setiembre de 1933. El 1 de marzo de 1934, comenzó a regir una censura ejercida por censores específicos nombrados por el propio ministro, que no sólo controlaron la producción extranjera y la alemana desde entonces, sino también toda la anterior, igual que harían luego sus homólogos españoles. Su preocupación principal eran los contenidos “que pudieran amenazar importantes intereses del Estado o del orden público, u ofender la moral o los sentimientos artísticos o religiosos del nacionalsocialismo, o comprometer el respeto a Alemania en el extranjero o sus relaciones con otros países”. A diferencia de la italiana, pero no de la española posterior, la alemana obligaba a la censura previa de guión y a la posterior sobre la película rodada, con el fin de constatar que se ajustaba a los contenidos aprobados. Y también contenía algunas peculiaridades, como la prohibición de representar hechos violentos como las corridas de toros, que no obstante

⁴⁷⁷ “(...) dedica un lungo paragrafo al problema della protezione dei fedeli, soprattutto quelli piú giovani, e sollecita la mesa a punto di un sistema di controllo per limitare l’influenza perniciosa del cinema”. Zagarrío, Vito: “Schizofrenie del modello fascista”, en: AA.VV. (2006), p. 50.

podrían admitirse para la distribución en el extranjero, abriendo así la vía para que las productoras practicasen dobles versiones de un mismo film, que habría de ser igualmente una senda recorrida por el cine español desde la década de los '60, aunque desde la década siguiente con contenidos de carácter sexual.

Sobre este tejido de influencias, a las que cabría incluso añadir aspectos extraídos del llamado Código Hays, aprobado en primera instancia por los grandes estudios estadounidenses en 1930, pero con funciones ejecutivas y de sanción sólo cuatro años después (y por tanto, un código deontológico aprobado por un conjunto de empresas dentro de un organismo profesional específico la Asociación de Productores Cinematográficos, MPPA; unas normas sin poder ante los tribunales porque no emanaban de ninguna institución del Estado), comenzará la cambiante construcción jurídica alrededor de una censura que, normativamente, sólo se completará con la Ley de Censura de García Escudero, casi tres décadas más tarde. Ya en 1938, una Orden del 2 de noviembre, firmada por el Ministro de la Gobernación, Ramón Serrano Suñer, marcaba con claridad lo que las autoridades del nuevo Estado entendían que se debería hacer en el futuro: “Siendo innegable la gran influencia que el cinematógrafo tiene en la difusión del pensamiento y en la educación de las masas, es indispensable que el Estado lo vigile, en todos los órdenes en que haya riesgo de que se desvíe de su misión”.

Y que la censura cinematográfica era considerada por las nuevas autoridades como fundamental por la facilidad con que el cine se comunica con sus audiencias, lo deja de manifiesto una entrevista con el censor de Religión y Moral, el padre Peyró⁴⁷⁸, quien en *Primer Plano* responde:

“-¿Cabe discutir sus fallos (de la censura)?

- De ninguna manera. La sabia medida del Estado, creadora de la Comisión y

⁴⁷⁸ Declaraciones del padre Peyró a Alfonso Luján, *Primer Plano* nº 15, 12.1.1941. La cita está extraída de Guarner, José Luis (1971); también consultable en Gubern, Román (1981).

de la Junta Superior, les ha dado jurisdicción nacional, y además, una eficacia de la que no hay todavía muestra en otros aspectos de la vida intelectual. Otras manifestaciones ofrecen también campo a los desvelos moralizadores de las personas interesadas en ello. Ni el teatro, ni los quioscos de folletos y revistas son motivo de idéntica preocupación, como si se creyera que el veneno entra solamente en las almas a través del cine.

- (...) *Las decisiones de estos organismos ¿cómo se toman?*

- *Por absoluta unanimidad, pues ningún miembro discute las reservas de los demás sobre el aspecto de su competencia”.*

A partir de entonces, la censura tendrá sus fervientes defensores, que utilizaron un amplio abanico de argumentos para justificarla, desde el trauma guerra-civilista hasta, como en muchos otros países, la conveniencia industrial de su práctica⁴⁷⁹; pero que se basaron, ante todo, en un lugar común que la propaganda oficial elevó a categoría de dogma inmutable (y repetido, por cierto, por personajes públicos tan influyentes en el futuro como el dos veces director general de cinematografía, José María García Escudero): que dado el carácter violento y levantisco del pueblo llano español, expresado repetidamente a lo largo de los siglos en tumultos, guerras civiles y revoluciones, era preciso que una minoría ilustrada velara, desde el Poder, por proteger a los súbditos de sus propios turbios instintos. O dicho de otra forma, el convencimiento propagandístico de la minoría de edad del pueblo español para gestionar sus conflictos y su convivencia pacífica. A veces, con mal disimulado cinismo, esta necesidad de protección se empaquetaba con

⁴⁷⁹ A título de ejemplo, valgan los comentarios de Alessandro Pavolini, ministro de Cultura Popular en la Italia de Mussolini, quien refiriéndose a la función de la censura, afirmó juicios similares: “sostiene que el Estado se debe servir del arma de la censura preventiva no sólo y no tanto en el terreno político y moral, sino sobre todo en el cualitativo, es decir, para mejorar el nivel artístico del film”. (“che lo Stato si debba servire dell’arma del visto di censura preventivo non solo e non tanto sul terreno politico e morale, ma soprattutto su quello qualitativo, cioè per migliorare il livello artistico dei film”. Baldi, Alfredo: “La censura cinematografica”, en Laura, Ernesto (2010), p. 400.

oropeles de modernidad, como en este texto de 1941: “La censura en España se ha establecido como corresponde a un Estado fuerte, moderno y comprensivo con lo que es y debe ser la película cinematográfica española y, hay que decirlo, lejos de suponer un inconveniente o un obstáculo, es un estímulo y una orientación, sin merma de ninguno de los elementos que hoy son la base o inspiración del Arte Cinematográfico”⁴⁸⁰.

La pretensión, tan totalitaria, por lo demás, de intervenir decisivamente en la configuración de los mensajes contenidos en las películas queda de manifiesto desde un primer momento. Gubern trae a colación una Orden del Ministerio de la Gobernación de fecha 2 de setiembre de 1938, que indica hasta qué punto estaban las nuevas autoridades dispuestas a regular la vida y a conformar el pensamiento de sus súbditos: “Queda terminantemente prohibida la asistencia de menores de 14 años a las sesiones ordinarias de cine. En todas las que funcionen domingos y festivos y días de vacación escolar se celebrará una sesión especial diurna. Obligatoriamente figurará en el programa de la misma una película educativa o patriótica. Los menores de cuatro años podrán asistir al cine si van acompañados por sus padres. Queda prohibido a las empresas indicar en anuncios, carteleras, pizarras, programas y toda clase de propaganda que las películas cuyas funciones anuncian están prohibidas para menores de 14 años”⁴⁸¹.

La censura se ocupó de bastantes más cosas que sólo de juzgar la moralidad o la ideología de las películas; de hecho, lo recuerda Monterde, “las atribuciones tomadas por esos organismos (se refiere a la Junta Superior y a la Comisión de Censura Cinematográfica, *n. del a.*) cabe recordar que se incluían la supervisión de los guiones de aquellos films nacionales que pretendiesen rodarse, la concesión de los preceptivos permisos de rodaje y de las licencias de exhibición de los films españoles y extranjeros que se proyectaran en el territorio nacional, con la posibilidad de impedirla por completo o de sugerir las diversas modificaciones que se estimasen

⁴⁸⁰ Bernardo de Cartes: “Cómo se ejerce en el mundo la censura cinematográfica”, en *Primer Plano* nº 14, 19.1.1941.

⁴⁸¹ Gubern, Román (1981), p. 58.

requerible (cortes o remontaje de algunos planos o incluso secuencias, cambios en los diálogos, vigilancia de las campañas publicitarias, etc.) y, finalmente, la calificación de los filmes en relación a las diversas edades del público”⁴⁸². En la composición de las distintas comisiones que funcionaron con diferentes nombres (por ejemplo, en 1946 la Junta Superior de Censura pasaría a denominarse Junta Superior de Orientación Cinematográfica), y cuya composición no era pública ni se comunicaba a quienes elevaban a ellas sus peticiones, se incluían funcionarios de variada extracción (desde responsables del Ministerio de Educación Nacional hasta representantes del Departamento de Prensa y Propaganda), pero también el vocal eclesiástico, con poder de veto en cuestiones de moral y religión, algún crítico particularmente afecto al régimen, representantes de las distintas ramas sindicales y hasta algún representante del estamento militar. Y hago notar que en los largos años que este autor lleva revisando expedientes de censura en el Archivo General de la Administración, nunca le tocó encontrar la firma de una mujer en ningún expediente.

7.3.- LA RECONSTRUCCIÓN DEL APARATO CINEMATOGRAFICO

España sale de la larga contienda civil maltrecha y con gravísimas pérdidas materiales y humanas. No es aquí el lugar para hacer el censo completo, pero en todo caso, valgan estas apreciaciones a modo de resumen y de marco en el que se moverá, como es obvio, la industria cinematográfica: “La contienda ocasionó gravísimas pérdidas -económicas y humanas- y profundas heridas y rencores. Los destrozos materiales afectaron a más de 180 núcleos urbanos. Se destruyó el 60% de las vías de comunicación (ferrocarriles, puentes, carreteras, etc.); el 80% del tejido industrial, sobre todo en el País Vasco y Asturias; además de la ruina casi completa de muchos campos de cultivo. Todo ello produjo el desabastecimiento y el hambre en las grandes ciudades:

⁴⁸² Monterde, José Enrique: “El cine de la autarquía (1939-1950”, en: AA.VV. (2009), pp. 190-191.

sobre todo, en Madrid, y menos, en Barcelona y Valencia. Las pérdidas humanas fueron también cuantiosas. Los muertos en combate directo se calculan en torno a 350.000. Los represaliados en ambas retaguardias durante la guerra, y los ejecutados tras ella por los vencedores, en unos 80.000. Los exiliados alrededor de 400.000, de los que regresaron unos 100.000”⁴⁸³.

Hubo otras muchas, y graves, consecuencias: la pérdida de más de 500 tm de oro de las reservas del Banco de España, empleadas por la República para financiar la guerra; unos gastos de guerra totales de 300.000 millones de pts. (al valor de la peseta de 1963, cuando ya se habían recuperado, por tanto, los valores de renta *per cápita* de 1936); una destrucción de la red de transportes (ferrocarril, pero también carreteras de todo orden) que a la altura de 1950 aún no se había recuperado, a pesar de las grandes obras públicas emprendidas; más del 30% de la Marina destruida; y más de un 28% de la renta *per cápita* volatilizada, con el consiguiente desequilibrio en la distribución personal de la renta, pagada primordial y dramáticamente por las clases subalternas, derrotadas o no en la contienda. “Hasta 1951 no se empezó a salir de esa situación, y sólo hacia 1959 pudo España desprenderse definitivamente de las últimas secuelas de la guerra”, recuerda el historiador y economista Ramón Tamames⁴⁸⁴. Y Ángel Bahamonde concluye: “Por las fronteras de los Pirineos en febrero de 1939, o en condiciones lamentables desde los puertos del Mediterráneo, salió de España una pléyade de escritores, intelectuales, artistas, científicos, profesionales, docentes o artesanos cuya creatividad, aportación y logros profesionales fueron a repercutir a lugares más o menos lejanos. En febrero de 1942 el consulado general de México en Vichy censó a 13.400 españoles con formación superior que deseaban salir de Francia: entre ellos 1.743 médicos, 1.224 abogados, 431 ingenieros y 163 profesores de universidad, de los que 430 poseía España en 1936. Si a ello añadiéramos una cifra todavía desconocida de los que emigraron antes y a otros lugares, o

⁴⁸³ Montero, Julio y Paz, María Antonia (1999), p. 240.

⁴⁸⁴ Tamames, Ramón (1979), pp. 326-327.

que no estaban bajo el control de la embajada mexicana o que habían muerto, la cifra comprendería el inventario de esa pérdida de capital humano antes aludida”.⁴⁸⁵

Un régimen que había comenzado su construcción ya en tiempos bélicos refrendaría su propensión totalitaria, con el comienzo de la paz, con un rígido control sobre la población, pero también sobre todos los aspectos (económicos, legislativos, ideológicos, y también religiosos, con una jerarquía católica volcada, ya lo hemos visto, hacia el nuevo régimen) en que se desarrolla la vida cotidiana. Es en este contexto, como explicó hace ya años Félix Fanés en su fundamental aportación sobre CIFESA⁴⁸⁶, cuando el cine entra a desempeñar una función a la vez económica (se esperaba de él, visto el desarrollo alcanzado hacia 1936, que contribuyera a nivelar la maltrecha balanza de pagos: era mucho esperar, en todo caso, dado el nivel de pobreza alcanzado por amplias capas de las clases subalternas; pero se intentará, incluso aumentando, como veremos, el precio de las entradas populares) y de control ideológico, fuente de entretenimiento y herramienta perfectamente apta para adoctrinar a las masas y (re)construir una suerte de Verdad de Estado que reescribiera en profundidad la convulsa historia hispana de los siglos XIX y XX... y de antes, si hiciera falta. Que no se difundiera mucho en los medios masivos la necesidad de utilizar el cine de manera política, como reconoce Camporesi⁴⁸⁷, no significa que desde las filas más inteligentes del nuevo Estado no se comprendiera la necesidad de usarlo como un inmenso placebo social.

Es en este contexto en el que deben entenderse varias cosas. Una, fundamental, es la apuesta que realiza el capital bancario, más remiso en tiempos inmediatamente anteriores a invertir en un campo lleno de peligros para la recuperación de la inversión como suele ser, por la estructura prototípica de su negocio, el cinematógrafo; y desde 1939 interesado, más

⁴⁸⁵ Bahamonde, Ángel: “La Guerra Civil (1936-1939), en Bahamonde, Ángel (coord.) [2008], p. 687.

⁴⁸⁶ Fanés, Félix (1989).

⁴⁸⁷ Camporesi, Valeria (1994), p. 33.

política que económicamente, en contribuir a levantar el devastado edificio de la industria hispana de las imágenes en movimiento. Otra, la firme voluntad de las autoridades del nuevo Estado de destinar ingentes cantidades de dinero, en un contexto económico severamente deprimido, a mantener en pie una cinematografía nacional capaz de competir, al menos en el mercado interno (los buenos propósitos de expansión que vertebraron el Congreso Hispanoamericano se habían disuelto en una causa, la franquista triunfante, en realidad muy poco apreciada por las sociedades civiles de los potenciales mercados latinoamericanos, profundamente afectadas por el impacto que tuvo la contienda civil en los *mass media*) con las de países liberales y democráticos reacios a aceptar los planteamientos ideológicos del franquismo.

Todo ello se lleva a cabo en varios frentes. En uno, el de los contenidos de las películas, mediante la censura, que ya vimos nacer en el bando nacional desde comienzos de la guerra, y desarrollarse a escala de todo el Estado después de 1939. En otro, el cultural, el interés de las nuevas autoridades por el cine se plasma en la creación, en octubre de 1940, de la revista semanal *Primer Plano*, portavoz oficial de las posturas (y también de las tensiones) del régimen en la materia, confiado en sus primeros números a un personaje clave en el aparato cinematográfico del primer franquismo, el ya mencionado Manuel Augusto García Viñolas, que permaneció al frente de la publicación hasta abril de 1942. Coincidimos con Monterde en la consideración de puntal ideológico que desempeñó la revista: “No cabe ninguna vacilación en considerar este magazine como una muestra inequívoca del oficialismo cinematográfico inserto en la llamada prensa del 'Movimiento', y como tal controlada desde las altas instancias del régimen; de hecho, se trataba del portavoz cinematográfico del franquismo instalado en el poder”⁴⁸⁸. En otro, como en el terreno de la información, con la creación, en 1942, de Noticiarios

⁴⁸⁸ Monterde, José Enrique: “Hacia un cine franquista: La línea editorial de **Primer Plano** entre 1940 y 1945”, en: Fernández Colorado, Luis y Couto Cantero, Pilar (2001), p. 60.

y Documentales Cinematográficos (NO-DO)⁴⁸⁹ y la prohibición, desde el 1 de enero de 1943, de editar en el territorio español cualquier otro noticiario, bien fuese estatal, como el alemán UFA o el italiano LUCE; bien privados, como los estadounidenses Fox Movietone o March of Time, que lideraban entonces, en la época anterior a la expansión y consolidación de la televisión y de la información por ella emitida, los noticiarios en el terreno de la exhibición internacional, en los que obraban como eficaz complemento de los programas de ficción y entretenimiento. “No cabe duda de que mucho más que los criterios económicos -a pesar de la magnitud de producción y distribución que representaba-, el monopolio del NO-DO, prolongado hasta el primer día de 1976, tenía una motivación claramente política. Por una parte se abandonaba la dependencia de los noticiarios extranjeros que circulaban habitualmente por el país (...); por otra se cumplían las aspiraciones que habían intentado cubrir durante la Guerra Civil el *Noticiero Español*, editado por el Departamento Nacional de Cinematografía en el bando franquista (...); y finalmente, se coartaba la posibilidad de cualquier alternativa a la información oficial ofrecida por un NO-DO que nacía en el seno de la Vicesecretaría de Educación Popular”, como certeramente ha resumido José Enrique Monterde⁴⁹⁰.

Y en otro, en fin, el de la regulación de la actividad económica, mediante un complejo y cambiante corpus legislativo, que en la teoría se proponía la promoción y defensa del cine nacional, aunque en la práctica, muchas de las medidas adoptadas, lo veremos de inmediato, estuvieron lejos de cumplir con los objetivos previstos.

⁴⁸⁹ Cosa bien diferente es que los objetivos de construir una verdad de Estado a la manera nazi o fascista llegaran a buen puerto, según los deseos de los primeros responsables del nuevo invento. En su fundamental aportación sobre el NO-DO, Rafael Tranche y Vicente Sánchez Biosca llegan a conclusiones muy distintas: “La pretensión falangista (la corriente más próxima a estas ideologías) [se refiere al fascismo o al nazismo, *n. del a.*] de construir un discurso audiovisual afín, chocó inmediatamente con las limitaciones técnicas y económicas; pero, sobre todo, con la dificultad de dar cuerpo a la confusa amalgama de signos (tradicionalismo, religiosidad, militarismo...) que el Régimen exhibía como doctrina oficial. Tan sólo algún pálido y aislado reflejo, similar a lo que la maquinaria de propaganda nazi llegaría a edificar, apareció en los comienzos de NO-DO como expresión propia!”. Sánchez Biosca, Vicente y Tranche, Rafael (2000), p. 18.

⁴⁹⁰ Monterde, José Enrique: “El cine de la autarquía (1939-1950)”, en: AA.VV. (2009), pp. 194-195.

7.3.1.- La legislación: un cine enteramente en castellano

La radicalidad nacionalista del nuevo Estado quedaría pronto en evidencia con una medida que estaba llamada a convertirse en uno de los mayores errores legislativos de todo el franquismo, al menos en el terreno cinematográfico: la obligación de doblar al castellano todas las películas extranjeras a estrenar en España, algo que parecía estar en la lógica de pensamiento de un régimen que proclamaba reivindicativamente la memoria del fenecido Imperio, pero que aplicado con implacable lógica castrense tuvo consecuencias imprevistas. Al igual que la censura, también esta medida se inspiró en otra anterior, y concretamente en el fascismo italiano: un decreto-ley de octubre de 1933, firmado por el gobierno mussoliniano, vetaba la proyección de películas extranjeras que no estuvieran dobladas al italiano y, además, obligaba a que el doblaje fuese realizado en estudios transalpinos. Y por si fuera poco, también obligaba a las empresas extranjeras a pagar una tasa de doblaje de 25.000 liras; y los distribuidores italianos tenían derecho a tres permisos para doblar películas extranjeras por cada título de producción nacional que hubiesen lanzado al mercado. Estos tres permisos se habrían de convertir, pasado el tiempo, en cuatro, y los ecos de esa política habrían de impregnar, en la posguerra mundial, buena parte de las polémicas sobre la defensa del cine italiano, particularmente cuando, a comienzos de los '50, se haga cargo de la máxima jefatura cinematográfica un político de sólido futuro, pero funesto en sus maniobras para cercenar y atentar contra un cine neorrealista considerado en general como excesivamente afín con el izquierdismo: el democristiano Giulio Andreotti.⁴⁹¹

El principal impulsor de la castellanización del cine fue, según Gubern, nada menos que el jefe del Sindicato Nacional del Espectáculo, el falangista Tomás Borrás Bermejo, escritor, periodista (en *F.E.* y sobre todo en *ABC*, así como fundador del diario *España* de Tánger), amigo y futuro colaborador de Edgar

⁴⁹¹ Zagarrío, Vito: "Schizofrenie del modelo fascista", en: AA.VV. (2006), p. 52.

Neville⁴⁹². Al igual que el fascista Luigi Freddi, director de la Direzione Generale per la Cinematografia bajo la batuta del ministro de Cultura Popular, Dino Alfieri, había sido el inductor de las medidas adoptadas en la Italia mussoliniana, Borrás fue quien convenció al Ministerio de Industria y Comercio para que dictara una orden, finalmente publicada el 23 de abril de 1941, que regulaba variadas cuestiones que atañían a la “re-nacionalización” general de la sociedad, y que, entre otras pintorescas medidas, incluía, ya lo comentamos antes, el abandono de nombres extranjeros para todo tipo de establecimientos públicos, empezando por cines y acabando por teatros, hoteles y restaurantes. En el apartado 8 de la Orden se indicaba: “Queda prohibida la proyección cinematográfica en otro idioma que no sea el español, salvo autorización que concederá el Sindicato Nacional del Espectáculo, de acuerdo con el Ministerio de Industria y Comercio, y siempre que las películas en cuestión hayan sido previamente dobladas. El doblaje deberá realizarse en estudios españoles que radiquen en territorio nacional y por personal español”⁴⁹³. La obligatoriedad del doblaje abarcaba también a los *trailers* promocionales; y demás está decir que por “idioma español” el legislador entiende el castellano: no estaba previsto en absoluto que un film producido fuera del país se pudiera doblar a cualquier otra de las lenguas habladas en el Estado.

No existen dudas sobre el efecto devastador que tal medida supuso para el cine de producción española, puesto que su principal medida fue dejar el arma de la lengua en manos de distribuidores extranjeros. Si se debió sólo a un raptó de fervor patriótico o si estuvo motivada por intereses crematísticos menos confesables resulta, a día de hoy, muy difícil de establecer; aunque es probable que se debiera a una mezcla de ambas cosas. La teoría de los intereses poco claros la expuso, hace ya años, el antiguo cargo estatal Victoriano López García, “alto funcionario que ejerció muy diversos cargos en

⁴⁹² Borrás fue marido de Aurora Mañanós, “La Goya”, a quien hemos encontrado ya en estas mismas páginas, y que como él fue militante de Falange y correo, en la prisión de Alicante, entre el preso José Antonio Primo de Rivera y los mandos de su organización.

⁴⁹³ Citado por Gubern, Román (1981), p. 69.

los primeros años del franquismo, desde responsable de la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía (...) hasta fundador del IIEC (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas)”⁴⁹⁴.

En una entrevista a Santiago Pozo para una tesis doctoral, que luego devino en libro⁴⁹⁵, López García afirmaba que la medida se había tomado respondiendo a más o menos discretas presiones realizadas por importantes productores cinematográficos con intereses en estudios de doblaje, una hipótesis nada descabellada, pero en todo caso, no confirmada con nombre alguno, lo que la hace sospechosa de intentar justificar una medida que, por lo demás, hizo al cine español aún menos competitivo. Por eso, en su momento ya escribimos: “De golpe, una medida legal pensada para proteger la lengua como valor ideológico cercenó la más clara opción industrial de que disponía el cine español, al entregar en bandeja a unas plateas cuyo analfabetismo las hacía impermeables al subtítulo, las ansiadas películas extranjeras, rodadas con presupuestos astronómicamente más altos que los modestos españoles, impregnadas de una inalcanzable atmósfera de cosmopolitismo y ahora habladas en perfecto castellano. De forma que cuando la medida fue derogada, por una Orden promulgada el 31 de diciembre de 1946, el mal ya estaba hecho: el público se había adaptado de mil amores a la práctica del doblaje, que contentaba, además, a las poderosas distribuidoras que pugnaban por los derechos para hacerse con las películas foráneas en condiciones también muy peculiares”⁴⁹⁶ .

Tampoco conviene olvidar, por lo demás, que ya desde tiempos republicanos, lo recuerda Félix Fanés⁴⁹⁷ tras citar varios artículos aparecidos en la prensa especializada desde 1935, hubo sectores de la exhibición y de la distribución especialmente interesados en que prosperara el doblaje (ya hemos visto con anterioridad que la MGM intentó imponer el doblaje, en tiempos republicanos, para sus productos estrenados en España). Que estos

⁴⁹⁴ Riambau, Esteve y Torreiro, Casimiro (2008), p. 837.

⁴⁹⁵ Pozo, Santiago (1984), pp. 50-51.

⁴⁹⁶ Riambau, Esteve y Torreiro, Casimiro (2008), p. 837.

⁴⁹⁷ Fanés, Félix (1989), pp. 146 y ss.

sectores fueran más poderosos que el resto de los productores, en términos de influencia política en el *entourage* del Generalísimo, es cosa bien distinta: a falta de otros testimonios que puedan corroborar estas posturas, debemos consignar sólo que objetivamente distribución y exhibición bien pudieran haber apostado por un cine que, como el americano, o incluso el influyente cine alemán de los primeros años de la posguerra (y también, aunque en menor medida, el italiano), garantizaba pingües beneficios que el cine de producción española estaba, en términos generales, aún lejos de poder ofrecer.

7.3.2.- Las medidas de protección a la producción

Al tiempo que apostaba por la “re-nacionalización” de la exhibición cinematográfica, el régimen promovió medidas complementarias para intentar contentar a las empresas de producción. El 28 de octubre de ese mismo 1941, una Orden del Ministerio de Industria y Comercio vinculó estrechamente la producción de películas españolas con la obtención de permisos de importación y licencias de doblaje para producciones extranjeras. O dicho de otra forma, el gobierno reconocía con esta medida que el verdadero maná para la profesión estaba en el cine extranjero, con lo que, pretendiéndolo o no, creó las condiciones para un inmenso fraude, como se verá a continuación. “La Orden (...) establecía ciertos baremos de calidad para poder acceder a los permisos de importación, y a las consiguientes y necesarias licencias de doblaje para las películas importadas. Decía, por ejemplo, que las películas debían ser obligatoriamente de producción íntegramente española (cuadro artístico, técnico y propiedad de las empresas), con lo que ello suponía de cerrojazo a cualquier posibilidad de coproducción. Igualmente, establecía un mínimo de inversión para poder disfrutar de la ayuda, al cifrar el coste del film producido en un tope mínimo de 750.000 pts; y a la vez, hablaba de una calidad decorosa, que se supone estaría al menos salvaguardada si la

inversión adquiriría un cierto tono gracias a la subvención”⁴⁹⁸.

No es extraño que el régimen de coproducción no estuviera en absoluto contemplado en esta Orden. En primer lugar, porque se vivían tiempos de rigurosa autarquía, de cerrazón interior, de litigios por la obligación de no repatriar, por parte de las empresas extranjeras, capitales obtenidos en el país, con lo que se les obligaba a reinvertir en la economía española; y de absoluto control del accionariado de las empresas por parte del Estado⁴⁹⁹. Y luego, porque viviendo como se vivía en medio de una Segunda Guerra Mundial en la que España estaba sólo involucrada nominalmente, gracias a la astucia de Franco a la hora de apoyar al Eje, pero sin comprometerse con sus potencias mediante un pacto militar firmado, era cuanto menos poco probable que inversionistas provenientes de países que no fueran Portugal, Italia o Alemania pudieran efectuar negocios en España. Aunque hay que consignar que en algún caso excepcional, como la adquisición, por parte de capitalistas españoles e italianos, de los anteriores Estudios Aranjuez, rebautizados con el nombre de la nueva empresa recién creada, Sociedad Anónima del Film Español (SAFE), que contaba con el estudio, con una rama de producción ligada a la marca italiana XX Secolo, pero también con una rama de distribución, se autorizó la operación sin mayores cortapisas. Que la vida del estudio y de la productora anexa fuera efímera (de hecho, acabó sus actividades en 1944) parece más marcado por el curso de la guerra que por el

⁴⁹⁸ Riambau, Esteve y Torreiro, Casimiro (2008), p. 838.

⁴⁹⁹ Control no significa necesariamente intervención directa del Estado en los consejos de administración, ni mucho menos. De hecho, hubo numerosas empresas con capital mixto, extranjero y español a lo largo y ancho del primer franquismo, incluidos de países que no eran precisamente simpáticos al régimen, como los EE.UU., o Gran Bretaña. Pero no cabe duda de que el franquismo miraba con gran simpatía la inversión de sus aliados naturales, como Alemania, en la maltrecha economía de posguerra. Sin ir más lejos, la existencia de un verdadero *holding* de empresas alemanas con sede en Madrid, Sofindus, en el que había navieras y probablemente empresas mineras que explotaban el prohibido mineral bélico wolframio, nos libra de mayores precisiones. Vinculada a Sofindus a través de su propio responsable máximo, Johannes W. Bernhardt, la productora cinematográfica Sagitario, creada un poco más tarde del arco temporal de nuestro interés, en 1947, llegó incluso a controlar los estudios de rodaje de Cinearte, además de tener una distribuidora propia. Véase al respecto la voz respectiva en: Riambau, Esteve y Torreiro, Casimiro (2009), p. 700-702.

propio del negocio⁵⁰⁰.

Algunos meses después, en 1943, otra Orden (de 18 de mayo) modificaría algunos de los aspectos de la entonces vigente. En medio de un paquete con otras medidas que tenían que ver también con la censura (como que, además de presentar el guión previo a la Junta, también había que hacerlo con el elenco técnico y el artístico con los que se pensaba contar), especificaba la obligación de presentar un plan económico para tener acceso a la ayuda. Esa misma Orden estableció un baremo de valoración de las películas compuesto por tres categorías: Primera, por la que la productora del film español podía aspirar a la concesión a entre 3 y 5 permisos de importación, según la disponibilidad del cupo autorizado para cada país al que se le compraban películas; Segunda, que podía hacerse con entre 2 y 4 permisos; y Tercera, que quedaba excluida.

La Orden contenía además una verdadera carga de profundidad, en términos ideológicos, pero también económicos: la creación del llamado Interés Nacional, para películas que, en resumidas cuentas, sirvieran para reafirmar los bastiones ideológicos y morales del régimen, o reescribieran la Historia según los gustos de sus comisiones de valoración. En este caso, el ejemplo previo utilizado fue el alemán, cuya legislación preveía un “especial valor político y artístico” para películas de exaltación nacionalista. El Interés Nacional se primaba con un extra punto menos que suculento: hasta 5 permisos extras de importación, tras la oportuna evaluación por parte de una Sub-comisión Reguladora. El desarrollo jurídico del Interés Nacional corrió por cuenta de una Orden posterior, del 15 de junio de 1944.

La principal consecuencia de esta Orden y de la fórmula del Interés Nacional es obvia: mediante prebendas bien remuneradas, el régimen se garantizaba, por una parte, la adhesión de las productoras, puesto que si podían hacer una película perfectamente “de régimen”, con capacidad para hacerse con hasta 10 permisos, para qué intentarlo con otro tipo de

⁵⁰⁰ Para más información sobre la pintoresca historia de Estudios Aranjuez, véase: Sánchez Salas, Daniel: “A diez mil kilómetros de Hollywood (La historia de E.C.E.S.A. / Estudios Aranjuez)”, en: García de Dueñas, Jesús y Gorostiza, Jorge (eds.) [2001], pp. 81-118.

propuestas; y por la otra, al tolerar la súbita aparición de un mercado de compra-venta tanto de permisos de importación como de licencias de doblaje (imprescindibles para poder poner en circulación la película), repartía prebendas en el seno de una industria compuesta, ya quedó dicho con anterioridad, en buena medida por conmlitones de la pasada guerra y por industriales conservadores que estuvieron desde el primer momento junto al bando alzado en la contienda. Y la jugada se redondeaba además con el control de los contenidos de las películas extranjeras por medio del doblaje⁵⁰¹.

Pero también hubo otras consecuencias importantes: el reforzamiento de la subordinación de las productoras independientes a las distribuidoras de alcance estatal. Porque si bien quienes obtenían los permisos y las licencias eran los productores, si éstos no se dedicaban a la distribución (tarea nada fácil en un mercado que, a pesar del paréntesis bélico, pronto se rehizo a partir de las empresas anteriormente existentes, o de otras nuevas que contaban con los beneplácitos del régimen, como Cesáreo González / Suevia Films, ya veremos), que era el caso más frecuente, sólo tenían que ponerse de acuerdo con los distribuidores para cerrar el precio y cederles los derechos de los permisos. A su vez, los distribuidores pronto comprenderán que si ellos mismos son los que producen, el beneficio será aún mayor, con lo cual se generó un clima de febril negocio, en medio de una realidad cotidiana de hambre y miseria de la mayor parte de la población.

Así pues, en buena lógica con lo anterior, el mercado de la distribución se fragmentó mucho más, como consecuencia de la creación de un número desmesurado de empresas nuevas. Lo cuenta así Vallés Copeiro: “pronto

⁵⁰¹ La efectividad de estas políticas ya había quedado plenamente de manifiesto en el caso del cine italiano. Baldi recuerda que la censura trasalpina apenas intervino en el contenido de las películas, una vez que los productores responsables de financiarlas (con generosas ayudas estatales, dicho sea de paso) se ocupaban de no incurrir con sus productos en la ira de los funcionarios fascistas. Así, en 1940 sólo el 4,7% de las películas sometidas a censura sufrieron intervenciones a manos de los funcionarios del Estado, y de ellas, tan sólo 2 eran de producción italiana; y el porcentaje bajó aún más en 1941, cuando sólo el 4% (11 películas de 278 revisadas) sufrieron cortes; y de ellas, tan sólo una era de producción enteramente italiana. Véase al respecto: Baldi, Alfredo: “La censura cinematográfica”, en: AA.VV. (2006). Laura, Ernesto (2010), pp. 400 y ss.

abundarán las empresas ocasionales o incluso nominales, ya que su actividad resultará prácticamente nula aunque sigan constando en los registros oficiales. En la mayoría de los casos se trata de empresas especulativas, creadas exclusivamente con el objetivo de explotar algún permiso de importación⁵⁰². Un dato ejemplifica el fenómeno: en 1943, hay en todo el territorio español 36 productoras en activo (muchas más sin registrar actividad), pero nada menos que 369 distribuidoras... para un mercado que se había contraído mucho desde los tiempos republicanos, puesto que si en 1935, último año de actividad normal, se importaron alrededor de 500 títulos, la cifra bajó hasta 200 en 1942.

Aquí queda de manifiesto, con prístina claridad, que el verdadero negocio no estaba en lo que se decía pretender, que las productoras invirtieran en películas españolas a cambio de permisos de importación: el verdadero negocio consistió en la creación de un mercado negro de compra y venta de estos permisos, perfectamente conocido y tolerado por las autoridades estatales, en el que intervenían los poseedores de los preciados nuevos bienes, pero sobre todo los intermediarios y los distribuidores, antiguos o de nuevo cuño, tanto da, que pretendían hacerse ricos en muy poco tiempo. Obviamente, no hay datos oficiales sobre el valor de estos permisos, y también de las perceptivas licencias de doblaje; y menos aún, referidas al arco temporal de nuestro interés. Pero sí se sabe, por declaraciones de la época recogidas por Carlos F. Heredero⁵⁰³, que en 1951 el coste de un permiso de importación oscilaba entre las 800.000 pts y 1.100.000 pts, mientras que la licencia de doblaje anexa rondaba las 65.000 pts. Esa fue la verdadera dimensión alcanzada por el negocio, y no la legítima pretensión de producir películas para el público español.

Otro elemento además vino a añadir más confusión aún a esta práctica de los permisos a cambio de producción hispana: la arbitrariedad con que las

⁵⁰² Vallés Copeiro del Villar, Antonio (2000), p. 75.

⁵⁰³ Heredero, Carlos F: *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana / Filmoteca Española, Valencia-Madrid, 1993, p. 40. Citado en: Riambau, Esteve y Torreiro, Casimiro (2009), p. 839.

autoridades distribuyeron esos mismos permisos. Lo recuerda Monterde: “Estos baremos (se refiere a los permisos según categorías) de reparto sólo fueron indicativos, puesto que ya en 1943 hubo dos películas especialmente apoyadas por el gobierno -*El escándalo* y *El clavo*- que alcanzaron nada menos que 15 licencias de doblaje”⁵⁰⁴. Además, las películas a las que se les concedía el Interés Especial gozaban de otras prebendas, no menos importantes en términos recaudadores: eran estrenadas en los mejores meses, tenían prioridad a la hora del reestreno (entonces muy importante, dada la cantidad de cines de circuitos no de estreno existentes), e incluso la obligatoriedad de permanecer en primeras salas si lograban alcanzar al menos un aforo del 50%.

El otro de los grandes mecanismos de protección puestos en funcionamiento por el primer franquismo fue la concesión de créditos. Una Orden de 23 de abril de 1941 creó el Fondo de Fomento de la Cinematografía, regulado por una Orden posterior (11.11.1941), del que dependía el llamado Crédito Nacional Cinematográfico. Este crédito, llamado Crédito Sindical, fue creado por las dificultades que encontraban los productores en su relación con los bancos para la obtención de fuentes crediticias, y era gestionado por los propios funcionarios del Sindicato Nacional del Espectáculo. Preveía préstamos a bajo interés, con una cuantía equivalente hasta el 40% del coste reconocido del film, contra la presentación de una memoria con los datos financieros, así como el perceptivo permiso de autorización del guión por parte de la Junta de Censura, y fue efectivo al menos hasta comienzos de la década posterior, cuando la morosidad de los productores, unido a las dificultades de tesorería del régimen, comenzaron a retrasar su pago, hasta hacerlos literalmente inservibles, razón por la que, poco antes de acabar la década, serían suprimidos. También este campo fue pasto de la picaresca: la devolución de los créditos estaba prevista en cuotas mensuales, pero las empresas menos solventes (la mayoría, en realidad) fueron remisas a cumplir con la reversión del dinero al Estado.

⁵⁰⁴ Monterde, José Enrique: “El cine de la autarquía (1939-1950), en: AA.VV. (2009), p. 198.

Eso explica el constante cierre de empresas, pero también la apertura, con otros nombres y en ocasiones con los mismos propietarios, de productoras de nuevo cuño, con el fin de alargar o definitivamente no cumplir con las condiciones de devolución. El volumen del crédito, en el período de nuestro interés, fue el siguiente: en 1942, 10 películas se hicieron con 2.309.808 pts en concepto de crédito (con una media de 230.980 pts por película); en 1943, 4 se repartieron 1.830.218 (la media, nada desdeñable, fue de 457.554,51 pts por película); en 1944, 20 usufructuaron de 8.692.660 pts (434.633,34 pts de promedio para cada título); y en 1945, 28 tuvieron a su disposición una cantidad similar a la del año anterior, 8.607.146 (con una media de 307.398,09 pts por película⁵⁰⁵. Este crédito sindical se añade a otra prebenda gestionada también por el SNE: los premios anuales concedidos por el mismo Sindicato. Destinados a los productores, aunque con la salvedad de que el 20% de su cuantía debía repartirse con los equipos técnico y artístico, se concedieron 2 premios anuales, de 400.000 pts los primeros, y de 250.000 pts los segundos; también se dotaron cuantías menores para 4 cortometrajes anuales.

Finalmente, la última de las medidas adoptadas por el franquismo durante sus primeros años como régimen fue una vieja reivindicación de tiempos republicanos, e incluso anteriores, ya lo hemos visto: la instauración de una cuota de pantalla para favorecer la competitividad del cine español. Se estableció por una Orden de 10 de diciembre de 1941, y dictaba la obligatoriedad de las salas de cine de proyectar una semana completa de un film español por cada seis de otro extranjero. En 1944, esta directriz se revisó con nuevas ventajas para el cine de producción local: una semana por cada cinco de película extranjera. Pero se añadió un controvertido mandato: que la española debía proyectarse después de la extranjera (lo que en buena lógica de protección resultaría aceptable), pero que en la práctica produjo no pocos descontentos entre los exhibidores, que se consideraron dañados en sus

⁵⁰⁵ Datos recogidos por López García, Victoriano, Martín Proharam, Miguel A. y Cuevas Puente, Antonio (1955), p. 35.

intereses.

Consecuencia de todas estas medidas fue, en fin, un aumento general del coste de las películas, bien que dicho aumento tiene que ver con los costes reconocidos por los organismos encargados de la concesión de la protección, no con la inversión final que insumía su producción, lo que hace que posiblemente jamás sepamos lo que costaba realmente una película entonces (y a partir de entonces, y hasta la actualidad, a decir verdad). La nueva forma de producción, mucho más atenta a los deseos del régimen que a la lógica consecución del negocio en el mercado y en la búsqueda de la aceptación del público, hizo que en un contexto general de drástica reducción de la actividad económica, de compresión de los precios y de pérdida del poder adquisitivo de los salarios, en todas las clases sociales menos en los más directamente vinculados a la gestión del poder y a las finanzas, los costes de las películas aumentarían si no espectacularmente, sí en una proporción nada desdeñable. Contemplemos el cuatrienio 1940-1943. Una película de producción más que modesta, como podría ser la comedia de Ignacio F. Iquino *¿Quién me compra un lío?* (1940), producción Aureliano Campa para CIFESA realizada en Barcelona, costó 287.105 pts; en cambio, películas de ambientación histórica, una de las propuestas más defendidas por la crítica oficialista y por el régimen en los primeros tiempos del Nuevo Estado, insumían inversiones mucho mayores: *La gitánilla* (1940) de Fernando Delgado, costó 1.200.000 pts. Igualmente, géneros habitualmente considerados como relativamente baratos, como la comedia de enredos también experimentaron alzas notables: *Rápteme usted* (1940) del hoy olvidado Julio de Flechner, con absoluto protagonismo de una vedette franquista como Celia Gámez, entonces en horas de máxima fama, llegó también a un coste reconocido de 1.200.000 pts; pero *La maja del capote* (1943) del propio Delgado, otra peripecia taurina ambientada en el período goyesco y protagonizada por Estrellita Castro, ya alcanzó, en 1943, la friolera de 2.300.000 pts.⁵⁰⁶ Por su parte, el primer largometraje rodado por Edgar Neville tras la contienda civil, *Correo de Indias*

⁵⁰⁶ García Fernández, Emilio Carlos (2002), p. 128.

(1943), pasó holgadamente de los 2 millones.

Al analizar lo que fue industrialmente el cine del primer franquismo, se constata que le es aplicable la descripción que, paradójicamente, hizo Jean-Pierre Jeancolas sobre el cine francés del mismo período, al que censuró “su capitalismo de pequeño comerciante, poco concentrado, poco estructurado, replegado sobre sí mismo, timorato, poco proclive a darse a conocer y reconocer”⁵⁰⁷. E incluso todavía tiene vigencia el palmario juicio efectuado hace más de tres décadas por los hermanos Pérez Merinero sobre la reconstrucción del aparato cinematográfico por obra del nuevo régimen: “(...) La abundante protección estatal, que fomentaría en el cine, como fiel reflejo de una política general autárquica, la autarquía con sus secuelas: trabajar de espaldas al mercado exterior, levantar una industria provinciana y nacionalista, no competitiva, de estructura y productos obsoletos, plagada de sucedáneos. Y no sólo no se contaba con el mercado exterior, sino que el propio mercado interno era las más de las veces obviado. Se fabricaban películas exclusivamente para las todopoderosas Comisiones oficiales, dadoras de bienes. (...)”, a lo que cabía añadir “la poca -mejor dicho, nula- profesionalidad de los productores para los que producir películas era un pretexto. La especulación con los permisos de importación era su norte y su principal fuente de ingresos.”⁵⁰⁸ Esto es cierto sólo parcialmente: que muchos de los recién llegados a la industria pretendieron (y de hecho, lograron) pingües ganancias desde la picaresca, ya quedó demostrado. Pero no todos los profesionales pusieron en práctica estas políticas sin más. De hecho, creo que es mucho más ajustado reconocer, como hace Castro de Paz, que “Las empresas cinematográficas rehúsan integrarse activamente al nuevo ideario político, y salvo ciertos filmes *de compromiso* y pese a las evidentes limitaciones con las que habían de desenvolverse, continúan tratando de satisfacer prioritariamente los gustos del público”⁵⁰⁹. Que estos gustos fueron

⁵⁰⁷ Jeancolas, Jean-Pierre, en AA.VV.: *Histoire du Cinéma. Nouvelles approches*, p. 86. Citado por Lagny, Michèle (1997), p. 172.

⁵⁰⁸ Pérez Merinero, Carlos y David (1975), p. 28.

⁵⁰⁹ Castro de Paz, José Luis (2002), p. 55.

más o menos censurables, mucho más conservadores de los que los hermanos Pérez Merinero (e incluso quien esto escribe) podrían defender, no obsta para reconocer que, al menos una parte no desdeñable de la profesión, continuó primando los valores comerciales del público por encima de las componendas políticas con el nuevo Estado. Y un caso tan notable, lo veremos, como es el de Suevia Films / Cesáreo González, tal vez la más franquista de las productoras españolas de post-guerra, sirve para matizar un lugar común bien asentado en la historiografía cinematográfica española: la de la absoluta estulticia de los productores. “La realidad es que la producción intenta -en la medida de lo posible- mantener los lazos con las tradiciones populares que habían constituido el sustrato último de nuestras formas filmicas y demostrado largamente su eficacia”⁵¹⁰.

7.3.3.- La producción del primer franquismo

“El hecho de que algunas productoras cuenten con muchos años de permanencia en la industria, y el de que otras se apoyen en la distribución o estén relacionadas en cierto modo con sólidas fuentes bancarias, no disminuye la inestabilidad general de la producción. Con lo cual se pone de manifiesto el carácter atomizado e inestable de nuestra producción y su carencia de organización industrial”⁵¹¹.

A pesar de las medidas adoptadas por las autoridades con el fin de reconstruir el aparato industrial cinematográfico, los primeros años de la posguerra fueron especialmente duros para la industria, por razones que no tenían que ver con la concesión de créditos o prebendas, sino de otra índole. Hubo una doble penuria: por una parte, de orden tecnológico: España carecía de antiguo de una eficaz industria química (ni, a decir verdad, casi ninguna otra industria relacionada con la tecnología cinematográfica básica) capaz de

⁵¹⁰ *Ibidem*.

⁵¹¹ López García, Victoriano, Martín Proharam, Miguel A. y Cuevas Puente, Antonio (1955), p. 20. Aunque la cita se refiere al cine de los primeros '50, adquiere aún más consistencia si tenemos en cuenta que para esas fechas, el cine español ya había reconstruido, sobre nuevas bases, su aparato de base.

producir celuloide, entonces la materia prima del cine; de manera que tenía que recurrir a las compras en el exterior para abastecer su propio mercado interno⁵¹². Pero tampoco ayudaban los tiempos: una vez que, desde setiembre de 1939, los aliados tecnológicamente avanzados de España entraron en guerra (Alemania e Italia, principalmente), restringieron sus propios cupos de producción de película virgen, empujados a ello tanto por la reconversión de la industria química en industria de guerra como por sus propias necesidades de consumo de celuloide con intenciones propagandísticas, de manera que gran parte de ese éste se destinó al documental de propaganda.

También en el tema de la falta de película virgen hay una continuidad entre la situación anterior a 1936 y el presente post-bélico: de hecho, era un viejo problema que el cine español acarreaba desde los tiempos del mudo, siguió sufriendo durante la República y vivió mucho más acuciantemente en los primeros años del franquismo, una menesterosa continuidad en sus avatares tecnológicos. Objeto de sesudas ponencias en el Congreso Hispanoamericano de 1931, en realidad la primera patente para explotar este rico, pero muy caro filón industrial ligado a la cinematografía había sido concedida un poco antes, el 4 de setiembre de 1930, a nombre de dos personajes singulares, el ingeniero químico catalán Francisco Oliver Mallofré, como responsable de los Laboratorios Cinematográfica Industrial, y el distribuidor y posterior exhibidor Rodrigo Soler Palau⁵¹³, que era verdaderamente el inversionista, al suministrar

⁵¹² Algo parecido le ocurriría, casi en paralelo, a otro país de alguna manera aislado políticamente en el contexto internacional de los '40 y que tras la asunción de la presidencia por parte del general Juan Domingo Perón, habría de estrechar lazos con la España franquista: Argentina. Igualmente carente de una sólida industria química, el país dependía sobre todo de la voluntad de la industria estadounidense para el suministro de celuloide, y ante la inacción de ésta, más interesada en premiar la fidelidad mexicana respecto a la política exterior norteamericana, los industriales argentinos hubieron de recurrir a procedimientos de lavado y "re-emulsionado", así como a la presión política para obtener lo que necesitaban: "El tema del celuloide virgen fue convirtiéndose en un asunto de Estado, y la política no estuvo exenta. Los exhibidores eran aliadófilos, y acudieron en reiteradas oportunidades a pedirle a la embajada norteamericana en la Argentina que mediara ante su país". Mercado, Silvia D. (2013), pp. 55, epígrafe.

⁵¹³ Soler Palau había fundado, en 1925, una importante distribuidora en el ámbito catalán, Mundial Films, que llegó a comercializar incluso, entre 1927 y 1932, los títulos de la poderosa Warner Bros. Soler se hizo cargo, al menos hasta 1935, de la dirección comercial de la empresa, que abandonaría para dedicarse a la gestión de dos cines, uno en Barcelona y el otro en Sevilla. Los datos de este epígrafe los debemos al muy documentado trabajo de

la mayor parte del 1.550.000 pesetas de que se componía el capital social de la nueva empresa, Cinematográfica Industrial, Sociedad Anónima Española (CISAE). Pero las cosas no pasaron de un deseo: CISAE no tenía ni la magnitud económica ni los contactos internacionales como para poder desarrollar su patente de fabricación, de forma que los desvelos de Oliver y Soler se quedaron sólo en la promesa de algo que no pudo cuajar.

Una segunda penuria vino a añadirse a la primera para agravarla aún más: la carencia de divisas propia de un país cerrado sobre sí mismo y con contados vínculos comerciales con el exterior, lo que motivó, por una parte, la fuerte contracción de la producción, como se verá ahora mismo; incluso el cultivo del cortometraje para paliar esas carencias (el propio Neville, mientras espera poder poner en marcha el costoso y largo proceso que llevará a la realización del que será *Correo de Indias* [1942], rodará, en 1941, dos de estos cortos musicales: *Verbena* y *La Parrala*, ambos sobre argumento de Rafael de León); y por la otra, generó un nuevo mercado negro, esta vez con celuloide de contrabando. Debe añadirse a la falta de divisas, que se ocupaban en otros menesteres (desde el sector energético hasta el alimentario), también los fuertes aranceles aduaneros que debían pagar los importadores, más las dificultades de transporte, pronto agravadas por el conflicto mundial. Todo ello derivó en el ya mencionado mercado negro, pero también en un fenómeno tangencial, pero que tantas cosas explica sobre las vicisitudes del cine español de los '40: el derivado de utilizar copias nacidas de la re-emulsión de copias positivas ya utilizadas. Mediante triturado, se obtenía un celuloide de peor calidad, aunque perfectamente utilizable: "El re-emulsionado se hacía entonces sobre la parte central, dejando sin la homogeneidad necesaria la zona de los bordes, donde queda el sonido impresionado. Es por ello por lo que muchos filmes re-emulsionados se caracterizaron por su deficiente sonido, los muchos empalmes y la menor duración, como consecuencia de los rozamientos en la zona de arrastre, por

Luis Fernández Colorado: "Las penurias de Tántalo. Breve crónica sobre la fabricación de película cinematográfica en España", incluido en: AA.VV. (1998), pp. 18-54.

más que fuesen siendo introducidos perfeccionamientos”, recuerda Fernández Colorado.

El problema fue tan grave que llevó al Estado a intervenir, contraviniendo paradójicamente sus propios propósitos de los primeros tiempos post-bélicos. A la altura de 1939, la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía, presidida por Santos Bollar, había decidido, en una medida que tenía como principal objetivo el reflotar y hacer viables los laboratorios y los estudios de rodaje, obligar a que las películas extranjeras ingresaran al país en soporte negativo, para hacer así que trabajaran los laboratorios españoles en su positivado, al tiempo que obligaba a que se doblaran en estudios hispanos no menos del 90% de los títulos de importación. Obviamente, esta medida no se pudo mantener por mucho tiempo, dada la carencia de película, y el Estado intervino porque las penurias por el celuloide hizo que películas concretas sufrieran interrupciones en su rodaje durante varios días “ante la imposibilidad de cargar siquiera los chasis de la cámara, con el consiguiente quebranto para el estudio donde se procedía a la filmación y el gasto añadido para una productora que debía seguir pagando los salarios a técnicos y artistas. Por otra parte, a la hora del tiraje de copias sólo unas cuantas eran bendecidas con los mejores materiales disponibles, mientras que la mayoría se efectuaban sobre variopintos soportes que podían abarcar desde un Ferrania (película de producción italiana, la más utilizada en el cine trasalpino de la época, *n. del a.*) al límite de la caducidad hasta cualquiera de ignotas características adquirida en el mercado negro (no hablemos ya de cuando dichas copias eran para largometrajes que estaban agotando su período de comercialización)”⁵¹⁴. El mercado de la película virgen, que desde tiempos republicanos se importaba desde EE.UU., Gran Bretaña, Italia, Francia y Bélgica, vivió una nueva realidad cuando, a mediados de 1949, se creó Manufacturas Fotográficas Españolas (MAFE), empresa que nace con un insospechadamente gran capital social (30 millones de pesetas de la época) y

⁵¹⁴ Fernández Colorado, Luis: “Las penurias de Tántalo. Breve crónica sobre la fabricación de película cinematográfica en España”, incluido en: AA.VV. (1998), p. 39.

con la prohibición de que su accionariado sobrepasase el 25% de presencia extranjera, y que será la primera de las marcas comerciales que desde entonces garantizaría al cine español la existencia de película virgen. Una observación sobre sus fundadores: al frente de la entidad figuran Baltasar Márquez Salvatierra y Tomás de Bordegaray Arroyo... que era no sólo uno de los principales accionistas del Banco de Vizcaya, sino presidente de Estudios Chamartín. La jugada era, pues, perfecta; y funcionó, con diferentes avatares profesionales por lo menos hasta su cierre definitivo, el 1 de enero de 2000.

Importación de película virgen en 35 mm

Año	Metros	
1940	9.328.121	
1941	12.893.777	
1942	6.022.502	
1943	12.599.515	
1944	14.280.919	
1945	8.176.097	

Fuente: López García, V., Martín Proharam, M.A., y Cuevas Puente, A. (1955).

Desde el punto de vista de las infraestructuras de rodaje, y contra lo que la propaganda franquista se empeñó en asentar como verdad inmutable (y casi todos los historiadores cinematográficos posteriores recogen obedientemente), España sale de la Guerra Civil con su parque de estudios casi al completo. Según los voceros del régimen, las “hordas rojas” habían prácticamente colapsado, con su “política destructiva”, el parque de salas, como se atreve a afirmar Luis Marañón en la revista *Primer Plano*⁵¹⁵. Lejos de

⁵¹⁵ Marañón, Luis: “3.405 salas cinematográficas funcionan en España”, en *Primer Plano*, 19.7.1942.

ser cierto, y aunque películas españolas se rueden en Italia, como es el caso de *Los hijos de la noche* de Perojo, o los tres títulos en los que participará Edgar Neville en Roma, la producción de películas se activó muy pronto, hasta el punto que tal vez haya sido la industria cinematográfica la primera en normalizarse de todo el parque industrial hispano. En Madrid continúan activos Sevilla Films, Chamartín, Roptence, Ballesteros, CEA, Aranjuez y el humilde Augustus Films, el más pequeño de todos. En Barcelona, Orphea, Kinefón y Diagonal continúan en la producción. Ocho laboratorios, varios de los cuales tienen sede tanto en Madrid como en Barcelona, permanecen activos; y en cuanto a los estudios de doblaje, en los que la Ciudad Condal tuvo tradicionalmente más incidencia que Madrid, seguía con sus cinco: Acústica, Fono-Barcelona, Voz de España, Parlo Films y las instalaciones de la Metro-Goldwyn-Mayer. En Madrid, sólo se contaba con uno, Fono-España. En lo que hace al número de salas, hay alrededor de 4.000 utilizables en 1939, que bajarán sucesivamente a 3.600 en 1943 y a sólo 3.150 en 1944.

Estas infraestructuras producirían, según las publicaciones oficiales, entre 1939 y 1945, la siguiente cantidad de películas: 1939: 10 títulos; 1940: 24; 1941: 31; 1942: 52; 1943: 49; 1944: 33; y 1945: 31. Obsérvese la cantidad descendente de títulos desde que, en 1943, se hace evidente el retroceso ítalo-alemán en todos los frentes de batalla; y que 1942 sea, con 52 títulos, la cima del sexenio se debe en parte a que aún Italia y Alemania podían proporcionar película virgen. Estos largometrajes fueron realizados por una estructura de empresas que preveía tanto las viejas distribuidoras del período pre-bélico (Selecciones Diana, Selecciones Huguet/Selecciones Capitolio, Bernaldo de Quirós, Saturnino Ulargui...) como otras recién llegadas, aunque vinculados sus responsables de antiguo con el negocio cinematográfico, como Hesperia (vinculada a la distribución a través de su rama Mercurio Films), la barcelonesa Emisora Films o Selecciones Floralva; también, de empresas ligadas a la gestión de estudios de rodaje, como la potente Chamartín, CEA, Ballesteros o incluso Cinearte. Pero sobre todo, un escalafón en el que se encontraban las empresas específicas de producción nacidas aún del calor

bélico y con consejos de administración trufados de antiguos combatientes nacionalistas.

Es el caso de la curiosa CEPICSA (Compañía Española de Propaganda, Industria y Cinematografía, S.A.), creada en A Coruña, en 1939, por los hermanos Vicens Diana, militantes falangistas relacionados con el entorno de negocios de Nicolás Franco, hermano del dictador, y marca responsable de la ya mencionada película de Neville *Correo de Indias*. Pero también muchas otras productoras. Permítase la cita de una obra nuestra anterior, que nos ahorra muchas explicaciones: “Otros recién llegados fueron Hércules Films, creada por el falangista Adolfo Arenazas; (...) Colonial AJE, marca utilizada por tres empleados de la colonialista Compañía del Golfo de Guinea; Marta Films, fundada por el fiel empleado de CIFESA Norberto Soliño, franquista acérrimo (...) Mientras el funcionario del SNE Tadeo Villalba ponía a punto Valencia Films, el antiguo periodista y militante falangista Joaquín Romero Marchent y Gómez de Avellaneda fundaba Intercontinental Films (...)”⁵¹⁶; también otras, como UCESA (Unión Cinematográfica Española S.A.) y Producciones Antonio de Obregón, creadas ambas por Obregón, militante falangista y antiguo secretario general del Departamento de Cinematografía; y aún cabría añadir a este listado otras productoras nacidas más allá de 1945, algunas tan productivas como las varias creadas por el hiperactivo falangista Eduardo Manzanos, escritor, productor, guionista y director.

Pero al igual que ocurriera en tiempos republicanos, en los primeros años del Nuevo Estado dos serán las empresas principales que dominarán la producción de cine en España: CIFESA y Cesáreo González / Suevia Films. La primera en el escalafón es una vieja conocida. La CIFESA posterior a 1939 es la superviviente de los avatares bélicos, que habían partido en dos su vieja estructura empresarial (una parte, como se recordará, en la España republicana, Madrid y Valencia, celosamente guardada por sus obreros, por cierto, para devolverla intacta, al final de la contienda, a sus empleadores; la otra, en Burgos, aunque con negocios por medio mundo). La prestigiosa

⁵¹⁶ Riambau, Esteve y Torreiro, Casimiro (2009), p. 846.

empresa de la familia Casanova se adaptó bien, aunque no sin tensiones que ya hemos comentado, al nuevo curso de los tiempos. Lo hizo, además, con una precisa estructura de gran estudio, copiando el modelo americano, aunque a una escala lógicamente más reducida, dadas las características del mercado español de la época: producción y distribución poderosas, aunque, al igual que ocurrió en el período republicano, sin poseer estudios propios de rodaje; gran inversión en una parte importante de los títulos realizados al año; lujosos diseños de producción que creaban un cierto “aire de la casa” entre todas las películas por ella producidas⁵¹⁷; adaptación de obras destinadas a públicos amplios y sin contravenir, lo contrario hubiese sido imposible, el rígido marco moral y político impuesto por las autoridades; cuadros técnicos y artísticos contratados por varios años y con sueldos por encima de la media de la profesión; y cultivo de los géneros más populares, del melodrama a la comedia y la españolada, sin desdeñar, por lo demás, los filones puntuales explotados por el cine del período y relacionados con el pasado inmediato, por ejemplo, el film militarista y de Cruzada (*¡Harka!*, 1941, Carlos Arévalo; *¡A mí, la Legión!*, 1942, Juan de Orduña).

Los problemas para la empresa, bien estudiada, como se sabe, por Félix Fanés, comenzaron a visualizarse justo tras el final de la Segunda Guerra Mundial, y fueron de varios tipos. Por una parte, su costosa estructura, su bulímico, despilfarrador aparato de producción (en el sexenio que analizamos, y contando como propias, que lo eran, las producciones barcelonesas de Campa, la empresa produjo 62 títulos, muy lejos de los 10 de Suevia Films y los también 10 de Emisora, las empresas que le siguen en el *ranking* de la producción de los primeros ´40) y sus faraónicos rodajes no siempre dieron, en taquilla y ante las comisiones de valoración, los resultados deseados. Pero por otra, aún antes de acabar la contienda mundial, la productora valenciana había sido incluida por el gobierno estadounidense en una lista negra de

⁵¹⁷ La excepción fue, en la primera mitad de los ´40, la serie de películas de bajo presupuesto (hasta 11 títulos) que, producidas personalmente por Aureliano Campa, veterano productor que ya estaba en el negocio desde la década de 1920, se realizaron en estudios barceloneses con un coste manifiestamente por debajo de la media del estudio y se distribuyeron con el marchamo de “Una producción de Aureliano Campa para CIFESA”.

empresas que habían trabajado para la Alemania nazi, lo que, aunque no sea la explicación principal de su deriva, no obstante creó no pocos problemas a una marca que, conviene recordarlo, tenía sucursales repartidas por América Latina, Europa y Filipinas.

Y si en tiempos republicanos, una empresa como Filmófono aparecía como el faro que podría haber guiado una producción de corte moderno, equiparable a la de cualquier otro país europeo con tradición, la adaptación al nuevo curso de los tiempos la ejemplifica la que estaba llamada a suceder, ya en la década de los ´50, a la empresa valenciana: Suevia Films. La firma fue la creación individual de un hombre sin ningún contacto previo con el cine⁵¹⁸, el gallego Cesáreo González, e individual fue su gestión durante toda su andadura, a pesar de que a Cesáreo lo acompañara siempre, al menos hasta comienzos de los ´60, su hermano Arturo, convertido posteriormente él mismo en poderoso productor, al frente de su empresa Regia Films / Arturo González.

Cesáreo González fue un producto de la emigración a América. Hijo de una familia bien conectada, aunque de humildes recursos, viviría en Cuba y en México, donde trabajó en negocios de familiares, antes de regresar a España en 1931, con un capital considerable y con algunas pasiones que iba a cultivar cuidadosamente desde entonces: la política (fue un temprano militante de Falange Española) y el fútbol como negocio, para lo cual habría de convertir, ya en la posguerra, al Celta de Vigo, club del que fue presidente, en bastante más que el modesto equipo regional que era al comienzo de la República. Las inversiones de González en la Galicia republicana fueron varias: cafeterías, una agencia publicitaria, una concesionaria automovilística y hasta un hotel, el Gran Hotel de Vigo, que está en el origen de la historia de su productora.

Suevia comenzó su andadura completamente por azar: el rodaje vigués de

⁵¹⁸ En realidad, había tenido un pequeño contacto anterior: al acabar la guerra, en 1939, puso algo de dinero en la producción de *El famoso Carballeira*, basada en una obra de su amigo, el comediógrafo Adolfo Torrado; pero al parecer sin pretensiones de entrar en el negocio.

un film producido por un atrabiliario personaje de entonces, Manuel del Castillo, *Polizón a bordo* (1941), hizo que éste contratara el hotel de González para alojar a su *troupe*; pero las penalidades para lograr hacer rendir el poco dinero que tenía para realizar el film y las deudas contraídas con el hotel, le llevaron a convencer a González para que fuera él quien se hiciera cargo del producto final, apareciendo Del Castillo como productor asociado. A partir de ahí, y hasta 1945, González maniobrará para llevar a buen puerto su nuevo negocio, rodeándose de profesionales de su confianza, como el dibujante y guionista Heriberto S. Valdés, el director Ramón Torrado o su hermano, el comediógrafo Adolfo Torrado, amigo de antiguo, ya quedó dicho, de Cesáreo. Con este núcleo original, y gracias a sus relaciones con el círculo más íntimo del dictador Franco, el gallego llegaría a un productivo acuerdo con Chamartín que le garantizaría, por un lado, estudios de rodaje a buen precio; y por el otro, y al menos hasta que inaugure su propia empresa de distribución, en 1946, será la distribuidora del estudio la que colocará sus productos en el mercado.

Y así como Filmófono dejó para la posteridad sólo un puñado de películas, y la duda de qué hubiera podido pasar de haber disfrutado de condiciones normales para el libre desarrollo de su negocio, Suevia Films no sólo demostrará, después de un arranque tímido (sólo 10 películas producidas entre 1941 y 1945), desde la segunda mitad de la década de 1940, su voluntad de liderazgo en la industria (lo que concretará desde comienzos de los '50, gracias a la debilidad de CIFESA y el comienzo del largo final judicial que acabó con la empresa valenciana), sino sobre todo su capacidad para abrir mercados, gracias a sus contactos mexicanos, en toda América Latina, primero, y desde 1949, y por mor de un convenio con la multinacional estadounidense Columbia, también en el resto del mundo, URSS y sus países satélites incluidos⁵¹⁹.

⁵¹⁹ Cuando hablamos del mercado internacional, hay que consignar a continuación qué tipo de productos destinó Suevia a la exportación. Paradójicamente, la empresa del falangista Cesáreo no produjo películas de exaltación patriótica, ni filmes de hagiografía de personajes ideológicamente cercanos al régimen, ni productos de Cruzada. Consciente de que el

La exhibición que hubo de vehicular estos productos, por su parte, mantuvo una tendencia similar, lo apuntamos con anterioridad, a la manifestada en el bando nacional durante la guerra, es decir, que el aumento del precio de las entradas continuó, e incluso se agudizó como consecuencia de la adopción de nuevas tasas que gravaban su precio. La cifra de espectadores se mantuvo alta a lo largo del período 1939-1945 (por ejemplo, en 1943 se vendieron 275 millones de entradas, una cantidad muy respetable). Pero, como afirma con admirado escándalo Díaz Puertas, el cine se convirtió en “¡un consumo de lujo!”⁵²⁰, justamente por los impuestos. Hubo aquí continuidad, con respecto al período republicano inmediatamente anterior a la contienda, si analizamos el amplio abanico de posibilidades de ver una película, desde la sala de estreno exclusiva hasta el último circuito de reestreno en pueblos y ciudades rurales. Pero no, desde luego, en lo que se refiere al coste de las entradas, eminentemente popular, lo hemos dicho ya, en tiempos republicanos. En 1947 (pero los datos son ilustrativos también del período 1939-1945, que es el de nuestro interés), el precio medio de una entrada se había multiplicado por 3 respecto a 1936. Pero no sólo eso: la relación es mucho más despareja si tomamos en cuenta que el nivel de vida era, ocho años después del final de la guerra, un 13% más bajo que en 1935.

Por lo demás, la producción de los primeros años tenía la función, según resumió acertadamente Pérez Bowie, de “reeducar a los españoles que habían sido víctimas a la vez del veneno corruptor de la democracia y del ateísmo. Para ello, no era necesario que el mensaje fuese formulado de modo directo y el componente doctrinal podía aparecer, por ejemplo, de forma

negocio se mantenía sobre todo gracias al contacto y la aceptación del público, González cultivó los géneros más populares, y muy en especial la comedia con tintes localistas, los films folklóricos y la españolada, también en su versión galaica, gracias a los leoninos, bien que crematísticamente magnánimos contratos que firmó con estrellas de la copla y de la canción, como Lola Flores, Sara Montiel, Carmen Sevilla, Joselito, Paquita Rico o la mexicana María Félix. Lo que en realidad explotaron los filmes de Suevia, colocados sin problemas en las plazas latinoamericanas, fue la nostalgia de tantos y tantos emigrantes o exilados que habían dejado atrás su país, no la pretendida ganancia ideológica que pudiera nacer del compromiso militante de su fundador. Para el análisis de la trayectoria industrial y política de Cesáreo González, es fuente necesaria el libro de Castro de Paz, José Luis y Cerdán, Jostexo (2005).

⁵²⁰ Díaz Puertas, Emeterio (2003), p. 35 y ss.

implícita en filmes que ofrecen una visión crítica de la amoralidad y el materialismo de determinadas sociedades en las que termina triunfando la solidez de los principios religiosos de los protagonistas; ello explica el auge de las producciones que se sitúan en el marco de la sociedad española de la Restauración, basadas en novelas de autores ultraconservadores (Pedro Antonio de Alarcón, el padre Coloma, Palacio Valdés) que utilizaban toda la artillería dialéctica del catolicismo de la época para combatir los avances liberales y, según su punto de vista, anticristianos⁵²¹. De ahí precisamente la abundancia de la adaptación literaria (o teatral) por encima del guión original, que oscilan entre el 90% del año 1939 y el 45,1% de 1945, con porcentajes del 79,1% (1940) o el 38,4% (en 1942)⁵²².

Desde el punto de vista de su origen genérico, el primer franquismo aparece marcado, en sus aspectos más notorios, por ese cine que la crítica y la historiografía han denominado “de Cruzada”, en realidad, más un filón que un género propiamente dicho, puesto que sus productos más evidentes se inscriben en el cine de aventuras militares (lo son, sin ir más lejos, *¡Harka!, ¡A mí, la Legión!, Raza, Escuadrilla*, la ya profusamente citada *El crucero Baleares*, por citar sólo algunos ejemplos), o en el drama bélico, pero con ambientación total o parcial en el reciente conflicto civil⁵²³. Son productos de exaltación patriótica, fuertemente ideologizados, que buscan mostrar ante todo los valores castrenses como superior estadio a alcanzar por el *homo*

⁵²¹ Pérez Bowie, José Antonio (2003), p. 39.

⁵²² Pérez Bowie también recuerda que “resulta sintomática la ausencia en el cine español de estos años de los autores más representativos de la gran novela del siglo XIX”, con la única excepción de la adaptación de la *Marianela* (1940) de Pérez Galdós, realizada por Benito Perojo, pero a partir de la versión teatral, convenientemente edulcorada, de los hermanos Alvarez Quintero, éstos sí, en su conservadurismo, profusamente versionados en el cine del período. *Ibidem*, p. 58, nota a pie.

⁵²³ Hay que hacer notar, por lo demás, que los años ´40 fueron tiempos de moda para el cine histórico en todas sus variantes, y casi en todas sus geografías. Lo fue, en primer lugar, en Hollywood; pero también en Japón, que tenía rígidamente codificados sus géneros históricos desde los tiempos del mudo; en Gran Bretaña, en la Italia fascista, en Francia y hasta en la que aspiraba a ser la más importante industria cinematográfica en lengua castellana, la argentina, que utilizó la excusa de la Historia, a menudo mezclada también con la académica adaptación literaria de referentes europeos decimonónicos, en su denodada lucha por desplazar al cine mexicano en las preferencias del espectador medio latinoamericano.

hispanicus. Huelen a muerte, porque en realidad participan de ese espíritu de sacrificio, tan impulsado por la retórica falangista que impregna todos estos años cualquier manifestación cultural española, en aras de un ideal superior, que es el destino de España, pero también la identificación de ésta con el africanismo y, por obvia extensión, con su Caudillo. En algún caso, se trata de películas que anticipan un filón más recorrido aún en los años ´50, la del cine anticomunista puro y duro, como son, con las peculiaridades que analizaremos más tarde, *Frente de Madrid* y *La muchacha de Moscú* de Neville; pero también *Porque te vi llorar* de Orduña, *Rojo y negro* de Arévalo, *Raza* de Sáenz de Heredia, *Boda en el infierno* de Antonio Román o incluso alguna extranjera con ayudas de producción española, como *Sin novedad en el Alcázar / L'assedio dell'Alcazar*, del italiano Augusto Genina. “Su objetivo consistía en dotar de un carácter épico a la guerra, procurando inscribirla en la historia española de las últimas décadas. A saber, la guerra de Marruecos, los conflictos abiertos en la Segunda República, el desorden social y el asesinato indiscriminado de la “zona roja”... En estos films convergían fenómenos y actitudes bien distintas: uno de esos productos fue fruto de la colaboración con Italia, otro con Alemania; alguno se remontaba muy atrás (*Raza*, por ejemplo, lo hacía hasta la batalla de Trafalgar), otros, como *Porque te vi llorar*, no fijaban su horizonte más allá del 17 de julio de 1936. Sea como fuere, estas obras manifestaban un robusto “presentismo”, una urgencia por intervenir en la legitimación del golpe y del Régimen de Franco”⁵²⁴.

Este cine rotundo, en muchas ocasiones de una virilidad cuanto menos contradictoria y en gran medida problemática; que exhibe sin pudor su espíritu tanático; cargado de una retórica que comienza en el voluntariamente arcaizante lenguaje oral y en los diálogos (impagables, en este aspecto, los de *¡A mí, la Legión*, aunque se podría extender la consideración al resto del lote) y que culmina en una puesta en escena enfática y abigarrada (no hay más que pensar en *Raza*) no fue, ni mucho menos, el más popular. Cine de circunstancias, que las productoras financiaron en consonancia con los

⁵²⁴ Sánchez Biosca, Vicente y Tranche, Rafael (2012), p. 441.

tiempos y para congraciarse con las autoridades del Nuevo Estado, en realidad su impacto entre el público fue, con todas las salvedades que debemos guardar por la ausencia de cifras oficiales estimables, muy inferior al de los géneros más populares, al frente la comedia, como demostró Monterde en su tantas veces citada aportación⁵²⁵, y siguiendo con un género que el citado historiador no contempla como tal, pero que nosotros sí hacemos, como se justificará más adelante: la españolada en todas sus formas.

Una aclaración, para terminar con este largo apartado. Cine de Cruzada y exaltación de los valores castrenses no significa, necesariamente, cine fascista, si por tal entendemos la existencia de un cine “de partido”. En este caso, el cine español de los ´40 guarda muchas concomitancias con el cine fascista italiano, sobre todo por la ausencia de una producción de ficción (otra cosa son los documentales) que cante las loas ideológicas defendidas por el partido único, llámese éste Partido Fascista o Movimiento Nacional. En ambos casos, ya quedó dicho, la operación emprendida por las nuevas autoridades fue mucho más desembozada, al tiempo que eficaz en sus objetivos: se trató antes de comprar con prebendas a los industriales cinematográficos que afrontar una política de producción propia que tenía, además, numerosos riesgos, desde reeditar las desavenencias internas entre los distintos sectores que constituyeron el bloque dominante que salió triunfante de la guerra, hasta identificar un film cualquiera con un único sector ideológico. Porque, al fin y al cabo, lo que marcaban los nuevos tiempos, eliminado el enemigo liberal-masón-republicano-socialista-comunista-anarquista, y reducida al silencio la gran masa sobreviviente, lo que se imponía era presentar a España como la quería el viejo eslogan patriótico-derechista acuñado por la UPE de Primo de Rivera: “Una, Grande y Libre”, sin aristas ni intereses particulares. Todos a una, sin contradicciones de clase, marchando tras su invicto Caudillo.

⁵²⁵ Monterde, José Enrique: “El cine de la autarquía (1939-1950)”, en: AA.VV. (2009), pp. 230 y ss.

7.3.4.- La política exterior del cine español: los convenios con Italia

Un régimen necesitado de relaciones exteriores, como era el que el bando franquista anhelaba construir tras el final de la contienda, vio pronto reducida su capacidad de maniobra a tan sólo un puñado de países amigos, algunos, como Japón, demasiado lejanos, con lo cual sólo quedó la perspectiva de estrechar lazos con un país claramente menor en el intercambio con España, como era el Portugal del general Salazar, y con dos aliados mayores: Italia y Alemania. Con el país germano, pronto se firmarán convenios pioneros que, como ya hemos visto, contemplaban sobre todo cuestiones como el monopolio a la empresa alemana Tobis del material de propaganda bélica realizados en el bando franquista. Por su importancia para nuestro estudio, tiene mucho más interés el analizar con detalle las relaciones con la Italia mussoliniana, no sólo porque sería en Roma donde Edgar Neville retomaría la realización de películas de ficción, sino también porque, en parte ya lo hemos visto, la organización de la cinematografía española tuvo mucho más que ver, a partir de 1939, con el modelo italiano que con el alemán.

Y sin embargo, el papel de los italianos como apoyo del bando nacional durante la contienda fue cualquier cosa menos plácido. Hubo frecuentes roces sobre todo a causa del contenido de los documentales rodados por operadores italianos por cuenta del noticiario LUCE, que era, conviene recordarlo, un noticiario de Estado. “Este proselitismo de los italianos (su pretensión de convertir España en un satélite del fascio) despierta pronto recelos en los franquistas y hasta provoca confrontaciones. Molesta, sobre todo, que LUCE atribuya a los voluntarios italianos todos los éxitos militares, además de propagar su actividad sin que le importe el pacto de No-intervención (firmados por las potencias occidentales). Su propaganda se convierte en contra-propaganda cuando la recogen los medios republicanos para argumentar que aquella es una guerra de independencia contra el invasor fascista y que las victorias de Franco se deben a la ayuda exterior, en

absoluto, a sus propios méritos⁵²⁶.

Pero a pesar de todo, en octubre de 1938 se firmaría un primer tratado de colaboración cinematográfica, que constaba de varios ítems importantes. Firmado por Dionisio Ridruejo, por el lado español, y por el poderoso ministro de Cultura Popular italiano, Dino Alfieri, fue el más provechoso para el cine español, por más que el italiano, que pretendía desde España penetrar también con sus productos en el mercado latinoamericano, obtendría réditos más modestos, aunque no despreciables. El fracaso de las políticas llevadas a cabo por el responsable principal de la cinematografía trasalpina, Eitel Monaco, la presión sobre la economía y la producción de películas por efectos de la guerra mundial, y la falta de instalaciones de rodaje en Italia, duramente afectadas por los bombardeos aliados, llevarían a la firma en Madrid de otro pacto, el Acuerdo Cinematográfico Hispano-Italiano de abril de 1942, firmado por los ministros de Exteriores de ambos países, Ramón Serrano Suñer y Francesco Lecquio, por el cual España ponía a disposición del cine italiano, en justa correspondencia con la situación anterior, en ocasión de la firma del acuerdo Ridruejo – Alfieri, facilidades para la financiación e instalaciones de rodaje; y aunque reactivó la producción, no lo hizo ya con el empuje anterior: de hecho, tras la caída de Mussolini y el cerco a la República de Saló, los acuerdos habrían de convertirse en poco más que papel mojado. No obstante, los de 1938 tendrían no poca importancia para el devenir de la producción española, puesto que ya en fecha tan temprana como febrero de 1939, es decir, a menos de cuatro meses de la firma, comenzaría el rodaje de un primer título en régimen de coproducción, *Los hijos de la noche / I figli della notte* de Benito Perojo, nacida de la colaboración entre las empresas Imperator (Italia) y Ulargui⁵²⁷. Desde ese momento, hasta 1943, cuando Italia estaba ya invadida por los Aliados y el régimen mussoliniano se tambaleaba, se vivió una efervescencia considerable en las productoras de ambos países:

⁵²⁶ Díaz Puertas, Emeterio (2003), p. 197.

⁵²⁷ Es preciso aclarar que en 1938, una ley italiana, la nº 1061, de 16 de junio, había allanado las cosas a las productoras italianas, al conceder exenciones y premios a las empresas que coprodujeran con homólogas extranjeras, en filme rodados en establecimientos italianos.

quien más, quien menos intentó posicionarse para obtener los mayores beneficios, de manera que empresas españolas con relaciones comerciales estables con homónimas italianas se apresuraron, lo recuerda Cabrerizo⁵²⁸, en publicitar ambiciosos planes para rodajes múltiples que muchas veces no llegaron a nada. Es el caso de la productora y distribuidora barcelonesa Balet y Blay, representante en España de la italiana Sovrania, que anunció nada menos que la adaptación de ¡doce! obras de José María Pemán, entre las que se contaban algunas de las más conocidas: *El divino impaciente*, *La bestia y el ángel* o *Lola, la piconera* (que sería adaptada más tarde por Luis Lucia, en 1952), que jamás llegaron a realizarse. O algunos de los numerosos proyectos que CIFESA emprendió también con Sovrania, con la que firmó un contrato por 14 títulos que finalmente se quedarían en 8, algunos de los cuales eran sonadas propuestas, como una adaptación de la *Malvaloca* de los hermanos Álvarez Quintero, otra de *Los intereses creados* de Benavente o la que hubiera debido ser la primera versión de *Boy*, adaptación de la obra del padre Coloma, finalmente realizada, sin participación italiana, por Antonio Calvache en 1940⁵²⁹.

Pero más allá de estos fracasos, que hablan más que nada de la premura por aprovechar las ventajas proteccionistas del Estado fascista italiano, no cabe duda que la intensa colaboración llevada a cabo en tan sólo 4 años, de 1939 a 1943, fue no poco interesante⁵³⁰. Nada menos que 23 producciones,

⁵²⁸ Cabrerizo, Felipe (2007), pp. 28 y ss.

⁵²⁹ Del interés de los productores por la operación, con la que además pensaban aumentar la cuota mundial de las cinematografías italiana y española, da cuenta esta declaración del poderoso Vicente Casanova, mandamás de CIFESA: “Hemos llegado a establecer un tipo de producción mixta en colaboración con Italia que consideramos interesante porque al hacer películas artistas españoles o italianos juntos, conseguimos que las españolas sean conocidas y explotadas en Europa y que al mismo tiempo los artistas italianos sean conocidos en América. Desde el punto de vista económico esta colaboración es interesantísima por aumentarse enormemente el mercado de explotación de las películas producidas en versión ítalo-española. Estoy convencido de que esa colaboración con Italia ha de conseguir que se produzcan películas de tal envergadura e importancia que su explotación pueda alcanzar un área mundial”. Declaraciones a *Radiocinema* nº 57. 30.10.1940. Citado por Monguillón, Félix (2005), pp. 191-192.

⁵³⁰ En abril de 1940, también se firmaría un importante convenio cultural, esta vez para intercambiar artículos de prensa. A partir del Istituto Nazionale per le Relazioni Culturali con l'Estero y del gobierno español, éste se comprometía a enviar artículos para la prensa italiana “de los escritores Alfaro, Salaverría, Aznar, Víctor de la Serna, Eugenio d'Ors,

más una que se llegó a comenzar pero que quedó inconclusa son un buen balance; y para realizar ese número de filmes se utilizaron hasta cuatro vías, lo recuerda Díaz Puertas⁵³¹, con productos que se adscribieron a casi todos los géneros, del bélico a la comedia, del *giallo* a la peripecia histórica, del film *in costume*, como se denomina en Italia a la peripecia histórica, hasta las aventuras más o menos en presente.

La primera fue el régimen de coproducción, con rodaje, agregamos nosotros, tanto en Italia (la mayor parte) como en España, entre productoras españolas (CIFESA, Ulargui, Duro Films o Producciones Hispánicas) e italianas, de la que nacerían títulos como el ya comentado *Los hijos de la noche*, así como *Santa Rogelia / Il peccato di Rogelia Sánchez* (1939), dirigida por el colombiano Roberto de Ribón, con supervisión de Edgar Neville; *Su mayor aventura / Il segreto inviolabile* (1939) de Julio de Flechner; *El nacimiento de Salomé / Nascita di Salomé* (1940) del francés Jean Choux; *Sin novedad en el Alcázar / L'assedio dell'Alcazar* (1940) de Goffredo Alessandrini, *Tosca / Tosca* (1940), firmada por Carl Koch pero en realidad comenzada por Jean Renoir, que la abandonó tras la invasión de Francia por las tropas alemanas y el inicio de su propio exilio americano; y *El hombre de la Legión / L'Uomo della Legione*⁵³² (1940) del documentalista Romolo Marcellini, veterano en los rodajes de guerra para la LUCE, ambos títulos perfectamente encuadrables en el ciclo de films “de Cruzada”, puesto que el primero se atreve con una de las más publicitadas gestas del bando nacional, el asedio al Alcázar de Toledo y la resistencia del general Moscardó, mientras

Marqués de Lozoya, Sánchez Mazas, Marquerie, Montes, Ridruejo, Ros y Halcón, considerados entre los más importantes de la España contemporánea”. Por su parte, periódicos españoles como *ABC*, *Arriba*, *Ya*, *Informaciones*, *La Vanguardia*, *El Alcázar*, *Madrid*, *Heraldo de Aragón*, *Levante*, *Fe*, *Voz de España* y *Solidaridad Nacional* serían los vehículos para los correspondientes artículos de escritores fascistas italianos. Por su parte, entre 1940 y 1943 se publicó una revista mensual, *Legiones y Falanges*, dirigida por Agustín de Foxá por parte española, y por Giuseppe Lombrassa por la italiana, en la que colaboraron, entre otros, Giménez Caballero, Montes, De la Serna, Santa Marina, Samuel Ros y Alfaro. Carbajosa, Mónica y Carbajosa, Pablo (2003), pp. 208 y ss.

⁵³¹ Díaz Puertas, Emeterio (2003), pp. 108-113. No obstante, Díaz Puerta da un listado incompleto y no tiene en cuenta la cuarta vía, películas en régimen de coproducción íntegramente rodadas en España.

⁵³² En algunas ciudades italianas se exhibió con el nombre de *La ragazza di Venezia*.

la segunda aborda la historia de un joven que se une en España a Falange para combatir en la guerra; *La última falla / L'Ultima fiamma* (1940) de Benito Perojo; *El último húsar / Amore di ussaro* (1940) de Luis Marquina; *Yo soy mi rival / L'Uomo del romanzo* (1940) de Mario Bonnard; *El inspector Vargas / L'ispettore Vargas* (1940) de Gianni Franciolini; y *Lluvia de millones / Fortuna* (1940) del trasterrado judío de origen austríaco Max Neufeld, paradójicamente muy activo en los '30 y primeros '40, tanto en España como en Italia.

La segunda vía fue la realización de películas en doble versión, italiana y española, producidas por empresas italianas, rodadas íntegramente en Italia y dirigidas las dos versiones, en la mayoría de los casos, por un mismo director. Pertenecen a este lote títulos como *Frente de Madrid / Carmen fra i rossi* (1939) de Edgar Neville, que ya quedó dicho antes que pertenece también al filón de las películas “de Cruzada”, por más que presente señaladas desviaciones sobre el cánón, como veremos más adelante; *Marido provisional / Dopo divorzieremo* (1940) de Nunzio Malasomma; *La muchacha de Moscú / Sancta Maria* (1940), también de Neville (aunque en este caso la versión italiana es de Pier Luigi Faraldo; veremos luego que, contra lo que dice la versión oficial italiana, la película la dirigió realmente Neville, y la versión italiana es sólo la copia en italiano del film), que inaugura el transitado filón de los filmes anticomunistas en el cine español (aunque no en el italiano, se verá); *El león de Damasco / Il leone di Damasco* (1941) de Corrado d'Errico (aunque parcialmente realizada por Enrico Guazzoni, por enfermedad de d'Errico) o *El capitán Tormenta / Capitan Tempesta* (1941), que aunque firmada también por d'Errico, fue comenzada en realidad por el judío-alemán Hans Hinrich y, ante la enfermedad ya comentada de d'Errico y la muerte del propio Hinrich, finalizada por Umberto Scarpelli.

Un tercer modelo estaría constituido por películas de producción italiana en la que se contrató a profesionales españoles, sobre todo actores (y con habitual protagonismo de uno de los actores más solicitados del momento, el vasco Juan de Landa), rodadas en Italia. Es el caso de *El prisionero de Santa Cruz / Il prigioniero di Santa Cruz* (1941) de Carlo Ludovico Bragaglia, con

protagonismo de Juan de Landa y María Mercader; *La fuerza bruta / La forza bruta* (1941) también de Bragaglia y con la misma pareja protagonista, basada en la comedia homónima de Jacinto Benavente⁵³³ o *El pirata soy yo / Il pirata sono io!* (1940) de Mario Mattoli, con Landa y Carmen Navascués.⁵³⁴

Por último, la colaboración hispano-italiana tiene continuación con un lote de realizado cuando ya el régimen fascista tocaba a su fin y diversos empresarios italianos buscaron refugio en España para intentar capear el temporal. Son películas como *Madrid de mis sueños / Buongiorno, Madrid* (1942) de Max Neufeld (versión española) y Gian Maria Comineti (versión italiana), *Sucedió en Damasco / Accade a Damasco* (1943) de José López Rubio (versión española) y Primo Zeglio (versión italiana), *Fiebre / Febbre* (1943) de Primo Zeglio; *Piruetas juveniles / Romanzo a passo di danza* (1943) de Salvio Valenti y Giancarlo (en la versión española, Juan Carlos) Cappelli; y *Dora, la espía / Dora o le Spie* (1943) de Raffaello Matarazzo. Un nuevo título, coproducción entre la italiana Appia y SAFE, *El matrimonio secreto / Il matrimonio segreto* (1943) quedó finalmente sin terminar. Es de hacer notar que *Madrid de mis sueños*, *Dora, la espía* y *El matrimonio secreto* fueron producciones de una empresa que, como SAFE, nacida de la compra de los antiguos Estudios Aranjuez por inversionistas italianos, era nominalmente española, pero en realidad la empresa productora actuaba como la sucursal hispana de otra productora italiana, Secolo XX.

Un segundo punto del tratado de 1938 tenía que ver con un tema que preocupaba, y mucho, a ambos regímenes autoritarios: la imagen que se daba de ellos, o de los respectivos países, en filmes de procedencia extranjera, muy específicamente, estadounidense, no en vano ya era entonces, y con gran diferencia, el más visto en los países occidentales. Interesaba a ambos frenar la distribución de lo que en la jerga de la época se denominaban “películas ofensivas”: a los españoles les preocupaba, y desde

⁵³³ En 1941, Carlo Ludovico Bragaglia adaptaría igualmente una novela de Luisa María Linares, *Barbazul*, en su film *Barbablú*.

⁵³⁴ Díaz Puertas añade otro título, *Lucrecia Borgia* (1941) de Hans Hinrich, pero los títulos de crédito italianos del film no reseñan la presencia de ningún profesional español en el elenco.

años antes, la imagen que de España daban las “españoladas” americanas (recuérdese el caso de *The Devil is a Woman*, en tiempos republicanos), mientras que a los italianos les molestaba sobremanera que todo un filón de uno de los géneros más populares del cine americano de los ’30, el criminal, estuviera protagonizado con harta frecuencia por *gangsters* de origen italiano.

Pero mucha más enjundia tendrían otros puntos. Por ejemplo, el intercambio de información sobre sus respectivas legislaciones cinematográficas, que en la práctica se venía desarrollando ya desde 1937, cuando la Sección de Cine de la Delegación de Prensa y Propaganda solicitó, por mano del militante falangista y productor Serafín Ballesteros, información a Italia y a Alemania sobre cómo se regulaba el cine en ambos países. Díaz Puertas menciona el expediente en el Archivo General de la Administración, en el cual se lee: “El apoyo económico del Estado, directo o indirecto, permite a los organismos competentes marcar pautas y orientaciones para la producción de las empresas privadas. Es de hacer notar además que la intervención del Estado se manifiesta en todo momento en la producción, ya que con objeto de evitar gastos inútiles y de que queden inutilizados fragmentos de películas, los productores someten el desarrollo de las mismas en todo momento a los Organismos aludidos [Ministero di Cultural Popolare y Banca Nazionale del Lavoro] cuyos consejos siguen”⁵³⁵. Como ya hemos visto, el Estado franquista posterior a 1939 habría de organizar tanto la censura como el sistema de protección a la producción a partir de estos parámetros.

Y no menos importante sería, para los intereses italianos y para el equilibrio en la exhibición según países de origen de las películas proyectadas en España, fueron los artículos que afectaban al comercio entre ambas cinematografías. Así, el cine italiano, que no representaba más allá del 1% del mercado español en 1935, pasó a representar, en el primer año en que se hizo patente el alcance del tratado, el ejercicio de 1939, nada menos que el 12%; Alemania, por su parte, pasó a suministrar el 50% de la oferta cinematográfica (contra sólo el 10% en 1935), al tiempo que los EE.UU. veían

⁵³⁵ AGA, 266, 15-VII-1937. Citado por Díaz Puertas, Emeterio (2003), p. 111.

decrecer su cuota de pantalla del 65% a sólo el 23%, quedando relegadas a posiciones marginales en el reparto cinematografías con mucho más peso anterior, como Gran Bretaña o Francia. Otra cosa fue el éxito posterior de los productos en cada uno de los países: porque salvo la popularidad obtenida por *Sin novedad en el Alcázar* en el mercado hispano, no hubo otro título italiano capaz de conquistar el favor del público, mientras que ocurriría lo mismo con los filmes españoles, o de coproducción, estrenados en Italia. En el caso de producciones de menor inversión o meramente de entretenimiento, como *Yo soy mi rival*, *El inspector Vargas*, *Salomé* o *Su última aventura*, lo cierto es que no llegarían ni siquiera a estrenarse; y del resto del lote, tanto *Sucedió en Damasco* como *Fiebre* o *Piruetas juveniles* serían catalogadas por los propios funcionarios franquistas como “aptas sólo para mayores de 16 años”, y sólo *Dora la espía* lograría una honrosa 1ªB, más un premio del SNE de 100.000 pesetas⁵³⁶.

7.3.5. - Haciendo tabla rasa: la españolada en los 40

Ya quedó dicho que el final de la Guerra Civil trajo aparejado, en todos los órdenes de la vida (y la cultura y el entretenimiento no fueron ninguna excepción, como es lógico), un inmenso ajuste de cuentas, en término de clases, por parte de quienes habían ganado la contienda. Así, un cierto elitismo cultural, junto al cultivo de sentimientos ultranacionalistas, la nostalgia del Imperio y el afán de sacrificio se apoderaron -aunque no por mucho tiempo, dicho sea de paso- de multitud de manifestaciones culturales de todo signo. De esta forma, todo lo que oliera a populismo, todo rastro de expresiones pertenecientes a las clases subalternas pasó a convertirse en automáticamente criticable. Curiosamente, también sufrirían los embates

⁵³⁶ Otros aspectos importantes en la cooperación italo-española tuvieron que ver con la formación profesional de técnicos y artistas españoles en Roma, puesta en marcha por el SNE, mediante becas de duración anual “para perfeccionamientos técnicos en el extranjero”, que llevarían a futuros profesionales a formarse allí, del que es buen ejemplo el decorador Alfonso de Lucas, quien había trabajado ya con Neville y que llegaría a trabajar en la capital itálica con directores de la talla de Carmine Gallone, Romolo Marcellini o Vittorio de Sica.

censores las películas, indudables españoladas, de algunos directores de cine que, como los muy adictos al régimen Florián Rey o Fernando Delgado, los más tibios (pero no menos conservadores) Eusebio Fernández Ardevín, Benito Perojo o Adolfo Aznar, por no hacer una nómina muy extensa, se habían movido siempre con comodidad en estos registros.

Ello provocaría que muchos de estos veteranos realizadores se quedaran un tanto fuera de juego en lo que hace a qué tipo de cine era conveniente hacer, según el entender de las autoridades del Nuevo Estado. Lo expresó con meridiana claridad nada menos que Florián Rey, uno de los directores que mejor supieron conectar, en el cine republicano, con el público: “Personalmente, yo declaro mi preferencia por un género folklórico, fino y matizado, que es el que le hace al público sentirse más español. Hay que hilar muy fino en esto de la “españolada”: la “españolada” contiene, en germen, “lo español”, ese substrato nacional, ese elemento imponderable que hace al público solidarizarse de un modo caliente y absoluto con la película”.⁵³⁷

Ahí está uno de los centros del debate: dónde empieza “lo español” y dónde acaba “la españolada”, que en la época era como criticar el cine anterior para contraponerle una necesaria “españolidad” del presente y del futuro, que debería llegar incluso hasta... los movimientos de cámara. A dilucidar esto se habrían de entregar con pasión los críticos de régimen en los primeros años de la post-guerra, en una discusión que tenía casi los visos de una querrela teológica. Las denuncias del cine “de pandereta” serían una constante en los primeros años de las publicaciones de referencia del cine franquista, como *Primer Plano*. Generalmente, para denostarlo, como es obvio.

Es el caso del influyente periodista y escritor falangista Bartolomé Mostaza⁵³⁸, quien vuelve sobre ciertas ideas fuerza, presentes en muchos

⁵³⁷ Declaraciones a Domingo F. Barreira en la revista *Primer Plano*, incluidas luego en Barreira (1968), p. 60.

⁵³⁸ Bartolomé Mostaza Rodríguez (Santa Columba de Sanabria, Zamora, 1907- Madrid, 1982) no era crítico de cine, contra lo que se pudiera pensar, a tenor de este escrito. Antiguo profesor, en tiempos republicanos, en la conservadora Escuela de Periodistas de *El Debate*, desarrolló numerosos cometidos en la prensa de régimen, razón por la cual obtuvo varias

otros críticos y escritores del período, como la necesidad de “inyectar su alma católica, heroica, humanísima”, así como hacerlo no desde el derroche de medios técnicos, a la manera (inalcanzable, por lo demás) del cine americano, sino por sus temas y tratamientos: “Un cine español lo será por su contenido y no por sus medios técnicos de “lenguaje”, por su estilo interno y no por ser calco fiel de buenos modelos extraños”. Y advierte contra lo que, en definitiva, constituye el centro de su argumentación: “Y fuera con esa españolada, que no es más que una parodia bufa de la racial índole de conducirnos. (...) Hay en nosotros un estilo de obrar, de andar, de amar y de llorar, y de vivir y de morir, que difiere radicalmente del que el cine forastero interpreta. ¿Por qué vamos a extranjerizarnos? (...) Habrá un cine español cuando haya un estilo propio y una conciencia nacional en el hacer. Un español no siente -ve, huele, toca, gusta ni oye- las cosas del mismo modo que un extranjero; muy otra es también nuestra conciencia de lo lícito o ilícito, de lo ridículo y lo serio, de lo alegre y lo lúgubre, de lo apasionado y lo tranquilo. Hasta en el reír nos diferenciamos. (...) Incluso el ojo de la cámara debe, por casi orgánica solidaridad con el operador, enfocar los planos con visión española”⁵³⁹.

En otro texto, un editorial sin firma aunque tal vez salido de la pluma del propio Adriano del Valle, entonces director, siempre en *Primer Plano*⁵⁴⁰, se llega incluso hasta el racismo hacia los gitanos: “Aquel cine de españolada, de trágica pandereta, infra-artístico e infrahumano (...) No toleramos la vuelta de los gitanos, el retorno de la faca, porque esos gitanos y esas facas son invención más exógena que propia y ya nos han llenado bastante de ridículo y

condecoraciones y premios, entre ellos el José Antonio (1941) y el Francisco Franco (1958), y se le concedió la Encomienda del Mérito Civil en 1968. Alternaba la colaboración en la revista oficial del cine del primer franquismo con tareas de redactor, primero, y comentarista de política internacional, más tarde, en el diario *Ya*. En los primeros '40, el activo periodista, entonces militante falangista, fue subdirector de *Arriba* y editorialista de *Pueblo* (1940-1945). Todavía habría de ser nombrado director de la Escuela de Periodismo de Madrid (1953-1969) y consejero del Consejo Nacional de Prensa. Sus opiniones, pues, no son precisamente las de un crítico cinematográfico cualquiera, sino las de un reputado e influyente representante del periodismo oficial de la época. A.G.A., Registro Oficial de Periodistas, carnet nº 65.

⁵³⁹ Mostaza, Bartolomé: “Un estilo de español de cine”, en *Primer Plano* nº 138, Madrid, 6.6.1943.

⁵⁴⁰ Editorial (anónimo): “Alerta contra la españolada”, en *Primer Plano* nº 137, Madrid, 30.5.1943.

de confusión. Porque son sustitutivos repelente de la gran verdad española que ha de alumbrar nuestro cinema. Porque representan el peor tipicismo (*sic*), lo que queremos es que las pantallas se llenen de luz y de color auténticos de España, no mancharla con esos chafarinones. Porque son algo más que tópicos: son enemigos. Y nadie podrá pretender que se les conceda más trato que el que merecen”. Y concluye, más beligerante aún: “Alerta, pues, y atrás los monstruos. Aquello no puede volver. Aquello representa nada menos que uno de los dos fundamentales ángulos falsos, desde los que mucha gente -cómoda o enemiga- gustó de contemplar a España. El otro, el prisma exótico, tampoco lo toleraremos, por insípido y falaz”.

En ocasiones, el tono podía volverse aún más agresivo, si cabe, como este inmarcesible párrafo, siempre en la revista oficial del cine franquista⁵⁴¹, que denunciaba “las estúpidas gracias de una exaltación de vagos, de cochambre y frentepopulismo, frente a todo aquello que signifique autoridad, norma y medida”. Y a continuación, pasaba a establecer qué debería hacer el cine español para construir su dignificación fuera de los límites del populismo: “Queremos, en cambio, un cine que exalte el cumplimiento y el acatamiento de la disciplina y al quehacer común en la marcha militar del Estado”... todo un programa de adoctrinamiento de masas en toda regla, del que, como veremos más adelante, Edgar Neville se alejó radicalmente.

Frente a la españolada como complaciente populismo destinado a las clases subalternas, se debía construir un edificio mucho más sólido y acorde con los nuevos tiempos, que exigían la rápida reescritura de la Historia y las consignas imperialistas puestas al día: al cine histórico, pues, se le asignaba el papel central en dicha operación: “La altura y responsabilidad del cine histórico es tal que con ningún otro género puede compararse (...) La importancia del género (*sic*) histórico en la pantalla alcanza, pues, a la formación misma del espíritu nacional (...) Ningún momento como éste (en que la exaltación de las esencias nacionales es deber primordial e ineludible de todo español) para que productores y realizadores sientan como imperativo

⁵⁴¹ “¡Ni un metro más!”, editorial no firmado publicado en *Primer Plano* nº 7, 1.12.1940.

indeclinable la obligación de enseñar, dentro y fuera de nuestras fronteras, cuál fue la trayectoria magníficamente glorioso de España a través de los siglos”⁵⁴²

Martín Avizanda, en un editorial⁵⁴³, retomaba ideas que ya habíamos visto expresar a otros escritores republicanos, cuando afirmaba que en un pasado relativamente cercano, el propio cine español había suministrado los temas para las españoladas foráneas: “Hubo una época, es cierto, en que España gustaba de ofrecer al extranjero aquellas pruebas bárbaras de un modo de ser exhibido en comedias de bajo estilo, que dio pretexto a toda una concepción falsa del color y del sabor de nuestras costumbres, que son comunes a todas las razas y a todos los climas. En lo que va de siglo, el cine americano ha presentado al mundo hasta un centenar de filmes sobre España. Ahí están, en los archivos del celuloide, esos miserables documentos”. Y tras recordar lo buenos que podrían ser otros escenarios no andaluces para situar las peripecias de los personajes, incluidos los de “la Cataluña española, la de los prados multicolores, la de los pueblos felices y las músicas cadenciosas de origen milenario”, terminaba con un ruego: “Pidamos a Dios, pues, que cuando alguien pretenda hacer una película española huya del tipismo. Rechace lo castizo. Y busque lo español. Y si por una preferencia cualquiera quiere recoger solamente cuanto ofrece la riqueza colorista y musical de nuestra Andalucía, que lo haga honestamente.”

En línea similar, el influyente productor Joaquín Goyanes de Osés, en otro artículo (también publicado en *Primer Plano*⁵⁴⁴), y tras acusar a los productores españoles de desconocer las peculiaridades del negocio cinematográfico, carga las tintas sobre la moda de la españolada: “Primero se machacó y falseó lo andaluz con unas maneras y un argot que hería la sensibilidad de españoles y la riqueza de su lengua. Se echaron carnes

⁵⁴² Editorial: “Necesidad de un cine histórico español”, *Primer Plano* n. 95, 9.8.1942, citado por: Monterde, José Enrique: “El cine de la autarquía (1939-1950)”, en AA.VV. (2009), p. 234.

⁵⁴³ Avizanda, Martín: “Lo típico, lo castizo y lo español en el cine”, en *Primer Plano* nº 40, 20.7.1941.

⁵⁴⁴ Goyanes de Osés, Joaquín: “Belleza y falsedad del regionalismo en cinematografía”, en *Primer Plano* nº 18, Madrid, 18.1.1941.

morenas, rizos y patillas, malas guitarras, peores mantillas, haciéndonos creer que eso era español, cuando ni eso era gitano ni andaluz”. Y tras constatar lo que para él es el fracaso histórico de público del género, una presunción, lo hemos visto, que sólo estaba en la imaginación (y en la ideología) de los que criticaban este tipo de cine (“ni a las masas se las dan con queso. Las masas les volvieron la espalda. Se fueron para el barrio. Se agotó el filón”), termina advirtiendo contra las veleidades de cambiar un escenario por otro, Andalucía por una Galicia, tierra del Caudillo, por cierto, que estaba en trance de convertirse (lo sería mucho más tras la consolidación industrial de Suevia Films / Cesáreo González) en uno de los platós naturales privilegiados por el cine de postguerra.

Temía el productor un nuevo chasco, por obra y gracia de colegas inescrupulosos: “Y buscando en su mente la nueva veta que repita las ganancias de lo andaluz, (el productor) dobla el mapa y topa con Galicia. Parece ser que ahora toca tocar a las gaitas y danzar a las brujas de aquella región. No creáis que llevarán a la pantalla libros de la Pardo Bazán o de don Ramón. Que descubrirán sus mares y sus montañas, sus cantos célticos y la estatura de sus mozos. Nada de eso: descubrirán una Galicia embrujada, blanda. Harán un gallego a gusto del productor, gallego de serie, poco hablador, bruto, bonachón, primo, parvo, que se le caracterice por un acento que es creación de una torpe fantasía y del poco escrúpulo de un autor sin solvencia intelectual”.

No era Goyanes de Osés el único en proponer autores para escenarios de moda. De hecho, hay numerosos textos de la época en la que el(los) autor(es) se veían impelidos a decir “la suya” sobre el tema, un síntoma más que evidente de la incomodidad que vivían quienes, desde las filas del régimen, consideraban que las propuestas al uso de los productores españoles de la época eran inanes, si no algo peor; de quienes, diciéndolo con otras palabras, temían que el cine del franquismo triunfante pudiera compararse, en alguna manera, con el populismo republicano que tanto execraban. En esta misma línea, Mariano Rodríguez de Rivas, siempre desde las páginas de *Primer*

*Plano*⁵⁴⁵, va más allá de la simple denuncia de la españolada, para proponer temas que, a su entender, el cine español ha deformado o maltratado, junto a otros totalmente inéditos. Y aunque en algún caso no sean más que afirmaciones de gusto personal, como cuando aconseja adaptar el cuento de Oscar Wilde “El cumpleaños de la infanta”, la vida del duque Mariano de Osuna o la biografía de Isaac Albéniz, objeto de un libro reciente de Antonio de las Heras: recuerda que faltan aún las comedias “de auténticas marquesas”, o que los “Toreros, toros, cante flamenco, manzanilla, mujeres apasionadas y guapas” han sido mal abordadas en el pasado: “La gracia del garrochista, la enorme decoración del torero y la plaza de toros, los colmados con fríos azulejos y cabezas de toro disecadas, el desgarrar de la maja, la vibración de la fiesta, la angustia, la alegría amplia de la tienda, el toro solemne y cinematográfico...”.

Más ponderado, incluso arteramente astuto para obviar la habitual crítica frontal a la españolada emprendida en el período, Antonio de Obregón, como Neville, ex vanguardista en tiempos republicanos, pero también, en presente (y también como Neville, por cierto), trabajando en el Departamento Nacional de Propaganda, además de productor (era socio, además, de Goyanes de Osés en Producciones Hispánicas, lo veremos, responsable de una de las películas italianas en las que se vio involucrado Edgar en Roma: *Santa Rogelia*) afirmaba, siempre en *Primer Plano*⁵⁴⁶, la necesidad de producir un cine bien escrito, obra de guionistas profesionales, más que de escritores; y se resistía a hacer tabla rasa con el pasado: “¿Quiere esto decir que España habrá de continuar forzosamente dando su nota peculiar y colorista? No; aunque este aspecto de su cine que le dió sus más universales éxitos puede no quedar postergado. Tratamos de buscar una solución siguiendo indicios que ya existen. Y tan nacionales como aquéllos”.

Esta desconfianza ante las manifestaciones de lo popular, de la españolada

⁵⁴⁵ Rodríguez de Rivas, Mariano: “Temas para el cine español”, en *Primer Plano* nº 50, Madrid, 28.9.1941.

⁵⁴⁶ De Obregón, Antonio: “Futuro del cine español”, en *Primer Plano* nº 61, Madrid, 14.12.1941.

en el cine de consumo no fue la única cortapisa con que se encontraron los profesionales de las producciones que venían, en su mayoría, de la situación republicana anterior. En realidad, todo lo que oliera al período anterior se convirtió, en la lógica mentalidad totalitaria imperante, en sospechoso. Por ejemplo, algunos de los géneros más trillados por el cine republicano, como la comedia de ambientes burgueses fue “tildada de *cosmopolita* y acusada de fomentar el *snobismo* y de minar los valores morales y religiosos seculares de España, gusta demasiado a nuestros jefes. Y pese a todo, la gran mayoría de la producción de la primera mitad de la década serán comedias, influidas, en el terreno visual y en el narrativo, tanto por el modelo hollywoodiense (pese a la forzada y poco popular supremacía en las pantallas españolas de los primeros cuarenta del cine alemán) como por la comedia italiana de *teléfonos blancos*, intentando crear un modelo de comedia propio que el Estado querrá vanamente al margen de la nefasta influencia del cine liberal de las democracias occidentales, aunque dicha querencia se modificará -por razones obvias- a medida que los avatares bélicos hagan ver al general Franco cuál va a ser el vencedor final del conflicto bélico”⁵⁴⁷ .

Y en fin, por no hacer la relación más larga, conviene recordar igualmente que otras manifestaciones de raigambre popular, como la zarzuela, uno de los géneros musicales por excelencia de cultivo por públicos urbanos y populares, entró en casi irreversible decadencia también en esta época. Lo recuerda Espín: “La crisis de la zarzuela se produjo en un doble aspecto: Primero, desde el punto de vista de los creadores, que cesaron de interesarse por el género, y segundo, por parte del público, como consecuencia del desprestigio social ocasionado por una crítica elitista que menospreciaba la zarzuela por sus características esencialmente populares y con una música fácilmente asimilable por el público sencillo”⁵⁴⁸ .

Cuando finalice el período de nuestro interés, hacia 1945, la campaña

⁵⁴⁷ Castro de Paz, José Luis: “Conflictos y continuidades. Los turbios años cuarenta (1939-1950)”, en: AA.VV. (2005), p. 27.

⁵⁴⁸ Espín Templado, María del Pilar: “La zarzuela: esquema de un género español”, en Amorós, Andrés (1989), p. 34.

contra la españolada y contra otras manifestaciones de sesgo popular en el cine habían amainado bastante. Aunque ocasionalmente se volviera sobre el tema (lo veremos en las acusaciones de parte de la crítica a Neville por embarcarse en la realización de películas “casticistas”, así como la reivindicación de éste del sainete por encima del cine histórico deseado por las autoridades), lo cierto es que desde finales de 1943, comienzan a escasear los artículos de opinión y los editoriales al respecto. Y de hecho, desde los '50 prácticamente desaparece toda referencia a la españolada en las críticas de películas de estreno: para entonces, aparecía ya como algo casi arqueológico... aunque en el fondo, se siguiera practicando, y no con malos resultados de cara a la taquilla: no hay más que recordar que una de las variantes genéricas más exitosa del cine de los '50 siguió siendo el film con protagonismo de folklóricas/os: Estrellita Castro, Lola Flores y Manolo Caracol, Carmen Sevilla, Carmen Morey y Pepe Blanco, Antonio Molina, y un etcétera tan largo como se quiera.

8.- NEVILLE EN LA POSTGUERRA

8.1.- Los años italianos

“(...) esta terrible envidia hispánica, nacida de la incompetencia y de la vulgaridad. No podía admitirse que alguien se distinguiera de los demás y no pensara como ellos, que pensara de manera diferente al rebaño.

Miguel de Unamuno.

Acabada la guerra civil, y a pesar de las excelentes relaciones que nuestro hombre tiene con el sector de Falange ligada al entonces aún todopoderoso Ramón Serrano Súñer y a Dionisio Ridruejo, Neville debe, lo veremos luego, afrontar el difícil trance de su regreso a una vida civil que para él, al menos desde el punto de vista administrativo, distaba mucho de ser plácido. Y aunque hay mucho publicado sobre su vida, gracias a las aportaciones de

María Luisa Burguera y, sobre todo, Ríos Carratalá, lo cierto es que destaca por su opacidad el corto período (1939-1941) en que nuestro hombre trabajó en el cine italiano⁵⁴⁹. Bien sea porque el episodio apenas merece unas pocas líneas en algunas de las más canónicas historias del cine italiano, bien porque no se dispone de la copia española de dos de las tres películas en las que Neville trabajara, mientras que otra, *Santa Rogelia*, es objeto, como se verá luego, de controversia; bien porque faltan o son muy parciales las fuentes italianas en archivos oficiales (no así las hemerográficas, que abundan), pero lo cierto es que esos años contienen aún más de una sorpresa para el historiador. María Luisa Burguera pasa por encima de esa estancia con un embarazoso par de breves pinceladas, elaboradas sobre, lo hemos señalado ya repetidamente, la muy selectiva memoria de un Neville siempre interesado en ocultar determinados aspectos de su biografía o en barnizar con matices heroicos o fantasiosos sus propios recuerdos. Por su parte, Ríos Carratalá, que no obstante, y a diferencia de la autora anterior, se preocupa por rellenar con interesantes hipótesis las lagunas informativas sobre el período, se basa no sólo en los recuerdos de Neville y en la tan célebre como citada serie de entrevistas con Marino Gómez Santos⁵⁵⁰, sino también en algunas investigaciones efectuadas en Roma por Felipe Cabrerizo, como base documental para su fundamental contribución sobre las coproducciones hispano-italianas realizadas entre el final de la Guerra Civil española y 1943⁵⁵¹, y hasta la fecha, la más completa cronología sobre nuestro hombre por tierras itálicas.

⁵⁴⁹ La mayor parte de los datos de este capítulo están recabados de una contribución nuestra anterior: Torreiro, Casimiro (2009), pp. 78-89.

⁵⁵⁰ “Edgar Neville cuenta su vida”, serie de nueve entrevistas con Neville publicadas originalmente en el diario *Pueblo* (25 de abril-7 de mayo de 1962) y recopiladas posteriormente en Gómez Santos, Marino (1969).

⁵⁵¹ Cabrerizo, Felipe (2007). La peripecia del Alcázar de Toledo y la resistencia del general Moscardó fue uno de los capítulos claves de la guerra civil, y una de las piezas mayores de la propaganda político-militar franquista. El film fue inmensamente popular, pero se sabe mucho menos que con el mismo episodio, el magnate William R. Hearst, el modelo welliesiano para el protagonista de *Ciudadano Kane*, intentó financiar una película en Hollywood; y que la 20th Century Fox encargó, en 1936, a un conocido periodista, H.R. Knickerbocker, un guión sobre el episodio. Lo reportó en su día la revista romana *Cinema*, y lo recuerda Argentieri, Mino (1998), p. 60.

Basándose seguramente en Cabrerizo, Ríos Carratalá afirma que quien contrató a Neville fue el ambicioso productor Renato Bassoli, con el “objetivo de abrir una línea de cine político que, iniciada con su película *Frente de Madrid / Carmen fra i rossi* (1939), gracias a *Sin novedad en el Alcázar / L'assedio del Alcázar* (1940) de Augusto Genina, alcanzará un notable éxito”. Renato fue un personaje clave en la contratación de Neville, qué duda cabe, pero no obstante, Cabrerizo matiza que en realidad fueron tanto él como su socio y hermano, Carlo Bassoli, quienes lo hicieron, atraídos por la posibilidad de, en efecto, adaptar la novela corta *Frente de Madrid*, que Neville escribiera en plena contienda y que había aparecido en Italia, publicada por la revista fascista *Nuova Antologia* en dos números, entre enero y febrero de 1939, como igualmente vieran la luz en el país trasalpino otros dos relatos, *Las muchachas de Brunete* y *FAI*, escritos por la misma época.⁵⁵² Antiguos empleados de la Metro-Goldwyn-Mayer en Roma, los Bassoli eran, en realidad, argentinos de nacionalidad italiana, como lo indica la escritura entre la Bassoli Film y la S.A. Industrie Cinematografiche Italiane (ICI) que figura en el Anexo y que garantiza a la segunda empresa la distribución italiana del film⁵⁵³. Desde el punto de vista práctico, el hecho de que los hermanos hablaran castellano representaba igualmente la posibilidad de una mejor comprensión con los elementos españoles del rodaje, Neville incluido.

El contexto no podía ser más favorable para Neville, y ello por dos razones fundamentales. Una era de corte estrictamente personal: como ya hemos visto, y a pesar de su bonhomía y de su fortuna personal, que sociológicamente lo situaba con comodidad en el bando franquista, pero también a causa de sus primigenias convicciones y amistades republicanas y, no menos importante, sus costumbres muy poco pías para los sectores más ligados a la Iglesia de cuantos acompañaron la aventura franquista, nunca sería del todo aceptado en el bando triunfador de la guerra. Y ello a pesar de que, más por relaciones personales, que eran las que verdaderamente

⁵⁵² Estos tres relatos, junto con un cuarto, “Don Pedro Hambre”, fueron agrupados después de la contienda bajo el título unitario de *Frente de Madrid* por Espasa-Calpe, Madrid, 1941.

⁵⁵³ Véase la escritura en el Anexo Documental: “L'anno millenovecento-quaranta XVIII...”.

movían su vida, que por hondas convicciones ideológicas, terminaría encuadrado dentro del campo franquista en el círculo falangista más afecto al fascismo e incluso al nazismo.

Qué mejor ocasión, mientras esperaba a que se disipasen los nubarrones que amenazaban su futuro funcional (que, en la época, era sencillamente como decir los que pesaban sobre su propia libertad) que aceptar una propuesta recibida para adaptar una de sus obras al cine italiano. Agréguese, además, la circunstancia de que Conchita Montes, que acompañó a Neville en su aventura de pasar de un bando a otro y que vivió en el San Sebastián “liberado” por los franquistas, donde tuvo que pasar por el calvario de una presión preventiva de la que sólo la sacó la insistencia y las amistades de su amante: también a la elegante y mundana Conchita le convenía cuanto antes un providencial y muy oportuno cambio de aires.

8.1.1.- El contexto cinematográfico italiano

Italia tenía entonces, para la pareja, el fuerte atractivo de ser, a pesar de toda la vocinglería belicista de los medios de comunicación y de la alianza del régimen de Mussolini con la belicosa Alemania hitleriana (que pronosticaba la entrada en guerra en poco tiempo), una sociedad con mayores ventajas materiales que el Madrid castigado por tres años de asedio y una destrucción física y humana considerables. Estaba, además, interesantemente lejos de las frecuentes intrigas que emponzoñaban a las distintas facciones del bando vencedor, así como de la, lo veremos, larga mano de quienes no consideraban a Neville como uno de ellos; o al menos, quienes creían que el cineasta y diplomático era alguien en quien no se podía confiar, a pesar de su excelente relación con Ridruejo y su fracción falangista “camisa vieja” (o tal vez por eso mismo). Y había, por si fuera poco, al menos dos ventajas adicionales: por una parte, la propia situación del cine italiano, regido, lo veremos ahora mismo, por una ley fuertemente proteccionista, de setiembre

de 1938, que sancionó el monopolio por parte del Estado de la importación de películas extranjeras; y por la otra, los acuerdos entre las autoridades fascistas y las franquistas para la coproducción de películas entre ambos países, que ya hemos visto.

Los dos aspectos serán claves para la llegada no sólo de Edgar Neville a Roma, sino también de otros profesionales del cine españoles venidos a instalarse –casi siempre brevemente- en la capital italiana, una ingente *troupe* de actores, directores y técnicos que trabajaban, como Neville, al amparo de los ya comentados acuerdos Ridruejo – Alfieri, en coproducciones entre Italia y España, y en algunos casos, incluso en películas de inversión totalmente italianas. Sus miembros solían reunirse, lo recordó uno de estos profesionales, el locutor y ocasional actor Fernando Fernández de Córdoba⁵⁵⁴, en el bar del hotel Flora, y formaban parte de ella desde las actrices Imperio Argentina, Maruchi Fresno, Pastora Peña, Mimí Muñoz o Conchita Montenegro, hasta los actores Juan de Landa, Miguel Ligeró, Rafael Calvo, Rafael Rivelles o Roberto Rey; también eran de la partida directores como Benito Perojo o Julio Flechner, así como personajes menos asiduos o meramente de paso por Roma, como el ocasional guionista José Antonio Giménez Arnau, el diplomático y escritor Agustín de Foxá, ya sabemos que buen amigo de Neville, o el director y productor Antonio de Obregón, que junto a nuestro hombre se había desempeñado en funciones cinematográficas en el DNP. También otros consiguieron incluso estabilizar, como hicieron Landa o Luis Hurtado, una carrera italiana, como los menos prolíficos Carmen Navascués, Nicolás Perchicot o Luis Sagi-Vela; y María Mercader, antigua amiga y musa de Rosario Pi, no sólo consiguió abrirse paso en el cine italiano, sino que, desde su matrimonio con Vittorio de Sica, fijaría en Roma una definitiva residencia.

Todo este éxodo, por provisional que fuese, había partido de un poco antes, concretamente desde setiembre de 1938, cuando el rey Víctor Manuel

⁵⁵⁴ Fernández de Córdoba, Fernando: “Impresiones de un viaje a Italia. Roma, meca del cine”, en *Radiocinema*, nº 46, 15.2.1940.

III firmó el decreto-ley nº 1389 que instauraba “el monopolio para la adquisición, la importación y la distribución en Italia, Posesiones y Colonias de los filmes cinematográficos provenientes del Exterior”⁵⁵⁵. Dicho decreto, cuyas normas de aplicación se aprobaron el 9 de mayo del año siguiente –es decir, el mismo mes en que Neville, según la documentación oficial italiana, llegó a Roma, aunque él afirmó siempre que fue en abril; la precisión del dato, en todo caso, carece a nuestros efectos de mayor relevancia-, nacía como fruto de una radicalización ideológica desde el seno del propio fascismo, en su afán por nacionalizar al máximo la cultura y el ocio de los italianos (como, por otra parte, hará también el primer franquismo), para lo cual concedía el monopolio de la distribución al Ente Nazionale per le Industrie Cinematografiche, y obligaba a toda empresa que tuviera ya firmados acuerdos de distribución en vigor con homólogas extranjeras a denunciarlos ante el citado Ente en los diez días siguientes a la aprobación del decreto.

Tal medida creó un gran desconcierto en la profesión, agravado por la lógica decisión que tomaron las cuatro *majors* americanas más influyentes (Paramount, MGM, 20th Century-Fox y Warner Bros.) de abandonar el mercado italiano e impedir la venta de sus películas para Italia y sus colonias, efectivo por voluntad propia desde el 31 de diciembre de 1938. Tal como se deduce del artículo que el todopoderoso Vittorio Mussolini, hijo del Duce y director de la trascendental publicación especializada *Cinema*, firmó dos meses después en dicha revista⁵⁵⁶, la situación del mercado de la exhibición en el país debía reordenarse urgentemente, empezando por la producción. Según el hijo del Duce, el cine italiano necesitaba anualmente unos 300 títulos de comercialidad interesante para llenar sus carteleras, de los que el cine estadounidense suministraba hasta entonces no menos de 200; 50 los producían los propios industriales italianos, y el resto provenían de terceros países, principalmente Alemania y Francia⁵⁵⁷. Estas dos cinematografías,

⁵⁵⁵ Gazzetta Ufficiale, 209, 13 settembre 1938. Actualmente consultable en: Caldiron, Orio (2006), pp. 553-554.

⁵⁵⁶ Mussolini, Vittorio: “Un momento critico”, en *Cinema* nº 58, noviembre de 1938, p. 307.

⁵⁵⁷ Los países que seguían comerciando con Italia se beneficiaron abundantemente de la

empero, no eran capaces de cubrir, ni mucho menos, las necesidades italianas, de ahí que la parte del león de esos 200 títulos que dejaban de aportar los estadounidenses (algunos de los cuales, no obstante, siguieron fluyendo hacia Italia, toda vez que no todas las empresas americanas respetaron el boicot de las mayores productoras) debía ser para la producción italiana.

A ello se abocaron los productores trasalpinos con particular intensidad, si hemos de creer a las estadísticas: si en 1937 se habían producido 34 películas, que ya fueron 46 en 1938, al año siguiente, en vísperas de la entrada del país en la Segunda Guerra Mundial, se llegó a la cifra de 77, entre producciones íntegramente italianas y coproducciones con otros países (prioritariamente, Hungría, Alemania, España y Francia). Y para ello, se articularon diversos acuerdos de coproducción, entre ellos el ya comentado con España. Tanto a Dino Alfieri como a Dionisio Ridruejo les convenía el acuerdo. A aquél, ya quedó dicho, por la necesidad de producir filmes para cubrir su propio mercado, amén de abrir con películas hispano-italianas el más que interesante mercado latinoamericano, en el que se comenzaban a moverse fuerzas militar-nacionalistas con indisimuladas simpatías por el régimen mussoliniano⁵⁵⁸. A Ridruejo, y en general al franquismo, porque la superioridad de las infraestructuras industriales italianas (de rodaje, sobre todo: no hay más que recordar que Cinecittà fue una creación del régimen mussoliniano), e incluso berlinesas (Bad Babelsberg, cerca de Berlín) convertía a éstos en una más que interesante opción de cara a cobijar a técnicos, actores y directores españoles. Y sin ocultar que el tema de la Guerra Civil y la “gesta” nacionalista era no sólo de candente actualidad en las

contracción del flujo de películas americanas en el mercado italiano. De hecho, entre 1938 y 1939 los títulos franceses crecen en el mercado trasalpino de 16 a 42, mientras los de origen británico ascienden en el mismo período de 16 a 20 y los alemanes, de 27 a 40. Véase: Bono, Francesco: “Nel segno del Monopolio. Il mercato, i film, il pubblico”, en Laura, Ernesto (2010), pp. 409 y ss.

⁵⁵⁸ Sin desdeñar, como apunta Felipe Cabrerizo, también la progresiva llegada de películas italianas a un mercado que, como el español, en el que eran ultraminoritarias, además de observar los avances de la cinematografía alemana, de la mano de CIFESA, en un mercado que pronto el final de la contienda civil habría de convertir en único. Hay también profusa información sobre el tema en Díaz Puertas, Emeterio (2003), pp. 103-114.

páginas de revistas y periódicos de ambos países, sino también en unas pantallas huérfanas de temáticas de moda y ante un público preparado para recibir ficciones heroicas de los franquistas por la propia propaganda italiana sobre la contienda. Baste con decir que la primera película trasalpina de ficción sobre la guerra civil, *Due madri* de Amleto Palermi, es de fecha tan temprana como 1938, con el conflicto aún sin finalizar. Pero aún hay más. En verdad, el tema de la guerra gozaba de amplia difusión en los medios y las editoriales italianas, como recuerda Mino Argentieri: “En los cómics, en la prensa y en los escenarios de los teatros parroquiales y de aficionados, la España de Francisco Franco y de los generales alzados estuvo de moda mucho tiempo. En el 41, Bompiani, en *Racconti di una guerra*, propuso una antología de la correspondencia de Virgilio Lilli desde el frente; el editor Garzanti, el mismo año y con edición de Gilberto Beccari, reunió en *Scrittori di guerra spanogli* cuentos, narraciones breves, diarios; los reportajes periodísticos y la documentación de los delitos cometidos por los “sin Dios” y por los bolcheviques gozaron de gran predicamento; también, novelas como *I cadetti dell'Alcazar* de Valerio Pignatelli, publicada por Sonzogno en el 37, o *L'ultima rivoluzione* de Davide Lajolo (Barulli, 40)”⁵⁵⁹.

A diferencia de lo que ocurrió en el caso alemán, del cual los archivos de la UFA en Babelsberg atesoran las actas de las negociaciones entre Vicente Casanova y su mano derecha, Johann Ther, y las autoridades nazis y su todopoderosa productora estatalizada (la propia UFA), en el Berlín de 1936 (que llevarían a la filial alemana de CIFESA, Hispano Filmproduktion, a la realización de varias películas en la capital alemana⁵⁶⁰), no se conservan en el Archivo dello Stato, documentos sobre el encuentro entre las autoridades españolas e italianas. Pero está claro que Alfieri y Ridruejo acordaron que, a cambio de la exhibición de filmes italianos en España, el gobierno italiano ponía las instalaciones de Cinecittà a disposición de los productores italianos

⁵⁵⁹ Argentieri, Mino (1998), p. 54.

⁵⁶⁰ Con la misma evidente estrategia perseguida por las autoridades italianas: la ampliación de los negocios, y por tanto, de la propaganda ideológica, hacia América Latina, donde, a diferencia del caso alemán, había importantes colonias de emigrantes italianos afincados desde tiempo atrás.

y españoles empeñados en realizar coproducciones, al tiempo que se hacía cargo de la mayor parte de los gastos que insumía el rodaje y la comercialización de los filmes nacidos al amparo de dicho convenio.⁵⁶¹

8.1.2.- Un caballero (y una dama) poco recomendables

Es en este contexto en el que se produce la llegada a Italia de Edgar Neville y de Conchita Montes. Y aunque le contratan para rodar su *nouvelle Fronte de Madrid*, lo cierto es que toda la producción nevilliana de esos cruciales dos años y algunos meses, los tres títulos en los que, de una u otra manera, trabajará se amoldan perfectamente a lo que eran las condiciones del cine italiano de la época. Lino Micciché exploró los alrededores de 700 títulos producidos en Italia durante el llamado Ventennio (los años del régimen mussoliniano), para terminar confirmando el peso absoluto de la relación entre textos literarios, literatos y filmes, con un peso enorme de las adaptaciones sobre el conjunto de la producción estudiada. “De cada diez films (...) siete guardan alguna relación con la “literatura”: y, más exactamente, que de cada diez films de la época, cuatro o cinco fueron adaptados de un texto, literario o teatral, preexistente, mientras un par, aunque beneficiándose de un guión original, o han solicitado éste a un “literato” no pocas veces encargándole también el guión escrito sólo por él o en colaboración, o le confiaron limitadamente el guión hecho sólo por él o en colaboración, o le encargaron la extensión y/o la revisión de los diálogos”⁵⁶². Es lo que ocurrió con los filmes “italianos” de nuestro hombre: en los tres casos en los que Neville trabaja, se parte de un texto literario previo. En *Santa Rogelia*, de una novela de Armando Palacio Valdés; en *Fronte de Madrid*, de la narración corta firmada por el propio cineasta; y en *La muchacha de Moscú*, de una novela católica y anti-bolchevique muy de moda, obra del almirante Guido Milanese...

⁵⁶¹ Cabrerizo, Felipe (2007), p. 25.

⁵⁶² Micciché, Lino: “Il cinema italiano sotto il fascismo. Elementi per un ripensamento possibile”, en Argentieri, Mino (1991), pp. 46.

Pero lejos de integrarse sin problemas en una industria en mutación y ya con un pie en la guerra, Neville fue un personaje controvertido *también* en Italia; y no precisamente por razones profesionales. Nuevos datos consultables en el Archivio Generale Dello Stato (AdS), sobre todo informes policiales y del Servizio Secreto italiano, arrojan sorprendentes precisiones sobre las actividades de nuestro hombre en el cine italiano y sobre su estatuto político y profesional. Ya hemos apuntado que el influyente empresario Renato Bassoli desempeñó un papel central en su contratación, como lo había desempeñado, además, en el encuentro entre Alfieri y Ridruejo, del que fue introductor. Neville, que tenía numerosos amigos cercanos a los ambientes diplomáticos españoles en Italia y que militaba en una fracción del bando vencedor en el que habían varios destacados partidarios del Duce y de su régimen, como Sánchez Mazas o Eugenio Montes (poco después de la llegada de Edgar y Conchita a Roma, el propio Agustín de Foxá sería nombrado, en noviembre de 1939, jefe de la Falange Española en Italia), venía munido de una carta de recomendación de otro de los jefes cinematográficos del primer franquismo, el tantas veces mencionado Manuel Augusto García Viñolas, quien afirma en su misiva de presentación de nuestro hombre que “por primera vez va a realizarse con todos los medios una película nacional de guerra, tema para el que existen grandes restricciones precisamente para que los que se aprueben sean dignos de nuestra gesta y orientados debidamente por esta Cinematografía Oficial”⁵⁶³, lo que inequívocamente remite a la realización de *Frente de Madrid*.

Según la documentación policial italiana, no obstante, Neville, que era el titular de un “pasaporte N° 146 expedido en Burgos el 9 diciembre de 1938”, fue contratado “como revisor de un film de ambiente español titulado “Il peccato di Rogelia Sánchez” contratado por la Metro Goldwyn Mayer”⁵⁶⁴ y se alojó en el Albergo di Russia, en pleno centro, cerca del actual parlamento. La referencia a la MGM, que parece aquí completamente fuera de lugar, no lo es

⁵⁶³ AGA, 275, 25-IX-1939.

⁵⁶⁴ AdS. Ministero degli Interni. Direzione Generale Pubblica Sicurezza. Categoría A 4, b.253, fasc. Neville Edgardo.

tanto: los Bassoli trabajaron, desde 1934 y hasta el año anterior en dicha empresa, lo que tal vez indujo a error al funcionario que elaboró el informe, como era habitual en estos casos, sin firma. Neville, también conviene recordarlo, era un hombre conocido de las autoridades americanas del gran estudio, no en vano había trabajado para la MGM, en Culver City, en los dos proyectos americanos en los que, entre 1930 y comienzos de 1931, aparece acreditado como dialoguista.

Pero evidentemente, la MGM no jugó ningún papel en la contratación de Neville, y sí los Bassoli, que estaban a punto de alumbrar una productora propia, Bassoli Film, al albur de las nuevas necesidades creadas por el monopolio nacional legal de la distribución en Italia. En tan sólo 4 años y en un desfavorable contexto bélico, hay que recordarlo, y desde *Frente de Madrid / Carmen fra i rossi*, que habría de ser el primero, los prolíficos hermanos financiarían hasta 8 largometrajes, muchos de ellos de exaltación patriótica y algunos tan notables y populares en la época como, una vez más, un film de temática guerra-civilista española como es *Sin novedad en el Alcázar* o el drama bélico-colonial *Bengasi* (1942), ambos de Augusto Genina⁵⁶⁵. Pero el rodaje del film no fue tan rápido como se preveía, puesto que se pospuso hasta el último trimestre de ese año, de ahí que Neville buscase otras actividades. Pronto tuvo ocasión para ello: fue contactado por Producciones Hispánicas, fugaz empresa de producción de los falangistas Antonio de Obregón (escritor y antiguo vanguardista que, como el propio Neville, y también como éste sostenedor en público de Manuel Azaña, a quien apoyó en 1934 con la firma de un manifiesto a su favor, se había convertido a la causa franquista desde sus ardores vanguardistas juveniles) y Joaquín Goyanes de Osés, amante de Imperio Argentina, notorio franquista y primo del futuro director de producción y empresario Manuel Goyanes.⁵⁶⁶

⁵⁶⁵ Tras el final de la guerra, y aunque estaba claramente marcado por sus relaciones con el fascismo, Renato Bassoli continuó en la producción. Entre sus filmes posteriores merece citarse el mayor ejemplo de neorrealismo conservador, *Cielo sobre el pantano / Cielo sulla palude* (1949), hagiografía de santa María Goretti realizada, una vez más, por el competente Genina.

⁵⁶⁶ Riambau, Esteve y Torreiro, Casimiro (2008), pp. 591-592.

Su tarea fue la de supervisar el rodaje de la primera (y única) coproducción entre Producciones Hispánicas y empresas italianas, *Santa Rogelia / Il peccato di Rogelia Sánchez*, de la que se habrían de rodar dos versiones, la italiana a cargo de Carlo Borghesio y la española, de la que se responsabilizó, al menos en los créditos, el director y hombre de teatro colombiano Roberto de Ribón, que comenzó con este título, lo veremos, una discreta, bien que muy peculiar producción comercial como cineasta. Ambos eran casi principiantes: de Ribón, formado en el cine en París y ocasional ayudante de Claude Autant-Lara, sólo había firmado hasta entonces un guión, el de *Suspiros de España* (1939) para Benito Perojo, mientras que Borghesio acababa de debutar en la dirección con una comedia, *Due milioni per un sorriso*, en la que aparece firmando la dirección junto con el prolífico guionista y director Mario Soldati... tal vez no por casualidad también participante en el guión de *Santa Rogelia*.

Su trabajo en el film de Ribón le permitió a Neville, además de unas buenas ganancias, regularizar la situación legal de Conchita Montes en Roma. Dado el retraso inesperado del rodaje de *Frente de Madrid*, y por más que Conchita ayudara a su amante con el guión de este film, lo cierto es que a la aún no actriz le resultaba complicado justificar su situación. El cineasta recurrió entonces a su segundo empleador, el conde Camillo Giannuzzi Savelli, dueño de la SAFIC, coproductora con Hispánicas de *Santa Rogelia*. Habitaba el aristócrata nada menos que en el Palazzo Barberini de Roma, y su desahogada posición le permitió montar (al igual que hicieran los Bassoli) una productora que, como la de los hermanos, aprovechó la peculiar coyuntura legal abierta desde 1938 y se caracterizó por su actividad constante: desde 1939, y hasta la caída del fascismo, se responsabilizó de la financiación de 7 películas, y al igual que ocurriera con Bassoli Film, también siguió con su actividad después del final de la guerra, pero casi con carácter marginal.

Al menos desde el punto de vista legal, Gianuzzi Savelli afirmó haber contratado a Conchita para el rodaje de *L'ultimo postiglione*, film que con este

título jamás verá la luz. No es un hecho banal el que el conde saliera como valedor de la actriz, toda vez que, a pesar de que Neville jamás lo declarara en sus entrevistas posteriores, Montes y el propio director tuvieron varios problemas con las autoridades trasalpinas. Las tuvo, por ejemplo, a finales de 1940, en ocasión de la segunda estancia de Neville en la capital italiana, a donde había llegado el 19 de julio de ese mismo año. Con fecha 25 de noviembre de 1940, el Ministero dell'Interno negó a Montes el permiso de entrada: la excusa argüida es que ya no estaba a sueldo de la SAFIC (lo que de hecho era cierto), y por ello se solicitaron nuevas informaciones al conde Giannuzzi... a pesar de que la actriz estaba llamada a protagonizar la tercera de las películas italianas de su amante, el tremendo melodrama de tinte católico-milagroso *La muchacha de Moscú / Sancta Maria*, por cuenta de una tercera productora, la Società Fono Roma.

El 4 de abril de 1941, las autoridades policiales le volverán a negar un permiso de desplazamiento, esta vez para trasladarse de Roma a Nápoles y Pompeya para el rodaje de la crucial escena entre la protagonista del film, la irónica periodista y experta en temas religiosos (amén de comunista) Nadia, y el que será su enamorado, el esforzado y heroico ruso blanco exilado Pablo Wronski (papel interpretado por el pétreo Amedeo Nazzari, uno de los máximos exponentes viriles del *star system* italiano del período), crucial para la explicitación ideológica del personaje y del sentido mismo del film⁵⁶⁷. Nada se aclara en el expediente policial sobre cómo se resolvió positivamente para ambos el entuerto (de hecho, tanto dicha secuencia como otras, rodadas inequívocamente en exteriores napolitanos, delatan que efectivamente hubo algún acuerdo entre la policía y la producción del film, y que por lo menos Montes, si no también Neville, se trasladó a los lugares previstos). Pero todo ayuda a sospechar que nuestro hombre fue, para las autoridades fascistas, un huésped poco recomendable.

No parece que se tratara de un asunto moral, o que las autoridades

⁵⁶⁷ AdS. Ministero degli Interni. Direzione Generale Pubblica Sicurezza. Categoría A 4, b.253, fasc. Neville Edgardo

fascistas no toleraran que un cineasta y aristócrata español viajara con su amante y viviera con ella (compartieron casa, por cierto, en Via Bruxelles, 2, no muy lejos de Villa Borghese, siempre en Roma) sin pasar por la vicaría. En realidad, había otro problema de fondo, y el propio expediente de Neville guardado en el Archivio dello Stato, lo confirma. Un escrito del Ministero della Guerra, fechado en Roma el 2 de agosto de 1940 y dirigido al Ministero dell'Interno, Direzione Generale della P.S., informa: "Fuente fidedigna. El tal Edgar Neville, escritor y periodista, de nacionalidad española, pero de origen belga (*sic*), se debe trasladar en estos días a Roma (Cinecittà) con su amante Conchita Carro, antigua secretaria del agregado comercial de Rumanía en San Sebastián, la cual ha interpretado recientemente la película "Carmen fra i rossi", proyectada en España con el título de "Frente de Madrid". Neville, que fue expulsado del cuerpo diplomático español al que pertenecía por sus sentimientos favorables a los rojos, es hijo de la marquesa de Berlanga y del ingeniero belga Neville, antiguo director del ferrocarril Torralba-Soria. Es conocido por su acentuada anglofilia y como tal *considerado capaz de rendir, junto con su amante, servicios informativos para el "Intelligence Service"*.⁵⁶⁸ Se ruega, por lo tanto, inscribirlo en la relación suplementaria de fronteras de los extranjeros marcados para "señalización y vigilancia".

Dicho en otras palabras, Edgar Neville y Conchita Montes fueron espiados por el Servicio Secreto italiano mientras permanecieron en Roma. No debe extrañar el hecho: en un contexto de sicosis de guerra y en un régimen totalitario y en extremo controlador como era el fascismo, en el que cada una de las actividades de los súbditos era susceptible de ser vigilada, el cineasta y

⁵⁶⁸ "Fonte fiduciaria. Tale Edgar Neville, scrittore e giornalista, di nazionalità spagnola, ma di origine belga, si deve recare in questi giorni a Roma (Cinecittà) con l'amante Conchita Carro, già segretaria dell'adetto commerciale di Romania a San Sebastiano, la quale ha recentemente interpretato la pellicola "Carmen fra i rossi" proiettata in Spagna con il titolo "Frente de Madrid". Neville, che é stato espulso del corpo dei diplomatici spagnoli cui apparteneva perché di sentimenti favorevoli ai rossi, é figlio della marchesa di Berlanga e dell'ingegnere belga Neville, già direttore della ferrovia Torralba-Soria. É noto per la sua accentuata anglofilia e come tale ritenuto capace di rendere, insieme con l'amante, servizi informativi per l'"Intelligence Service".

Pregasi pertanto far inscrivere in rubrica supoletiva di frontiera gli stranieri predetti per "segnalazione e vigilanza". El subrayado es nuestro.

la actriz eran, cuanto menos, sospechosos por su pasado; recuérdese, además, que ella había estado presa en territorio nacional, durante la Guerra Civil. Abundan en los expedientes del AdS referencias a todo tipo de extranjeros cuyas actividades se debía vigilar, aunque no se encontraron expedientes abiertos a nombre de ningún otro de los profesionales españoles que trabajaron en Italia entre 1939 y 1943.⁵⁶⁹

Por lo demás, la situación de Neville se hizo aún más peligrosa tras la expulsión, también en 1941, de su amigo Agustín de Foxá del país. Al parecer, según constatan los hermanos Carbajosa⁵⁷⁰, hay dos versiones sobre el encontronazo del conde con el fascismo. Según una, digamos la más novelesca, aunque posible tratándose del afilado humor del personaje, cayó en desgracia nada menos que ante Benito Mussolini, a raíz de un chascarrillo inoportuno en una fiesta⁵⁷¹. Pero tal vez sea la segunda versión la más políticamente plausible: al parecer, Foxá envió a Madrid un durísimo informe sobre el final lamentable que, según él, esperaba al fascismo italiano, tras constatar la corrupción instalada tanto en los aparatos del Estado como en el Partido, así como el poco respeto que los altos mandos militares tenían por los miembros del Partido Fascista... y la lealtad hacia la Corona del almirante Badoglio, que al cabo fue quien provocó el golpe de Estado que acabaría con el gobierno de Mussolini, en setiembre de 1943.

Expulsado Foxá del país, la suerte de su amigo Neville quedaba más en el aire aún que hasta entonces. Interesa saber que, lejos del tono elegíaco con

⁵⁶⁹ Los archivos de la Administración italiana plantean numerosos problemas, derivados de las vicisitudes históricas sufridas como consecuencia de la contienda mundial. Por un lado, no figuran en ellos las hojas de censura de las películas anteriores a 1945, insólitamente en manos de un investigador privado, de quien pudimos consultarlas; por otro, se sabe que cuando Mussolini, sospechando el final de su régimen, ordenó la retirada hacia el norte, donde fundaría la efímera República de Saló, se perdieron cuantiosos y nunca especificados legados. No quiere decir que ningún otro español fuera vigilado; sencillamente, sus expedientes no existen.

⁵⁷⁰ Carbajosa, Mónica y Carbajosa, Pablo (2003), pp. 194-195.

⁵⁷¹ Preguntado en un ágape por una diplomática alemana sobre cuándo iba España a entrar en guerra junto a las potencias del Eje, el irónico diplomático, nada diplomáticamente, le comentó: "La verdad es que los alemanes son valientes. ¿Todavía se atreven ustedes con otro aliado?", denunciando con cortante elegancia la inanidad de Italia como compañera de guerra de los germanos.

que Neville recordaba la vida en la Roma que le dio cobijo, la cruda realidad se movía por otras coordenadas, y que el cineasta, lejos de ser una persona libre, fue sometido a vigilancia, y nada menos que por el Servicio Secreto; si lo supo o no, no hay evidencias de ello, aunque no resulta arriesgado sospechar que de haberlo sabido, el hábil fabulador que fue Edgar en vida bien hubiera podido sacar buen provecho posterior de tal incidente. Pero más que saber que este hecho se produjo incluso después de que Neville resolviera, favorablemente para sus intereses, el contencioso con las nuevas autoridades franquistas por su depuración del Ministerio de Exteriores (que se produjo incluso antes de la redacción de esa nota del Ministerio de la Guerra italiano), interesa retener que las fuentes de información que suministraron los datos (por lo demás, esencialmente ciertos, aunque no sus supuestas simpatías pro-británicas) sobre él y su amante no podían ser otras que los propios enemigos que nuestro hombre todavía tenía en el seno del aparato de Estado franquista.

8.2. NEVILLE EN EL PRIMER FRANQUISMO

Los años cuarenta fueron, para la base más amplia y sumergida de la población, años de dolor, hambre, vejación y miedo en un régimen de *salvoconductos* para viajar y de *cartillas* para adquirir miserables raciones alimenticias. Fueron también años de euforia frívola, ofensiva, en la reducida clase, profundamente vulgarizada, de los mandarines sin respeto y los ricos especuladores.

Dionisio Ridruejo⁵⁷²

Tras su regreso de Italia, después del estreno de *La muchacha de Moscú*, a mediados de 1941, Neville tuvo que enfrentar la realidad que llevaba dos años intentando orillar: qué hacer en una España en la que había mudado de vanguardista provocador a irónico observador de la vida, en la que devendría, tal vez único papel que podía desempeñar un individuo de su cultura e inclinaciones, en practicante de ese humor “suave y burlón que los anglosajones llaman “*deadpan*” y que, en efecto, Neville afirma admirar en los ingleses y los norteamericanos (...) De vertiginoso y agresivo activista del humor, Neville pasa a convertirse en espectador irónico”, como definió a nuestro hombre en estos años cruciales Vicente Molina Foix hace ya algunos años.⁵⁷³ Ese refugio en el humor fue la única posibilidad de supervivencia inteligente para un creador que, como Neville, gozaba de la vida, de los placeres en todas sus variantes, comenzando por la gastronómica -y lo siguió haciendo prácticamente hasta el final de sus días, ya lo hemos visto-, y con una bulimia envidiable.

La afirmación de Molina Foix permite también una pequeña digresión: el preguntarse por qué el mejor humor español, tanto el pre-republicano como el de postguerra, fue una práctica sólo realizada por un puñado de creadores

⁵⁷² *Triunfo*, número extraordinario sobre “La cultura española del siglo XX”, nº 507, 17 de abril de 1972, recogido luego en: Ridruejo, Dionisio (1973), pp. 17-18.

⁵⁷³ Molina Foix, Vicente: “Neville y la novela”, ponencia presentada en el seminario sobre la obra nevilliana, organizado por Julio Pérez Perucha en Valladolid, en 1982. Inédita.

situados en la órbita de la derecha ideológica, personajes que, en su abrumadora mayoría, cuando fueron interpelados por la Historia, se situaron, sin apenas dudas, en uno solo de los bandos enfrentados. Tal pregunta la ha respondido, admirablemente, creemos, José-Carlos Mainer, cuando afirmó que “el mecanismo original que dispara la secreción humorística es la perplejidad y, al cabo, el miedo. Es la desazón la que magnifica el absurdo y hace que nos refugiemos en una puerilización de nuestra conciencia. Por eso el humorista busca en último término la inocencia y, a la larga, pretende salvarse solo. La gente de izquierda siente más el vértigo de la razón, que nunca es humorístico y puede ser absolutista; su tendencia es la de salvar a todos, aunque no quieran, y sacrificar el sentimiento a la razón (...) Y es que el humor, incluso aquel que se complacía en el absurdo y en la burla del convencionalismo burgués, es la expresión de la inmadurez y del desamparo, casi nunca de la seguridad moral o de la racionalización: las derechas siempre han hecho mejor humor que las izquierdas”.⁵⁷⁴

Por su parte, Ríos Carratalá, hablando de la encrucijada vital de Neville, la resumió tan bien que huelgan mayores comentarios: “Resulta difícil librarse de una guerra civil, permanecer ajeno a las consecuencias de lo que, por definición, es una trampa sin escapatoria. Los humoristas no fueron una excepción, a pesar de tantos intentos de minimizar o edulcorar el análisis de su actividad durante aquellos trágicos años. Ellos mismos los propiciaron con silencios y medias verdades, habituales en un tiempo donde el temor solía estar justificado y era preferible bordear episodios cuyo recuerdo resultaba inconveniente. (...) Edgar Neville nunca dejó de hablar de sí mismo. Tenía motivos sobrados para convertir buena parte de sus creaciones en una prolongación de aquello que más le interesaba: la experiencia vital de un *bon vivant*, tan curioso e inquieto como dispuesto a orillar cualquier amargura”.⁵⁷⁵

La Italia que dejaban atrás Neville y Conchita Montes era ya un país

⁵⁷⁴ Mainer, José-Carlos: “El humor en la literatura española: entre la tradición y la vanguardia”, ponencia presentada en el simposio *El humor en España: Arniches y Neville*, organizado por la Caja de Ahorros del Mediterráneo en Alicante, junio-julio de 1999.

⁵⁷⁵ Ríos Carratalá, Juan Antonio (2007), pp. 298-299.

sumergido literalmente en la Segunda Guerra Mundial, y por ende, en el que la cotidianidad empezaba a ser cualquier cosa menos fácil. El curso de la Historia, una vez más, pilló a nuestro hombre, y a toda una generación, a decir verdad, con el pie cambiado. De poco le sirvió el haber demostrado poder ser un obediente artesano al servicio de proyectos que le interesaban bien poco, como *La muchacha de Moscú*, un film, lo veremos, que él siempre despreció: de cara a una industria cada vez más militarizada y volcada al esfuerzo bélico-cinematográfico, no había ya lugar para un director extranjero, y además sospechoso de afinidades con el enemigo.

El Madrid al que se reintegran ambos también dista mucho del que habían conocido antes de la deflagración de 1936. Mal debía llevar Neville, enamorado de una ciudad a la que, desde los tiempos republicanos, había convertido en frecuente, popular escenario de sus películas, las diatribas del nuevo régimen contra la ciudad nobiliario-burguesa, bohemia y tertuliana que él tan bien conoció, ese Madrid de la República que, ya en los primeros tiempos del Nuevo Estado, alguien describiría, con indudable afán revanchista, como “sin fuerzas, abúlico, degenerado, seguiste tu vida de toros, cafés, motines, pronunciamientos, chistes y golfería. Y así pasó lo que tenía que pasar: la ruina absoluta de España”⁵⁷⁶ Y más aún, las desconfianzas de algunos propagandistas de la Nueva Nación, como el delirante Giménez Caballero, que abogaron por convertir a la “Imperial Toledo” de la “gesta” del general Moscardó en la capital de la futura España...

8.2.1.- Decepciones personales y políticas

Para cuando regresó de Roma, nuestro hombre ya había resuelto, lo hemos visto de pasada, su situación legal como readmitido funcionario de Exteriores. Peculiarmente, sin cargo: no volvería jamás a desempeñar

⁵⁷⁶ Citado por Santos Juliá: “Madrid, capital del Estado (1822-1993)”, en: Juliá, David Ringrose y Cristina Segura (1995),, p. 548.

misiones diplomáticas, un curioso destino para alguien que, desde siempre, vivió la vida de las relaciones internacionales más como un *hobby* que como una verdadera ocupación. Del hecho de que seguía sufriendo la inquina de elementos más o menos emboscados en el ministerio, apenas caben dudas. Ríos Carratalá, que rastrea todos los trámites que hubo de seguir Neville para su readmisión⁵⁷⁷ (y que nos libran de su descripción minuciosa), afirma que en una nota confidencial, redactada por la Dirección General de Seguridad, se puede leer: “Al iniciarse el Glorioso Movimiento Nacional [Edgar Neville] se puso de parte del Gobierno rojo y, según unos, fue de los que contribuyeron activamente en el proyecto de pacto de Alianza Militar con Rusia, según otros, fue el que redactó el mismo”.⁵⁷⁸ Y sugiere, igualmente, que en el complejo Madrid de los primeros meses de la guerra, Neville mantuvo un doble juego que le permitió la inmunidad. Luego, el propio Ríos Carratalá niega la posibilidad de que nuestro hombre hubiera podido, ni por cronología ni por sus conocimientos en la materia, escribir ningún pacto que tuviera que ver con armas. Y concluye que, de haberse creído alguien la afirmación de la nota de la DGS, en unos tiempos, además, en que la delación con sello oficial era una práctica absolutamente impune, a Neville le hubiera caído una pena muy superior a los estrictos problemas burocráticos y de demostración de adhesión de la causa que, efectivamente, pasó hasta reincorporarse a la carrera diplomática, en la que fue finalmente readmitido el 24 de junio de 1940.

Pero no bien llegado a España, Neville tuvo que asumir otro trago difícil: la progresiva marginación del poder de su propia fracción política. No sabemos cuánto pudo afectarle la cada vez más difícil acomodación al régimen de su principal mentor político, Dionisio Ridruejo, ni la defenestración del otrora poderoso Serrano Súñer. Pero podemos inferir que, en efecto, nada volvió a ser igual para Edgar tras la ruptura del antiguo responsable de Propaganda con Franco y su régimen. Ya a finales de 1940, el poeta-político había

⁵⁷⁷ Ríos Carratalá, Juan Antonio (2007), pp. 286 y ss. También hay nutrida información al respecto en: Arias, Inocencio: “Neville diplomático”, en *Nickel Odeon* (1999), pp. 32 y ss.

⁵⁷⁸ Ríos Carratalá, Juan Antonio (2007): p. 124.

comenzado un alejamiento que, en pocos años, se manifestó en abierta ruptura. El primero de los cargos que abandonó, coincidiendo con la estancia italiana de Neville, fue el de máximo responsable de la propaganda, dimisión que sólo se hizo pública el 18 de mayo de 1941. Ese mismo año, y tal vez para probar la fuerza de sus convicciones, Ridruejo se enrola en la División Azul y va a combatir al frente ruso, del que regresará en abril de 1942. En el verano de ese año, concretamente en agosto, renuncia a su cargo de consejero nacional y de miembro de la Junta Política de Falange.

Comienza entonces la verdadera ruptura con el régimen. Confinado primero en la ciudad malagueña de Ronda, conseguirá el traslado de su orden de alejamiento hacia Cataluña, y fijará su residencia entre Llavaneras y Barcelona, gracias a la intercesión de sus aún poderosos amigos (al frente, el falangista catalán Juan Ramón Masoliver) agrupados alrededor de una de las máximas creaciones periodísticas del falangismo militante, la revista semanal *Destino*, que tal vez no tan paradójicamente, irá también ella alejándose del franquismo en una dirección insólitamente liberal. Y aunque su alejamiento forzoso y posterior trayectoria ideológica quedan fuera del arco temporal de nuestro interés (en 1947 le fue levantado el alejamiento; un año después, se fue a Roma, como corresponsal de la agencia Pyresa, para regresar en 1951 y, como Neville durante la guerra, se hiciera cargo de la dirección de una emisora de radio, en su caso la mucho más importante Radio Intercontinental⁵⁷⁹), lo cierto es que el núcleo organizado alrededor suyo en Propaganda vivirá también su particular alejamiento del régimen, desde Neville hasta Laín Entralgo, desde Antonio Tovar hasta Luis Felipe Vivancos: el franquismo desnaturalizó a FE y de las JONS, y ellos no tardaron en alejarse de su anterior opción política, prácticamente para siempre⁵⁸⁰.

⁵⁷⁹ El propio Ridruejo, probablemente el más preclaro de los oradores falangistas, y también el más dolorosamente coherente con sus orígenes, confesó que la adhesión a su ideología originaria se mantuvo hasta por lo menos 1956. Carbajosa, Mónica y Carbajosa, Pablo (2003), pp. 202-205.

⁵⁸⁰ Algunos, no obstante, y aunque lejanos y distantes del régimen, siguieron sintiéndose parte del bando que triunfó en la guerra, aunque su producción literaria deje claras huellas de ese alejamiento. Es el caso, notable, por lo demás, dada su envidiable posición de virtual heredero del añorado líder muerto, de Sánchez Mazas, ministro sin cartera que, antes

El alejamiento de Ridruejo fue, pues, anterior al comienzo del propio fin del otrora todopoderoso Serrano Suñer, que se produjo tras la sorpresiva crisis política de mayo de 1942. Entonces, en el santuario de Begoña, un falangista, Juan Domingo, Inspector Nacional del SEU, lanzó una granada durante una concentración religiosa carlista en honor de los caídos del Tercio de la Virgen homónima, al parecer porque los concentrados lanzaron gritos contrarios a FE y de las JONS y vivas al rey, causando veinte heridos. El ministro de Gobernación, el carlista general José Enrique Varela, presionó con gran fuerza ante Franco exigiendo un castigo ejemplar, lo que llevó a que Domingo fuese juzgado y fusilado, al tiempo que, pocos meses después, precipitaba cambios en el gabinete⁵⁸¹. Serrano Suñer afirma taxativamente que fue entonces cuando “el grupo de falangistas que luchaban conmigo pierden la fe en nuestro intento político”⁵⁸², algo que, en algún caso, no fue así, como hemos demostrado al hablar de Ridruejo, y para no remontarnos al caso de otro de los notorios contestatarios falangistas, Manuel Hedilla⁵⁸³.

Con la defenestración final de Serrano Suñer, en setiembre de 1942 -es conocida la anécdota de que supo de su cese leyendo, en su coche, el *ABC* que le pasó su chófer: modos de hacer que Franco mantendría hasta sus últimos días-, y su sustitución por el conde de Jordana en Asuntos

incluso de la defenestración de Serrano Suñer, fue cesado en sus tareas por la evidente desgana con que las desarrolló. Otros, como Luys Santa Marina, nunca rompieron del todo con Franco, aunque el hecho de residir en Barcelona y un punto de vista literario y vital cada vez más conservador y menos “moderno”, lo mantuvieron lejos del centro del poder. Otros, en fin, como Miquelarena, terminarían suicidándose por oscuras razones personales. Y otros, como los prematuramente fallecidos Samuel Ros y Agustín de Foxá, se alejaron igualmente de un régimen al que achacaban la traición evidente a los ideales nacional-sindicalistas originales del partido fundado por Primo de Rivera.

⁵⁸¹ El incidente está explicado con detalle tanto en las *Memorias* de Serrano Suñer como en Payne, Stanley G (1985), pp. 228 y ss.

⁵⁸² Serrano Suñer, Ramón (1977), p. 201.

⁵⁸³ Militante de FE y de las JONS desde 1934, el cántabro Manuel Hedilla Larrey (1903-1970) fue el primer significado opositor interno en la historia de Falange. Concretamente, lo fue al ya comentado Decreto de Unificación aprobado por Franco y que, en la práctica, supuso la desaparición de su partido como organización autónoma, fusionado desde entonces en el llamado Movimiento Nacional. Hedilla, máximo dirigente de Falange en ese momento y miembro de su ala más sindicalista, fue arrestado en abril de 1937, acusado de conspirar contra Franco, y condenado a muerte, pena que le sería conmutada, por presiones de Serrano Suñer, por la de cárcel, que cumplió en Canarias (hasta 1943) y, como Ridruejo, sería desterrado luego a Mallorca, hasta que en 1947 recobró su libertad, aunque ya definitivamente alejado de la política hasta su muerte.

Exteriores, el grupo de sus afines perderá gran parte de la hegemonía cultural que desempeñó en los años álgidos de la influencia nazi-fascista de los falangistas puros, quienes no obstante detentaron posiciones de privilegio tanto en el periodismo oficial como en la censura de prensa durante varios años más⁵⁸⁴. No sin dejarse algunos jirones personales en la siempre difícil relación con la censura: novelas como *La fiel infantería* del “camisa vieja” navarro Rafael García Serrano; *Javier Mariño* de Gonzalo Torrente Ballester o la elegía del Tercio de Africa *Tras el águila del César*, que a pesar de haber sido escrita en 1924, Luys de Santa Marina (consejero nacional de Falange, conviene recordarlo) sometió a censura tras el final de la guerra, sólo para ver cómo era rechazada su circulación. Algunas de estas obras, por lo demás, habían sido editadas por Editora Nacional, lo que no deja de ser un detalle esclarecedor no sólo sobre el funcionamiento de la censura de libros, sino también sobre el declinar político de la fracción más radical de FE y de las JONS. Tampoco estuvieron exentos de problemas algunos ensayos. Tal vez el caso más ejemplar sea el de la primera biografía de José Antonio que, escrita por Felipe Ximénez de Sandoval (no sólo amigo de Neville, sino, como él mismo, funcionario de Exteriores, amén de falangista acérrimo), tuvo por título *José Antonio. Biografía apasionada* (1941). Según Albert, el “partidismo apasionado” de Ximénez de Sandoval “le costará caro al amigo y hagiógrafo. El censor Darío Fernández Flórez, también novelista, objeta que Sandoval toca situaciones críticas del pasado más reciente, “que acaso rocen violentamente sensibilidades y situaciones aún latentes”, refiriéndose en concreto a la enemistad entre José Antonio y Ledesma Ramos (...). Debido a

⁵⁸⁴ A pesar de ello, Ridruejo exculpará, años después, a sus subordinados, al situar las decisiones censoras mucho más lejos de sus potestades: “(...) la presión de una censura de inspiración predominantemente eclesiástica (fui jefe de propaganda, y la censura de libros, por trámite, entraba en mi jurisdicción formalmente, pero, salvo excepciones, nunca pudo decidir mi subordinado en la materia, porque las resoluciones venían normativizadas al detalle desde una misteriosa junta eclesiástico-civil que operaba de modo soberano y mantenía en vigilancia estrecha al ejecutor correspondientes”. Dionisio Ridruejo: “La vida intelectual española en el primer decenio de la postguerra”, texto originalmente publicado en *Triunfo*, número extraordinario sobre “La cultura española del siglo XX”, nº 597, 17 de abril de 1972, recogido luego en Ridruejo, Dionisio (1973), p. 18.

ello se suprimen diez páginas de la biografía”⁵⁸⁵. Y es en este contexto en el que hay que entender la peculiar censura sufrida por un film del que, como *Rojo y negro* (1942) de Carlos Arévalo, también falangista de viejo cuño, ya hemos tenido ocasión de hablar.

No es extraño, por tanto, que tras esa abortada primavera del fascismo hispano, el propio Franco se jactase de que “Nunca España ha sido fascista o nazi.”⁵⁸⁶ Y tampoco lo es que en la consideración de los falangistas “viejos”, su partido se hubiese convertido, desde aquella fecha y en acertada definición de Serrano Súñer, “en mera coreografía azul, en burocracia sin (el) impulso” de un caudillo militar omnipotente que, desde entonces, orquestará todos los movimientos dentro de los estrechos límites de su régimen para crear una élite de paniaguados, al frente de los cuales figurarán en lugar de honor falangistas como Luis Arrese o Raimundo Fernández Cuesta, antes domesticadores de los impulsos revolucionarios filofascistas que mantenedores de las esencias del Ausente, el líder llorado (pero no por Franco, a quien su muerte vino tan bien): José Antonio Primo de Rivera.

Desde entonces, los partidarios de Serrano y de Ridruejo siguieron gozando también de otro tipo de privilegios, incluso de publicaciones propias, aunque a cambio de no contravenir públicamente las decisiones del régimen. Por ejemplo, contaron con la revista *Escorial*, creada en noviembre de 1940 y que se publicó hasta 1950, dependiente de la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda, como portavoz de las aspiraciones de su grupo. Así explicó Ridruejo el sentido del intento de la revista: “Llenar de personal incualificado las jaulas de oro de una ciudad de la investigación o las jaulitas de oro de la enseñanza no iba a servir para nada. Hacerse definir y apologetizar por idiotas no valía la pena. Ahora bien, para rehuir ese riesgo había que aceptar el tiro y conceder confianza, y por lo tanto, *alguna* libertad, a todo valor intelectual recuperable. Este grupo rechazaba la dicotomía de los

⁵⁸⁵ Albert, Mechthild (2003), p. 83. Hay que constatar, igualmente, que Ximénez de Sandoval fue no sólo apartado de sus cargos tras la defenestración de Serrano Súñer, sino incluso expulsado de FE y de las JONS por su “exceso de celo fascista”, según Rodríguez Puértolas, citado por Albert.

⁵⁸⁶ Cirici i Pellicer, Alexandre (1977), p. 45.

fieles y los infieles y oponía a ella el criterio de la competencia. Lo que vale, vale, venga de donde venga. O, como decía Machado, “la verdad es verdad, dígala Agamenón o su porquero”. (...) Así, pues, recuperar lo recuperable era el programa adecuado. Nadie -ni los más lejanos a aquella empresa- ha negado que el llamado “grupo de *Escorial*” se distinguió por su voluntad de salvar y recuperar todo valor anterior genuino, incluso los que no se consideraban integrables”.⁵⁸⁷

De esta aventura política, Neville se alejó prudentemente: además de las afrentas a su grupo, que seguramente compartía, él tenía sus propios motivos para estar dolido con numerosos partidarios del régimen en el terreno cinematográfico, tras las críticas adversas cosechadas, lo veremos más tarde con calma, por *Frente de Madrid* tras su estreno madrileño, el 23 de marzo de 1940. Y aunque siguió manteniendo relaciones, siquiera epistolares, con Dionisio Ridruejo al menos hasta la década siguiente, ya no participó activamente en la plataforma política que fue *Escorial*. Para él, como para su antiguo jefe, y también para buena parte de quienes le acompañaron en la aventura de la Dirección Nacional de Propaganda, se había perdido el encanto de la militancia. “Hay que pensar que uno de los atractivos del falangismo, precisamente como fuerza minoritaria, había sido el espíritu de camaradería. Un elemento de satisfacción que han sentido todos los militantes de grupos minoritarios arriesgados. El ser, el vivir en una sociedad en condiciones de corpúsculo extraño, arriesgado y pequeño, produce entre los afines, entre los incluidos en ese corpúsculo, una entrañable y profunda vivencia de solidaridad.”⁵⁸⁸

⁵⁸⁷ Ridruejo, Dionisio: “La vida intelectual española en el primer decenio de la postguerra”, texto originalmente publicado en *Triunfo*, número extraordinario sobre “La cultura española del siglo XX”, nº 597, 17 de abril de 1972, recogido luego en: Ridruejo, Dionisio (1973), p. 22.

⁵⁸⁸ Declaraciones de Dionisio Ridruejo a Rosa María Echevarría, *Actualidad Económica*, 10 de julio de 1971, y recogidas, tras ser revisadas, en Ridruejo, Dionisio (1973), p. 207.

8.2.2.- La incesante creación

Así las cosas, al comenzar la década de los ´40, Neville está ante un panorama vital y personal complejo. Ante todo, como bien apunta Julio Pérez Perucha, es preciso que se adapte a la nueva situación política, muy distinta de cómo la había imaginado el núcleo duro de la Falange a la que se había afiliado. Pero también deberá remodelar y “reformular unas estrategias culturales y expresivas no sólo forjadas en tiempos republicanos, sino también, y esto es más decisivo, desde perspectivas republicanas; reformulación orientada a convertirlas en proposiciones compatibles con un nuevo y radical ideario falangista. Sin embargo, con la misma inteligencia con la que aborda la anterior operación debe, y casi a renglón seguido, desactivarla a la vista de que la evolución política del primer franquismo la convierte en desaconsejable o, en el mejor de los casos, improcedente. Así, ya en 1943, habrá tomado cuerpo en Neville un radical escepticismo frente a la progresiva caracterización del Nuevo Estado, lo que le conducirá, reafirmando desde entonces su independencia política (...) a desarrollar sistemáticamente y en la medida de sus posibilidades económicas un proyecto cinematográfico que, ya establecido en sus grandes rasgos durante los años 30, acaba de diseñarse, sorteando coyunturales necesidades políticas, en la inmediata posguerra”⁵⁸⁹.

Se pueden considerar parte de esa estrategia los dos muy personales medio y cortometrajes musicales rodados por encargo de Saturnino Ulargui (con quien tenía tratos desde tiempos republicanos), *Verbena* y *La Parrala*, rodados en la segunda mitad de 1941 y estrenados, respectivamente, en noviembre de ese año y en enero siguiente, que a la postre son algo así como el reconocimiento de que podía aceptar encargos menores, con tal de reintegrarse sin traumas en la industria. Y de que siguió gozando del favor de algunos de sus antiguos camaradas políticos, da cuenta el hecho de que un film tan ambicioso como su primer largometraje español tras la aventura

⁵⁸⁹ Pérez Perucha, Julio: “Años de incertidumbre”, en *Nickel Odeon* (1999), p. 151.

italiana, el sorprendente *Correo de Indias* (rodado en 1942, aunque estrenado el 1 de marzo de 1943), le fuese encomendado por una productora que, como la Compañía Española de Propaganda, Industria y Cinematografía S.A. (CEPICSA), había sido fundada en La Coruña, tras el fin de la contienda civil, por los hermanos José y Ricardo Vicens Diana, antiguos “camisas viejas” pertenecientes al círculo de negocios de Nicolás Franco, hermano del dictador, y que, tal vez no por casualidad, sería también la responsable de un film tan perseguido como el falangista *Rojo y negro* (1942) de Carlos Arévalo. El haber conseguido con *Correo de Indias* un film muy por encima de los estándares de producción e interés de la época fue lo que realmente posibilitó la continuidad de una carrera cinematográfica que, sin duda alguna, se cuenta entre las más apasionantes de toda la postguerra española.

Neville frecuenta en la época la tertulia del Lyon, organizada desde noviembre de 1940 en torno a José María de Cossío y Antonio Díaz-Cañabate -quien dejaría, en *Historia de una tertulia*, un interesante retrato de la época-, donde ejercían como “primeras voces” Eugenio Montes -luego también guionista, entre otros, de *Surcos*- y el poeta Manuel Machado. Formaron parte de la misma, en uno u otro momento, el siempre influyente Eugenio D’Ors, los hermanos Jerónimo (cineasta) y Miguel Mihura, Sebastián Miranda, el arabista Emilio García Gómez, toreros como Belmonte y Domingo Ortega y aristócratas como la marquesa de Quintanar, Virginia Gómez Acebo, o la condesa de Yebes; otro viejo amigo de Neville, el escritor y director José López Rubio; el realizador Antonio Román; el poeta Gerardo Diego, el escritor y futuro guionista José Suárez Carreño (luego exilado por sus desavenencias con el régimen) y la infaltable Conchita Montes.

La tertulia se reunía cada día en dicha cafetería, situada junto al entonces edificio central de Correos, en la madrileña calle de Alcalá, y una vez al mes en el Museo de Arte Moderno, ocasión que se aprovechaba para dar a conocer, con carácter de exclusiva, las obras en las que estaban trabajando entonces los contertulios. Luego, Neville también formaría parte de otro cónclave de similares características, más itinerante, cuyos componentes (los

hermanos Mihura, Joaquín y Miguel; el director Antonio Román, Ángel Sánchez Covisa, Martín Urquijo, Antonio Fernández-Cid, el dramaturgo Joaquín Calvo Sotelo o el musicólogo y compositor Joaquín Toldrá), tras comenzar en Chicote, solían recalar luego en la taberna Carmencita, en Arrumbambaya o en Chipén, y en la que, es norma, tampoco faltaba Conchita Montes.

Pero más allá de las relaciones sociales que le permitía su desahogada posición económica (sin ir más lejos, se hizo construir, a mediados de los '40, un chalet con piscina en Moncloa, obra del arquitecto Carlos Arniches, hijo del comediógrafo, que también habido sido depurado, en su caso, inhabilitado por la Dirección General de Arquitectura, y que inauguró en 1946), Neville continúa con una actividad incesante como escritor y humorista. En 1941, concretamente en el número que salió a la venta el 13 de julio, Edgar comenzó sus colaboraciones en *La Codorniz*, “la revista más audaz para el lector más inteligente”, según su conocido eslogan publicitario, la publicación que tomó el relevo de la bélica, y belicista, *La Ametralladora*. La revista dio a conocer su fichaje de la siguiente manera: “Edgar Neville, el formidable humorista, colabora desde este número en *La Codorniz*. Conseguir la colaboración de Neville -entregado de lleno a sus actividades cinematográficas- nos ha costado tanto trabajo y tantos esfuerzos, que pensamos en principio, subir el precio de “*La Codorniz*”, como ya hicimos en otra ocasión. Sin embargo como obsequio a nuestros lectores podrán leer desde ahora los maravillosos trabajos de Neville -plenos de desenfado y poesía- al mismo precio de costumbre. *La Codorniz* no regatea nunca ningún esfuerzo para darle prestigio y variedad a sus páginas, y muy en breves nuestros lectores encontrarán en *La Codorniz* las secciones más sorprendentes”⁵⁹⁰.

En este período, la revista será uno de los curiosos bastiones críticos, desde el humor, contra la dictadura franquista, sobre todo desde su segunda época, tras la venta de la cabecera por parte de su fundador, Miguel Mihura, al

⁵⁹⁰ Citado por García Garreta, Fernando (2012), pp. 347-348.

conde de Godó, dueño del periódico barcelonés *La Vanguardia* (asume entonces la dirección un joven Álvaro de la Iglesia, que sólo cuenta 22 años, pero que ya se había fogueado también en las páginas de *La Ametralladora*). La revista reflejó la identidad común, por aquellas fechas, entre el humor del absurdo español y el italiano. Ya quedó dicho que el modelo sobre el que se construyó *La Codorniz* fue el de la italiana *Bertoldo*, creada en 1935, así como por la lógica continuidad con *Gutiérrez*, semanario de humor creado por K-Hito en los '20 y en el que colaboraron varios de los escritores y dibujantes "codornicescos". Pero esa identidad ítalo-española, que ya vimos nacida incluso de colaboraciones firmadas en forma de convenios mutuos por los gobiernos fascista italiano y franquista, se reforzó por el fichaje, durante la dirección de Miguel Mihura, de los creadores de *Bertoldo*, Giovanni Mosca y Vittorio Metz, quienes junto con el redactor jefe, el célebre escritor humorístico Giovanni Guareschi, serían firmas fijas en la revista española.

También sería éste un período especialmente fértil en lo que hace a sus trabajos para la escena teatral: dirige *La venganza de don Mendo* de Pedro Muñoz Seca en el Español y trabaja denodadamente en mil proyectos, entre otros, hacia 1940, la escritura de una obra de teatro, *Producciones Minguez S.A.*, que no llega a representarse -aunque el propio Neville la habría de convertir en una novela humorística, *Producciones García S.A.*⁵⁹¹, sin apenas modificaciones sustanciales-. Mediada la década, abordará la adaptación de *El caso de la mujer asesinadita*, de otro desengañado político, Enrique Jardiel Poncela, que intentará infructuosamente hacer realidad, y que será también inspiración para su amigo Miguel Mihura. Y en un momento indeterminado, entre dos rodajes cinematográficos, pero siempre en este período, escribe otra pieza para la escena, *Los hombres rubios*, que andando el tiempo se convertiría, en una operación de reciclaje que tanto practicó Neville con toda su obra, en la pieza escénica *Veinte añitos* (cuyo elenco, en ocasión de su estreno, encabezó Conchita Montes). Y al tiempo, estos primeros '40 son sobre todo años, ya quedó dicho, de reposicionamiento de Neville sobre su

⁵⁹¹ Editada por Taurus, en 1956.

propia práctica cinematográfica.

8.2.3. Edgar Neville Producciones Cinematográficas

En este sentido, cobra especial relevancia la creación, para el rodaje de las dos últimas las películas de nuestra atención, *La vida en un hilo* y *Domingo de carnaval*, de su propia productora, Edgar Neville P.C., con sede en su propia casa de entonces, en la madrileña calle de Serrano, nº 90, y al frente de la cual colocará a su fiel Pepe Martín, su eterno ayudante de dirección, además de amigo íntimo. En la casa también colabora su eficaz secretaria de rodaje, Encarnación “Encarna” Jiménez. Satisface la Contribución Industrial en fecha 2 de febrero de 1945 “para ejercer la industria de Producción de Películas”. La productora tendrá su domicilio en Serrano, y allí permanecerá hasta que Neville se mude, en la primavera de 1946, a su ya citado chalet de la avenida de la Moncloa. En el origen de la empresa estaría, al parecer, el impago que el director-guionista afrontó por parte de la productora de *La torre de los siete jorobados*, por una parte. Pero también el deseo de rodearse de colaboradores fijos (otra vez la significativa huella de sus experiencias americanas... aunque lógicamente insertas en un tejido industrial, y sobre todo legal, del todo diferente), cosa que hizo siempre que pudo, produjera él o no; y de rodar en estudios de su confianza (sobre todo, en CEA de Ciudad Lineal).

Aunque en verdad, su deseo de convertirse en productor era anterior. El Neville productor ya está contenido en esta afirmación, realizada en una entrevista publicada por la revista *Cámara* casi tres años antes: “el director debe ser rico no por las satisfacciones que de ella [la fortuna] pueda obtenerse sino por la independencia que ella le da. Sólo un director en posición económica ventajosa está en condiciones de rechazar guiones. Y conste que yo hablo en estos momentos con conocimiento de causa. Si un director, a fuerza de rechazar temas malos, se ve impulsado a aceptar uno peor, a veces por apremio económico, hará una mala película, y luego le

echarán a él toda la culpa: la suya y la del productor que le obligó a filmar el guión íntegramente, aunque fuera desastroso. Cuando se disfruta de una posición económica saneada, podemos seguir rechazando guiones hasta encontrar el que nos convence”.⁵⁹²

Edgar Neville PC significará, al menos hasta la década siguiente, la libertad que permite a nuestro hombre emprender proyectos más personales que hasta entonces, sin depender de los caprichos industriales, personales o políticos de otras productoras. Desde entonces, y según le vayan dictado sus necesidades artísticas, Neville podrá abordar, sin dejar de ocuparse de algún que otro film de encargo (lo es, por ejemplo, *El marqués de Salamanca*), de películas tan personales como *Nada* (1946), *El último caballo* y hasta su testamento fílmico, *Mi calle* (1960).

Edgar Neville PC da a nuestro hombre una libertad de movimientos que para sí querrían los cineastas de su tiempo, aunque la fortuna personal de alguno de ellos (Antonio Román, por ejemplo) o el éxito logrado en la taquilla por sus filmes producidos para empresas asentadas (José Luis Sáenz de Heredia, Rafael Gil; incluso el más desafortunado Carlos Serrano de Osma) haría de la figura del director-productor una cierta constante en el cine español desde los años '40. Le permitió, ya quedó dicho, abordar proyectos más personales, pero también, como al resto de los vencedores de la Guerra Civil que se instalaron, o que ya estaban, en el sector cinematográfico, hacer buenos negocios gracias a la picaresca del juego tolerado con la legislación vigente, ya comentada. A este respecto, Fernando Fernán Gómez, buen amigo de Neville, declaró en su momento a Enrique Brasó: “Edgar Neville (...) me decía que había dejado de hacer cine en un momento en que lo vio clarísimo: él hacía cine porque con una inversión de 200.000 pesetas ganaba 1.500.000; lo hacía dos veces al año, contando con los permisos de importación. Y en cuanto eso lo quitaron y fue más confuso, dejó de hacer cine. Y ya no lo hizo más que una o dos veces porque le contrataron. Pero él siempre montaba su negocio porque sabía que, por el prestigio literario del

⁵⁹² Declaraciones de Neville a Enrique Ambard, *Cámara* nº 8, Madrid, mayo de 1942.

guión escrito por él y el suyo propio a todos los niveles, le iban a dar equis permisos. (...) O sea, que en aquella época, sí que es verdad que el cine se había exclusivamente para eso. Luego, claro, pasa como en todo: que haciéndolo exclusivamente para eso, unos señores lo hacían mejor que otros”⁵⁹³.

9. LA PRODUCCIÓN NEVILLEANA (II): los films italianos

De las tres películas en las que Edgar Neville se involucra, de una u otra forma, en Italia, entre 1939 y 1941, recuerda el historiador francés Jean Gili⁵⁹⁴, dos se cuentan entre las paradójicamente pocas realizaciones directamente anticomunistas producidas en el país alpino en aquellos años: *Frente de Madrid / Carmen fra i rossi*, que como veremos, se ambienta en el Madrid sitiado por los nacionales, y *La muchacha de Moscú / Sancta Maria*, una peripecia de corte internacional aunque con insólito protagonismo, puesto que sus personajes principales son una periodista y propagandista soviética y un ruso blanco, exilado en Italia. De ésta, la campaña de lanzamiento en prensa resaltaba justamente el hecho de que se trataba de la “primera película italiana antibolchevique”. Pero antes de abordar estos dos filmes, inequívocamente dirigidos por Neville, vale la pena fijar nuestra atención en el primer crédito italiano que obtiene nuestro hombre: el de supervisor de la dirección de *Santa Rogelia* (1939).

9.1. – La controversia *Santa Rogelia / Il peccato di Rogelia Sanchez* (1939)

En el cine español, la idea de adaptar la novela del asturiano Armando Palacio Valdés era anterior a 1939: se hablaba de ella ya en 1935, cuando Pilar Millán Astray preparó un primer guión para Producciones Hispánicas,

⁵⁹³ Citado por Franco Torre, Christian (2015), 203.

⁵⁹⁴ Gili, Jean (1985), p. 120.

empresa de producción creada hacia 1933 por los falangistas Antonio de Obregón y Joaquín Goyanes de Osés, junto con el verdadero financiador de la aventura, Tomás de Zubiría, hijo del conde de Zubiría, quien habría de ser fusilado por los republicanos al comenzar la contienda. Dicho guión no llegó a ser rodado, a pesar de que Hispánicas tenía reservados los estudios de Aranjuez para comenzar el rodaje de la adaptación en fecha tan señalada como el 18 de julio de 1936, lo que abortó entonces el proyecto, que ahora, tres años después, renacía, aunque con nuevas características y circunstancias. Era, pues, un proyecto republicano; veremos hasta qué punto siguió siendo si no un film republicano, por lo menos un producto contradictorio con las rigideces morales y religiosas imperantes en España a la altura de 1939.

El director previsto en un principio era Adolf Trotz, realizador alemán activo en su país desde 1927, quien ese mismo 1936 en que se tenía que haber rodado el film, había dirigido el primer título de la nueva empresa, el documental *Sinfonía vasca*. El guión ya no era el de Millán Astray, sino una nueva adaptación, esta vez debida a Obregón y Goyanes de Osés. En cuanto al elenco previsto, estaba compuesto por Roberto Rey, Ana María Custodio (el viejo amor, como se recordará, del joven Neville de comienzos de los '20), Juan de Landa y Manuel Dicenta, entre otros⁵⁹⁵.

Si hemos de creer a Neville, el madrileño fue solicitado para rodar la película y él sólo pidió revisar el guión: "A *Santa Rogelia* le sobran trescientos planos, con los cuales hubiera sido aún más pesada de lo que requería la novela. Me metí en el hotel ocho días y ocho noches seguidas y rehice el trabajo. Después de pedir permiso a los Bassoli (con los que preparaba por entonces *Frente de Madrid, n. del a.*), dirigí la película, dedicando las noches al guión de *Frente de Madrid*"⁵⁹⁶, recordará, años después, Neville a Gómez Santos: una dedicación tan inhumana, en tiempo, como para ser inmediatamente puesta en duda. Este trabajo de Neville en el

⁵⁹⁵ Las informaciones sobre este proyecto provienen en parte de Heinik, Juan B. y Vallejo, Alfonso (2009), pp. 260-261.

⁵⁹⁶ Neville a Gómez-Santos, entrega séptima, *Pueblo*, 3 de mayo de 1962, p. 12.

guión dejó fuera, definitivamente, los nombres de Obregón y Goyanes de Osés, que según sospechan Heinik y Vallejo, perdieron también en ese momento el control de la empresa por ellos fundada, que pasó a manos de dos hermanos falangistas de Vizcaya, los Duro, quienes fueron en realidad los que llevaron a cabo la aventura romana de este rodaje junto con la SAFIC que aparece en la copia italiana.

El autor de la novela (editada en plena dictadura primorriverista, en 1926) que sirve de base al filme, Armando Palacio Valdés había sido uno de los grandes fenómenos populares de la literatura española entre los siglos XIX y XX, y ya había conocido previamente adaptaciones en el cine español de gran éxito en los años anteriores, por ejemplo, *La hermana San Sulpicio* (1934), de Florián Rey y con Imperio Argentina, la primera película producida por CIFESA, basada en un anterior éxito, mudo, de la misma pareja. También había otro proyecto de adaptación de *Santa Rogelia*, con producción CIFESA y protagonizada por Raquel Meller, también pospuesto⁵⁹⁷. A pesar de su innegable conservadurismo formal e ideológico, Palacio Valdés jugó siempre con inteligencia en los límites de la estrecha tolerancia pre-republicana, con argumentos que, a pesar de la amabilidad de su tratamiento, ponían en aprietos a las mentalidades más ultramontanas: es también el caso de *Santa Rogelia*, una trama que construye la legitimidad moral de su protagonista, en la más pura lógica del melodrama clásico, a partir del sufrimiento, por una parte, y del amor abnegado, por el otro.

Poco se sabe sobre las desavenencias que llevaron a Neville a encargarse de un proyecto en el que, según créditos oficiales italianos, consta como “supervisor”, pero del que siempre se declaró responsable. El primero en adjudicarle la autoría tal vez haya sido Carlos Fernández Cuenca, quien en la introducción a la novelización de *Café de París* se la atribuye sin ninguna

⁵⁹⁷ Que la trama todavía podía interesar, ya en los '60, a un director tan conservador como Rafael Gil da cuenta el hecho de que volviera a adaptar a Palacio Valdés (*Rogelia*, 1962), con Pina Pellicer en el principal rol femenino, Arturo Fernández como don Fernando y Fernando Rey como Máximo.

clase de dudas⁵⁹⁸. Pérez Perucha le concede también sin reservas la autoría, Gubern habla de que su función fue la de “auxiliar a un realizador incompetente”⁵⁹⁹ -es rara en el catedrático una afirmación de este tipo, toda vez que difícilmente conociera, cuando la escribió, la producción como director de De Ribón, de la que no nada dice; ni siquiera los datos mínimos de su biografía-, Félix Monguillot se la atribuye sin más explicaciones y Christian Franco se suma a las razonables dudas (pero siempre con un fondo de creer a Neville) expresadas por Felipe Cabrerizo sobre el asunto. Las afirmaciones de Fernández Cuenca, Perucha y Gubern, los autores más proclives a aceptar sin más la palabra de Neville, resultan sumamente arriesgadas, por cuanto ninguno de los tres historiadores demuestra conocer nada de la trayectoria anterior o posterior del colombiano De Ribón, a quien la mayoría de las fuentes otorgan nacionalidades tan exóticas como chileno, argentino, francés o incluso español... ninguna de las cuales es la real, por lo demás. Y también resulta, lo hemos visto antes en varias ocasiones, muy arriesgado creer a pies juntillas a un personaje como Neville, tan dado a la fabulación como a adornar, maquillar o poner en sordina episodios poco gratificantes de su azarosa existencia.

A pesar de todo, y como señala Cabrerizo, el contenido del film parece extrañamente cercano a la propia peripecia personal de Neville (el adulterio), y los papeles oficiales ni lo ratifican ni lo desmienten: en la escasa documentación española que se conserva del filme⁶⁰⁰, sólo consta Roberto de Ribón como director, sin que el nombre de Neville aparezca en parte alguna. Se ha perdido el expediente de censura, que no se encuentra en el AGA, pero se conserva en cambio una carta de un exhibidor local de Infiesto (Asturias), en la que consta otro número de expediente (2054) y la fecha, 5 de enero de 1940, así como una indicación precisa de corte: “Acortar el beso del doctor y Rogelia”: un vistoso primer plano con un inflamado beso en la boca de los protagonistas. Por otra parte, y siempre a efectos de la administración

⁵⁹⁸ Fernández Cuenca, Carlos, prólogo a: Anónimo (1943), p. 8.

⁵⁹⁹ Gubern, Román (1986), p. 83.

⁶⁰⁰ AGA, expediente 36/3163.

española, la película es legalmente de Producciones Hispánicas.

9.1.1.- Presentación de un desconocido: Roberto de Ribón.

A pesar de las suposiciones y conjeturas existentes sobre la verdadera personalidad de Roberto Germán de Ribón, el director que aparece firmando la versión española de la película, lo cierto es que su nacionalidad de origen era colombiana, y no era ningún recién llegado ni al cine, ni en general al mundo de la cultura⁶⁰¹. En efecto, nacido en Bogotá, tal vez alrededor de 1900 (era, por tanto, estricto contemporáneo de Neville, con quien compartía, se verá, algunos rasgos biográficos nada casuales, como una posición económica desahogada, una formación cultural-cinematográfica fuera de su país, su cosmopolitismo y un talento versátil tanto para la escritura como para el cine y el teatro, así como haber hecho sus primeras armas en el cine lejos de su lugar de origen). Era hijo de madre argentina y padre colombiano, pertenecientes ambos a la alta burguesía, de ahí su formación cosmopolita y europea.

Amigo del poeta libertario y vanguardista León de Greiff, tras una estancia en Francia regresó a Colombia y se relacionó con algunos de los miembros del grupo radical nucleado alrededor de la revista *Las Panidas*, fundada en Medellín por un grupo de jóvenes iconoclastas, inspirados tanto en las enseñanzas del pensador uruguayo José Enrique Rodó como en las lecturas de Nietzsche, Baudelaire y los poetas malditos de su tiempo, y que llegarían a ser excomulgados por el obispo de la ciudad. De Ribón, como por otra parte también Neville, no parece haber gustado mucho del olor a cera de las sacristías...

El futuro cineasta conoció, al igual que Neville, la bohemia y el vanguardismo en las mesas de los cafés de Bogotá, como el *Windsor* o *El Molino*, junto a amigos y escritores como Greiff (quien en 1925, en una nueva

⁶⁰¹ Los datos de la biografía de De Ribón se han recabado de varias revistas argentinas, cuyas referencias están incluidas más tarde en el texto.

estancia de ambos en París, le habría de dedicar un soneto)⁶⁰². También formaron parte de su grupo los escritores Ricardo Rendón, Ignacio Jaramillo o Luis Tejada, en un círculo que comprendía también a artistas plásticos y actores. Siempre en la capital francesa, De Ribón comienza sus escarceos cinematográficos hacia 1927-1928 (está acreditado como asistente de dirección de su amigo Claude Autant-Lara en *Construir un feu*, 1930, basado en Jack London), aunque un año antes habría tenido algún tipo de participación en *J'avais un fidèle amant* (codirigida con Francis[co] Winter, en 16 mm y con música del vanguardista Arthur Honegger), que produjo un cineclub amateur, Bobisco, fundado por Winter y por el propio De Ribón.

En París era dueño de un lujoso departamento en la avenue de Lamballe. Además, poseía un automóvil norteamericano y, como Neville, también era dueño de un gran yate. En la capital francesa conoció, se enamoró y se casó con la exiliada actriz austríaca Trude von Molo (Viena, 1906 - París, 1989), famosa en Alemania entre 1930 y 1933, que había huido del nazismo y de las “atenciones” del ministro de Propaganda de Hitler, Joseph Goebbels. En ese período, von Molo, hermana gemela del director Conrad von Molo (quien por cierto es el montador de la versión española del film, a quien Fernández Cuenca dice desconocer de quién se trata), y durante breve tiempo esposa del también director, luego exiliado en Hollywood, Curtis Bernhardt, protagonizó nueve títulos en el cine alemán. Ocasionalmente, aparece

⁶⁰² Querido amigo: gruño o digo,
Robert de Ribón que sois castigo
de París recién ungido
de esta gavía de anarquistas
heroico y superardido
zorroloco de conquistas.
En nombre de León Legris,
el peor de los cronistas
yo, Miguel Zalaibardo
trovador por desventura
o por desguardo,
he dicho y aventuro y juro
que sois —crítico y bardo—
o muy maligno comediante o
grande amante de aventuras. (Publicado en la revista *Cromos*, Bogotá, 1996).

también acreditada en otras funciones: por ejemplo, como autora del vestuario de una de las películas argentinas de su marido, *El diamante del maharajá*.

En 1932, De Ribón publicó una novela policial en tres volúmenes, escrita junto al futuro director André Cayatte: *Les aventures de Julien Cazalis*. También tradujo artículos del castellano al francés, escribió obras teatrales, cuentos policiales y artículos periodísticos para diarios y revistas de su país y de Francia: como se puede ver, y al igual que su coetáneo Neville, De Ribón tuvo multitud de intereses artísticos que no se limitaron sólo al cine; y al igual que nuestro hombre, lo veremos, su dedicación al teatro fue tal vez lo más significativo de toda su producción. No se sabe cómo llegó De Ribón a Italia, aunque no parece aventurado sospechar que, como el Jean Renoir que aceptó trasladarse a Roma, en 1940, para rodar una versión de *Tosca* de la que finalmente no se hizo cargo, el colombiano huyera de la Francia a punto de ser atacada por los alemanes, para instalarse en la no menos belicista Italia. Su primer trabajo en el cine italiano fue para la misma productora de *Santa Rogelia*, cuando escribió, al alimón con Antonio Quintero, los diálogos de *Suspiros de España* (1939) de Benito Perojo.

Ese mismo año rueda, esta vez como director de la parte española, *Santa Rogelia*, y en 1941 firma la adaptación (junto con María Teresa Ricci y el húngaro Akós Tolnay, ilustre guionista y escritor, trasterrado y también cosmopolita, que trabajó en los cines francés, británico, alemán y español, en el que firmaría guiones para Max Neufeld o César Fernández Ardavín), de *La forza bruta*, dirección de Carlo Ludovico Bragaglia, que el propio Bragaglia adaptó como guionista (con Ivo Perilli y Ezio d'Enrico) de la obra de Jacinto Benavente.

No parece lógico, por lo demás, que no hubiera tenido nada que ver con la versión española de *Il peccato di Rogelia Sánchez*, toda vez que en 1942 se responsabiliza de otro encargo, cuando aparece como director, junto con el director de producción y guionista Belisario L. Randone, de *L' uomo venuto del mare*, basado en una obra teatral del cual es también autor De Ribón, con María Mercader, Massimo Serato y el español Nicolás Perchicot, producción

de la casa Atlas. Es la primera película como director de Randone. El guión lo firman al alimón Alessandro de Stefani y De Ribón. Nada sabemos de una película cuyas copias, por lo demás, se dan por perdidas.

9.1.2. .- De Ribón en la Argentina

El curso de la Segunda Guerra Mundial parece haber aconsejado a De Ribón escapar de la Europa desangrada por la contienda: él y su esposa ponen entonces rumbo a la Argentina. Nos detendremos un poco en este periplo, toda vez que las únicas dos películas de De Ribón que han llegado hasta nosotros, y que de alguna manera nos permiten compararlas con *Santa Rogelia*, fueron rodadas entre Argentina y Chile. En marzo de 1943, aparecen en Buenos Aires las primeras noticias de que el ya consolidado cineasta iba a poner en marcha un proyecto, *Pacha Mama (Madre Tierra)*, film basado en una novela y obra teatral de Amadeo Rodolfo Sirolli, con la famosa soprano peruana Imma Sumac encabezando el reparto. Sirolli declaró entonces que cuando conoció a De Ribón, pensó en no autorizarle a que dirigiera el film, por tratarse de un realizador extranjero. Pero el trato continuo con aquel le llevó a la convicción de que, además de tratarse de un hombre de amplísima cultura, había sabido captar el verdadero sentido que inspiró *Pacha Mama*, identificándose con él en absoluto⁶⁰³.

El film, actualmente perdido, tuvo un claro sesgo antropológico, basado en creencias ancestrales de los indios calchaquíes, y fue financiado por una empresa creada ex profeso, en la que invirtió capital el marqués francés Diego de la Begassière. Se rodó en Cafayate y en los estudios Baires del Gran Buenos Aires, entre noviembre de 1943 y febrero de 1944. Se estrenó en la capital en mayo de 1944. Fue bien acogida por la crítica: en *Sintonía* se afirmó que “De Ribon ha venido a mostrarnos a los argentinos un tesoro que teníamos escondido: la sugestión del Olimpo indígena. Además del contenido

⁶⁰³ Información y declaraciones de Sirolli a la revista *Sintonía* nº 444, Buenos Aires, 1.2.1944, pp. 64 y 95.

folclórico de la película, cuyo valor es inapreciable, servirá para abrir una huella al cine argentino, que hasta ahora no ha penetrado en los mitos de la América vieja”⁶⁰⁴. Y para el *Heraldo del Cinematografista*: “Con muy estimables valores desde el punto de vista documental, la película ofrece un asunto primitivo, de poca originalidad y muy lento desarrollo... Excelente la fotografía y se han aprovechado muy bien los hermosos paisajes (un río desbordado fue tomado con gran audacia de realización)...” Revista profesional, al fin y al cabo, el *Heraldo* juzgaba también los méritos comerciales del intento, para concluir: “A pesar de su buena factura técnica y de su atractivo como film documental, unido a la loable intención de buscar de buscar nuevos horizontes, no habrá de interesar al público en general.”⁶⁰⁵ Agregó más tarde *Sintonía*: “Las intención es magnífica. La realización, desde el punto de vista documental, hermosa y llena de sugestión. Pero el argumento es simple, sin originalidad, y sólo sirve para encadenar episodios que permiten dar la muestra de una dirección capaz de realizar una obra enjundiosa...”⁶⁰⁶. O dicho en otras palabras, que De Ribón no era precisamente alguien que incapaz de rodar un film por sí solo, cosa que se desprende sibilamente de las declaraciones de Neville.

También el diario *Crítica*⁶⁰⁷ resaltaba la capacidad del cosmopolita De Ribón para entender las tradiciones del país que lo había acogido, aunque también apuntaba las debilidades del producto final: “Producida por extranjeros y dirigida por un extranjero, es, sin embargo, una película de auténtico acento argentino. El gesto es noble. Combinación hermosa de paisaje y música. El tema está concebido en forma hartó simplista. No es de los grandes poemas trágicos. El ridículo amenaza a la narración. Hay ausencia de un auténtico clima... Diálogos afectados... Ribón conduce con mano insegura. Firme por momentos, agobiado por la construcción fragmentaria del tema en otros. Carece de unidad. Su mérito está en las notas documentales, en la captación

⁶⁰⁴ Revista *Sintonía* n° 445, Buenos Aires, 1.3.1944, p. 65.

⁶⁰⁵ *Heraldo del Cinematografista* n° 665, Buenos Aires, 31.5.1944, p. 76.

⁶⁰⁶ Revista *Sintonía* n° 449, Buenos Aires, 1.7.1944, p. 76.

⁶⁰⁷ Diario *Crítica*, Buenos Aires, 27.5.1944.

de tipos y costumbres, en el detalle típico y en la violencia de algunas imágenes...”.

A pesar de todo, *Pacha Mama* obtuvo el premio a la mejor partitura original (para el compositor Alejandro Gutiérrez del Barrio) y a la mejor fotografía (Adolfo Schlazy), en la entrega anual de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina, así como el premio a la mejor banda sonora según la Comisión Nacional de Cultura, y el premio a la mejor canción de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas. Y que De Ribón pensaba quedarse un tiempo en Argentina, lo atestiguan las noticias aparecidas en setiembre del año siguiente sobre proyectos de nuevas películas relacionados con una biografía del libertador uruguayo José Gervasio Ortigas (según un libro de Eduardo Acevedo), la adaptación de otra obra de Sirolli, *Nuestra Señora de Luján*, y de otro proyecto, llamado *Los del ballet ruso*, con la actuación de la célebre compañía, entonces dirigida por el coronel W. De Basil, que actuaba en el porteño teatro Colón.

Ninguno prosperó, aunque sí lo habría de hacer otro proyecto, esta vez en Chile (allí fijaría provisional residencia, en Santiago, desde mayo de 1945), y tal vez no por casualidad, en este caso, por cuenta de la estatal Chile Films, De Ribón adaptó un sainete de Carlos Arniches, *El padre Pitillo...* igual que hiciera, diez años antes, Edgar Neville con *La señorita de Trevélez*, también basada en Arniches. Es justamente ésta la película que mejor deja ver el ya entonces notable oficio de De Ribón: en la filmación de la historia de Arniches, el guión opera numerosas transgresiones respecto al original, así como de la versión que, años después, hiciera Juan de Orduña⁶⁰⁸. La orientación de la película coincide, en el tiempo, con los aires ideológicos imperantes en un país que, como Chile, estuvo regido por gobiernos radical-progresistas desde 1938, especialmente preocupados por la elevación del nivel de vida y educación de las clases medias y populares.

No nos extenderemos en el análisis del film, que por lo demás incide,

⁶⁰⁸ *El padre Pitillo* (1953), dirección de Juan de Orduña, con el veterano Valeriano León en el papel del carismático protagonista.

curiosamente, en algunas de las obsesiones del propio Neville: el interés por la cultura popular, mucho más que por los ideales beatos (y en el fondo aparentes y falsos) de la burguesía provinciana (uno de los caballos de batalla, lo hemos visto ya, del Neville humorista); la crítica de las mujeres falsamente virtuosas, para quienes la religiosidad es antes un acto social que la devoción hacia el Creador de que hablan los Evangelios; la bondad natural de las clases populares; la utilización de estructuras de comedia que esconden hábilmente temas mucho más profundos de lo que su superficie parece avizorar... Interesa decir, más que nada, que el film, más allá de la habilidad de Arniches para crear un personaje en el fondo contradictorio y adorable, excitable y bueno, gruñón pero profundamente humano, que el oficio que De Ribón demuestra en el film es de alta precisión. La composición del encuadre abunda en momentos francamente inspirados, la cámara es siempre ágil, la comicidad diluye con inteligencia los momentos dramáticos (que tanto gustan, por cierto, al Orduña de casi una década después) haciendo que la prédica de la película (la necesidad de Justicia, sea ésta la de Dios o la de los hombres), incluso la crítica contra la institución eclesiástica como tal (con ese pobre padre Pitillo, cura rural obligado a desplazarse a Santiago de Chile por el obispo, esperando a que éste se digne recibirlo... durante meses), adquieran tintes críticos impensables en la España de la misma época. Y abona la hipótesis de que De Ribón, que intentó realizar cine con denodados esfuerzos en la época, no tuvo una continuidad industrial más por factores ajenos (o tal vez por su decidida dedicación al teatro, desde comienzos de la década de 1950) que por la falta de pericia apuntada por los historiadores españoles.

Terminada en julio de 1945, la película se estrenó con éxito y el ubicuo director volvió a fijar residencia en Buenos Aires, en setiembre del mismo año. Desde allí, preparó el rodaje de la que estaba llamada a ser su última película como realizador: *El diamante del maharajá*, un vehículo para el lucimiento de uno de los grandes cómicos populares del cine argentino, Luis Sandrini; y entre diciembre de 1945 y febrero de 1946, se llevó a cabo el rodaje en Chile,

con guión de dos de los más conocidos guionistas argentinos de la época, los todoterreno Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari. En ocasión del estreno, se afirmaba en Chile que se trataba de “una muy curiosa producción, con ambientes de Medio Oriente contruidos en los estudios de Chile Films, que sólo podría imaginar un cineasta proveniente de España, que pasó por Italia y Argentina antes de llegar a Chile”. Se estrenó en septiembre de 1946 con buena recepción de la crítica, y excelente respuesta en taquilla (estuvo varias semanas en el cine Continental).

Fantasía orientalizante en la que Sandrini ejerce como extranjero en la corte de un príncipe, orfebre a las órdenes de un joyero catalán (!), tanto los escenarios, pretendidamente de cuento exótico, como la entera comicidad del film resultan virtualmente indigestos para el gusto contemporáneo. Dotado de una vis cómica a menudo desmayada y sexista, estafalaria y cargada de moralina, Sandrini era no obstante en la época una segura baza de cara a la taquilla, como demuestran, quedó dicho, las recaudaciones del film. No asoma en éste el menor indicio de una escritura personal: como en tantos y tantos films de encargo cortados a la medida de los cómicos populares, tampoco hay aquí más que esporádicos hallazgos de puesta en escena. Ni la interpretación, exagerada, ni la escenografía (como en la anterior película de De Ribón, obra de Jean de Bravura, muy activo en el cine argentino entre 1945 y la década siguiente) quedarán para los anales; mucho menos, su sexismo (las mujeres son punto menos que intercambiables objetos eróticos, que el príncipe puede llegar a regalar, incluso, al maharajá que da título al film quien, no obstante, se encaprichará de la única fémina que es algo distinto de lo que parece: el propio Sandrini travestido)...

Roberto de Ribón anunciaría a la prensa todavía varios proyectos más (incluido otro filme con Sandrini), que no se materializaron. Pero sabemos que en junio de 1947 ya estaba otra vez en París, adonde previsiblemente transcurrió el resto de su carrera, y de su vida. En la década de 1950, firmando como solía en Francia, como Robert De Ribon, ejerció la crítica teatral y literaria. Ya en 1951, en el *Théâtre de l'Oeuvre*, Raymond Rouleau le

cedió su lugar como director, y De Ribon montó, entre otras, *Robinson* del franco-uruguayo Jules Supervielle, *El poder y la gloria*, de Graham Greene, *Verano y humo*, de Tennessee Williams, *Las tres hermanas* de Anton Chéjov, *Hombre por hombre* de Bertold Brecht, *Mourir au soleil*, de Jean Primo, así como piezas de André Obey y Brendan Behan. Abandonó ese puesto justo el mismo año, 1960, en que Neville se alejó del cine. Por entonces, su amigo, el actor Pierre Brasseur, le pidió una nueva obra teatral, pero no hay noticias de que la haya redactado.

9.1.3.- Peculiaridades de la adaptación

Pero regresemos a *Santa Rogelia*. La única copia disponible del film no es la española, sino la italiana: *Il peccato di Rogelia Sánchez*, de la que consta como director Carlo Borghesio⁶⁰⁹. Se trata del segundo filme del director, que ese mismo año 1939 había debutado en la realización con *Due milioni per un sorriso*, co-firmado junto con otro de los que aparece por el elenco de *Il peccato...*, Mario Soldati. De este dato también podemos intuir que las dobles versiones debían ser, en la época, el banco de pruebas para directores noveles, una práctica no muy diferente de la que actualmente deja en manos de directores novatos la realización de segundas, terceras o cuartas partes de franquicias estadounidenses de éxito, sobre todo en el género terrorífico.

Un artículo firmado con las siglas B.R. en la revista italiana *Film* afirma que en realidad, la película tuvo dos directores: “ (...) é stato sceneggiato da Mario Soldati, Edgar Neville e Robert (sic) de Ribon, come é stato diretto da Carlo Borghesio con la supervisione di Angelo Besozzi per la versione italiana, e da Robert de Ribon con la supervisione di Edgard (sic) Neville per quella spagnuola (el subrayado es nuestro, n. del a.)”. Neville, pues, no aparece para nada como responsable de la realización para el ignoto periodista.

Nuestra sospecha, que por otra parte no podemos contrastar, es que, al igual que ocurre en *La muchacha de Moscú / Sancta Maria*, en la que aparece

⁶⁰⁹ El título de rodaje del film fue *Donne di Spagna*.

un director italiano acreditado, pero en realidad fue íntegramente realizada por Neville en las dos versiones, como se verá más adelante, aquí también hubo un solo director, el extranjero, tal vez para compensar la abrumadora mayoría del elenco técnico en todos los rodajes dobles; mientras el “nacional” aparece firmando sólo a efectos legales. Y seguramente, el guión fue de Neville y De Ribón, mientras que los acreditados en copia italiana, Soldati y Alberto Moravia (junto a De Ribón) fueron responsables sólo a efectos legales: firmaron en realidad una traducción, más que un guión original. Eso hace más lógico el rodaje en estudios italianos de dobles versiones con empresas extranjeras, toda vez que, a diferencia del cine estadounidense, en el italiano los profesionales se adaptaron muy pronto a la técnica de post-producir el sonido, doblando siempre a los actores (una práctica tan extendida que duró incluso hasta bien entrados los '80 del pasado siglo), y sin utilizar casi nunca el sonido directo. Como ya hemos visto, eso abarataba mucho más los costes (se evitaban los rodajes dobles y se amortizaban mucho mejor a las estrellas, que aquí son las mismas que en la versión española).

Traemos en nuestro auxilio, además, una declaración directa, la efectuada a quien esto firma y a Esteve Rimbau, y publicada en libro en 1989⁶¹⁰, por uno de los protagonistas de aquellos años. Se trata de una entrevista con Mario Soldati, quien fuera autor de dos de las películas más elogiadas, antes y después del final de la Segunda Guerra Mundial (*Tiempos pasados / Piccolo mondo antico*, 1941, y *Malombra*, 1942⁶¹¹), en la que el escritor, guionista y director rememoraba sus orígenes en la profesión, justamente en ese, para nosotros, crucial momento, entre 1938 y 1939: “El meu accés a la realització cinematogràfica fou una cosa automàtica. Després d'escriure uns quants guions, i malgrat que dins la indústria era considerat un escriptor i en conseqüència algú que no podia dirigir, se'm va permetre de fer-ho. Encara que també he de dir que vaig cobrar per signar pel·lícules sense haver-les

⁶¹⁰ Rimbau, Esteve y Torreiro, Casimiro (1989), p. 115.

⁶¹¹ Justamente, para referirse a su producción durante el tramo final del fascismo, la crítica italiana habría de acuñar el célebre epíteto de “caligrafismo” para designar un tipo de cine rigurosamente rodado, casi siempre basado en obras literarias previas, ejemplarmente ambientado en pasado, pero también frío, distante y un tanto académico.

rodat jo -i van pagar-me molt bé. I això fou a causa que a Itàlia, igual que a França, hi havia una legislació que estipulava que una pel·lícula, si era nacional, havia de tener un equip italià. De manera que jo tenia una cadira preciosa amb el meu nom al darrere i m'hi seia per aprovar sistemàticament tot el que feia el director real -tant si era alemany com francès.

- *En quantes pel·lícules va intervenir d'aquesta manera?*

- En quatre o cinc, i era l'únic que podia fer-ho perquè tant se m'en donava, només volia els diners. La resta dels directors s'hi hauria negat per complet, perquè realment hauria suposat un dany gran per a la seva carrera, i jo en era ni tan sols director. No eren dobles versions, eren només doblatges.

- *Però va poder començar així la seva carrera.*

El 1939 vaig realitzar el meu primer film, ja ho he dit, amb guió meu...

- *Ho féu sempre per diners?*

- Doncs sí, evidentment, sempre m'han pagat per la mera feina. No he rodat ni un minut sense cobrar”.

Estas prístinas declaraciones de Soldati nos ahorran de más comentarios. Dejemos constancia, nuevamente, que el director italiano figura junto con Borghesio firmando la primera película de éste, también ese 1939. Y es que hay que recordar nuevamente lo que ya apuntamos en 8.1.1: que dada la legislación duramente proteccionista adoptada por las autoridades en 1938, el cine italiano tuvo necesidad perentoria de cubrir con productos propios la deserción de las grandes distribuidoras estadounidenses del mercado alpino. Y qué mejor para abaratar costes que una política de fomento del debut de nuevos profesionales, mucho más económicos que los instalados, que por lo demás no dejaron nunca de trabajar.

A la copia italiana será pues a la que nos remitiremos: habrá que tener en cuenta, por tanto que algunas soluciones de puesta en escena podrían corresponder o bien a Borghesio (en el caso de que se hubiera tratado de una dirección doble, si creemos en la afirmación del ignoto periodista que parece haber asistido al menos a un día del rodaje), o a De Ribón, si nuestra sospecha (y, no menor, la confesión de Soldati) fuese la correcta.

9.1.4. Argumento

Santa Rogelia cuenta, con encomiable, notable economía narrativa, y un en ocasiones elegante uso de la elipsis una historia de redención por amor. Rogelia (Germaine Montero), bella campesina asturiana, es pretendida a un tiempo por dos lugareños, Perico (Emilio García Ruiz) y Máximo, pero acabará casada con el tosco, perdulario picador Máximo (Juan de Landa, con quien Neville se reencuentra después del común período hollywoodense, muy activo en el cine italiano de aquellos años y notorio para crítica e historiadores por su papel de marido burlado en *Ossessione*, 1941, de Luchino Visconti).

Pronto, la desvalida Rogelia conocerá la desgracia debido a los malos hábitos de su marido, dado a la bebida, pendenciero y que pasa más horas en la taberna que junto a su esposa: el hombre dará muy mala vida a una mujer que, bella y sufridora, pronto despertará algo más que el interés del médico del lugar, don Fernando Vilches (Rafael Rivelles), cuando éste tenga que curar al picador tras haber sido apuñalado por la espalda por un Perico que desaparece desde entonces de la trama. Pronto comienzan las murmuraciones de las gentes del lugar, que irán empujando a Rogelia hacia don Fernando; y más aún cuando, tras ceder a las murmuraciones, el celoso Máximo dispare sobre don Fernando, hiriéndolo. Perseguido por la policía, mata a un guardia civil, por lo que será condenado a 20 años de trabajos forzados. Una vez en presidio su marido, Rogelia acabará por ceder a la pasión compartida y se fugará con el médico.

La antigua campesina accede entonces a un lujo del que se creía por completo ajena. Los amantes viajan a París y a Roma, nos lo muestra una funcional, bien precisa elipsis, a ver a Cristina (Pastora Peña), la hermana pequeña de don Fernando, interna en un colegio religioso, antes de fijar su residencia en Madrid. Pasan tres años. La pareja, ya instalada en Madrid, tiene una hija, Gracia, y Fernando ve cumplido su sueño: dirigir un gran hospital en la capital. Pero los nubarrones se agolpan en el horizonte: pronto perderá su puesto, al enterarse las morigeradas damas que presiden la junta

del hospital que la pareja no está casada, y Cristina, enterada de la situación real de su hermano y Rogelia por la casual, inocente confesión de un antiguo minero, Pepe (Luis Peña), se va de la casa en la que vivía con Fernando y Rogelia, lo que precipitará una meditada decisión de ésta: abandonar al hombre que ama y a su hijita, para afrontar lo que el destino le depare cerca de su marido preso: “La culpa es mía y acepto el castigo”.

De esta forma, Rogelia se traslada cerca del lugar de reclusión de su marido y, una y otra vez, intentará, en infructuosas visitas a la cárcel en la que Máximo purga su pena, hacerse perdonar por éste. La situación durará un año, durante la cual la mujer no dudará, para sobrevivir, en emplearse para lavar platos en un restaurante; pero un buen día, enterado Máximo por el mismo Pepe que había sido el involuntario deshacedor de la felicidad de Rogelia, de que ésta ha tenido una hija y ha renunciado a ella por regresar con él, la perdona y la insta a regresar junto a Fernando. Un oportuno accidente, en el que Máximo da su vida por salvar a dos compañeros de infortunio, deja a Rogelia el camino expedito para volver a Madrid, cosa que hace, para reencontrarse con el padre de su hija en el último plano del filme.

9.1.5. El modelo genérico americano

El guión que reescribe Neville sobre el ya preexistente -no sabemos si en su totalidad obra de De Ribón, de quien, por cierto, Edgar no deja entrever ninguna pista sobre cómo fue la relación entre ambos; o bien el anterior, ya comentado, obra de Obregón y Goyanes de Osés- opera, y es éste el principal elemento a resaltar, un completo lavado de cara respecto a la novela. En primer lugar, y como había hecho ya en sus dos largometrajes republicanos, entresaca del abundante pintoresquismo narrativo (y a su manera, también crítico con la situación de postergación y miseria de las clases subalternas en la Asturias de finales del XIX) de Palacio Valdés el estricto armazón para un melodrama funcionalmente hollywoodiano. No es que haya podado las varias sub-tramas que pueblan el relato (a guisa de ejemplo, recordemos una, y no

menor: desaparece como por ensalmo el personaje de la anciana tía que cría a Rogelia, y por ende, también el del crápula aristócrata provinciano a quien el siniestro personaje de la vieja pretende literalmente vender a la joven). Es que sencillamente deja operativa tan sólo la trama principal, la que protagoniza Rogelia, que actúa como objeto de deseo, primero para Perico, y luego, como vértice del triángulo que protagonizará junto con su embrutecido marido y el atento médico del que se enamorará perdidamente.

Esto hace que resulte hasta cierto punto intrascendente la elevación de la edad del personaje. Lleva razón Ríos Carratalá cuando recuerda que “La Rogelia de Armando Palacio Valdés es una muchacha de quince años, la de la película es una mujer interpretada por Germaine Montero, que tenía treinta años. A partir de este dato, la historia cambia por completo y, por otra parte, no deja de ser curioso que la actriz francesa⁶¹² hubiera debutado en España de la mano de Federico García Lorca. Hablaba español y, lejos de cualquier relación con el fascismo, destacó por su difusión en Francia de las obras del poeta granadino.”⁶¹³

Pero no es menos cierto que tal elevación de la edad del principal personaje es en el fondo irrelevante, toda vez que junto con la edad, el guión también lima considerablemente las aristas casi salvajes de la personalidad impulsiva, primaria, torrencial de la Rogelia literaria. Germaine Montero se comporta, en el film, como una heroína típica del melodrama cinematográfico, variante diferencias de clase, enfrentada (más bien complementada) por un galán (Rafael Rivelles, que estaba viviendo entonces el apogeo de su carrera como primera figura, y que también intervendrá en *Frente de Madrid*) que reviste las características del hombre experimentado: templado, amante hasta el punto de no tratar con Rogelia los aspectos turbios que socialmente su relación provoca en los demás; pero también el héroe que trata con un punto

⁶¹² En realidad, Montero era de origen español, pero hubo de renunciar a su nacionalidad de origen al haber contraído matrimonio con un ciudadano francés.

⁶¹³ Ríos Carratalá, Juan Antonio (2007), p. 272, pie. No sin cierta ironía, un artículo aparecido en la revista italiana *Film* de 30.9.1939, firmado por B.R. y que daba cuenta del rodaje del film, recuerda la paradoja de que “La più bella mujer (*sic*) di Spagna é cittadina francese”, actriz en teatros tan reputados como el Sarah Bernhardt o el Odéon...

de distancia seductora a su objeto amoroso, como querría el lugar común patriarcal para el arquetipo del galán experimentado. Frente a él, la personalidad de Rogelia es la de la mujer enamorada que, no obstante, también entrará en contradicción con su propio deseo. Como la segunda señora de Winter (Joan Fontaine) en *Rebeca* (*Rebecca*, 1940) de Alfred Hitchcock, y como tantas otras protagonistas del género, será la mansedumbre y la fuerza de su entrega la que explique a Rogelia, mucho más que su capacidad para provocar el arrastre de la acción. Incluso cuando decida, tras sufrir como en carne propia la humillación padecida por su hijita, a la que no invitan a la fiesta infantil porque es hija del pecado, que debe regresar junto a su marido encarcelado, lo hará a escondidas (en una secuencia cargada de sugerencias, Rogelia besa a su hija dormida y luego ordena con paciencia las ropas de ésta para cuando se despierte: madre hasta el último momento, en suma).

Una mirada contemporánea al film debe necesariamente fijarse en la dialéctica que se establece entre amor y convención, entre Deseo y Ley: por más que, a la postre, Rogelia regrese junto a Máximo, su marido ante Dios y los hombres, dejando incluso de lado el sacrosanto deber de madre que la obliga con Gracia (pero al que renuncia, como Barbara Stanwyck en *Stella Dallas*, 1937, de King Vidor, para que tenga la oportunidad de ascenso social que ella no tuvo) lo cierto es que el conflicto se dirime, como será siempre norma en Neville, con el inequívoco premio al deseo triunfante: pasando por encima de su condición de adúltera, Rogelia verá recompensados sus sacrificios con el ansiado regreso a Fernando. Y en una secuencia final admirable, el guionista Neville, pero más aún el director De Ribón, nos hacen ver con toda claridad no sólo el triunfo de la que regresa, sino también el deseo en los ojos de él. Encuadrada de espaldas, Rogelia es literalmente una ausencia, y es a Fernando a quien vemos en el último plano del film, su urgencia por abrazar, su alegría. Y como subrayando su intención de no turbar la felicidad reencontrada, la cámara permanece ahí, quieta, enmarcando la puerta incluso cuando la pareja ha salido de la habitación, como si su papel -

como así es, efectivamente- se hubiera ya cumplido, y el resto sólo fuese silencio. O la felicidad reencontrada, tan ajena, por cierto, y desde siempre, a los intereses dramáticos del melodrama.

9.1.6. Religión y sociedad

Que un discurso como el que acabamos de enunciar, que en el fondo termina premiando a una adúltera, se haya podido producir en una cinematografía tan reaccionaria como era la italiana en la época sólo es concebible mediante complejas operaciones de transacción moral. Por un lado, juega a favor de la película el ya comentado tratamiento melodramático de la trama, que desde siempre premia a la heroína que se resigna, mientras castiga a aquella que decida coger el destino en sus manos y enfrentarse abiertamente a lo instituido. Por el otro, y aunque en todo momento aparecen por el film monjas y curas (como el del pueblo minero, que reconviene a Rogelia y le indica el recto camino que ha de seguir... y que la mujer no sigue: “Máximo podrá ser un mal hombre pero es tu marido. Su destino es el tuyo”, le advierte), hay algunos momentos en los que a la puesta en escena, muda, le corresponde todo el peso semántico. Así, en la secuencia de la boda entre Máximo y Rogelia, tras ejemplar elipsis que nos libra de todo el cotejo entre ambos, Borghesio, o De Ribón, ordenan el encuadre en picado, componiendo la imagen como un triángulo presidido por el cura oficiante y con ambos contrayentes a cada lado, para que no quepa duda sobre quién es el que nos permite ver lo que estamos viendo: el mismísimo ojo de la Divinidad... que también contempla, y es de suponer que guía, a los contrayentes.

Pero lo que determina que a Rogelia le sea dado el protagonizar el doble viaje, de su marido a su amante, y de éste a su marido, es también una opción moral: en la más apabullante norma del género, la mujer no se arrepiente nunca de amar a quien ama, pero sabe que, como corresponde a toda estructura melodramática de diferencias de clase, socialmente tiene que pagar un peaje; y ese peaje es el regreso al infierno de lo que ya conoce,

estar lo más cerca posible de su condenado marido. Ese es su deseo, y al cumplirlo obtendrá, en cierta forma, el perdón; y con él, el pasaje a su felicidad. El sacrificio casi ritual de Máximo, tras el esclarecedor momento en el que, por vez primera en todo el film, comparten en paz, como pareja, algo (una muy asturiana manzana, por cierto), y tras la afirmación del hombre de que Rogelia merece un destino mejor, se resuelve mucho más según las normas del género que de la moral, como escribió algún crítico italiano de la época⁶¹⁴, que veía en la piedad la verdadera expiación de ambos. No es la Iglesia ni la moral quien dictaminará el destino de la protagonista, sino las inflexibles normas de un género que siempre premia la mansedumbre. Y más si ésta se atiene a lo establecido...

Por lo demás, el filme es un perfecto ejemplo del buen guionista que Neville supo ser, tanto para sus películas como, más esporádicamente, también para títulos ajenos. Hay una evidente agilidad en el avance narrativo, un interés por no distraer la atención del espectador con elementos inútiles -son los diálogos los que se emplean para situar cronológicamente la vivencia narrada-, una condensación de sentido a partir de objetos concretos -por ejemplo, la ropita de Gracia, ya comentada, en la secuencia del abandono del hogar adúltero de Rogelia; o la fotografía familiar del médico que, para una Rogelia que todavía no conoce el amor de Fernando, simboliza todo un mundo al que está imposibilitada de acceder- que sirven para realzar más la distancia que separa a unos seres a los que sólo el amor permitirá traspasar las fronteras de la inmovilidad social.

El guión de Neville tampoco ahorra elementos de crítica a todo tipo de convencionalismos, vengan de donde vengan: la maledicencia de las clases populares, representada por los chismes de comadres que envuelven a Rogelia en la aldea asturiana cuando Máximo es llevado a prisión tienen su curioso contraplano en los apuntes de crítica al provincianismo y la mezquindad de los bienpensantes (la reunión del Consejo del Hospital, la obligada renuncia de Fernando a la dirección del nosocomio por su peculiar

⁶¹⁴ Filippo Sacchi, a quien mencionaremos más adelante.

situación extra-matrimonial), un elemento que Neville había ya abordado en *La señorita de Trevélez*, pero que explotará a modo, a lo largo y ancho de los años de postguerra, tanto en sus colaboraciones en *La Codorniz* como en varias de sus películas.

9.1.7. Recepción crítica

La menguada prensa de la época se dividió ante el film. Luis Gómez Mesa en *Arriba*, no hay que olvidar que el diario oficial de Falange Española⁶¹⁵, arremetió duramente contra Neville, como venía haciendo desde los primeros filmes republicanos de nuestro hombre, como se recordará. Es muy significativa su diatriba, toda vez que se trata de un supuesto camarada de organización, y en un contexto en el que el amiguismo en la crítica era francamente sonrojante, en algunos casos; y es la confirmación de que nuestro hombre era alguien a quien no se aceptaba fácilmente, ni siquiera en las filas en las que se integró cuando desertó del bando legal: “De todas las novelas de don Armando Palacio Valdés acaso sea ésta de las menos apropiadas para el cine”, comienza diciendo el falangista. “Las manos impías de Edgar Neville -oportunista de la frivolidad, siempre irrespetuoso y aprovechado- quitaron a la trama el fervor de sus incidentes principales y la rebajaron en un folletín de culpas y arrepentimientos, de egoísmos y abnegaciones, de crímenes y castigos, con un final de felicidad por el medio expedito de matar -en un accidente- al que estorbaba: el marido brutal, domesticado ya por una larga permanencia en presidio”. Y continúa, eso sí, sin atribuir en ningún momento la realización a Neville (y era Gómez Mesa alguien que bien podía estar al tanto de las incidencias del rodaje): “(...) su nota definidora es la discreción. No destaca ninguna cualidad excepcional. El trabajo del director, Roberto de Ribón, es desigual: acertado en los exteriores y lento y vacilante en los interiores, como la fotografía. La música de Moreno Torroba, descuidada y de una sonoridad “poco fotogénica”, o sea, en

⁶¹⁵ Gómez Mesa, Luis: “Santa Rogelia en el Avenida”, en *Arriba*, Madrid, 16.1.1940, p. 3.

desarmonía con las imágenes movibles”. Y acaba con esa displicencia olímpica, que tanto se deja ver en los escritores falangistas de aquellos tiempos, ajustando las cuentas también a los actores: “Y de los intérpretes conocidos -los otros no merecen nuestra atención-, Juan de Landa actúa con su peculiar melodramatismo, aprendido en “El presidio” -su gran éxito del “cine español de Hollywood”-, y Rafael Rivelles finge, con experta desenvoltura teatral, su personaje”.

Tampoco le fue demasiado bien a la película con los también camaradas falangistas catalanes nucleados alrededor de la revista barcelonesa *Destino*, justamente creada en Burgos en 1937 por refugiados de procedencia del Principado en la capital castellana, y que tras el decreto de Unificación, pasó a tener como subtítulo el de “Semanario de Falange Española y de las JONS”. Hay que recordar, además, que Neville había entrado en Barcelona con los vencedores de la guerra junto con alguno de los colaboradores de la revista, como el pintor e ilustrador Pedro (Pere) Pruna. Pues bien, en una crítica firmada por F.S.⁶¹⁶, muy ilustrativa de la práctica dominante en la crítica de la época, se afirma la pertinencia de la operación que da lugar al film (“muestra de una colaboración eficaz, es en un cierto sentido un esfuerzo de normalización verdaderamente estimable”), se pasa a consideraciones más técnicas: “Lo argumental en ella ocupa lugar preferente. (...) Toques sentimentales abundan; blanco retablo de virtudes que tiene su origen en el original y que en algunos casos puede dejar sin brillo la sucesión de escenas sin posible secreto. Una interpretación inteligente de Rafael Rivelles, Juan de Landa, Porfirio Sánchez y Mimi Muñoz subraya los valores de esta cinta discreta”. Obsérvese pues la ausencia deliberada de la omnipresente protagonista, Germaine Montero, cuya amistad con García Lorca tal vez conociera el crítico barcelonés; y véase, igualmente, el tono general del texto, entre desmayado y rutinario, bien lejos de la adhesión sin fisuras imaginable entre camaradas de guerra y militancia.

⁶¹⁶ En *Destino*, Barcelona, 16.3.1940.

Mucho más condescendiente se muestra Claro Abánades en *El Alcázar*⁶¹⁷: , en una crítica, por cierto, que viene precedida en el diario castrense madrileño de una intensa campaña de promoción comercial del film: “(...) “Santa Rogelia”, abandonados los estrechos límites por los que regularmente se viene desarrollando nuestro “cinema”, ha sido realizada con el loable objeto de hacer un buen “film”. El asunto, de una intensa emotividad, ha pasado de las páginas del libro a la pantalla, sin perder su fuerza emotiva, y aquí radica precisamente uno de los secretos de la película. (...) Rogelia -siempre ateniéndonos al original de la novela-, con algunas pequeñas lagunas en su carácter, acusadas principalmente en la primera parte, que transcurre en la aldea asturiana. Valdés nos presenta una muchacha recia, de un carácter casi salvaje y en la película Rogelia no pasa de ser una de tantas aldeanas”.

Conviene, en este caso, tener constancia no sólo de la reacción de la crítica española, sino también de la italiana, toda vez que el filme se producía en un contexto inédito en la trayectoria anterior de Neville; y ya que, volvemos a recordarlo, estamos hablando de la copia de estreno italiana: “La película tiene orígenes nobles, habiendo sido extraída de una novela de Palacio Valdés, aunque la trasposición a nuestros tiempos de este episodio ochecentesco, y la escasa ambientación disminuyen sensiblemente su eficacia y su estilo. Germana Montero y Rafael Rivelles son dos intérpretes sensibles, pero un poco incoloros. Para realzar los tonos interpretativos, interviene en la última parte Juan de Landa, siempre gran *mattatore* para las plateas. Dirección desigual, pero eficaz en ocasiones”, según F.(ilippo) S.(acchi) en *Corriere della Sera*.⁶¹⁸

A priori podría tener interés el punto de vista (inusual en la prensa española, menos en la italiana) de una crítica mujer. Pero a la luz de lo que escribe Guglielmina Setti en *Il Lavoro*, tenemos que convenir que la ideología patriarcal no conoce en realidad de géneros: “(...) El mérito del filme es el habernos ofrecido una pura figura de heroína, aún a costa de parecer falso y

⁶¹⁷ Abánades (López), C(laro): “Santa Rogelia” en el cine Avenida”, en *El Alcázar*, Madrid, 16.1.1940, p. 3.

⁶¹⁸ Edición del 30.1.1940.

demasiado sentimental (porque ni vosotros ni yo creemos que en la Tierra exista hoy una mujer capaz de renunciar por sentido del deber a los vestidos elegantes y menos que nada a los sombrerillos ridículos que la riqueza podría concederle). Desde un punto de vista cinematográfico, el filme está bien hecho, con un final soberbio por su sobriedad e intensidad expresiva”.⁶¹⁹

No existe expediente de censura de la versión española de la película, ya lo hemos dicho, aunque sí de la italiana. Ésta pasó la censura italiana (expediente nº 30.796⁶²⁰), dependiente del Ministero della Cultura Popolare, el 28 de diciembre de 1939. Se le adjudica un metraje final de 2.323 metros y se la “reconoce nacional a efectos de la ley”, al tiempo que, según la fórmula administrativa más habitual para las películas que resultan aprobadas, se la “admite a disfrutar del beneficio (...) establecido (...) por las leyes del 5 de octubre de 1933 (...) y 13 de junio de 1935”.

En España, poco se sabe del recorrido administrativo del film una vez reconocida su nacionalidad española. Pasó censura el 5 de enero de 1940. Un papel sin membrete, escrito a mano y fechado en Madrid el 26 de enero de 1944 afirma que “Revisados los expedientes, no aparece el guión de “Santa Rogelia”⁶²¹, sugiriendo ya en esa fecha que se ha perdido. En otros escritos de la distribuidora, Exclusivas Diana, dirigidos a la administración, se solicita un duplicado del certificado de censura, al haberse igualmente perdido. En la documentación oficial no aparece el nombre de Edgar Neville como director, siendo el único que consta como tal el de Roberto de Ribón.

9.2 – La Historia en presente: *Frente de Madrid / Carmen fra i rossi* (1939)

En 1938, Neville escribe los cinco relatos que construyen literariamente sus recuerdos de la guerra, publicados posteriormente en forma de libro como *Frente de Madrid*, es decir, *Calle Mayor*, *FAI*, *Don Pedro Hambre*, *Las*

⁶¹⁹ Chiti, Roberto y Lancia, Enrico (1993), p. 250.

⁶²⁰ Véase el resumen del argumento y el fallo de censura en el Anexo Documental.

⁶²¹ A.G.A., caja 36/4540, expediente 34.1-1939.

muchachas de Brunete, además de la que da título al libro⁶²². Según el más bien tolerante juicio de Trapiello, con el que cabe disentir, “A estos relatos, si se les quita lo que tienen de repertorio, les queda una visión bastante aceptable, delicada y poética, de familias aristocráticas que gastan toda su fortuna en máquinas de hacer jabón, o de jóvenes de trincheras enfrentadas que mueren uno junto a otro, en tierra de nadie, en la soledad de sus sueños”.⁶²³ María Angeles Naval no es tan benévola. Para la profesora, Neville fue presa, en su producción de guerra (concretamente, sus novelas, pero también algunos artículos publicados en *Vértice*), “de las contradicciones del popularismo aristocrático (...), de un trasnochado romanticismo que no admite los cambios de la sociedad industrial ni la lucha de clases”⁶²⁴

Justamente será la narración, *Frente de Madrid*, publicada en la revista italiana *Nuova Antologia*, a principios de 1939, con el título de *Carmen fra i rossi. Racconto del fronte di Madrid*, la que le habría de abrir las puertas del cine italiano. El productor Bassoli le financiará la producción de la que sería *Frente de Madrid / Carmen fra i rossi*, película en doble versión, con cambio de protagonista masculino (Fosco Giachetti de la italiana, Rafael Rivelles de la española), y ambas dirigidas por el madrileño. Neville confesó haber cobrado majestuosamente este primer trabajo, en el que, por cierto, debutó en el cine Conchita Montes, que como ya se ha mencionado, no tenía entre sus planes el trabajar como actriz, sino las oposiciones de ingreso para la Escuela de Diplomacia (a las que, es de suponer tras su episodio carcelero en San Sebastián y los problemas de su amante con la carrera diplomática, tendría dificultades de acceso), pero que acudió a Roma por invitación de su amante.

Primer film de ficción sobre la contienda civil rodado desde la perspectiva del bando vencedor y considerado durante muchos años perdido, puesto que no sobrevivieron copias ni de la versión española ni de la italiana, el

⁶²² Neville habría de publicar, igualmente, otra narración centrada en la contienda, *Entonces... Novela de la revolución de julio en Madrid*, en el número de julio-agosto de 1937 de *La Novela de Vértice*.

⁶²³ Trapiello, Andrés (1994), pp. 190-191.

⁶²⁴ Naval, María Ángeles (2000), p. 51.

hallazgo, a petición del investigador español Félix Monguilot-Benzal⁶²⁵ de una copia sobreviviente del estreno alemán⁶²⁶ del film en el Bundesarchiv-Filmmarchiv de Berlín, doblada al alemán y rebautizada como *In der rotten Hölle (En el infierno rojo)*, re-exhibida por primera vez en la muestra *Il Cinema Ritrovato* que organiza la Cineteca de Bolonia (julio de 2006), ha permitido por fin el acceso al film.

9.2.1. Génesis del proyecto

Ya hemos tenido ocasión de mencionar que Neville y Conchita Montes llegaron a Roma con un contrato del primero para realizar la adaptación de su relato, contrato por los hermanos ítalo-argentinos Carlos José y Renato Bassoli. El film nació, obviamente, al calor de los acuerdos Alfieri-Ridruejo, y así lo infiere Ríos Carratalá: “Todo hace pensar que los productores tenían una perentoria necesidad de originales para aprovechar las favorables circunstancias derivadas del acuerdo hispano-italiano. La publicación de *Frente de Madrid* resultó especialmente oportuna”.⁶²⁷ Pero hay también un factor que conviene tener en cuenta: la ya mencionada popularidad, en Italia, del tema de la Guerra Civil española, en la que participaron sus propios soldados, y a la que tanta importancia se había asignado en la conformación de la política exterior del Duce.

El proceso del film se vio sacudido por un suceso que ninguno de sus responsables podía haber previsto: el que los ministros de Exteriores de Alemania, Joachim von Ribbentrop, y de la Unión Soviética, Viacheslav Mólotov, firmasen, el 23 de agosto de 1939, el llamado Tratado de No Agresión entre sus países, que pasó a la historia justamente con el nombre de Pacto Von Ribbentrop-Mólotov. Clave en las estrategias de ambos países en el tablero europeo (Hitler se garantizaba la seguridad de que nadie le

⁶²⁵ Además de encontrar el film, Monguilot es autor del primer texto descriptivo del mismo: “Volver al frente: reconstrucción de la película *Frente de Madrid* (1939) de Edgar Neville”, incluido en: Carratalá Ríos, Juan Antonio (2007), pp. 145 y post.

⁶²⁶ La copia original es la italiana, no la española.

⁶²⁷ Ríos Carratalá, Juan Antonio (2007), p. 261.

atacaría por el oeste; Stalin, que el pacto le permitiría acelerar su producción bélica en vistas a una entrada posterior en la contienda), brutal por el desprestigio que causó a los comunistas dentro y fuera de Europa, e incluso entre sus teóricos aliados y militantes, el Pacto desaconsejó a la diplomacia de ambos países la difusión de puntos de vista contrarios a los de cada uno de los firmantes en su propio campo.

De ahí las reticencias, por ejemplo, del responsable general de la Censura alemana, el doctor Bacmeister, expresadas a un ignoto funcionario italiano, tal vez el mismísimo embajador, fechado en la capital alemana el 24 de abril de 1940⁶²⁸, que da cuenta de una conversación telefónica entre el autor de la misiva y Bacmeister, en la que éste, tras haber consultado la lista de diálogos del film de Neville, indica que no es apto para ser proyectado en territorio alemán. Lo mismo, por cierto, que *Legion Cóndor*⁶²⁹, “(...) (película sobre la aviación alemana en España), que sólo representaba acciones bélicas en España y por tanto nada de ideológico y que había sido producido con grandes medios de propiedad del Estado, tampoco puede ser presentado en Alemania y por tanto se ha dispuesto su retiro”.

Y si esto pasaba en el Reich, lo mismo se podía inferir de la actitud de las autoridades en los territorios más o menos influidos (o directamente satelizados) por Alemania. Es lo que permite ver una carta dirigida al ministro de Cultura Popular y fechada en Roma el 20 de enero de 1940, por Carlos José Bassoli, presidente de Film Bassoli S.A. En ésta, el productor, además de recordar que el coste de la operación que insumió *Frente de Madrid* se elevó a los 3.200.000⁶³⁰ liras, “de las cuales 1.200.000 han sido pagadas a Cinecittà por prestaciones técnicas”⁶³¹, se extiende en otras consideraciones. Resulta muy curiosa la carta, no tanto porque no sea la atribución de un

⁶²⁸ Véase la carta en el Anexo Documental: “Traduzione appunto film “Carmen fra i rossi”.

⁶²⁹ *Forja de héroes / Legion Condor* (1939), film de ficción de Karl Ritter.

⁶³⁰ El cambio de divisas no era entonces libre y en cada caso, según para qué se utilizaban éstas, se contemplaba una u otra correspondencia. En carta del 14.5.1940, los Bassoli confiesan al Director General de Cinematografía italiano que obtuvieron del gobierno español un ventajoso cambio de 1,92 liras por peseta, cuando el cambio oficial era de 2,20. O sea, que el film costó alrededor de 1.666.000 pesetas de la época.

⁶³¹ Véase la carta en el Anexo Documental: “A.S.E. il Ministro della Cultura Popolare”.

productor el luchar por obtener del Estado una mejor consideración para sus películas, sino las razones que esgrime para obtener un premio extraordinario, recordando, de paso, que la empresa está metida en un proyecto incluso más caro, de unos 6 millones de liras⁶³² [se trata del rodaje de *Sin novedad en el Alcázar* (*L'assedio dell'Alcazar*, 1940), de Augusto Genina, n. del a.]: “Numerosos países extranjeros, por razones políticas, no comprarán la película dado su carácter anti-comunista, y entre estos, por citar sólo los primeros con los cuales ha habido contactos a través de la UNEP⁶³³, debemos considerar perdidos: Alemania, Turquía y Yugoslavia”. Pero tras la ruptura del pacto, el film encontró finalmente su mercado en países de la órbita del Eje germano-italiano: Checoslovaquia, Rumania, Suiza, Turquía, Alemania y Yugoslavia, tal como consigna Monguilot con datos de la Società Italiana Autori ed Editori.

9.2.2. Control italiano y modificaciones de la adaptación

La incomodidad que provocaba en Neville la evocación de su estancia italiana en sus aspectos profesionales (no hay más que leer la entrevista con Marino Gómez Santos: más por lo que no cuenta que por lo que dice estrictamente de su trabajo) se ha contagiado a todo lo que tiene que ver con las películas que allí dirigió y ha condicionado igualmente la actitud de los historiadores, que en general consideran, muy superficialmente, por cierto, la experiencia italiana como negativa. Pero tal vez hubo otros factores que también explican la incomodidad de nuestro hombre. Por ejemplo, el control a que fue sometido, que ya hemos visto en el caso de las autoridades gubernativas, aunque en la medida en que jamás habló de él, ni siquiera en tiempos en que le habría favorecido hacerlo, es casi seguro que nunca fue consciente de resultar un personaje inquietante a ojos de la Inteligencia italiana.

⁶³² En otra carta posterior, la productora reconoce que el film costará sobre los 8 millones de liras de la época.

⁶³³ Unione Nazionale Esportazione Pellicole.

Pero ahora también sabemos que nuestro hombre fue marcado estrechamente, antes y después del rodaje, por sus contratantes, los Bassoli, algo que hasta ahora nunca había salido a la luz. Una larga carta de Renato Bassoli⁶³⁴, dirigida al Director General de Cinematografía, Orazi Vezio, fechada en Roma el 14 de mayo del año XVIII de la Era Fascista (es decir, 1940), sirve también para recordar algo que Neville jamás reconoció: que en *Frente de Madrid*, y a pesar de tratarse de una historia tan personal que hasta se permite salir él mismo en pantalla, como personaje secundario, había tenido algo más que colaboradores en la dirección. Porque tras justificarse ante el jerarca cinematográfico porque en el film no había protagonismo italiano, ya que su acción transcurría en los primeros días de la guerra, cuando Italia no se había pronunciado aún como aliada del bando alzado -por lo demás, una de las acusaciones que la crítica italiana esgrimió contra el film-, Bassoli afirma: “*Carmen fra i rossi* es un film político de particular dificultad, que mi hermano modificó notablemente respecto de su concepción original (basta confrontar el cambio radical que aparece entre el relato publicado en “Nuova Antologia” y el film realizado). En la dirección participaron activamente tanto mi hermano mismo, como otro director italiano: el conde Negroni⁶³⁵. Dejando de lado pocos elementos extranjeros para dar mayor realce a nuestro elementos, todo es italiano, desde el capital hasta la cosa más pequeña”. Qué haya hecho en el film el conde Negroni, y qué Neville es algo sobre lo que sólo caben especulaciones. Pero en todo caso, la experiencia de rodar no parece haber sido muy estimulante para Edgar, como tampoco lo será, lo veremos a continuación, el rodaje de *La muchacha de Moscú*.

Son numerosas las modificaciones que la copia italiano-alemana presenta respecto a lo único que nos permite compararla, el relato original (utilizamos la edición de Espasa-Calpe de 1941). Así, de las 38 secuencias que salen del

⁶³⁴ Véase la carta en el Anexo Documental: “Roma 14 Maggio XVIII”.

⁶³⁵ Se trata del conde Baldassare Negroni (Roma, 1877-id., 1948), veterano director del cine mudo, en el que descolló con numerosos filmes. Víctima del paso del mudo al sonoro, sólo realizó dos filmes hablados, el último de ellos, *L'ambasciatore*, en 1936, aunque alternó, en estos años, la realización con la dirección de producción. Figura en créditos como director general de producción del film.

découpage del film, las 12 primeras no están en el original literario (unos 15' de los 83' totales del metraje), confirmando, efectivamente, las palabras de Renato Bassoli sobre las modificaciones. Tampoco consta en la narración publicada todo lo relacionado con las actividades de Carmen en el cabaret republicano (secuencias 29, 32, 33, 35 y 37), que confieren a la trama un indudable punto de dramatismo, al tiempo que resuelven uno de los puntos más débiles de la narración, que es la tensa espera de Alfredo en las trincheras franquistas, hasta que intuye que Carmen ha tenido problemas con los “rojos” y se lanza a saber qué ha sido de su novia, aquí sustituida por la perentoriedad de la voz de su amada que se despide de él, y de la vida, desde el micrófono de la radio clandestina quintacolumnista. Pero en general, la principal modificación tiene que ver con el punto de vista narrativo: mucho más estrictamente marcial el literario, centrado como está en el personaje del militarizado Javier (en el film, rebautizado como Alfredo / Fosco Giachetti: en italiano la “j” de Javier es fonéticamente casi un handicap insalvable), mucho más matizado en la pantalla, donde ese protagonismo, sin que resulte mermado, se compensa, no obstante, con un mayor accionar conjunto entre los dos miembros de la pareja, como ya veremos. Con el añadido, además, de que el saber que Carmen se mueve cotidianamente en un ambiente en el que son mayoría los miembros de las Brigadas Internacionales añade un punto más de inquietud de cara al espectador, que vivirá con tensión las vicisitudes de la heroína.

El arranque del relato literario era, por otra parte, el mismo que Neville había ya utilizado cinematográficamente en su anterior *La Ciudad Universitaria*: el protagonista que contempla con prismáticos, desde el cerco franquista, la ciudad de sus amores. Pero si pensamos un momento, veremos que en el principio que, bien por imposición de Bassoli y Negroni, bien porque se le ocurrió al propio Edgar, aparece ahora en el film hay un muy superior dinamismo, así como elementos de puesta en escena que ya habíamos visto en anteriores guiones de nuestro hombre: la radicalización del protagonismo femenino, como en *La señorita de Trevélez*; la condensación narrativa

alrededor de objetos que actúan como metáfora altamente efectiva, como en el guión de *Santa Rogelia* (el traje blanco de novia), como intrigas de predestinación o elementos que aceleran el paso del tiempo (el caro jarrón chino que destruirán los milicianos, o las hojas del calendario que marcan, inexorablemente, “16 de julio”, “17 de julio”...), como, en fin, recordatorios del peligro (la caña de bambú que contiene el mensaje franquista cifrado y que Neville, que seguro ha leído a Edgar Allan Poe, sabe que en el mejor lugar en que puede estar para no ser detectado es a la vista de todo el mundo, republicanos inclusive).

Respecto del traje, Félix Monguilot hace una inteligente observación: para el autor, a Alfredo y a Carmen la guerra los terminará separando físicamente, pero “también les impide la unión espiritual a través del sacramento del matrimonio. Este trauma es importante para Alfredo, pero sobre todo para Carmen, la portadora del vestido nupcial que jamás será utilizado y cuyo destino cambia repentinamente, pues de mujer de Alfredo se convierte en mujer de España, de la España nacional obviamente, cuyo último fin es el de dar la vida por su país”⁶³⁶. Y, añadimos nosotros, ese mismo traje nupcial inmaculadamente blanco que luce la neo-actriz Conchita Montes tampoco será el que lucirá en otra boda, ésta mucho más real, puesto que jamás contrajo matrimonio con Neville, de quien fue su pareja de hecho para el resto de su vida.

El jarrón, por su parte, tiene una función doble: por un lado, es el recordatorio de algo que está implícito, sin necesidad de ningún subrayado, en la primera secuencia del film: la situación económica de la familia de Carmen en la pirámide social. Son ricos, inmensamente ricos, como también lo es Alfredo, dueño de un despampanante descapotable deportivo. Pero al tiempo, le sirve a Neville para recordar, sevicias de tiempos bélicos, concesión a la propaganda ideológica propia de los mismos, o concepción personal, tanto da, el carácter casi bárbaro de algunos rojos, sobre todo los cenetistas

⁶³⁶ Monguilot-Benzal, Félix: “Volver al frente: reconstrucción de la película *Frente de Madrid* (1939) de Edgar Neville”, incluido en: Carratalá Ríos, Juan Antonio (2007), p. 156.

(no de todos los rojos, como nos recuerda el crucial papel del padre de María, militante republicano desengañado que, no obstante, salvará a Carmen cuando la metan presa en la *cheka*).

9.2.3. Memoria personal y protagonismo femenino

Ya hemos dicho que *Frente de Madrid* es la colección de relatos en los que Neville condensó su memoria personal de los tiempos bélicos. Eso explica que sobre todo en el original literario, los compañeros de armas del protagonista se llamen igual que los que tuvo Neville en el frente de la Ciudad Universitaria; incluso hay uno, de apellido Robles, que es un indisimulado trasunto del propio autor, apasionado de los viajes, de EE.UU., que ha vivido en Hollywood y en Nueva York... Ese elemento autobiográfico se permite Neville traerlo a colación también en el film cuando, en la primera secuencia de las trincheras (nº 14), le vemos, muy orondo, mientras canta (“Adiós, Pamplona”, una canción de principios de siglo de la que se apropiaron los quintos nacionalistas navarros movilizadas con Franco durante la contienda, y que era una suerte de canto de esperanza en el regreso) y comparte, camaradería obliga, con el resto de sus colegas un solitario huevo frito.

Tampoco olvida Neville los recientes y compartidos ardores guerreros, así como su desempeño en el Departamento Nacional de Propaganda. De hecho, tanto en el relato literario como en la narración cinematográfica se alternarán elementos de clara impronta propagandística, como el enfrentar a nacionales y rojos como si de dos mundos se tratara. En el relato, el mundo de los primeros, los camaradas de armas discuten apasionadamente sobre Mozart (p. 15); o se habla de la pasión de uno de ellos, Salmerón, por la Historia, de los Benimerines al Califato, el siglo X o “su biblioteca fabulosa y sus filósofos tolerantes”. En el film, esa disposición por el arte, este despliegue *highbrow* se aprecia a la perfección en la primera secuencia, cuando Alfredo corrige la posición de las manos y la ejecución de una pieza por parte de su cuñado, Antonio, en el piano familiar. Y mejor aún en la secuencia 25, cuando Carmen,

también al piano, ejecuta una pieza de Chopin. Vale la pena detenernos un momento sobre la puesta en escena: Neville compone la imagen incluso con un punto barroco y recargado, re-encuadrando a la pareja protagonista (ella al piano, él apoyado en el mismo, mirándola embelesado) para, mediante una hábil panorámica, intercambiar los lugares del espejo para devolver un cuadro de momentánea, complacida placidez vital, que desentona tanto con el peligro general que inunda toda la acción de un film, conviene recordarlo, que es el único directamente de guerra rodado por Neville en toda su carrera.

En el otro campo, el republicano, Neville se permite ironizar sobre la facilidad con que sus militantes aceptan las diatribas llenas de eslóganes sencillos, entre los cuales Alfredo introduce claves para que sean entendidas por sus camaradas (secuencia 34), y ante las que no reaccionan: es como llamarles primarios políticos. Pero sobre todo, la vileza del bando republicano queda patente en la ya comentada escena de la destrucción del jarrón y la prisión del padre de Carmen (secuencia 8) y en el limpio saqueo que los mismos milicianos harán de la casa de la protagonista en la secuencia 30, en los que uno de ellos se muestra incapaz de saber qué diablos es un secador de pelo portátil...

Pero sin duda alguna, uno de los elementos más interesantes que aporta el guión de *Frente de Madrid* es el que tiene que ver con el papel de la mujer en el desarrollo de la trama. Casi ausente, platónico ideal del protagonista en el relato, Carmen pasa a tener una corporeidad incuestionable en el film. Ayuda a ello, qué duda cabe, la necesidad de Neville de dotar a su pareja, Conchita Montes, de un papel que le permitiera un lucimiento capaz de acallar cualquier crítica a sus aún vacilantes dotes como actriz. De ahí también la impecable fotogenia del film (una gentileza del italiano Francesco Izzarelli y el austríaco Jan Stallich), hábilmente utilizada por el realizador para entronizar la singular belleza de Conchita, muy favorecida en los planos cortos de las secuencias clave (la primera, la de presentación, y la penúltima, la de su despedida de la vida: sobre todo ésta).

Pero en la medida en que ya hemos visto de qué manera Neville se las

componía para sacarse de la chistera unos personajes femeninos clave que no existían así en los originales literarios de Arniches y Fernández Florez, en sus dos largometrajes republicanos, *La señorita de Trevélez* y *El malvado Carabel* (papeles ambos interpretados por Antoñita Colomé), y cómo dignificaba el de la solterona De Trevélez en el film homónimo; y aún veremos operaciones similares en buena parte de los filmes que analizaremos más adelante, podemos colegir que era un pensamiento profundo en el autor el respeto con el que trataba a sus personajes femeninos, probablemente un trasunto de lo que el mismo Neville pensaba de las mujeres en su vida cotidiana (aunque aquí ese elemento sea, en cierto modo, secundario).

La Carmen del film es, como lo querría, por lo demás, el cine americano de los '30 en algunos de sus géneros masivos especialmente pensados para el público femenino (la comedia, el musical y el melodrama, sobre todo), no sólo el objeto amoroso del protagonista, sino también una suerte de alegre *partenaire*, una compañera de vida a un tiempo moderna y desenvuelta, arrojada cuando toca y responsable de su destino, aunque éste sea, como efectivamente así ocurre aquí también, el de enfrentarse al pelotón de fusilamiento. Que Carmen abandone los rasgos de buena chica burguesa del barrio de Salamanca (a los que la limitaba el texto literario), para convertirse en la muy valiente espía quintacolumnista que filtra a los rebeldes las operaciones de las Brigadas Internacionales en el frente (“Yo lucho en este lado y tú en el otro, pero los dos luchamos por lo mismo”, le dice Carmen a Alfredo en la secuencia 25, situándose a sí misma en un pie de igualdad que su teniente/novio), indica a las claras que Neville tenía de sus personajes femeninos una concepción mucho más cercana a los liberales puntos de vista republicanos que a los de cerrado y sacristía de los vencedores.

Sin que esto le llevara, por lo demás, a considerar a todas las mujeres en un pie de igualdad entre sí. Veamos el primer plano del film, emblemático, por cierto, de lo que serán las relaciones de clase a lo largo de toda la trama. La cámara enfoca en plano cercano a Carmen vestida con ese ya comentado traje de novia que jamás lucirá ante un altar. Se aleja lentamente, se va

abriendo el campo, y pronto observamos a la novia en plano general, en toda la esplendidez de su sensacional vestido, con una larga cola que la criada, María (Mimí Muñoz, que también estaba en el elenco de *Santa Rogelia*) cuyos extensos pliegues está arreglando, agachada. Plano simbólico que muestra a las claras el grado de protagonismo de cada una de las mujeres en la trama (y, por extensión, en la sociedad), esa relación de subordinación, patrona arriba, criada abajo, se mantendrá a lo largo de todo el metraje, al igual que ocurría entre los personajes de Rogelia y Mariana, la criada de don Fernando, una muchacha de aldea como la misma Rogelia, quien primero, cuando ambas habiten la aldea asturiana, la trata con desdén, pero que una vez que la bella campesina se convierta, en Madrid, en la amante de su empleador, se comportará con ella con el grado de sumisión que el decoro social obliga a guardar por la dueña del hogar. Porque una cosa es que Neville fuese un liberal burgués, cosa que fue toda su vida, a pesar del sorprendente interludio nazi-fascista de su militancia en Falange Española, y otra muy distinta es que desde el presente lo convirtamos, y con él a su obra, en un encendido defensor de la igualdad. Cosa que nunca fue.

9.2.4. Propaganda y política

Pero los elementos propagandísticos de *Frente de Madrid* no se limitan a los ya comentados, sino que son lógicamente mucho más numerosos. En la secuencia 3, un sujeto mal encarado, a quien acabamos de ver echando la bronca a unos niños que juegan en la acera, entra en una tenebrosa corrala en la que, junto con otros camaradas, se dispone a revisar un cajón con ametralladoras, referencia apenas disimulada a uno de los tótems propagandísticos franquistas: que el Alzamiento fue en realidad una acción defensiva, frente a la inminencia de una insurrección revolucionaria... un punto de vista que, contemporáneamente, comparten, entre otros, una luminaria de la historiografía revisionista como es Pío Moa. Poco después (secuencia 9) sabremos que el siniestro personaje ya está instalado en un tribunal y ejerce

en él justicia. “He disfrutado suficiente por hoy”, afirma poco antes de abandonar el lugar... después de condenar a muerte al padre de Carmen. Y por no hacer más larga la relación, en la secuencia 29, que transcurre íntegra en el cabaret republicano, además de mostrar el ambiente como punto menos que prostibulario, acaba la secuencia a la greña, con las mujeres, los brigadistas y el resto del público emprendiéndola a golpes entre ellos. La comparación con la jovial camaradería franquista es tan clara como el desorden que se mostraba, por ejemplo, en una película tan paradigmáticamente nazi como *El flecha Quex (Hitlerjunge Quex: Ein film vom Opfergeist der Deutschen Jugend*, 1933, de Hans Steinhoff), en el que el mundo de los padres del protagonista, comunistas ambos, era sencillamente un insoportable guirigay de líos y gritos, mientras que el que le ofrecía al joven el nacional-socialismo era un dechado de orden, rigor y sana camaradería...

Pero hay un elemento que conviene tener en cuenta, y que se sitúa más allá de la propaganda para entrar directamente en el terreno de la ideología que vehicula el film. En el fondo, *Frente de Madrid* es un film que entroniza a dos de los protagonistas del bando alzado: de una parte, al Ejército, al cual pertenecen todos los protagonistas positivos, y sobre todo Alfredo. Por la otra, a la célebre Quinta Columna, esa supuesta, y real, masa de colaboradores de los alzados que, simpatizantes con su causa, se movían en el Madrid asediado intentando boicotear las actividades republicanas, y a la cual pertenecen desde el comisario republicano Amado Fernández (Juan de Landa, otra vez a las órdenes de Neville) hasta la mismísima Carmen. Quien está ausente del film es, paradójicamente, la propia Falange Española, de la que no se habla, al menos en la copia consultada.

Tal vez haya que entender, a la luz de esta singular ausencia, la animadversión de la crítica falangista ante el film, que se verá en el apartado siguiente. Y tal vez sea esta la razón por la cual sólo dos años después, una productora tan emblemáticamente falangista como CEPICSA pague la realización de un film que, como *Rojo y negro* de Carlos Arévalo, expresa con rotundidad un protagonismo falangista en la contienda que deja fuera a

cualquier otro grupo o estamento dentro del bloque alzado. Respuesta voluntaria a *Frente de Madrid* o producto nacido al calor del belicismo de la época, poco importa: lo que resulta verdaderamente significativo es comparar hoy ambos filmes, en los que descuella, por cierto, un protagonismo femenino muy en la onda falangista, pero sin duda incómodo para el resto de los sectores alzados (sobre todo, los tradicionalistas) que proponían un papel mucho más pasivo, sólo de acompañamiento, para las mujeres de su bando.

Pero políticamente, Neville no sólo ofendió a sus propios camaradas. De hecho, lo hizo con todos aquellos para quienes la Guerra Civil había sido, ante todo, una dura revancha ante lo que consideraban los excesos revolucionarios de la izquierda y, en general, de todo el bando republicano. Difícilmente, en el clima fuertemente represor y belicista de 1940, se podía tolerar un final como el que el madrileño propone para la peripecia de Carmen y Alfredo. Ya lo apunto hace años Román Gubern: esta escena “acaso estuvo inspirada por aquella de *El gran desfile / The Big Parade* (1925) de King Vidor, en la que John Gilbert, atrapado en tierra de nadie, va a parar a un cráter de obús en el que un soldado alemán agoniza en el barro. Edgar Neville, que había vivido en los Estados Unidos y trabajado en Hollywood⁶³⁷, había vivido sin duda como espectador la emoción de aquella escena famosa de Vidor que ahora adaptaba a un campo de batalla español.”⁶³⁸

Merece la pena detenerse brevemente en la secuencia, paradigmática, por lo demás, de una voluntad política que pretendía, osada ocurrencia (pero también candor político extremo de alguien que seguía sin entender muy bien las implicaciones ideológicas profundas que significaba el compromiso con el campo político en el que se había integrado), un entendimiento entre las dos Españas, aunque fuera en vísperas de la muerte. Una vez que Alfredo se lanza hacia el terreno de nadie que media entre las trincheras de los dos bandos, una bala lo detiene y cae en una pequeña hondonada del terreno. Pronto, un avance republicano dejará malherido a un muchacho,

⁶³⁷ Y, volvemos a recordar nosotros, tenía a King Vidor por uno de los mayores directores de cine de su tiempo.

⁶³⁸ Gubern, Román (1986), p. 85.

ostensiblemente más joven que él, que cae cerca de él. Ambos hablan; son madrileños, e incluso reconocen: “Seguramente nos hemos cruzado por la misma calle”.

Entonces, ante la sangre que va perdiendo el muchacho, Alfredo se rasga su camisa militar e intenta taponar con un trozo de ella la herida: simbólicamente, lo que cristaliza más visiblemente en un militar, su uniforme, se ha convertido no ya en divisa excluyente, sino en esperanza de vida (aunque luego no se vea confirmada) para un enemigo. En el texto literario, Neville es aún más explícito que en el film: “Un día se cubrirá de banderas Madrid (...) banderas de España y banderas de Falange. Y desfilarán por las calles legiones de hombres jóvenes con la camisa azul; llevarán el mismo paso, la misma dirección y el mismo interés, *y no se sabrá a qué clase pertenecen ni de qué lado estuvieron en esta guerra* (el subrayado es nuestro, *n. del a.*).

Pero aún hay más. Con la muerte real de un representante de cada bando, lo que parece querer decir Neville, tanto en la narración literaria como en el film, es que ya no parece haber lugar para los contendientes en la futura España que se avizora. Ambos representan el espíritu de sacrificio, la tanática ofrenda de su vida en aras de un ideal; no parecen los más aptos para afrontar un mañana en paz y armonía (aunque ciertamente no era esa la intención del régimen, como hemos visto ampliamente en 4.7). De ahí también las dudas de la crítica ante el final del film, una reconciliación que parecía inadmisibles entre las filas de los vencedores de una contienda durísima que había dividido de la manera más drástica posible a los españoles. La secuencia del film, planos documentales del Desfile de la Victoria del 19 de mayo de 1939 en Madrid, con sobreimpresiones de la rediviva pareja protagonista, pretenden justamente llevar a la pantalla lo que las palabras escritas habían anunciado. Pero la fuerza estrictamente fílmica de la secuencia anterior, con la muerte del contendiente republicano y del nacional cogidos de la mano y encuadrados en un plano corto, resultan demasiado conmovedoras como para ser contrarrestadas por imágenes de

victoria y gloria. En esto, los críticos que atacaron la escasa gallardía de la secuencia final no erraban demasiado... El Neville humanista le podía al militante de circunstancias en que lo había convertido su temor de clase ante los acontecimientos de 1936 y su radical compromiso con el sector falangista de Serrano Suñer y Dionisio Ridruejo.

9.2.5. Puesta en escena

Hasta ese 1939 en que rodó *Frente de Madrid*, y sin contar sus guiones para otros directores, Neville se había movido en el terreno de la parodia (sus cortometrajes republicanos), en la comedia con variados matices (*La señorita de Trevélez*, *El malvado Carabel*) e incluso en el documental de propaganda (sus tres cortometrajes para el DNP). La experiencia italiana le obligará a reciclar su oficio en el terreno del film bélico (que a la postre es a lo que responde *Frente de Madrid*) y en el del melodrama, variante sentimental (el guión de *Santa Rogelia*) y el drama político (*La muchacha de Moscú*, como veremos). Tomando en cuenta las limitaciones del cine español, muy poco dado al abordaje del film bélico hasta ese mismo 1939, hay que convenir que desde el punto de vista de su oficio, nuestro hombre sale bien parado del encargo recibido.

No destaca el film por la vistosidad de sus secuencias de acción, aunque haya que reconocer la maestría de la dirección artística para reconstruir, en las afueras de Roma, el Madrid del sitio faccioso. La acción es escasa, porque la opción principal adoptada por el guión (y por la dirección) consiste en reducir la trama a interiores. No obstante, y aunque no sea la espectacularidad lo que más destaque del film, hay que convenir que las secuencias en las que se pone en imágenes la propia guerra resultan cuanto menos decorosas: hay buenos recursos técnicos, numerosa figuración (al parecer, de origen militar) y hasta carros de combate y tanques lanzallamas en acción.

Pero es justamente en los interiores en los que Neville obtiene los mejores

resultados. Por una parte, volvemos a encontrarnos con viejas querencias de los tiempos vanguardistas, como esas composiciones en espiral (ya presentes en *El malvado Carabel* o en *¡Vivan los hombres libres!*), que aquí adquieren una pregnancia significativa muy intensa: son la materialización misma de una pesadilla que no acaba nunca. Es el caso de las secuencias en las que vemos las escaleras de la casa de Carmen, y en especial la 26. Allí, una composición casi abisal, con un marcado contra-picado, muestra la pequeñísima cabeza de la muchacha, vista desde el punto de vista teórico del novio del que se acaba de despedir. E instantáneamente viene a la memoria la misma utilización de ese tipo de planificación en el melodrama bélico *El séptimo cielo* (*7th Heaven*, 1927) de Frank Borzage, en el que Charles Farrell se despide de su esposa, Janet Gaynor, a la que no volverá a ver (no porque muera, sino porque regresa ciego del frente)... un film que sin duda habrá visto el Neville que vivió en Hollywood a finales de los '20. Esa distancia, esa progresiva lejanía entre los amantes será también la de su destino último: al final de muy variadas vicisitudes (como los escalones que los separan), la muerte espera a ambos...

También impactan dos momentos extraordinariamente bellos, en los que la puesta en escena denota una maestría profunda a la hora de componer la imagen. Por ejemplo, en la secuencia 18, el teniente Alfredo se desplaza, con la connivencia de milicianos republicanos que colaboran secretamente con los nacionales, por un túnel que le llevará a la ansiada Madrid en la que esperan tanto su misión como Carmen. Neville compone la escena a partir de una única luz, que al rebotar contra las paredes del túnel, crea la sensación física de que es el propio Alfredo la fuente misma de esa luz, el poseedor de la Verdad, al tiempo que las imágenes se sitúan casi en el terreno de lo abstracto. En otro momento, en la secuencia 10, el padre de Carmen, ese mismo que ante los golpes en la puerta de los milicianos, ha exclamado: "Déjame a mí, que no les tengo miedo", va a ser fusilado. Y en una solución tomada en préstamo del final de *Santa Rogelia*, la cámara se queda estática, encuadrando una pared: literalmente, un encuadre vacío es la respuesta al horror de una ejecución tan sumaria como, en el fondo, arbitraria y

moralmente abyecta... una suerte de *pillow shot* que dé tiempo al espectador a familiarizarse con el horror...

9.2.6. Censura y recepción crítica

El estreno español de la película, en marzo de 1940, fue anterior en tres meses al reingreso de Neville, en situación de actividad, en la carrera diplomática (julio de 1940). Pero es importante consignar que, en época de delaciones como fueron los años de la guerra y de la inmediata postguerra, ni siquiera Neville, a pesar de su brillante hoja de servicios prestados, estuvo libre de sospechas. No sólo fue depurado, ya lo hemos visto, de la carrera diplomática por los nacionalistas de Burgos, sino que, en una nota anónima incluida en su expediente de depuración, que Inocencio Arias reporta⁶³⁹, un celoso e ignoto informador le acusa, paranoicamente, de haber “contribuido activamente en el proyecto de Pacto de Alianza Militar contra Rusia”, y que tuvieron que ser prominentes prohombres del nuevo Estado (todos amigos suyos, además), como Agustín de Foxá, Eugenio Montes o María “Maruchi” de la Mora, quienes testificaran a su favor para limpiar su expediente. Y sería el propio Neville, en una actitud que le honra, quien afirmara, en un escrito de descargo ante el Tribunal de Depuración (mayo de 1938): “no ha entrado nunca en mi vida el disimulo o la hipocresía: mis errores han sido ejecutados a la luz del día, pues en aquel momento no los consideraba tales”.

La copia de la versión española de *Frente de Madrid* fue censurada, lo que sorprendió mucho a un Neville que seguía sin terminar de entender del todo los mecanismos que movían las influencias en el resbaladizo y siempre peligroso terreno de los vencedores. A pesar de que Neville renegó del montaje de la versión española de la película, obra de Sara Ontañón, ésta afirmó que *Frente de Madrid* era el trabajo que más contenta la había dejado, al tiempo que afirmaba: “Los guiones de Edgar Neville son perfectos (para

⁶³⁹ Arias, Inocencio F.: “Neville diplomático”, en AA.VV. (1999), p. 32-33. Los fondos del Ministerio de Exteriores, que han mudado al A.G.A. en Alcalá de Henares, no son consultables desde hace muchos meses, por necesidades de inventario.

facilitarle el trabajo)".⁶⁴⁰ Según Emilio Sanz de Soto, citado por Ríos Carratalá, hubo tres copias del film: la española antes de la censura (que no existe), la española después de la censura, obra de Ontañón, de la que no quedan rastros, y la italiana.

No existe constancia documental de los problemas de censura que sufrió el filme, de los que se han hecho eco numerosos especialistas, sobre todo por la confesión de Neville a Gómez Santos: "La hice con el entusiasmo que teníamos todos en abril del 39 y la traje a Madrid con la mayor ingenuidad y comencé a encontrar tropiezos, pegas, a tener que cortar esto y aquello y a descubrir que la vida en el frente no era, por lo visto, como la recordábamos los que la habíamos vivido, sino como querían que fuese gentes que no se habían asomado por él". En el expediente del filme se advierten no obstante los rastros de, en este caso, la tijera censora, puesto que se autoriza su proyección, con fecha 30 de setiembre de 1939, pero "con las modificaciones indicadas" por parte del Jefe de Censura, encuadrada entonces en la Subsecretaría de Prensa y Propaganda.⁶⁴¹ Es decir, que la ingenuidad política de nuestro hombre le había llevado a creer que bastaba con el tema y con su nombre, no con el contenido de la película, para que ésta pasara las Horcas Caudinas de los vigilantes represores del Nuevo Estado.

Y aunque no sepamos con precisión cuáles fueron los cortes efectuados, Neville, en conversación con Fernán⁶⁴² arroja alguna luz sobre ellos. El periodista afirma: "Hay algo a lo que he dado muchas vueltas, y es que no encuentro justificación dentro de esta película a que la protagonista pueda seguir viviendo en las condiciones en que lo hace y tras lo que la (*sic*) pasa en

⁶⁴⁰ *Primer Plano* nº 29, 4 de mayo de 1941.

⁶⁴¹ A.G.A., expediente 28, sign. 5499. Hay que constatar, por lo demás, que en los mismos años otros creadores, inequívocamente franquistas, también sufrieron los embates censores en terrenos como la literatura. Es el caso de Rafael García Serrano, Premio Nacional de Literatura en 1942, cuya ortodoxamente falangista revisitación de la Guerra Civil, *La fiel infantería* (convertida años después en película por Rafael Gil) fue sancionada por contar que los soldados franquistas visitaban, en plena guerra, los burdeles. O Gonzalo Torrente Ballester, Premio Nacional un año más tarde, que en *Javier Mariño. Historia de una conversión* presentaba a un héroe dubitativo en exceso, según los rígidos moldes de la época; y estaba, además, enamorado de una burguesa que había sido comunista...

⁶⁴² En *Primer Plano* nº 38, 6 de julio de 1941.

su buena casa de Madrid”. Neville responde: “Claro, como que la justificación cinematográfica se quedó sin salir.

-- No comprendo.

-- Sí, hay unos planos que lo aclaran, y que son la actitud del padre de la criada, que, siendo conserje de la Casa del Pueblo, acaba por evolucionar en ideas y amparar con su máscara la situación de la muchacha.

-- ¡Oh! Apreciaciones del momento dieron lugar a su corte en la censura”, concluye Neville, lo que permite a Pérez Perucha afirmar que “a la Junta Superior de Censura Cinematográfica la película no le hizo ninguna gracia, por lo que Neville se vio obligado, y muy a regañadientes a alterar el final de la obra”⁶⁴³.

En España, la película se estrenaría en Madrid el 23 de marzo de 1940, y siguió en cartel en el Palacio de la Música hasta el 14 de abril, acompañado de uno de los documentales más estridentemente propagandísticos producidos por el Departamento Nacional de Cinematografía: *Ya viene en cortejo* de Carlos Arévalo, con encendidos comentarios escritos y declamados por Juan de Orduña. La película estuvo en cartel tres semanas, un plazo de tiempo que Perucha juzga alentador, no tanto por lo que significa en sí (como en el caso de todo el cine español anterior a los ´60, jamás sabremos el número real de espectadores de cada película), cuanto si se lo compara con otros casos parecidos: “doblemente alentador”, sugiere Perucha, “si consideramos que 22 meses más tarde, y con todo el aparato propagandístico del Estado a su servicio, *Raza* (1942), el imposible manifiesto fílmico franquista esforzadamente rodado por Sáenz de Heredia, sólo alcanzó, y trabajosamente, las dos semanas”.⁶⁴⁴

La reacción crítica fue en ocasiones airada contra el film. Luis Gómez Mesa, crítico titular del diario falangista *Arriba*, mostró su tradicional inquina contra Neville y fue junto al ya entonces veterano Claro Abánades,

⁶⁴³ Pérez Perucha, Julio: “Años de incertidumbre”, en AA.VV. (1999), p. 153.

⁶⁴⁴ Pérez Perucha, Julio: “Años de incertidumbre”, en AA.VV. (1999), p. 154.

tradicionalista y crítico de *El Alcázar* -diario que, recordemos, se vendía con la consigna publicitaria de “Antiguo diario del Frente de Madrid”-, el más abiertamente hostil al film. Este último afirmó que “el hondo basamento religioso-católico que animó la Cruzada está ausente del espíritu de “Frente de Madrid”. La realidad de los frentes nacionales está representada de un modo anecdótico, mezquino y parcialísimo en bastantes detalles. (...) El drama nacional, bien tomado con la cooperación de auténticas tropas, no tiene ni el realismo ni el estruendo de las batallas que tantos y tantos españoles han vivido”. Y a continuación, arremete limpiamente contra la pareja protagonista: “Rafael Rivelles no estuvo, ni mucho menos, a la altura de su bien ganada fama de actor, y de Conchita Montes tan sólo podemos decir que es una chica mona, bastante fotogénica, pero a la que le faltan muchísimas cosas para poder protagonizar una película, y nada menos que en el papel de heroína, representante de las heroicas y abnegadas mujeres españolas que intervinieron en la guerra”.⁶⁴⁵ No todas las menciones al film fueron igual de drásticas en este mismo periódico. Unos días antes del estreno, una gacetilla sin firma⁶⁴⁶ se exaltaba de esta guisa: “Es para nosotros muy grato poder hoy, después de haber meditado ampliamente acerca de ese film (...) poder decir que el cine español ha encontrado su camino. Esto sí que es cine. Edgar Neville ha hecho una película de asombroso realismo absolutamente perfecta: es una película hecha con tal grado de sensibilidad (...) que constituye un documento vivo de lo que fue la existencia en el Madrid angustiado por el dominio rojo. (...) *Frente de Madrid* es un film que dejará una huella imborrable en los madrileños que sufrieron el infierno rojo”.

En cuanto al influyente Gómez Mesa, Muñoz Felipe trae a colación una anécdota, contada por el interesado⁶⁴⁷, según la cual éste había escrito su comentario al estreno del film cuando recibió la visita nada menos que de dos

⁶⁴⁵ Abánades (López), C(laro).: “*Frente de Madrid* en el Palacio de la Música”, en *El Alcázar*, Madrid, 25.3.1940, p. 5.

⁶⁴⁶ Anónimo: “*Frente de Madrid*: esto sí que es cine”, en *El Alcázar*, Madrid, 20.3.1940, p. 5.

⁶⁴⁷ Gómez Mesa, Luis: “El cine de los 40”, en AA.VV.: *Revisión del cine español de los 40*, Comisión Provincial de Promoción Cultural, III Semana Cultural Cinematográfica, Segovia, 1977, p. 13. Citado por Muñoz Felipe, Javier (2008), pp. 136-137.

ministros, el embajador italiano y el Director general de prensa, instándole a no publicar, por razones políticas, una crítica adversa del film. No obstante, al final se le permitió la publicación⁶⁴⁸; y sea fruto de la imaginación del crítico (cuesta creer que nada menos que dos ministros, un embajador y un director general se interesaran personalmente por el tema), o no, lo que interesa es el contenido de la crítica publicada, especialmente feroz con el film.

Tras advertir lo que debe y lo que no debe ser una película sobre el “glorioso” alzamiento (“Toda obra -novelesca, teatral o cinematográfica- que trate un tema de nuestra guerra de resurrección, ha de mirar con los ojos del espíritu a lo alto a la verdad histórica, para ser trascendental y fiel a las exigencias e ilimitados afanes de esta resurgidora época de España. Y la que no se ajuste a tan puro y fundamental criterio rebaja la excepcionalidad de la cuestión a los procedimientos comerciales de aprovecharse de un auténtico sensacionalismo para hacer, por este fácil modo, un negocio seguro ya que el extraordinario interés del asunto atrae muchísimo público”), Gómez Mesa se lanza por otros derroteros: “El tema es asaz serio para entretenerse en trivialidades. Y siendo certera la anécdota básica de la película (...), su desarrollo resulta equivocado. Le falta calor y color al ambiente. (...) La película abunda en detalles opuestos a la verdad histórica -a esa tremenda sufrida por los que salvamos pruebas y trances durísimos con la fuerza invencible de la fe-, como el del teniente nacional, que se pasa a las filas rojas en peligrosa misión de espionaje, que no se ocupa ni preocupa de quitarse las dos estrellas ni el emblema de Falange, cubriéndolos simplemente con una cazadora: gran rasgo de valentía, pero perjudicial para el éxito de su cometido, muy difícil y arriesgado sin necesidad de imprudencias inútiles”. Y apunta, hacia el final, la principal objeción que obcecó a la crítica de régimen: la cuestión del final. “Y concluye la película sin el entusiasmo que hubiese movido y conmovido un final enfervorizado de las muertes heroicas de Carmen y Javier y el beso de sus almas -camino ya de la gloria- entre un sonar y resonar de cánticos y estampidos de Victoria y un esplendoroso

⁶⁴⁸ El 24 de marzo de 1940.

desfilan de banderas jubilosas”. Téngase en cuenta, ya quedó dicho en el apartado anterior, cuando hablamos de *Santa Rogelia*, que Gómez Mesa era el crítico titular del diario oficial de Falange Española, de manera que sus más que objeciones, auténticas coces escritas con peculiar inquina, sirven para volver a recordar la precariedad de la posición política de Neville en el seno de un partido tan peculiar como FE y de las JONS. Tampoco Fernando Méndez Leite von Haffe, prominente crítico también falangista y autor de la primera monumental historia del cine español, fue generoso con el film, al que consideró “muy discutible, inadmisibles para todos aquellos que conocieron de cerca el calvario de sufrimientos del Madrid rojo”⁶⁴⁹.

Indicativa de otra manera de afrontar el film, es decir, a partir de textos breves y como de compromiso, resulta la crítica publicada por E.F. en *La Hoja del Lunes*⁶⁵⁰ de Barcelona. En ella, tan breve como solían ser las muy pocas reseñas que publicaba el diario oficial catalán, se afirma: “Edgar Neville imprime a la cinta el ritmo que conviene a esta clase de temas y que, si bien languidece en algunos momentos, cabe (*sic*) en general mantenerse en un tono adecuado con el desarrollo de la obra”... lo que en términos taurinos llamaríamos “una faena de aliño”.

Frente a estas críticas oficialistas, otras glosaron en cambio favorablemente el film. Es el caso de Miguel Ródenas, quien en *ABC* afirmó que “constituye un documento gráfico de mérito inestimable para que las generaciones presentes y las venideras conozcan lo que fue el frente de Madrid y la abnegada labor de los que silenciosamente pusieron su vida al servicio de la patria”⁶⁵¹. Antonio Nadal-Rodó, futuro creador de la más longeva revista cinematográfica española, *Fotogramas*, y en la época crítico titular de *El Correo Catalán*, escribió en el diario carlista catalán⁶⁵² que Neville había logrado “ofrecer el auténtico carácter de la vida en la España roja”, y el a menudo arisco Angel Zúñiga, de antiguo opuesto al cine nevilleano, convino

⁶⁴⁹ Méndez Leite, Fernando: *45 años de cine español*, Bailly Baillière, Madrid, 1941, p. 86. Citado por Muñoz Felipe, Javier (2008), p. 86.

⁶⁵⁰ F.S.: “Frente de Madrid”, en *Hoja del Lunes*, Barcelona, 8.4.1940, p. 6.

⁶⁵¹ Ródenas, Miguel: “Palacio de la Música: *Frente de Madrid*”, en *ABC*, Madrid, 24.3.1940.

⁶⁵² Nadal-Rodó (Antonio): “Frente de Madrid”, en *El Correo Catalán*, Barcelona, 4.3.1940.

en señalar que el director “había captado fielmente diversos motivos de su vida y rasgos anecdóticos de impresionante realismo. En este aspecto, *Frente de Madrid* es reproducción exacta de las vicisitudes de la población madrileña (...) un fiel relato de la vida de la retaguardia de la heroica ciudad castellana”⁶⁵³... como si el propio Zúñiga hubiese vivido en la ciudad sitiada...

También salió en defensa del director un viejo conocido de éste: Wenceslao Fernández Florez, a quien en tiempos republicanos había adaptado, se recordará, en *El malvado Carabel*, y ya miembro de la Real Academia de la Lengua, quien en una de las célebres “terceras” del madrileño *ABC*⁶⁵⁴, no dudó en denunciar que si la gente estaba cansada de películas de guerra, como afirmaba ya entonces el lugar común, ésa sólo podía ser una consigna que pasaban los derrotados, los “rojos”. Y tras comentar que la Guerra Civil era un auténtico semillero de historias (“En nuestra guerra hay una alucinante riqueza de temas, hay casi tantas novelas como hombres vivieron entonces, sin que la fantasía haya de hacer más esfuerzo que el de seguir la realidad. La única condición que ha de tenerse en cuenta para las exclusiones es la de que esa novela o esa película esté bien hecha o esté mal hecha. Y cuando está bien hecha -como es el caso de *Frente de Madrid*-, el asunto, lejos de alejar a la gente que ha vivido la tragedia, la atrae en masas abundantísimas”), concluye diciendo que la película sirve para constatar “que si nos dejamos de españoladas aburridas y de ceceos andaluces y buscamos por otros caminos más interesantes, nada importará tanto al público español -y, naturalmente, a sus afines de América- como el *cine* español. Hay que pensar que en arte -y el *cine* lo es-, cuando se piensa en el mercado, se pierde el mercado, y sólo cuando se atiende al arte, se encuentra lo demás”. O dicho en otras palabras, que para el insigne académico el debate se sitúa nuevamente en el terreno de huir de la españolada...

El estreno comercial italiano del film fue anterior al español, puesto que el primer pase se llevó a cabo el 28 de diciembre de 1939, paralelamente en

⁶⁵³ A.Z. (Ángel Zúñiga): “Cataluña: *Frente de Madrid*”, en *El Noticiero Universal*, Barcelona, 4.3.1940.

⁶⁵⁴ Fernández Florez, Wenceslao: “En esta película...”, en *ABC*, Madrid, 4.4.1940, p. 3.

Turín y en Milán. Benito Mussolini vio la película en un pase privado, el 15 de enero de 1940, y según cuenta con encendido arrobo el actor, propagandista franquista y locutor radiofónico Fernando Fernández de Córdoba en un artículo que conoció amplia difusión⁶⁵⁵. A diferencia de otras películas realizadas en régimen de coproducción y doble versión en el período, no existe constancia documental de su paso por la censura italiana.

Aún carente de los matices peligrosos que, para Neville, podía tener la crítica española, la reacción de la italiana fue tibia, por no decir que gélida, incluso negativa. El cronista que firma como M.M. en el órgano oficial del Vaticano⁶⁵⁶ escribió que “para ser sinceros, es demasiado tenue el hilo conductor para justificar, desde la distancia del tiempo, una evocación hecha más de ingenuidad que de trazos épicos, reconstructivos o vivos”⁶⁵⁷. Quien firma como Piesse (PS) en *La Rivista del Cinematografo* se detiene en uno de los puntos negros de la relación cinematográfica entre la España franquista y la Italia mussoliniana: la negación del rol desempeñado por las tropas italianas en su tarea de apoyo al franquismo, que desde más allá de los Alpes, la propaganda oficial juzgó siempre como modélicamente heroica: “Llama la atención que en un film realizado en Italia no se haga ni siquiera referencia a nuestras gloriosas formaciones legionarias, que tanta sangre generosa vertieron por el triunfo de la causa justa y en defensa de la civilización y la religión de nuestros Padres”⁶⁵⁸.

Por su parte, A. Franci escribió en *L'Illustrazione Italiana*⁶⁵⁹ que “el film nos ha parecido bastante mediocre e incluso malogrado, un poco demasiado adherido a lo real, casi como un documental, un poco lanzado hacia lo novelesco, pero sin vigor de estilo ni fuerza de persuasión”. Por su parte, Vice

⁶⁵⁵ Fernández de Córdoba, Fernando: “¡He hablado con el Duce!”, en *El Alcázar*, Madrid, 26.1., 1940, p. 3.. También se reimprimió en la revista *Radiocinema*.

⁶⁵⁶ M.M.: “Prime visione”, en *L'Osservatore Romano*, Ciudad del Vaticano, 30.12.1939.

⁶⁵⁷ “Ad essere sinceri, troppo tenue é il filo conduttore per giustificare, a distanza de tempo, una rievocazione fatta piú di ingenuità che di passi epici, ricostrutivi o vivace”.

⁶⁵⁸ “Stupisce che in un film realizzato in Italia non si faccia neppure un cenno alle nostre gloriose formazione legionarie, che tanto generoso sangue hanno sparso per il trionfo della causa giusta e in difesa della civiltà e della religione dei Padri”. Piesse: “Prima visione”, en *Rivista del Cinematografo* nº 1, Roma, enero de 1940.

⁶⁵⁹ Franci, A, en *L'Illustrazione Italiana*, nº 1, Roma, 7.1.1940.

(*Popolo d'Italia*, 29 de diciembre de 1939) afirma que Neville le parece “indeciso entre el documental y la narración implementada sobre pocos y transfigurados recuerdos: este hiato se aprecia también en el diálogo.” Y sorprendentemente, señala: “Los “exteriores” de alrededores de Madrid en ruinas son loables (sobre todo si se piensa que fueron rodados en Roma).”⁶⁶⁰

La única crítica que pudimos localizar que resulta elogiosa con el trabajo de nuestro hombre es la debida a Mino Doletti en las páginas de la revista especializada *Film*: “Neville ha sido capaz de renunciar al ruido, a los efectos, a las pinceladas coloristas”, con “una precisión y un rigor que podrían parecer frialdad si no fuese evidente, en cambio, que son el lenguaje para hacer hablar más claramente al corazón”⁶⁶¹.

⁶⁶⁰ Casadio, Gianfranco (1989), p. 119.

⁶⁶¹ Savio, Francesco (1975), p. 65.

9.3.- El obligado aire de los tiempos: *La muchacha de Moscú* / *Sancta Maria* (1941)

La aventura italiana de Neville concluiría, con resultados artísticos bien poco ilustres, dicho sea de paso, con su siguiente película, *Sancta Maria*, bautizada en España como *La muchacha de Moscú* (aunque el primer título que aquí se barajó fue *Regreso a Moscú*, tal como recoge, entre otros, la revista *Primer Plano*⁶⁶²). No existen copias conocidas de la versión española del filme, aunque sí una copia, depositada en la Cineteca Nazionale, en Roma, de la versión italiana dirigida por Pier Luigi Faraldo que, como indicaremos más adelante, es sólo la versión doblada al italiano del original. A esa copia le faltan los títulos de cabecera y tal vez parte de las primeras secuencias, con lo cual no hemos podido cotejar créditos con los que se manejan en la documentación oficial española del film. Según ésta⁶⁶³, la película se rodó entre el 18 de enero y el 30 de abril de 1941.

9.3.1. Argumento

El argumento, extractado de la documentación presentada por la distribuidora española, Ulargui, a la Comisión de Censura Cinematográfica, se podría resumir así: en un transatlántico, coinciden cuatro personajes: el padre Lorenzo, misionero que regresa a Pompeya después de haber estado largos años en Africa; un científico, ruso blanco y pintor aficionado, Pablo Grezki, que vive en esa misma ciudad y que, como el sacerdote, regresa de una estancia africana; un estadounidense rico, Jack, y como si se tratara de un chiste popular, tampoco falta una periodista soviética del diario *Pravda*, Nadia, que se dirige a Odesa y que a lo largo del viaje es pretendida por Jack. Pero un incendio a bordo hará que éste se despreocupe de la muchacha, salvada *in*

⁶⁶² *Primer Plano*, n. 32, Madrid, 25.5.1941.

⁶⁶³ A.G.A., caja 36/3184, expediente 3556.

extremis por Pablo, sin ella saberlo. Tras el naufragio del barco, se unen al cura en una lancha. Ya a salvo, en Nápoles, Nadia visitará a su hermana, exilada, Elena Scotto, y tras algunas peripecias, sabrá finalmente quién la salvó y se reencontrará con el padre Lorenzo, en el santuario de Pompeya. Pablo se entera, por amigos, que el padre de Nadia, feroz comisario político en la URSS, ha sido el responsable de la muerte de su familia y aunque hace que se muestre súbitamente frío ante la muchacha, pronto se dará cuenta de que ella nada ha tenido que ver con el asunto.

Pero pronto hará su aparición el Destino: como consecuencia de su estancia africana, Pablo ha contraído la lepra, mal bíblico donde los haya, y decide alejarse de Nadia. Pero la perseverancia de ésta podrá con todo: acompañada del padre Lorenzo, va a visitarle, y aunque Pablo se niega a verla -no así al cura, con quien habla-, pasa una larga y terrible noche de llantos y conversación con la muchacha, cada uno de un lado de la puerta, para evitar el contagio. Amanece el día de la Virgen del Rosario, la Madonna dei Pompei, y hay procesiones, risas y cánticos en la calle. Nadia se cruza con una procesión y, aunque no es creyente ni sabe rezar, porque nadie le ha enseñado, habla directamente con la Virgen: “Si es verdad que existes, sálvalo, María”... tras lo cual se opera el milagro: los médicos confirman, extrañados, que Pablo no tiene lepra y Nadia, que por fin entiende, entra en la basílica para postrarse ante la imagen de la Madonna y agradecer el milagro. La imagen funde planos de la muchacha orando con otros de la Virgen, en apoteosis final acompañada de sonos casi de fanfarria...

9.3.2. Peculiaridades de la adaptación

Guido Milanesi era un marino, ex almirante, especializado en temas del mar, “cortejado por los fascistas y por Arnoldo Mondadori⁶⁶⁴, preferido por los lectores junto a Virgilio Brocchi, Lucio d'Ambra, Pitigrilli: fabricantes de best-

⁶⁶⁴ Mondadori era en la época uno de los grandes editores italianos, gracias a tener como socio a un importante político bien relacionado con el partido fascista, con quien, desde 1921, impulsó su editorial hasta convertirla en la más importante del llamado Ventennio.

sellers. De *Sancta Maria* parece ser que se vendieron 60.000 ejemplares”⁶⁶⁵, informa Argentieri, uno de los pocos historiadores italianos, por cierto, que hablan un poco más que el párrafo de rigor del film de Neville, aunque sólo sea para ajustar las cuentas con él: “un buque de película hollywoodiana, un naufragio, una Nápoles y una Pompeya de postal, un actor popular y una diva española, delgada y nerviosa, la contraposición entre ideología, sentimiento y la catarsis del milagro, la Rusia de Stalin. Una Rusia más citada verbalmente que vista, pero infernal como también lo era en *Orizzonti di sangue* y en *Los que vivimos*”⁶⁶⁶.

Tres son las características más sobresalientes de la novela original, que por lo demás ambienta su acción en 1934⁶⁶⁷: la más notoria, sin duda alguna, y la principal baza sobre la que Milanesi labró su prestigio ideológico entre las clases medias italianas (sus lectoras por antonomasia) no es otra que su catolicismo a marchamartillo. La segunda: un feroz anticomunismo de manual, según el cual se cargan las tintas sobre la personalidad descreída de Nadia (aunque ella sólo se reconoce en el nombre de Ninei) para marcar mucho más radicalmente la conversión final de la muchacha en adepta a la Virgen. Y la tercera, su aceptación del fascismo como una, digamos, necesaria solución de orden. Del primero, sólo cabe mencionar que estamos ante un film que pone en imágenes un milagro (en realidad, tres, como veremos) nada menos que la curación de un leproso por intercesión de la muy napolitana Madonna dei Pompei... y de la no menos milagrosa conversión al culto de dicha virgen de una feroz militante comunista soviética. Del segundo, valga esta afirmación: refiriéndose a los comunistas, el protagonista, el ex conde Gretzki, afirma: “Tú. Todos vosotros: con un solo rostro de monstruo y un alma de Anticristo.

⁶⁶⁵ Argentieri, Mino (1998), p. 166. La novela, publicada originalmente en 1936, había conocido ya 10 ediciones hasta 1941, el año de rodaje del film.

⁶⁶⁶ Argentieri, Mino (1998), p. 167. *Orizzonti di sangue* es un film de Genaro Righelli (1942), mientras que *Los que vivimos* (*Noi vivi*, según el original italiano) es un conocido díptico, también de 1942, dirigido por Goffredo Alessandrini, a partir de la novela de la escritora anticomunista americana, de origen ruso, Ayn Rand, muy popular también en la España de los años 40.

⁶⁶⁷ La edición de la novela que manejamos es la de Arnaldo Mondadori, 1942.

Bastaría sólo con vosotros para justificar la necesidad de un Dios”⁶⁶⁸. Y del conformismo fascista, este fragmento, que no tiene desperdicio. Intentando convencer a su (mala) hermana, la comunista Ninei / Nadia, la condesa Elena Scotto le recuerda: “Tienes la fortuna de estar aquí, entre nosotros [se refiere, obviamente, a Italia, *n. del a.*], en un país donde todo valor moral brilla en su justo lugar, en armónico equilibrio creativo y la cooperación de las clases sociales no sabe dar vida al odio⁶⁶⁹”... todo un programa fascista de gobierno.

Por lo demás, la novela presenta también otras tres características, digamos, que la construyen: una, la existencia de una trama en la que parece que pasan muchas cosas, pero en realidad perfectamente acotada a un simple armazón de acontecimientos, a una carpintería considerablemente reducida y abocada a hacer creíble la conversión de la muchacha. La segunda es su insufrible verborrea, a la que tan aficionado fue en su obra, al parecer, el almirante. Aquí, las abundantes digresiones se tiñen de elementos autobiográficos, explícitamente explicados por el narrador; por ejemplo, y como sin venir al caso, Milanesi pasa de matute, como parte de la trama de la novela, toda la biografía del hoy beato Bartolo Longo, quien en 1876 inició una cuestación en toda Italia con el fin de que cualquier creyente pudiera depositar un céntimo de lira (cantidad auténticamente irrisoria) para la construcción de la que habría de ser la basílica de la Virgen del Rosario dei Pompei... y su abortada relación con el personaje histórico, al que no llegó a conocer.

Y finalmente, en tercer lugar, la novela abunda en descripciones marineras, que era el verdadero punto fuerte del oficio de Milanesi. En ésta, dividida en tres partes, ocupa un lugar preferente la minuciosa descripción del incendio y posterior naufragio del buque en el que se conocen el padre Lorenzo y Nadia (no así Pablo, que a esas alturas no está aún en la novela), en la que abundan las pinceladas dramáticas y un aire casi apocalíptico, lleno de rezos en multitud, incompetencia de un marino al no estar capacitado para dirigir el barco (porque en una narración perfectamente cargada de elementos en

⁶⁶⁸ Milanesi, Guido (1942), pp. 249-250.

⁶⁶⁹ Milanesi, Guido (1942), p. 264.

extremo melodramáticos, el capitán titular muere por sorpresa dejando a su tripulación y viajeros virtualmente huérfanos, poco antes de producirse el incendio) y cadáveres flotando en las aguas heladas del Atlántico norte.

La característica general de la adaptación de tan farragoso panfleto en un guión con cierta dignidad consistió en atemperar considerablemente los excesos verbales e ideológicos de Milanese por parte de un Neville que tuvo, no obstante, como colaborador en la tarea de escritura al propio autor de la novela, aunque no figuren acreditados en copia italiana. Como en toda adaptación a la pantalla que se precie, hay aquí una reducción de elementos superfluos, subtramas, modificaciones que tienen que ver con una mayor verosimilitud cinematográfica y algún que otro rebaje de la propaganda católica de la que la novela está auténticamente superpoblada.

Por ejemplo, en el original, el naufragio se produce frente a las costas de Nueva York; más utilitariamente, en el film ocurre cerca de Nápoles, para justificar así el hecho (sobre el que la novela pasa olímpicamente por encima) de que Nadia y Pablo vuelvan a encontrarse y se paseen por las ruinas de Pompeya, uno de los atractivos, digamos, turísticos de la trama que, no obstante, se justifican en novela y film por el hecho de que Roma fue el origen de la expansión del cristianismo. Conviene aquí recordar, por lo demás, que la retórica imperial del fascismo tenía justamente en las pasadas glorias romanas (y desde la adopción de uno de sus símbolos militares, los *fascii*, como emblema del Partido Fascista) uno de sus puntos de legitimidad histórica más denodadamente aireados por la propaganda.

También muy utilitariamente, Pablo es uno de los pasajeros del buque y el salvador de Nadia, no el padre Lorenzo, como en la novela, lo que evita el más bien rocambolesco recurso de que Nadia vuelva a revivir el naufragio cuando se vea protagonista de un cuadro, pintado por Pablo y en realidad inspirado por los recuerdos del padre Lorenzo, depositado como ex voto en la infaltable basílica de la Madonna dei Pompei. Algo no ya fantasioso, sino sencillamente descabellado.

En cuanto a la operación de pulir detalles un tanto exagerados, en la novela Elena, la hermana rusa blanca de la comunista Nadia, y su marido médico han adoptado a un niño huérfano de origen popular y napolitano, con quien se encariñará mucho Nadia, y que será, en la inocencia de su pasión por la Virgen, el responsable último de que la soviética termine rezando a la imagen del Rosario dei Pompei, al regalarle una imagen de ésta que Nadia colocará subrepticamente bajo la almohada de la cama de su doliente enamorado. Ese personaje, que en el original literario es la excusa para una nueva proclamación de la grandeza de la obra social de la Iglesia (el orfanato del que proviene el niño es el que está, no puede ser de otra manera, junto a la basílica de la Madonna), desaparece del film, convertido muy brevemente en el hijo pequeño de la hermana, y sin ningún papel relevante en la acción.

También los personajes sufren una considerable reducción en sus elementos más chocantemente provocadores. Así, y aunque nunca -salvo en el final paradigmáticamente milagroso- se desdiga de su ideología comunista, Nadia se convierte en una atea mucho menos de manual que en el original literario. Allí, esta experta en religiosidad popular que ejerce su magisterio propagandístico desde las páginas de *Pravda* (!!!) es casi una caricatura de todos los lugares comunes del ateísmo soviético: nunca pierde la ocasión para la polémica, especialmente con su hermana, con quien mantiene un pulso ideológico agrio y constante, y sobre todo con el padre Lorenzo, prácticamente desde la primera escena de la novela. En el film, la relación está mucho más suavizada y ambas hermanas se respetan, al igual que ocurre con Pablo.

Éste, a su vez, está descrito por Milanesi como una víctima sin paliativos del terror rojo: ha adquirido la lepra al dormir, sin saberlo y mientras escapaba a pie de su antiguo país, en un leprosario abandonado y allí ha sido contagiado por un insecto que le inoculó el virus mortal. En el film, Pablo ha contraído la lepra en contacto directo con nativos africanos contagiados, lo que resulta mucho más verosímil. Igualmente, la reacción de Pablo cuando conoce por fin el verdadero nombre y la filiación ideológica de Nadia, que ella

ha mantenido celosamente en secreto, provocará en él una reacción airada y desmedida, que hace punto menos que inverosímil la dedicación que la muchacha le va a brindar cuando se declare su enfermedad... y la aceptación de él de los cuidados de ella.

Otro aspecto modificado con respecto a la novela es el que tiene que ver con la manera como el ex conde Gretzki se entera de quién es Nadia. En la novela, unos eficientes servicios secretos italianos siguen a prudente distancia a la muchacha y son ellos quienes informan a Pablo de la verdadera identidad de ésta... un poco como le ocurría a Neville, lo hemos visto antes, en la Italia en que estaba desarrollando entonces su trabajo. En el guión (y en el film), de manera mucho más realista, Pablo se entera por mediación de un grupo de exiliados como él, que saben quién fue el padre de la muchacha, lo que elimina por completo la presencia de las autoridades policiales fascistas de la trama.

9.3.3. Versión española, versión italiana

Ya hemos tenido ocasión de comentar, cuando analizábamos *Santa Rogelia*, que una de las prácticas habituales de las dobles versiones rodadas en estudios italianos era la de, por una parte, aparecer firmadas por neo-directores que aceptaban un auténtico negocio, poner su nombre en películas en las que no habían hecho nada, a cambio de dinero y de la posibilidad de continuar así con su carrera; y por la otra, tal como confesaba Mario Soldati, que éstos asistían a los rodajes sólo para decir obedientemente que todo estaba bien. Corrobora aún más esta afirmación una interesante entrevista de uno de los grandes especialistas del período, el historiador Francesco Savio, con el protagonista de la película, Amedeo Nazzari, que arroja sorprendente luz sobre el proceso concreto de este film.

Recuerda el actor: “Era una hermosa novela y lo que se hizo fue una película malísima porque no había guión, el director era un escritor español, se llamaba Neville, una inteligencia excepcional, grandísimo escritor. La

protagonista era su *querida*_(en español), su mujer por así decir, Montez (*sic*) se llamaba. No la Montez famosa⁶⁷⁰. Fue una película desgraciada porque le faltaba guión y también el oficio del director. Intenté defender lo que se podía, pero se me pidió que no me ocupara de la dirección, y por lo tanto la película fue como fue”. Pregunta Savio: “También había un co-director oficial, por lo menos en los títulos de crédito: Faraldo”. Y contesta Nazzari: “Faraldo hacía de *trait d'union* entre yo y el director, tanto técnica como... “¿Por la lengua? ¿Como intérprete?”, interrumpe el historiador. “ No, lo contrario. El intérprete era yo porque la única lengua que hablo bien es el español”⁶⁷¹.

Si nos fiamos de la memoria y del desbordante ego del actor (la entrevista se llevó a cabo a comienzos de la década de 1970, y fue grabada en cinta magnetofónica), las cosas parecen claras: a pesar de existir la versión italiana del film, no parece que ésta sea más que el doblaje de la película realizada por Neville, que en las palabras de Nazzari aparece como único artífice de la obra. Veremos luego que las copias española e italiana, a tenor de otras fuentes, son en realidad la misma.

Era Neville quien la dirigía, no Faraldo; y como era práctica común en el cine italiano de la época (y de mucho después, a decir verdad), no resulta arriesgado hipotizar sobre el hecho de que la copia italiana (de un film, recordemos, basado en una popular novela de uno de los fabricantes de éxitos de la época, con protagonismo de actores y técnicos trasalpinos) es, en realidad, el doblaje de un único original, que es lo que mejor explica la rentabilidad económica de este tipo de operaciones; y que la copia española perdida es la misma del original, sólo que con los lógicos créditos en castellano para su estreno comercial. Otra cosa es que si creemos en la ficha de los Servicios Secretos italianos que hemos mencionado en 6.3.1., según la cual a Neville se le vetó para que se trasladara a rodar a Nápoles, tal vez se pueda inferir que el bueno de Faraldo pudo haber encontrado por fin algo que

⁶⁷⁰ Nazzari se refiere aquí a María Montez, actriz de origen dominicano que reinó, como gran ejemplo de belleza exótica, en el Hollywood de los años '40. Era llamada “la reina del Technicolor”, por su frecuente aparición en películas rodadas con esta técnica de color.

⁶⁷¹ Savio, Francesco (1979), tomo 3, p. 819.

hacer por sí mismo: rodar las secuencias de exteriores del film, los paisajes pompeyanos y de la ciudad partenopea que tanto gustaron, por cierto, a algunos críticos, y que constituyen aún hoy uno de los atractivos del film.

Otro elemento permite también comparar las dos versiones: la novelización del film estrenado en España, convertido por Ediciones Rialto en el primer volumen de su luego muy amplia y popular Biblioteca-Cine (o Novela-Cine) Rialto⁶⁷². Estas novelizaciones eran uno más de los elementos promocionales del estreno de un film y consistían en dar forma narrativa, trufada de fotos de la película cuando ya había pasado la censura, con el fin de acercarla a públicos que bien podían esperar a ver el film de reestreno, una vez superados los primeros circuitos (los más caros) de estreno en cines del centro de las grandes ciudades; o anticipar, en plazas mucho más pequeñas o alejadas de los grandes núcleos poblados, el contenido de películas que se podían considerar como populares o con posibilidades cara a la taquilla, pero de visión postergada en el tiempo.

Hay que hacer notar que la versión italiana dura actualmente 71', pero carece de títulos de crédito, con lo cual es muy probable que su duración definitiva fueran los 76' (1.946,63 m contra los 2.148 m que se le reconocen en los papeles oficiales trasalpinos). Respecto a la novelización, no hay ningún episodio particularmente importante que falte en ella respecto de la versión italiana conservada, salvo la eliminación de algún personaje en el arranque del film, en las secuencias del buque (por ejemplo, Walter, el pusilánime marido anglosajón que fuma puros a escondidas de su mujer, que representa un habitual arquetipo masculino dependiente de los caprichos y el rigor de su esposa, y que ha desaparecido de la copia italiana). Y nada más. Esto viene a corroborar, si aún hiciese falta, que en ambas copias estamos ante un mismo original con las oportunas traducciones en cada caso.

⁶⁷² Anónimo: "La muchacha de Moscú", novela cinematográfica. Ediciones Rialp, año 1, nº 1, Madrid, junio de 1942.

9.3.4. Nacional-catolicismo y anticomunismo

Caben pocas dudas sobre la incomodidad con que Edgar Neville manejó un argumento y un guión como los que aquí se mencionan. A pesar de que la contienda civil agudizó en él un anticomunismo indisimulado, no es menos cierto que ni antes, ni después, su cine estuvo recorrido por un sentimiento religioso del calibre del que aquí se expone. Ni siquiera las ya comentadas modificaciones sobre los excesos de la novela original, que nos hablan de un Neville particularmente inteligente en la conversión de materiales tan endebles en pura materia cinematográfica, pueden con la pesadez propagandística del mamotreto de Milanesi. Y en este sentido, el film resulta un producto muy de su tiempo, de la prédica nacional-católica española y del anticomunismo en el que tan cómodamente se movían los regímenes español e italiano: para eso, al fin y al cabo, se metieron ambos en dos guerras...

El evidente centro del film es, mucho más que el doliente/víctima Pablo Gretzki, una Nadia / Conchita Montes que luce siempre extraordinariamente atractiva. El film arranca con la levedad de una comedia (de ahí las comparaciones, para nosotros perfectamente lógicas por la coincidencia en el tiempo del film con el estreno de otro de los grandes títulos anticomunistas de la historia del cine americano, *Ninotchka* (*Ninotchka*, 1939) de Rouben Mamoulian; pero desde luego, equivocadas por lo que significa comparar una comedia en ocasiones hilarante con un *mélo* desatado e inverosímil): las primeras secuencias, las previas al incendio y naufragio del buque en el que viajan tanto Pablo como Nadia y el padre Lorenzo, mantienen el aire desenfadado de una peripecia cosmopolita que tan bien reflejó el cine americano de los '30 y primeros '40: ambientes de gala, flirteos nocturnos que sirven para mostrar la inmoralidad de Nadia (Jack, el americano que la corteja un tanto desmayadamente, le pide un beso mientras ella acaba de vestirse, en su camarote; ella se lo niega, pero no por inmoral, sino porque ya se ha pintado los labios: "Haberlo pedido antes...", ironiza la muchacha, para un poco después, dejarse besar efectivamente y concluir: "¿Y éste es el célebre

beso del que se habló tanto? ¡Literatura!", exclama), *joie de vivre* y una despreocupación existencial muy acorde con los ambientes alto-burgueses que el film muestra. La Historia está afuera, qué duda cabe, pero no en la cubierta y en los salones del transatlántico de lujo en el que viajan encapsulados los protagonistas. Y que los posteriores incendio y naufragio, lo subraya la novela de Milanese, de alguna manera vendrá a clausurar ese mundo de lentejuelas, joyas y superficialidad, tan poco acordes con los ideales de entrega militante que defendían tanto la fracción falangista en la que militaba Neville como el propio régimen fascista italiano.

El guión y la dirección de Neville, que como siempre se mueve a sus anchas en la puesta en escena de situaciones de comedia (sigue habiendo aquí un dominio sutil de la réplica y, como querría la ortodoxia del género, una colocación muy lograda de los diálogos en el momento oportuno; la cámara se mueve con etérea desenvoltura dando a la secuencia un aire de levedad y gracia muy logrado), se lucen también en la complicada secuencia del naufragio, hecha de una sucesión de planos cortos y una abundante alternancia de puntos de vista. Ello permite a la secuencia, a la vez que ocultar unas carencias de producción que probablemente fueron superiores a las demostradas por las imágenes, la creación de un ritmo muy vivo, una tensión creciente y muy bien resuelta, a la postre, con la salvación de Nadia por la acción de Pablo, el verdadero germen del romance entre los protagonistas.

Los problemas del film pues no tienen que ver con el trabajo específico del Neville *metteur en scène*, sino mucho más con la definición de los caracteres de los personajes; incluso más con esto que con el aún vacilante oficio de Montes, que estaba todavía empezando su larga dedicación a la actuación. Es en esta definición cuando se ponen en evidencia las contradicciones del cineasta, que nunca descuidó la composición de atractivos personajes femeninos, pero que aquí tiene que pechar nada menos que con tres milagros (la salvación de la heroína del naufragio, la curación de Pablo y la conversión de ésta al catolicismo; o tal vez más prudentemente expresado, al

culto mariano; aunque para un católico tal vez este tercer milagro sea sólo la consecuencia lógica de la, digamos, acción de la Madonna, y no propiamente un milagro) y con una protagonista vacilante. Claro que a Neville le gusta caricaturizar a un personaje como Jack haciendo de él un cobarde en fuga (en la secuencia del naufragio), cuando poco antes le habíamos oído espetar a Nadia: “Para una mujer como usted saber leer y escribir es ya un lujo”, lo que hace que automáticamente el espectador (y no sólo el hipotético que pudiera ver hoy el film) tome partido por la muchacha.

Pero no es menos cierto que las réplicas anti-religiosas que la novela pone siempre en boca de Nadia seguramente no estarían muy lejos de las que el propio Neville, en un hipotético horizonte de libertad, podría haber sostenido tranquilamente: que al madrileño no le interesaba la religión quedó demostrado claramente, y en contra incluso de la moda entonces imperante (no digamos ya después de 1939), en su cine republicano, del que a diferencia de tantos y tantos filmes con destino popular, están ausentes elementos clericales. Y de que la asunción de éstos en tiempos de guerra (como se ve en la adopción de imaginería religiosa en *¡Vivan los hombres libres!*) es puramente circunstancial. De ahí que su bolchevique sea más un personaje dubitativo que la combativa militante ateísta que imaginó Milanesi. Y de ahí, igualmente, que su conversión suene a falsa: no están desencaminados quienes, desde las filas de la crítica católica, reprocharon al film su superficialidad en el abordaje de un tema tan profundamente intrínseco a la práctica religiosa como la salvación de una “descarriada”.

E incluso en alguna réplica irónica de Nadia parece asomar un descreimiento ante lo que sostiene el personaje masculino que parece situarse más allá de la pantalla. Cuando Pablo confiese a la bolchevique que vive en Pompeya porque esa ciudad guarda los restos de una “civilización que abrió las puertas al cristianismo”, ella responde: “Prefiero las pequeñas deidades paganas, son tan deliciosas...”. Y más tarde, cuando ya quede claro que Pablo sabe perfectamente quién es Nadia, el hombre afirmará rotundo: “Tienes principios distintos a los míos, otra fe... tus artículos hablan claro.

Nunca seré un sin Dios... nunca nos entenderemos". A lo que Neville hace que su personaje femenino se comporte no tanto como querría la lógica narrativa y el crecimiento de los personajes ante los ojos del espectador, cuanto como una estricta heroína entregada de melodrama americano: "¿Y qué importan las ideas (...) Nunca te pregunté por tus principios, sólo cuenta el amor. Y tú no me amas". O dicho de otra manera, que la coherencia de cada personaje tiene mucho más que ver con los moldes genéricos (la rectitud del hombre, la entrega de la mujer) que con el dibujo psicológico que el guión ha ido delineando para hacerlos, a uno y a la otra, creíbles ante la platea.

Hay otro momento en el que la novela y la película no concuerdan: nada menos que el puñado de secuencias en las que se produce el milagro de la curación de Pablo y de la conversión de Nadia. En el texto de Milanesi, Nadia desliza una imagen de la Madonna, la que le regaló Ferdinando, el huérfano adoptado por su hermana Elena, en la cama de Pablo, al tiempo que deberá esperarse por toda una novena (nueve días de oraciones) para que se obre el milagro de la curación. En el film todo es mucho más comprimido y veloz: unas pocas horas, mientras el padre Lorenzo, Nadia y Pablo esperan a los médicos que deberán recluir a éste, por razones de salud público, en un centro especializado. En este período, el enfermo supera una momentánea crisis que le lleva a jugar con la idea del suicidio. Pero resiste gracias a su fe: "Debo aguantar hasta el final", dice.

Es entonces cuando se produce el milagro. Una procesión de loa a la Madonna dei Pompei pasa por la calle. Y ahí Nadia invoca a la Virgen: "No sé rezar (...) Pero ten piedad de nuestro dolor... ¡Sálvalo, Maria!", exclama al muchacha. Es difícil que a la mente no venga una secuencia emblemática en la consolidación de los llamados cines de la modernidad: la del reencuentro de la pareja en crisis que forman Ingrid Bergman y George Sanders en la secuencia final de *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, 1954) de Roberto Rossellini, también en una procesión religiosa, también en el sur napolitano y también después de haber vivido, como la pareja Nadia / Pablo, una experiencia reveladora en las ruinas de Pompeya. Aunque con una diferencia:

en el film de Rossellini, Bergman y Sanders han sido separados por una fervorosa manifestación de religiosidad popular como es la procesión, y la misma multitud será la que los una; aquí, Nadia asiste desde fuera al prodigio... aunque en ambos casos estamos autorizados a creer que es la intercesión de la Virgen quien resuelve, favorablemente para los protagonistas de ambas ficciones, sus aparentemente insalvables problemas... No caben dudas, a quien esto escribe, que Rossellini conocía el film de Neville, por lo demás, sólo trece años anterior al del director romano. Y el hecho de que ambos buscaran estrategias de discurso diferentes (Rossellini, una línea de investigación y de cuestionamiento de los moldes narrativos clásicos que venía persiguiendo, al filmar sin un preciso guión y con actores perfectamente adaptados a los modos de rodar de Hollywood, desde varios años antes; Neville, mucho más humildemente, al cumplir un encargo que, más allá de confirmar que era un cineasta confiable a ojos de la industria, pocos réditos artísticos habría de rendirle) no obsta para que aquí dejemos constancia de tan sorprendente como estimulante coincidencia.

9.3.5. Recepción crítica y censura

Con un argumento digno de un vulgar melodrama de consumo, no es extraño que, años más tarde, Neville se convirtiera en el crítico más radical de *La muchacha de Moscú* y confesara a Gómez Santos que la película era "... un espantoso folletín (...) con Conchita y [Amedeo] Nazzari al frente del reparto, y me encontré con un productor que tenía gustos de tenor del siglo pasado. Nunca he trabajado con un tipo tan totalmente diferente a mí. Pretendía que los actores actuaran dando gritos, llevándose la mano al corazón... ". Aunque en la época, lógicamente más comedido e interesado en el éxito de la empresa, declaró: "La versión integral italiana estaba destinada a tener un éxito enorme, a proyectarse durante semanas y semanas en los

Campos Elíseos de París, y a ser una de las 15 películas italianas que han pasado de los diez millones de beneficios”.⁶⁷³

El film se estrenó en Madrid, en el cine Palacio de la Música, el 4 de abril de 1942, y tan radical como la opinión de Neville fue la reacción de algún crítico italiano: “Al seguir con bastante fidelidad la novela, el filme agrava los defectos de ésta, con la crudeza de los pasajes demasiado repentinos y con el auxilio de una interpretación como poco débil e incolora de la cual no se salva ninguno de los protagonistas. Por lo demás, la novela me parece una de las peores de Guido Milanese. Pero la película es aún peor que la novela. (...) Queda en el activo de los directores, que son dos, alguna buena escena marginal vista con una cierta gracia. El resto, repito, vale bien poco...”⁶⁷⁴ “Tratar de una materia tan delicadamente compleja e interior como la de la conversión a una fe clara y diferente de un ser que vivió fríamente al margen de toda moral y de toda guía educativa, es sin duda tarea más fácil para la pluma que para la cámara. Por eso nos complace apreciar la valentía de cuantos se han comprometido en esta SANCTA MARIA.”⁶⁷⁵

Por su parte, el crítico del rotativo piemontés *La Stampa* dejó escrito que “Neville y Faraldo son evidentemente hábiles, como se ve por las partes acentuadas y también por el límpido desarrollo del film; pero su desempeño es difícil como esos personajes, como esa trama. Nazzari y Conchita Montes hacen lo que mejor pueden para dar vida real a personajes de cartón piedra”⁶⁷⁶

No mucho más halagüeñas fueron las palabras de SAR en *Il Giornale d'Italia*⁶⁷⁷: “La trama de este film está sacada de una clara y humana novela

⁶⁷³ Declaraciones de Edgar Neville a Fernández Barreira, *Primer Plano*, 29-9-43.

⁶⁷⁴ “Franci, A, en *Illustrazione Italiana* nº 52, 29 de diciembre de 1941,

⁶⁷⁵ G.I. en *Cinema* nº 132, 25 de diciembre de 1941.

⁶⁷⁶ “Neville e Faraldo sono evidentemente abili, como si vede dalle parte accentate e anche dal limpido svolgimento del film; ma la loro prova é difficile como quei caratteri, como quella trama. Nazzari e Conchita Montes fanno del loro meglio per dar vita reale a personaggi di maniera”. M.G.: “Sullo schermo: *Santa Maria* di E. Neville e P.L. Faraldo”, en *La Stampa*, Turín, 28.12.41.

⁶⁷⁷ *Il Giornale d'Italia*, Roma, 7.12.1941. “La trama di questo film é tratta da un chiaro de umano romanzo di Guido Milanese: la regia di Neville e Faraldo é diligente e composta ma non ha avuto lo slancio per sollevare i motivi poetici e letterari del racconto ad un clima

de Guido Milanesi; la dirección de Neville y Faraldo es diligente y compuesta pero no ha tenido la fuerza capaz de elevar los motivos poéticos y literarios del relato a un clima encantado. La pasión amorosa y el milagro están ahí pero no se distancian nunca de un realismo chato, y justo en los momentos en los cuales se aprecian efectos cinematográficamente líricos. El film no obstante está contado e interpretado con ganas y se ve con curiosidad. Elegante, desenvuelta y con mucha gracia, Conchita Montes interpreta a Nadia. Amedeo Nazzari está en su lugar, y Armando Falconi, encarnando a un buen misionero, está, como suele, seguro y vivaz”.

Por su parte, y tras un largo y vivaz resumen del argumento, Fraielli⁶⁷⁸ en *La Tribuna* afirma: “El argumento, como se ve, está lleno de buenas intenciones, pretendería tener un valor moral y político. Pero falta algo. El milagro nos deja fríos, y todo el drama es artificioso y convencional. Tal vez ese “algo” que le falta sea la sinceridad: ciertamente, también la poesía”. Pero de alguna manera, salva el papel del director: “El realizador ha cuidado bien el film, sobre todo en las movidas escenas del buque. Bellos paisajes de Nápoles y sus alrededores. La fotografía (de Barberini) es luminosa y con efectos estereoscópicos⁶⁷⁹”.

Ni siquiera en la pía España de entonces lograría la película grandes adhesiones. Una muestra: el influyente Antonio Mas-Guindal, crítico oficial de la más oficial revista del momento⁶⁸⁰, sancionó: “cuando se pretende un asunto de envergadura hay que contar con un fondo y una forma a tenor con él. Este es el defecto capital de *La muchacha de Moscú*, película cuya

incantato. La passione amorosa de il miracolo rimangono in fatti fermi e non si distaccano mai da un realismo piatto e proprio nei momenti in cui avvisognavano effetti cinematograficamente lirici. Il film é tuttavia raccontato e recitato con impegno e si guarda con curiosità. Elegante, disinvolta de assai graziosa, Conchita Montes nella parte di Nadia. A posto Amedeo Nazzari, Armando Falconi nelle vesti di un buon missionario é, como al solito, sicuro e vivace”.

⁶⁷⁸ “Argomento, come si vede, pieno di buone intenzioni, che vorrebbe avere un valore morale e politico. Però ci manca qualche cosa. Quel miracolo lascia freddi, e tutto il dramma é artificioso e convenzionale. Forse quel qualche cosa che li manca é la sincerità: certamente la poesia”.

⁶⁷⁹ “Il regista ha ben curato il film, soprattutto nelle movimentate scene del piroscampo. Luminosa e con effetti stereoscopici la fotografia (Barberini)”.

⁶⁸⁰ En *Primer Plano* nº 78, 12 de abril de 1942.

pretendida profundidad está tratada de un modo tan superficial, que no consigue ningún objetivo”. Y concluye: “La muchacha de Moscú”, *cinta de atuendo extranjero* (el subrayado es nuestro, *n. del a.*), no logra la intención ni la emoción moral y religiosa solicitadas, que desvirtúan, por un guión literario y una visión directiva (*sic*) que, aunque discreta, pertenecen más a las amables y aun humorísticas comedias de salón”. El estreno todavía reciente de *Ninotchka* (*Ninotchka*, 1939) del por Neville tan admirado Ernst Lubitsch, que la crítica de la época citó con frecuencia, no ayudó precisamente a revalorizar el film del madrileño. Valga como ejemplo la crítica de José de la Cueva, en *Informaciones*: “El pensamiento, tomado de una novela italiana, es más hondo que en el de la yanqui, los móviles más graves, las razones más serias, pero el tipo central es más débil en lo que también puede influir la diferencia entre la actriz sueca y Conchita Montes” ⁶⁸¹.

Miguel Ródenas⁶⁸², por su parte, hizo del film un tímido elogio en una, por lo demás, muy breve crítica aparecida en el diario predilecto de Neville, el mismo *ABC* en el que habría de colaborar durante décadas: “La idea que sirve de base a esta película (...) es simbólica y está dotada de un excelente sentido ejemplar”, reconoce el crítico. Pero a continuación, le ajusta las tuercas al director donde más le duele, en su trabajo principal, al tiempo que, él también, echa mano al recurso de *Ninotchka*: “En la forma, en la realización, adolece de algunos defectos, aunque tenga algunos instantes magníficamente logrados, como el del naufragio. Va en menoscabo de la película (...) la reciente visión de “Ninotschka” (*sic*), aún cuando en ésta tenga más vigor el asunto. (...) Edgar Neville ha tenido aciertos parciales en la dirección y ha descuidado otros momentos en los que las escenas de amor resultan un poco empalagosas”.

La película pasó por la Comisión de Censura Cinematográfica, entonces dependiente del Ministerio de la Gobernación y presidida en este caso por el

⁶⁸¹ De la Cueva, José: “Palacio de la Música: *La muchacha de Moscú*”, en *Informaciones*, Madrid, 6.4.1942.

⁶⁸² Ródenas (Miguel): “Estrenos en los cines. Palacio de la Música: “*La muchacha de Moscú*”, en *ABC*, Madrid, 9.4.1942, p. 14.

cineasta e historiador Carlos Fernández Cuenca, y de la que no constan los nombres del resto de miembros, el 5 de marzo de 1942⁶⁸³. Fue autorizada finalmente el 13 de ese mismo mes, y se la declaró “no apta” para menores de 14 años. Pero se obligó a la distribuidora española, Ufilms / Saturnino Ulargui, a efectuar nada menos que catorce cortes. Imperan entre ellos los de índole moral (“suprimir el pase de las muchachas y muchachos en traje de baño”, “suprimir el beso final, después del baile en casa de él”, “escena⁶⁸⁴ y planos del revólver cuando él parece que quiere suicidarse”), aunque tampoco faltan otros de más enjundia ideológica, como la supresión de esta frase del protagonista: “Qué importan las ideas cuando se quiere”, o esta otra: “Cuando se quiere verdaderamente el pasado no importa”, difíciles de aceptar por los aguerridos defensores de las esencias patrias que por esos años, y muy denodadamente, reescribían la Historia oficial para hacerla entrar en los rígidos moldes de su ideología ultramontana.

Paradójicamente, la censura italiana fue mucho más benévola con la película. Pasó ésta el 29 de agosto de 1941, se le reconocieron 2.148 metros y recibió el habitual “película reconocida como nacional en términos de la ley, y admitida para disfrutar de los beneficios (...) del artículo 8 del Real Decreto de octubre 1933-XI, nº 1411 y del art. 1 de la ley de (...) junio 1935-XIII, nº. 1083”. Una vez acabada la Segunda Guerra Mundial, el film volvería a ser presentado a censura el 31 de diciembre de 1946, y aún volvería a pasar, por tercera vez, el 13 de marzo de 1953⁶⁸⁵, lo que habla a las claras de los sucesivos reestrenos a que fue sometido. Su anticomunismo, en fin, pudo más que el hecho de haber sido rodado a la luz del convenio de coproducción entre la Italia fascista y la España franquista...

⁶⁸³ Véanse los cortes ordenados por censura y la correspondencia entre la distribuidora y la Comisión en el Anexo Documental.

⁶⁸⁴ En otros documentos del mismo expediente, aparece tachada la palabra “escena”, sustituida por “Diálogos”. Véase la relación completa de los cortes efectuados en el Anexo Documental.

⁶⁸⁵ Ver la resolución de censura y la posterior recalificación en Anexo Documental.

10– LA PRODUCCIÓN NEVILLEANA (y III): LOS PRIMEROS CUARENTA

10.1. Dos encargos musicales de Saturnino Ulargui

Después de la aventura italiana, que para Neville se cierra con el fracaso artístico de *La muchacha de Moscú*, forzosamente tuvo que haberse producido un auténtico terremoto en la vida del director madrileño. No tanto por el resultado en sí de sus dos películas italianas, o por la decepción crítica de la tercera en la que trabajó, *Santa Rogelia*, cuanto por la extendida animadversión en su contra que incluso para alguien tan propenso al optimismo como era Neville tuvo que haberle aparecido clara. Por una parte, por parte de la censura cinematográfica, que maltrató tanto *Frente de Madrid* como incluso una película tan de circunstancias, y tan políticamente correcta, para el bando vencedor de la guerra, como era *La muchacha de Moscú*; por la otra, la literal masacre a que fue sometida otra de sus criaturas, en este caso, la republicana *El malvado Carabel* (que después de pasar por nuevas juntas de clasificación, fue prohibida y no conoció reestreno tras el final de la guerra). Y por otra, en fin, por el posicionamiento tan ruin y contrario a su obra por parte de influyentes críticos que, en algunos casos (Luis Gómez Mesa, en primer lugar) habían sido incluso compañeros de armas y facción política, lo abocaron a un auténtico re-posicionamiento de su carrera: a la altura del verano de 1941, ante Neville se abría un período tan inestable como, en el fondo, cargado de nubarrones.

Tal vez haya que ver en la providencial proposición de un viejo conocido, el arquitecto, productor y distribuidor Saturnino Ulargui, de rodar dos cortos (en verdad, un corto y un medimetro), quien seguramente debía recordar aún el éxito de *La señorita de Trevélez*. El encargo fue algo parecido a la posibilidad de hacer un alto en el camino y ver hacia dónde debía orientar sus pasos: si recrear la Guerra Civil chocó con tantos escollos, si el discurso anticomunista de encargo tampoco le dejó buen

sabor de boca a nadie y si los derroteros liberal-republicanos estaban ya definitivamente lejos de su alcance, en el futuro se las tendría que ingeniar de otra forma para intentar contar las historias que le interesaban; en realidad, las historias que jamás dejó de contar, como veremos.

Visto en perspectiva, no parecía una gran ocasión de lucimiento. Que alguien que había estado detrás de cuatro largometrajes y varios cortos, incluidos 3 de propaganda del bando vencedor; que había escrito guiones para otros y que había ganado justa fama de trabajar rápido y bien recibiera ahora el encargo de dos cortos musicales no parece resultar una ocasión para el alborozo. Sin embargo, Neville haría algo muy interesante con el tal encargo: convertir ambos productos en una suerte de compendio de algunos de sus temas predilectos, al tiempo que situaba una perspectiva de futuro cuando menos atendible para sus películas venideras.

Los dos films de Ulargui fueron el cortometraje *La Parrala* y el medimetraje *Verbena*, y ambos respondían a una estrategia puesta en marcha por el productor riojano, genéricamente titulada *Canciones* y consistente en adecuar la oferta a las duras condiciones industriales de la época, principalmente a la ya comentada escasez de celuloide (ya vista en 7.8.3). Se trataba, como confesaría por entonces el propio productor⁶⁸⁶, de llegar a “un coste de producción que permita ser fácilmente absorbido por la capacidad económica del país con relación a nuestra industria”, así como “permitir el ensayo en ellas con menor riesgo para el productor, de un crecido número de artistas nuevos, tanto actores como músicos, guionistas y directores que pueden hacer sus primeras armas y pasar después, con todo honor, a los filmes de largo metraje”. Y aventuraba algo que finalmente no se habría de producir: “Si el ensayo tiene éxito, continuaremos haciendo películas de este metraje y de distintos temas: musicales, cómicos, folklóricos, poéticos...”.

⁶⁸⁶ *Primer Plano* nº 57, 16.11.1941.

Se rodaron varias *Canciones*: las dos de Neville, cinco realizadas por otro viejo conocido del madrileño, José López Rubio, que como él había aprendido el oficio del cine en Hollywood (*Rosa de África*, *A la lima y al limón*, *Pregones de ensueños* y *La petenera*, más, posteriormente, *Luna de sangre*) y dos de Claudio de la Torre, *Manolo Reyes* y *Chufillillas*. Pero como el ensayo, que diría Ulargui, no tuvo el éxito esperado, a pesar de que desde diciembre de 1941 existió la obligación de proyectar cortos españoles como complemento en las sesiones de estreno, habrá que hipotizar que por la falta de costumbre del público para el consumo de películas de cortometraje en sesión doble⁶⁸⁷ (que deberán competir poco después, además, con los cortos documentales obligatorios de No-Do), todo quedó en esas ocho canciones, y nada más.

La operación partía de la lógica de abaratar costes, lo que llevaba a que la mayor parte de los cortometrajes compartieran igual equipo técnico (el operador era Ted Pahle, los decorados los firmaba el ruso Pedro [Pierre] Schild (Schildknecht), el maquillaje era del también ruso trasterrado Wladimir Tourjansky, por ejemplo), un mismo lugar de rodaje, los barceloneses estudios Orphea, e incluso, en la mayoría de los casos, el argumentista, que no era otro que el gran libretista de espectáculos musicales, letrista, ocasional guionista y casi escondido poeta Rafael de León, a quien Neville conocía desde los lejanos años de su frecuentación a la universidad de Granada, donde ambos estudiaron.

Varias de estas *Canciones*, entre ellas las dos de Neville, tuvieron como protagonista, igualmente, a la diva de la revista escénica Maruja Tomás (Montaverner, Alicante, 1912 – Lyon, Francia, finales de los '70). Figura emblemática del espectáculo popular republicano, como recuerdan Gisbert

⁶⁸⁷ Julio Pérez Perucha advierte que en algunas ciudades, por lo menos en Madrid, había en la época salas dedicadas a estrenar programas dobles de cortometrajes. El autor menciona los casos de los cines Actualidades o Panorama; y también recuerda que los cortos tenían “cierta salida comercial asegurada tanto en circuitos de segunda o tercera categoría (regionales, de barriada, etc.) como en el emergente mercado de exhibición en 16 mm.”. Pérez Perucha, Julio: “El ocaso del complemento. El cortometraje de ficción en los años cuarenta y cincuenta”, en: AA.VV. (1996), p. 103.

y Figuerola⁶⁸⁸, la Tomás aprovechó la liberalidad republicana para triunfar en espectáculos sicalípticos, al tiempo que apareció en portadas de varias revistas con provocativos atuendos. Debutó en el cine en 1938, en la comedia republicana *Un mal negocio* de Ángel Villatoro, producida por la efímera Ediciones Antifascistas, lo que le llevó a ser recluida por los nacionales, al final de la guerra, en la barcelonesa cárcel de Les Corts, donde compartió celda con militantes libertarias como Julia Romera. Poco después, ya liberada, su rehabilitación vino de la mano de Saturnino Ulargui, de quien al parecer habría sido amante, lo que tal vez explique el protagonismo que tuvo en la serie de *Canciones*, y en otras tres películas, la última de las cuales, *Ana María*, de Florián Rey, es de 1944.

Logró montar compañía escénica propia y con uno de sus espectáculos, “Cinco minutos, nada menos” (1944), con música del maestro Jacinto Guerrero, logró la impensable cantidad de 1.000 representaciones ininterrumpidas. Alejada desde los '50 de la escena, se casó con un médico, siguió a su marido en su periplo profesional y falleció en Lyon, en una fecha indeterminada, pero en todo caso, hacia finales de los '70. O dicho en otras palabras, que a la altura de 1941, la Tomás simbolizaba, como también en el cine lo hicieron, por ejemplo, la Antoñita Colomé protagonista de los dos largometrajes de Neville anteriores a 1936, o el galán (y futuro productor) Ricardo Núñez, un rostro, y en el caso de Maruja Tomás, también una sexualidad, muy marcadamente republicanos, que sin duda alguna los espectadores que la conocían del interludio democrático debían forzosamente asociar a su imagen. Que Neville la empleara porque así estuviera obligado por el contrato o que pretendiera, como se verá, marcar a priori a su personaje (sobre todo, en *La Parrala*) identificándola con la pasada liberalidad, es lo de menos. Lo que importa es que, en efecto, Tomás actúa como un sutil puente entre un pasado que ya empezaba a parecer remoto y un presente pesaroso y mojigato.

⁶⁸⁸ Gisbert, Juan Javier y Figuerola, Carlos: “Maruja Tomás, la estrella olvidada”, en: http://www.tipografialamoderna.com/la_memoria, última consulta: 4.9.2015.

10.2. *La Parrala* (1941)

Dolores Parrales Moreno, llamada Dolores “La Parrala” (Moguer, Huelva, 1845 – Sevilla, 1915) había sido una de las grandes cantaoras del período clásico del flamenco, aquel en el que el género ordenó sus palos y sentó las bases de su futuro despegue interclasista. Nacida al arte en los cafés-cantantes, alcanzó su fama de cantaora en el pionero del sevillano Silverio Franconetti, de quien aprendió sobre todo el arte de la seguiriya, hasta el punto que se la conoció, en su tiempo, con el (a pesar de todo) elogioso sobrenombre de “La Silverio femenina”⁶⁸⁹. Admirada por García Lorca hasta el punto de dedicarle la tercera de las “Viñetas flamencas”, llamada “Café cantante”, de su *Poema del cante hondo*, conoció tal fama que llegó a cantar incluso en París, en 1880, y gozó de estimación en plazas entonces tan alejadas como América Latina. Pero ante todo, fue mujer de vida turbulenta: tal vez se casó con su guitarrista, Paco de Lucena, catorce años menor que ella, aunque como tantas cosas de su biografía, el dato no es seguro; tuvo amantes, alguno de ellos probablemente compartidos con su hermana, la también cantaora Trini “La Parrala”, que es como llaman a la protagonista del cortometraje, y fue, en general, mujer admirada por su libertad de miras. Molina trae a colación un libro, de G. Núñez de Prado, escrito en 1904 -por tanto, con la cantaora aún viva-, en el que se afirma: “Dolores la Parrala (...) dominó a los hombres y el arte mismo, porque supo hacerse dueña de unos y de otros sin ser esclava jamás (...). Ella, que no ha creído en nada nunca (...) dotada de una belleza poco común y de unas facultades artísticas menos generales todavía, entró en la existencia por una senda sembrada de flores (...)” Y concluía, entre la admiración y el temor: “Es una hembra terrible”⁶⁹⁰.

Sobre tal personaje, o tal vez sobre la mezcla entre las dos hermanas -

⁶⁸⁹ Molina, Romualdo (2012), pp.220 y ss.

⁶⁹⁰ Citado por Molina, Romualdo (2012), p. 227.

por eso traemos aquí a colación la personalidad de ambas-, Rafael de León y Xandro Valerio (seudónimo de Alejandro Rodríguez Gómez) escribieron la letra de la canción homónima, *La Parrala*, que entró a formar parte de uno de los espectáculos escénicos de doña Concha Piquer, “Gran Compañía de Arte Folclórico Andaluz escenificado⁶⁹¹”, estrenado el 2 de febrero de 1940 en el teatro Calderón de Madrid, y grabado en disco para el sello La Voz de su Amo en diciembre de ese mismo año, convirtiéndose en un espectacular éxito de público.

No debe extrañar que sólo medio año después de esa grabación, se autorizara el proyecto del cortometraje, concretamente, el 23 de junio de 1941. La producción se comenzó el 28 de julio y acabó el 23 de agosto. Fue autorizado por la Comisión de Censura Cinematográfica, presidida por Manuel Augusto García Viñolas, el 30 de octubre, en su totalidad y tolerada incluso para menores de 14 años⁶⁹². El informe de censura precisa: “Aunque es una andaluzada, puede autorizarse por tratarse de un argumento corto”⁶⁹³.

Hay varios aspectos que aparecen como notables en este cortometraje. El primero tiene que ver con las referencias que Neville maneja: de hecho, el film, que bien podría confundirse con una españolada, pero que supera la etiqueta al proponer un drama verdaderamente universal (los celos y su poderío), está teñido de un aire trágico, mucho más cercano al realismo poético francés que a cualquier otra referencia más local. Es más, su comienzo, aunque con los protagonistas cambiados, remite directamente a un film que Neville tuvo forzosamente que conocer tras su estreno español: *La Bandera* (1935) de Julien Duvivier, en el que el protagonista, Jean Gabin, sale de una casa hacia una calle con escasa luz, tropieza con una mujer y ésta, una vez que el hombre ha desaparecido, lanza un despavorido grito: al tropezar con ella, la ha manchado con la sangre de

⁶⁹¹ Formaba parte del mismo espectáculo otra canción convertida en cortometraje por Saturnino Ulargui: *A la lima y al limón*, cantada por Estrellita Castro.

⁶⁹² A.G.A., caja nº 36/3179, expediente 3326.

⁶⁹³ Según consta en el expediente conservado en el A.G.A., caja nº 36/4550.

alguien. En el corto de Neville, quien sale trastabillando de la casa es el herido que pronto va a morir, alguien a quien llaman El Chiclanero. Pero el efecto es idéntico: la noción de muerte relacionada con el delito y la noche, el anonimato del agresor, la pasión amorosa desbordada en crimen.

El segundo tiene que ver con la ambientación: un Café del Puerto, un cartel en el que se anuncia una Gran Sesión de Cante donde cantan... Silverio y su alter ego femenino, La Parrala. Es decir, una ambientación en pasado, pero a partir de personajes de historicidad probada, que el buen amante del flamenco que fue en vida Neville (un género al que, recuérdese, iba a consagrar uno de los grandes documentales españoles de postguerra: *Duende y misterio del flamenco*, 1952) conocía perfectamente. Y tal vez sea ésta, la relación con el pasado, el mayor interés de *La Parrala*. Por vez primera, Neville reconstruirá un referente histórico, los años de su mayor nostalgia, que coinciden con el tercio final del siglo XIX, los primeros años del XX, sobre los que volverá luego en algunos de sus filmes más logrados, como *Domingo de carnaval* o *La torre de los siete jorobados*.

También resulta curioso el que, junto a esa ambientación en pasado, Neville no renuncie a hilvanar una historia con cierta envidia. No estamos frente a un proto-video clip de una canción (en realidad, dos canciones y media), sino a la reconstrucción de una atmósfera, la de los ambientes del flamenco más auténtico, expresión de clases subalternas, lugares de peligro y grandes pasiones. Importa menos que lo que sospechamos desde el principio (es decir, que La Parrala ha matado con sus manos a El Chiclanero) se concrete en una confesión de la mujer a los dos policías de paisano que van a buscarla, con lo cual parece restituido el orden (la Ley) que se quiebra al comienzo. Interesa más cómo el guión del film conecta ese mundo un tanto prostibulario con historias que vienen del pasado (y que no van hacia ningún lado: una sensación de continuidad temporal entre algo que ocurrió, y no vemos, ni veremos, el pasado de su madre esbozado por un incógnito parroquiano; y un futuro tan incierto como el que le espera

en la cárcel a La Parrala); cómo hace el director para sugerir, más que mostrar.

Para nuestro interés, también conviene resaltar el respeto que Neville vuelve a demostrar por un personaje femenino. Ciertamente, éste no escapa a cierto arquetipo de *femme fatale*, capaz de desencadenar la pasión, la muerte incluso. Pero no es menos cierto que en el mojigato contexto del primer franquismo, La Parrala emerge como poderoso personaje capaz de negociar con su deseo, de sexualidad libre y sin ningún problema por el que dirán: “Yo no tengo por qué darle / tres cuartos al pregonero”, proclama orgullosa la canción central del corto. Y también el célebre estribillo: “Que sí, que sí, que sí / que a La Parrala le gusta el vino”...

10.2.1. Recepción crítica

El film fue elegido, junto con los también cortos documentales *Suite granadina* de Juan de Orduña, *Boda en Castilla* de Manuel García Viñolas, y los largometrajes de ficción *Marianela* de Benito Perojo, *Escuadrilla* de Antonio Román y *Sarasate* de Ricardo (Richard) Bausch (la única producción realizada en España por la enigmática empresa germano-española Hispano Filmproduktion, creada originalmente en Berlín en plena Guerra Civil) para participar en la alicaída edición de aquel año de la Bienal de Venecia, con participación limitada prácticamente a películas producidas en países amigos del fascismo, entre ellos, obviamente, España.

Pocas huellas críticas dejó el corto, entre otras cosas, porque la institución crítica no solía comentarlos, aunque la excepcionalidad de la operación emprendida por Ulargui llevó a que algunos críticos dejaran constancia de haberlo visto. Muñoz Felipe recopila al menos un par de estimables reseñas catalanas, las firmadas por Antonio Nadal-Rodó en *El Correo Catalán* (“Maruja Tomás logra una interpretación excelente y expresa adecuadamente los diversos estados de ánimo que requiere la

personificación de la canción. La cámara busca en la expresión de los rostros, muy bien elegidos, lo que (a las limitaciones del metraje le es (sic) difícil de referir”), la de alguien que firma G.S. (¿acaso Horacio Sáenz Guerrero?), en *La Vanguardia* (“La cinta evoca con loable propiedad el típico ambiente a que hace alusión la letrilla de la citada canción y, dentro de la ineluctable limitación de las funciones descriptivas que una cinta breve necesariamente impone, se ha conseguido infundir a la misma un tono ágil y agradable en todo momento, cuyo máximo aliciente es, desde luego, su parte musical, enriquecida esta vez con una nueva canción de bella factura y perfecta interpretación”); y hasta una de Ángel Zúñiga en *El Noticiero Universal*, en la que el notable crítico apunta el principal logro, a su entender, del corto: “Lo mejor de ella es sin duda alguna la realización de Edgar Neville hábil de expresión cinematográfica y, sobre todo, la parte técnica, muy especialmente la fotografía de excepcional valor plástico”⁶⁹⁴ .

10.3. *Verbena* (1941)

El rodaje del segundo film musical para Ulargui, *Verbena*, comenzó el 30 de agosto de 1941 y finalizó pocos días después, el 11 de setiembre. Se aprobó totalmente el 31 de octubre de 1941⁶⁹⁵, incluida la calificación de “apta para menores”, y habría de obtener uno de los premios del Sindicato Nacional del Espectáculo al mejor corto del año, ese mismo 1941. Se estrenó junto con *Rosa de África* de José López Rubio, otra producción Ufisa, también protagonizada por Maruja Tomás. Era quince minutos más largo que *La Parrala* (34 y 19 minutos, respectivamente), lo que excedía la duración estándar de la serie *Canciones*.

Es también conceptualmente más complejo, por cuanto intervienen en su textura temática una variedad de temas que va más allá de la recreación de un ambiente (físico, pero también moral) que se proponía *La Parrala*: las

⁶⁹⁴ Recogidas por Muñoz Felipe, Javier (2008), pp. 157-158.

⁶⁹⁵ Según consta en el expediente conservado en el A.G.A., caja nº 36/3181.

verbenas populares, que inmediatamente remiten al interés de las vanguardias hispanas de 10, 15 años antes (no hay más que recordar *Esencia de verbena* de Giménez Caballero), pero también del propio Neville, que ambientaba en una de ellas algún momento de *La señorita de Trevélez*; el mundo del espectáculo; y hasta la trata de blancas y el universo del delito, que tanto atraía a nuestro hombre, y al que dedicaría sólo unos años después al menos dos de sus obras maestras indiscutibles, *Domingo de carnaval* y *El crimen de la calle Bordadores...*

10.3.1. Argumento

El argumento presentado como tal en la documentación elevada a la Comisión de Censura, decía: “Pozanco, el dueño de una caseta de atracciones de la verbena, recibe un día la visita de cierto extranjero (sic), un chantagista (sic) que poseedor de unos papeles comprometedores para Pozanco va de vez en cuando a sacarle dinero. Una de las atracciones de la caseta es Stella, una joven que hace el número de “la cabeza viviente”. El extranjero se fija en ella, y entusiasmado por la belleza de la muchacha exige a Pozanco que le traspase el contrato de tres años que tiene firmado con la joven. Pozanco accede y anuncia a Stella su próxima salida para América con el extranjero. Stella, desesperada, va a despedirse de Felipe un muchacho dueño de un “tio vivo” con el que le une un sincero afecto. La mujer barbuda, como protesta por la acción de Pozanco, se afeita su rizada barba. Los enanos, que sentían un gran cariño por Stella, vienen corriendo a buscarla con un periódico en la mano, en el que al pie de una fotografía del extranjero hay un aviso de la policía reclamándole por ser un peligroso asesino dedicado a la trata de blancas. Precipitadamente van hasta la “roulotte” de Stella, llegando a tiempo para impedir la partida. El extranjero es detenido. Pozanco recobra sus papeles y con ellos la tranquilidad y Stella, loca de alegría, recorre toda la verbena diciendo a sus amigos, los dueños de los puestos, que ya no saldrá de España. Cuando llega al

puesto de Felipe, éste que creía que Stella se marchaba por su voluntad, la recibe muy enfadado, pero ella sin dejarle hablar le da un beso diciéndole que ya no se separarán nunca.

10.3.2. Un programa de futuro

El tema de la “cabeza parlante” no es nuevo en la producción de Neville, alguien que rentabilizó y recicló siempre sus propios materiales. Había sido utilizado ya en una narración corta, aunque esta vez en una dimensión directamente surreal, justamente titulada *Stella Matutina*, publicada por vez primera en *Revista de Occidente* en 1928⁶⁹⁶, en la que la protagonista ostenta el mismo nombre que Maruja Tomás en este mediodrama. El ambiente general del corto, con mujer barbuda y mundo del circo incluidos, y con los artistas actuando al unísono, como en una comunidad bien avenida, ha hecho que numerosos críticos hablasen de las concomitancias entre el film y *La parada de los monstruos* (*Freaks*, 1932, Tod Browning), un título que seguramente Neville conocía.

Años después, y no sin cierta ironía, Neville recordaría a Amalia de Isaura, una de las dos protagonistas del corto, y la curiosa circunstancia de hacerla cantar con barba: “Le puse barba porque entonces corría un hálito denso de alta moralidad en los espectáculos españoles. Las canzonetistas y los animadores, en vez de hablar de amor y besos, cantaban la historia de dos patitos o de tres patitos; cualquier atrevimiento de un artista era en seguida mal interpretado, y yo no quise tener disgustos de ningún género. (...) pensé para aumentar su formalidad, para darle más serenidad al asunto, ponerle esa barba negra, con lo cual a la mayor parte de los espectadores se les alejaba toda idea que no fuese de una pura ortodoxia. Me equivocaba, como tantas veces, porque un muchacho que cantaba dúos flamencos, con voz y ademanes más bien extraños, se enamoró

⁶⁹⁶ La narración está recogida en Neville, Edgar (1969), pp. 658-668.

locamente de Amalia desde ese día. Misterios de la naturaleza.”⁶⁹⁷ Y en otra ocasión agregó: “(El film) no trataba, como era costumbre allá en el año cuarenta y uno, de un tema épico o altamente educativo o histórico-victorioso”.⁶⁹⁸

Visto en perspectiva, el film supone un verdadero compendio de los intereses cinematográficos manifestados por Neville hasta ese momento; pero más aún, una verdadera plataforma de lanzamiento para su cine futuro. Lo supo ver Castro de Paz en su momento⁶⁹⁹, en un artículo pionero que reivindica el carácter del film como propuesta abierta al futuro. Tal vez el autor exagera un tanto cuando afirma, en un texto posterior: “Porque ese Madrid de 1941, posbélico, oscuro y melancólico, que la mujer debe abandonar a la fuerza -pese a su *salvación* final- y que motiva el número musical central -la canción de León y Quiroga que justifica en última instancia la producción-, no puede ser otro, para muchos de los espectadores del estreno, que el Madrid vencido, desolado y silencioso que ha convertido las verbenas en solitarios y siniestro cementerios”⁷⁰⁰; obviando el hecho, no banal, por cierto, que Neville cierra la peripecia con un retorno al orden mucho más explícito aún que en *La Parrala*, porque supone además el premio para los amantes.

Pero de lo que no cabe duda alguna es que el medimetraje resume hasta convertir en manifiesto las obsesiones de su autor: el entretenimiento popular, el mundo de la representación, tan habitual en sus filmes; la verbena como lugar del encuentro y el azar, pero también del peligro y hasta del delito (como la venta y la romería popular lo serán en *Domingo de carnaval*); la mezcla eficaz de drama y humor, siempre bien combinados y efectivos; un costumbrismo de corte madrileñista, que se hace canción en el tema central que explica todo el film: “dejo en la verbena / mi corazón. /

⁶⁹⁷ Edgar Neville: “La mujer barbuda”, artículo publicado en *ABC* y recogido en. Neville, Edgar (1976), pp. 178-179.

⁶⁹⁸ Edición del 23 de febrero de 1964.

⁶⁹⁹ Castro de Paz, José Luis: “Edgar Neville. Vanguardia, sainete, fuerra. De la dificultad de un costumbrismo crítico en el primer decenio posbélico”, en: Pedro y González, Luis M. (2005).

⁷⁰⁰ Castro de Paz, José Luis (2012), p. 267.

Ay, mi Madrid / donde dejo todo mi ser”, canta en un determinado momento una Maruja Tomás que cree que deberá abandonar la ciudad para irse a vivir en el extranjero. Igualmente, cómo no, el tratamiento que da Neville a la mujer en toda su obra. Cómo no ver en el frío trato comercial entre los dos hombres, por más que esté presidido por el chantaje, el escaso valor de la libertad humana en los tiempos en que está rodado el film, en la consideración de la muchacha como punto menos que una moneda de cambio en manos de dos rufianes.

Y también, claro está, preside el film un costumbrismo de honda raíz popular engarzado en el sainete y sus prototipos, y recorrido por un aliento criminal que entroncará, otra vez, con *Domingo de carnaval*, de la misma manera que el sainete estará presente en obras como *La ironía del dinero* y en la testamentaria película final de nuestro hombre, *Mi calle* (1960). Es justamente ahí, en este valor como recapitulación y vuelta a empezar, como *Verbena* se eleva mucho más alto que el mero cortometraje de circunstancias al que parecía condenarlo una fórmula, la de las *Canciones*, que Ulargui ideara sin tal vez pretender otra cosa que un agradable interludio de complemento para un programa completo, y que Neville convierte ni más ni menos que en una auténtica declaración de principios.

10.3.3. Recepción crítica

La recepción crítica se dividió, como ya comenzaba a ser irritablemente común en el caso de nuestro hombre, en detractores y defensores. Entre los primeros se cuenta Carlos Fernández Cuenca, quien inevitablemente compara el medimetro de Neville con el corto de López Rubio con el que se estrenó: “Entre **Verbena** y **Rosa de África** hay un abismo, en ésta sólo aparecen tanteos poco felices, en aquella hay correspondencia de continente y contenido. (...) La acción de **Verbena** (...) es ya una realidad del género recién alumbrado, gracia y fantasía, dosificado todo con justeza según a la longitud de la cinta cuadraba. Desarróllase en un pintoresco

marco de feriantes y se plantea, transcurre y resuelve con ritmo. Edgar Neville lo ha traducido en imágenes eficacísimas siempre y esmaltadas de aciertos rebosantes de humor, la escena de la comida y la que muestra a la mujer barbuda afeitándose son ejemplos de buena comicidad fotogénica”⁷⁰¹.

También entusiasta se mostró el anónimo escriba del diario *Madrid*, que afirmó: “Fotografía impecable, ritmo constante en la condensada y sabrosa acción, decorado amplio y lujoso, ambiente característico e interpretaciones que llegan a la estilización artística⁷⁰²”, aunque no se tome la molestia, como suele ser tan habitual en la crítica de la época, de explicar qué quiere decir con “estilización artística”... La crítica catalana fue, como solía ser casi siempre con el cine de Neville, especialmente benévola, con alguna excepción: valgan estas muestras como ejemplo. F.G.S. escribió en *La Vanguardia*, entonces rebautizada orgullosamente también como *Española*: “La cámara manejada con acierto ha recogido inteligentemente el pintoresco ambiente de fiesta popular en que la acción de la obra transcurre, brindándonos, dentro de la limitada concisión del tema, unos cuantos fotogramas de excelente factura plenos de colorido y de gracia en los que algunos tipos han sido trazados con admirable y humana sinceridad”⁷⁰³. Por su parte, Nadal Rodó matizó mucho más, al tiempo que supo distinguir la propuesta de Neville del resto de la serie, al señalar que “Tiene de sus anteriores la característica de una cuidada descripción del ambiente, pero se distingue de las demás en que argumentalmente es más completa. El tema musical establece el desenlace, por cuya razón se produce una excesiva extensión para el epílogo. Aún cuando las escenas de feria tienen marcado ambiente y la observación se aprecia en los detalles, hemos de señalar que no posee el carácter necesario en razón a

⁷⁰¹ Fernández Cuenca, Carlos: “Avenida: Rosa de África y Verbena”, en *Ya*, 11.11.1941, p. 3.

⁷⁰² Anónimo: “Verbena y Rosa de Africa en el Avenida”, diario *Madrid*, 14.11.1941.

⁷⁰³ F.G.S. “Publi-Cinema Verbena”, *La Vanguardia Española*, Barcelona, 7.2.1943, p. 5.

donde se sitúa la acción. En su aspecto interpretativo, es excelente”⁷⁰⁴.

Mucho más tibio, Antonio Mas Guindal, desde su influyente página crítica de *Primer Plano*, y tras resaltar exageradamente algo que también hicieron otros críticos, que se estaba ante un género nuevo (“inaugurar en España la modalidad de los argumentos intensos, contenidos brevemente”), resaltó que el film “tiene ambiente, detalles que revelan una preocupación directiva y un conjunto bastante anónimo en forma y fondo llevado ágilmente con interés”⁷⁰⁵. El barcelonés *La Prensa* recogió en sus páginas otro abrupto varapalo: “Esta película corta inspirada en una canción de Rafael de León y musicada por Quiroga es otra producción más de aquellas que en serie se filmaron para lucimiento de una artista pero que nada nuevo aportan ya que su limitado marco de acción comprime el desarrollo de un argumento y resta vistosidad e interés a las escenas. Con *La Parrala*, *La Petenera* y *Rosa de África*, *Verbena* es otro film de Maruja Tomás que entretiene pero no convence”⁷⁰⁶.

11. – Abordando el film histórico: *Correo de Indias* (1942)

El proyecto de las dos películas musicales para Saturnino Ulargui no tuvo más continuidad con el productor de origen riojano. De hecho, para lograr la financiación de su siguiente guión, Neville tuvo que jugar a fondo las bazas de sus amistades partidarias: pidió la intercesión de notables falangistas como José María Alfaro, “camisa vieja” y miembro de la “corte” literaria de José Antonio, y el también falangista Gregorio Marañón Moya, compañero de armas en el frente de Madrid, quienes de alguna manera validaron a su camarada ante los dueños de la productora CEPICSA. Era ésta una empresa de nuevo cuño, nacida a la realidad de la postguerra desde la cómoda posición de ser una creación de gerifaltes del régimen como eran algunos ex combatientes del bando vencedor. La Compañía

⁷⁰⁴ Nadal Rodó: “Verbena en Publi-Cinema”, *El Correo Catalán*, 3.2.1943, p. 2.

⁷⁰⁵ Mas Guindal, Antonio: “Página de crítica”, *Primer Plano* nº 57, Madrid, 16.11.1941.

⁷⁰⁶ V.M.: “Verbena en el Publi-Cinema”, *La Prensa*, 3.2.1942, p. 3.

Española de Propaganda, Industria y Cinematografía, S.A., nació en La Coruña en el verano de 1939, y aunque a su frente figuraba José María Taboada Lago como presidente, en realidad era una creación de dos hermanos falangistas, José y Ricardo Vicens Diana, futuros compañeros de negocios del hermano de Francisco Franco, Nicolás⁷⁰⁷. Y más en la sombra aún, el dinero fluía del Banco Pastor; en otros momentos de la empresa, el todopoderoso Pedro Barrié de la Maza, futuro conde de FENOSA, fue el verdadero hombre fuerte de la firma.

Varios falangistas más tuvieron una indeterminada relación con la empresa (¿tal vez como inversionistas?), empezando por Alfaro y Marañón Moya, pero también Ernesto Bachatán Batán, oscuro hombre de negocios que actuaba en la época “al servicio de los intereses del Tercer Reich en España”. También, un representante tan prominente del nacional-catolicismo como el padre Venancio Marcos. Eso explica, por tanto, que una productora y distribuidora (tenía la exclusiva para España del catálogo de la independiente americana Republic) recién creada pudiera, a la altura de 1941-42, producir películas de tanto presupuesto como el controvertido manifiesto falangista *Rojo y negro* (1942) de Carlos Arévalo, o la propia película que nos ocupa.

El proyecto fue aprobado por censura el 26 de noviembre de 1941⁷⁰⁸, y el perceptivo cartón de rodaje tiene fecha del 11 de febrero de 1942, aunque posteriormente tuvo que autorizarse otro, por pérdida del primero, con fecha 15 de octubre, ya terminado el rodaje, que tuvo lugar entre el 15 de febrero y el 5 de julio de 1942. Una primera copia lista para la exhibición fue tirada el 15 de octubre de ese año.

El momento del pre-estreno, que se realizó en las Navidades en honor de los miembros de la División Azul, era para Neville otro de sus momentos de enfrentamiento con las autoridades del Nuevo Estado: sólo unos días después, sería multado por la Vicesecretaría de Cultura Popular con la

⁷⁰⁷ Al respecto, véase: Riambau, Esteve y Torreiro, Casimiro (2008), pp. 159-160.

⁷⁰⁸ Según consta en el expediente conservado en el A.G.A., caja 36/3187 y 36/4552.

astronómica cifra de 25.000 pts por un cuento, “Fin”, publicado el 27 de diciembre en el suplemento semanal *Si*, del diario *Arriba*, por su contenido “irreverente”. Además, la multa conllevó también la inhabilitación “para publicar cualquier clase de escrito”, según comunica la edición madrileña del rotativo *ABC*⁷⁰⁹. Pero también tuvo otras derivaciones: de hecho, en el momento de presentar el proyecto, la censura cinematográfica llegó a recomendar incluso la sustitución al frente del proyecto del propio director por otro profesional. Neville recurre este aluvión de cortapisas ante instancias superiores, pero el 23 de febrero de 1943, el mismísimo Ministro Secretario General del Movimiento, José Luis de Arrese, declara “que no ha lugar al recurso de alzada promovido por D. Edgar Neville”, por lo que declara “firme la multa impuesta”⁷¹⁰. Aunque, eso sí, podrá dirigir la película, tal como veremos.

11.1. Orígenes de un proyecto extraño

A pesar de que año y medio después, en julio de 1944, Neville llegara a declarar a una emisora de radio su desdén por el cine histórico, al que conceptúa carente de interés, porque los textos oficiales suelen ser fríos y arbitrarios (lo que llegaría a provocar una airada respuesta de Luciano de Madrid, a finales del mismo mes, en *Primer Plano*⁷¹¹), lo cierto es que nuestro hombre tiene en mente, desde el final de la guerra, abordar la reconstrucción histórica. En octubre de 1940, confesará a Castán Palomar su deseo de rodar una película de corte biográfico sobre un personaje del XIX, y menciona específicamente al Duque de Osuna... una premonición,

⁷⁰⁹ Nota sin firma, publicada en la página 9 de la edición capitalina de *ABC*, 9.1.1943.

⁷¹⁰ AGA, caja 36/4567, expediente 62-43 bis.

⁷¹¹ Nos ocuparemos de este artículo en el capítulo 15, correspondiente al análisis de *Domingo de carnaval*.

tal vez, de su posterior *El marqués de Salamanca*⁷¹², toda vez que ambos personajes fueron coetáneos.

Con respecto al proyecto de *Correo de Indias*, Neville declaró: “Trabajé largamente el guión, pues el tema, difícil de desarrollar en estos momentos, tenía una envergadura que rara vez se había intentado en estas latitudes. Se lo leí a Gregorio Marañón y a José María Alfaro, y ellos fueron los que lo patrocinaron y me pusieron en contacto con la producción. *Correo de Indias* fue una producción llena de dificultades técnicas, que se fueron venciendo poco a poco en su mayor parte”(…). “Lo más justo ha sido aquella parte de la crítica que se ha dado cuenta de que (...) era una película excepcional, de un tono y un rango jamás alcanzado aquí”.⁷¹³

El guión fue escrito enteramente por el director, quien se inspiró en un pasaje de las *Siluetas románticas* de Pío Baroja⁷¹⁴, libro que había leído durante su periplo italiano, en Roma. Llamado en realidad *Siluetas románticas y otras historias de pillos y extravagantes*⁷¹⁵, el libro contiene 37 perfiles de personajes decimonónicos, que van desde el regente Godoy hasta Espoz y Mina, desde el protestante Luis Usoz hasta el coronel Iriarte “Charandaja”, fusilado por el general Espartero por desobedecer sus órdenes.

El único relato no protagonizado por un ser humano es justamente el que inspiró lejanamente a Neville, o con más precisión, en cuya clausura se inspiró el madrileño para la de su película: “El final del navío *San Telmo*”. Enviado en 1819 a participar en la guerra de independencia librada entonces por las colonias americanas contra la metrópolis española, el buque no llegó a su destino: años después, sería hallado en la cima de un iceberg con el que chocó (como igualmente ocurre en el film), con los

⁷¹² Castán Palomar, Fernando: “Una charla con Edgar Neville”, en *Primer Plano* nº 2, 27.10.1940.

⁷¹³ Edgar Neville a D. Fernández Barreira, *Primer Plano*, 29-9-43, reproducido en: AA.VV.: (1977), pp. 26-27 y 31.

⁷¹⁴ Declaraciones de Edgar Neville a Tristán Yuste: “Edgar Neville nos habla de “Correo de Indias” y dirige los personajes de un cuadro de Solana”, en *Primer Plano* nº 194, Madrid, 2.7.1944.

⁷¹⁵ Baroja, Pío (1934).

cadáveres congelados del capitán y de un oficial a bordo, así como de un perro, en pie y como guardando los restos del naufragio. De la tripulación, nunca más se supo, puesto que sus cuerpos jamás fueron hallados. Sobre este enigma, que en el film se retrasa hasta un comienzo que el autor sitúa en noviembre de 1803, mucho antes, por tanto, de los estallidos revolucionarios que provocarían la independencia de las nuevas naciones latinoamericanas, construyó Neville un guión poblado de sombras de muerte y amores terminales y necrófilos.

Otros autores han logrado hallar referentes cinematográficos concretos con puntos de coincidencia con el proyecto. Es el caso de Franco Torre, quien desempolva una vieja referencia poco conocida: ““(el film) tiene claras concomitancias con una destacada película del cine sueco de entreguerras, *Los proscritos* (*Berg-Ejvind och Hans Hustu*, Victor Sjöström, 1918), en la que un fugitivo y su esposa se refugian en las montañas, donde experimentan el reverdecimiento de su amor antes de que la llegada del invierno los aboque a la muerte”⁷¹⁶. Otros han visto la larga mano de King Vidor también aquí, y no es para menos, toda vez que en la obra del director americano, señalado por el propio Neville como uno de sus favoritos, anidan algunos de los ejemplos más notables de melodramas de diferencias de clase producidos por el cine clásico estadounidense. Y otros, en fin, como Muñoz Felipe⁷¹⁷, traen a colación uno de los grandes melodramas de amores condenados, *El demonio y la carne* (*The Flesh and the Devil*, 1926, de Clarence Brown), protagonizado por Greta Garbo y John Gilbert, en el que la condena de los amantes se produce por la traición de ambos a un tercero, amigo del hombre, novio de la mujer; un film, por lo demás, que Neville había confesado repetidamente que había sido su primera inspiración para dedicarse al cine.

Aunque, como ya hemos visto, el director madrileño había situado en pasado los dos filmes musicales rodados para Ulargui, lo cierto es que aquí

⁷¹⁶ Franco Torre, Christian (2015), p. 375.

⁷¹⁷ Muñoz Felipe, Javier (2008), p. 169.

aborda por vez primera una historia larga en riguroso pretérito. Apenas terminado el rodaje, explicitó la filosofía que le guiaba: “Es preciso que sepamos bien claramente qué es lo que se pretende de nosotros ¿que hagamos “peliculillas” para que sólo se proyecten en España, o grandes producciones que lanzar al mundo? “ Y redondeaba su pensamiento afirmando: “Quede bien sentado que con películas ñoñas, filmando novelas “rosa”, no lograremos vender un film fuera de nuestras fronteras. Y continuaremos con la misma pobretería de antes hasta que termine la guerra mundial y nos sea imposible la entrada en otros mercados”.⁷¹⁸

Es curioso que el futuro productor fuese consciente de cuál era el reto, sin advertir -o sin quererlo reconocer- que en realidad la mayor debilidad industrial del cine español, lo que le impedía otra cosa que el rodaje de ñoñerías y películas rosas, era justamente la censura. O tal vez era perfectamente consciente, tanto de la acción de ésta, con la que llevaba batallando desde 1939, como de la imposibilidad, en la España de 1942, de hablar libremente de censores y cortapisas. Y llama la atención, igualmente, que incluso después de la guerra y en las nuevas condiciones en que se movía la industria cinematográfica hispana, Neville siguiera proclamando lo que de verdad mantenía desde los ya un tanto lejanos días de su estancia hollywoodense: la necesidad, a pesar de la dictadura y de la ominosa sombra de la censura, de hacer en España un cine homologable internacionalmente.

A nuestro entender, el film también representa un tímido intento, por parte del director madrileño, de congraciarse con sus antiguos camaradas ideológicos. No de otra manera puede leerse la diatriba política (lo veremos) que el film articula. Es como si el *naïf* Neville intentara, tras los varapalos de la censura y la crítica partidaria, volver a pisar el firme terreno de algunos de los *topoi* ideológicos falangistas, como la reivindicación del papel imperial de España en las Américas coloniales. O la necesidad del mando y orden para lograr la ansiada paz sobre las siempre levantiscas

⁷¹⁸ Declaraciones de Neville a Enrique Ambard, *Cámara* nº 8, Madrid, mayo de 1942.

aspiraciones anárquicas de los españoles de a pie, una prédica que, en el terreno práctico, llevaría a la reivindicación ferviente, por parte de muchos “camisas viejas”, de la necesidad de la censura como mecanismo de Estado. Pero no nos adelantemos. Porque lo que en primera instancia articula *Correo de Indias*, y lo que sin duda más atrae a Neville de la historia, es un tema muy suyo que ya vimos aparecer en otros proyectos: la reivindicación del amor por encima de las barreras e imposiciones de las instituciones.

11.2. Argumento

El argumento presentado a la Comisión de Censura, que refleja perfectamente el contenido del film, es el que sigue: “En la fragata que hace el Correo de Indias entre Cádiz y el Callao, a principios del siglo XIX, viaja la Virreina del Perú que va a reunirse con su esposo. En el viaje, y debido a toda clase de circunstancias, se enamora del Capitán de la fragata y éste de ella, y el día del desembarco la Virreina promete al Capitán volver al barco cuando éste zarpe para ir a esconderse [con él] en alguna colonia lejana. Sin embargo, cuando la Virreina llega al Callao encuentra a su esposo lleno de ternura y de afecto y además enfermo, y comprendiendo que necesita de sus cuidados, sacrifica su amor y decide quedarse con él. El Capitán, al ver que la Virreina no llega el día señalado, monta a caballo y se presenta en el palacio del Virrey en Lima. Allí, mientras espera a la Virreina -a quien manda un recado-, conoce al Virrey.

Los dos hombres simpatizan y hablan largamente y con acento patriótico de España, y el Capitán comprende que la Virreina ha tenido razón en sacrificar su amor y cuando la Virreina entra, le hace comprender, de una manera sobria, que él también está dispuesto a sacrificarse. Cuando la fragata va a partir de regreso a España, llegan noticias de que el Virrey, sintiéndose peor, quiere regresar a la Península para morir en su patria y embarca, pues, con la Virreina en camino de vuelta. En la ruta les

sorprende una tormenta y el navío encalla en un banco de hielo. Después de larga lucha por tratar de liberar la proa sin resultado, la tripulación y casi todos los pasajeros comienzan a renegar y deciden abandonar el barco para intentar ganar las costas en las lanchas de salvamento. Pero en este momento el Virrey se agrava y el doctor anuncia que no puede moverse, por lo que quedan a bordo el Virrey, la Virreina (que se niega a abandonar a su marido) y el Capitán que quiere morir con su nave. Cuando se quedan solos muere el Virrey. Y pasa el tiempo... Tasan los víveres y una larga agonía de tres meses comienza. Libres ya de toda traba, vuelve a surgir el amor y viene una serie de sacrificios del uno por el otro hasta que totalmente van agotándose sus fuerzas y mueren uno junto al otro, mansamente, quedando en la misma postura en que los descubre una fragata holandesa al principio de la película ⁷¹⁹.

11.3. Construyendo un melodrama ejemplar

El film articula una historia *in extrema res* que, como todas las estructuras que parten de un largo regreso al pasado (aquí facilitado por la existencia de un diario escrito por los amantes, que es la excusa para articular la enigmática historia), es decir, una estructura en forma de *flashback*, se inician cronológicamente por el final. Hay dos maneras prioritarias de acercarse a un film tan complejo como, en el fondo, arrebatado y tanático como es *Correo de Indias*. La primera consiste en verlo como lo que aparenta ser en su superficie: un *mélo* arrebatada, orgullosamente romántico, en el que el Deseo (como en *Santa Rogelia*) vuelve a chocar frontalmente con la Ley, con lo establecido, con las instituciones; pero también que se debate contra la adversidad, que es como decir contra el Destino: estamos, una vez más, ante una reivindicación en toda regla del adulterio.

Desde esta perspectiva, Neville se mueve, como siempre en él (de ahí nuestra insistencia en subrayar las deudas del director madrileño, en

⁷¹⁹ A.G.A., caja nº 3187, expediente 3733.

algunas de sus producciones, con las normas no escritas de los géneros tratados a la americana), en el terreno habitual del melodrama clásico hollywoodense, el de los deseos y de las diferencias: de clase, de estatuto social, de experiencia incluso. Aquí, la Virreina representa el pináculo de la pirámide social en América, mientras que el Capitán está por debajo de ella; pero eso no será impedimento para la eclosión del amor.

Los obstáculos que se levantarán ante los amantes para la consecución del deseo son, primero, la prohibición de lo establecido (ella es una mujer casada, hay que recordarlo); pero una vez que los propios enamorados deciden que volverán a empezar en un lugar alejado en el que nadie los conozca, otro mayor aún se hará presente: la enfermedad terminal del Virrey (que posibilita, por cierto, una de las escasas debilidades del guión: lo precipitado del regreso del mandatario hacia España, que hace que la Virreina permanezca sólo unos pocos días en suelo americano, después de su llegada; un detalle de guión un tanto arbitrariamente forzado, en el que el espectador no avisado tal vez no repara en exceso, llevado por la regla básica del género en este tipo de tramas: el interés por ver de qué manera se llevará a cabo la ruptura de la Prohibición).

Esta cortapisa es aún mayor que la anterior, porque involucra de lleno a la moral de los amantes: ambos deciden renunciar a los votos de felicidad contraídos, primero la Virreina, pero también el Capitán, tras conocer al Virrey y hacer con él buenas migas. Ambos se ven moralmente constreñidos a oír la voz de su conciencia, que les impele a la ruptura. También este impedimento será derribado, en la buena regla del género: aquí será el Destino quien ayude a los amantes, al decretar la muerte del Virrey por su extrema enfermedad cardíaca. Será entonces cuando el amor triunfe, ya sin freno alguno. Pero como siempre que se rompen las convenciones, se paga el peaje... nada menos que con la muerte, inexorable para las estrictas, muy puritanas normas del género.

Lo que más llama la atención en el film, no obstante, es con qué margen de libertad, de tolerancia trata Neville el adulterio. Éste se ha consumado ya

en el primero de los dos viajes, el de ida hacia el Perú, como sutilmente se nos recuerda en la secuencia de la despedida de los amantes antes de tocar tierra en el puerto del Callao. Hasta entonces, el espléndido camarote/cámara de la Virreina había sido plasmado desde todos los ángulos, incluida la cama en la que reposa la durmiente mujer, en la secuencia en la que el ambicioso y descarado merodeador penetra en él intentando seducir, incluso forzar a la Virreina, puntualmente salvada por el Capitán, quien ordena encerrar al merodeador en el calabozo. Pero ahora, en el momento de la despedida y por vez primera, el director sitúa a los dos amantes junto al lecho y de frente a la cámara, indicando una normalidad en la relación que pasa, claro está, por la cama.

Puede parecer un asunto menor, pero lo cierto es que no abundan en el cine español de la época subrayados de imagen de la fuerza simbólica de la que se encierra en este plano: las dudas de los amantes han saltado por los aires hace ya semanas; atrás quedó esa agónica petición de la Virreina tras su primer contacto físico con el Capitán: “¡Ayúdame a no verte!”, y la reclusión de la mujer, durante días, en su camarote. Ahora son amantes, y ante ellos parece que todo será limpio y claro...

Neville muestra, en el delicado desarrollo de la seducción mutua (aquí los dos son perfectamente proactivos, no se nos sitúa ante un caso de seducción clásicamente masculina: no estamos en el reino de Don Juan, sino en el del amor claramente correspondido), toda la astucia del ya excelente escritor teatral (y obviamente, también cinematográfico) que estaba demostrando ser desde por lo menos una década atrás. Por un lado, anuncia con indisimulada astucia el progresivo acercamiento de los amantes, en los días, cargados de calor, enfrentamientos entre los pasajeros y con la tripulación y sinuosas insinuaciones, en que el buque sufre la calma chicha del Trópico y el aire permanece estancado, tenso y amenazante. Lo hace, igualmente, cuando pone en boca de la joven mujer su juvenil entusiasmo frente a la singladura que comienza: “Me gustaría

conocer todos los mares, todos los países"... , algo que sin duda le ocurría también al propio Neville en su vida cotidiana.

Pero a continuación, norma cenital del género, ya deja caer la primera de las negras nubes que presagian la catástrofe, esa trágica predestinación que, en un futuro no muy lejano, deberán afrontar los amantes: "Es curioso... pienso en España como si fuera uno de esos países que aparecen en los sueños, tan imprecisos que casi no podemos recordarlos al despertar. Pienso en España y la veo alejarse y borrarse para mí, como algo que nunca jamás he de volver a ver", exclama la mujer en un momento de confianza. La cámara, pudorosa, se aleja de los amantes mediante una hábil panorámica... hasta terminar enfocando el vacío del lejano horizonte. Cómo no pensar, al escuchar estas palabras, en el propio director, cuya España más querida (es decir, el Madrid de las tertulias de los '20, la liberal capital republicana de la década siguiente) comenzaba ya a desdibujarse en ese mismo horizonte, sustituida por la fría, pacata y vengativa realidad cotidiana de la dura postguerra...

Pero con todo, lo que hace del film una inédita, sorprendente propuesta desacomplejadamente romántica (y bastante más) en el cine español de la época es el tercio final del mismo. Embarcados en el Callao rumbo a España tanto el Virrey como su esposa, y conducidos ambos por el Capitán por la ruta habitual que sigue el Correo indiano, a la altura del cabo de Hornos deberán afrontar el infortunio, en forma de un choque violento, en medio de una tempestad, contra un bloque de hielo, en el que el piróscafo queda empotrado y sin posibilidades de librarse del duro abrazo helado. Agoniza el Virrey, escasean las provisiones, se decide que la tripulación se vaya en las lanchas salvavidas mientras los tres aguardan el final del moribundo, y tres desaprensivos roban la que el Capitán había reservado para sí y para la Virreina. Y empieza el largo ocaso de los amantes, pautado por la falta progresiva de agua y de víveres, que los condenará a la inanición.

Es entonces cuando emerge el aire decididamente necrófilo de la función. Hasta entonces, la historia del Capitán y la Virreina se narraba con una implacable estructura en dientes de sierra, en la que a cada momento de euforia le seguía un empeoramiento de las expectativas de los amantes. Por fin, la muerte del Virrey hace caer el último obstáculo, y lo que sigue son dos meses en los que ni siquiera la perspectiva, más que cierta para ambos, de morir de hambre y sed, logra empeñar un amor casi adolescente, pero de suicida determinación. Habrá que pagar el peaje habitual, qué duda cabe; y ese peaje no es otro que el encuentro con la Parca. Pero mientras, en un *carpe diem* magnífica, elegantemente pautado, los amantes se entregan a su amor sin reserva alguna, intentando hacer que la vida del amado/a dure un poco más que la propia: “Te quiero de tal manera que una voz que no fuera la tuya me quebraría el alma como si fuese de cristal”, exclama la Virreina ante la perspectiva de que alguien ajeno a su cerrado, hermético mundo de amor perfecto pudiera irrumpir, incluso para salvarlos... Y así los hallará la Muerte: “se llega a un final turbador en tanto inesperadamente necrófilo: ella se acuesta junto al cadáver de su amante y se hace abrazar por su desmadejado brazo hasta que un fundido en negro los envía, a ellos, a la eternidad y a nosotros, espectadores, a la perplejidad” como supo resumir Julio Pérez Perucha⁷²⁰.

11.4. La Guerra Civil, otra vez

En la explicación del argumento presentado ante la Comisión de Censura, se indica que la intención de quienes estaban detrás del film no era otra que mostrar que los que regresan en el barco “son el deshecho de la colonia, los que fracasaron por inepticia, por debilidad, los malhumorados y los renegados”. Es éste uno de los argumentos que explican la otra clara vertiente que articula *Correo de Indias*: el de aspirar a ser, desde el elitismo aristocratizante tan del gusto de la militancia de Falange Española, una

⁷²⁰ Pérez Perucha, Julio, en *Nickel Odeon* (1998), p. 157.

lectura elíptica, desembozadamente crítica de las clases subalternas españolas en su comportamiento en sociedad. Y para mayor abundamiento, cómo los comportamientos egoístas y anarquizantes han provocado, siempre y en toda circunstancia histórica, la ruina y la desdicha de las sociedades españolas.

Es por esta razón que el estado de ánimo de los pasajeros luce tan diferente entre el primer y el segundo viaje. En el primero, todo es jolgorio, hay un espíritu de chanza (que se concreta, entre otros, en el personaje dicharachero y de “moral distraída” que encarna una de las actrices fetiches de Neville, Julia Lajos, y en su romance con el Contramestre) que se apropia de la cubierta. Se canta, se bebe, se baila, se flirtea: la vida en la versión más hedonista, dionisiaca y desinhibida, la más cercana, sin duda alguna, al carácter del propio director del film.

En el segundo viaje, quienes regresan son, justamente, quienes han fracasado en sus ansias de enriquecimiento rápido en las Colonias. Por las razones que sean, pero son la gente que la propia sociedad virreinal expulsa de su seno: resentidos, pendencieros, sabihondos de circunstancias. No es casual que quien encarna con más claridad a este sector de derrotados por la vida (pero que no han asumido su derrota, sino que ansían venganza) sea un actor tan ejemplarmente condenado, en las películas de Neville, a papeles de malvado como es Manuel Miranda, el sanguinario comisario político de *Frente de Madrid*, el futuro y grosero pariente de provincias de *Café de París*, aquí reconvertido en el indiano comerciante arruinado y siempre dispuesto a la maledicencia, la conspiración y el odio hacia los otros.

Hay pues casi un determinismo social, que el film articula sin ningún complejo: para el guionista Neville, para el director Neville, esa “otra” España es la que no se resigna a su mala suerte (o a su pereza o, en términos más marxistas, a su odio de clase). Son gentes como ese indiano, parece subrayar el cineasta, quienes constituyen la escoria social a la que hacía tan pocos años, Falange Española, y en general, el Movimiento

Nacional y el Ejército han tenido que enfrentarse, en otro momento histórico distinto. Porque son ellos quienes ponen en peligro la obra “civilizadora” de España en las Américas, esa misma que glosaban, entre la admiración por la grandeza de la obra emprendida y el orgullo de haberla realizado, el Virrey y el Capitán en la significativa primera conversación que ambos mantienen en el Palacio Virreinal: “Aquí (se refiere el Virrey a las Américas españolas) hemos traído toda nuestra cultura para que sirva de base y vaya formando a estas juventudes (...) Aquí hemos traído la religión de Cristo en lugar del alcohol”, como, sugiere sibilamente el texto, han hecho los protestantes anglosajones con los habitantes autóctonos de las colonias del Norte de América.

Y como quiera que estamos en el reino de lo ucrónico, el Virrey terminará por afirmar: “Ellos (los anglosajones) venden máquinas, nosotros damos genio... son distintos conceptos de la colonización”. Y tan distintos: de uno saldrán los EE.UU., del otro las colonias hispanas desde Río Grande hasta la Tierra del Fuego. De uno, la potencia hegemónica del siglo XX; del resto, el variopinto conjunto de ex colonias que no tardarían (la acción transcurre, insistimos, en 1803, poco antes de las Invasiones Inglesas al Río de la Plata y el comienzo de la hegemonía de la otra potencia anglosajona en Sudamérica) en convertirse nuevamente en fácil presa de Gran Bretaña...

Esta extraña pirueta dialéctica (más extraña aún por venir de alguien que, como Neville, conocía perfectamente ambos mundos, el anglosajón y el americano de matriz hispánica) sólo puede tener una explicación: la necesidad del cineasta de vender ideología cuando la evidencia histórica está del todo en contra de lo que se pretende airear. Es así que *Correo de Indias* se constituye en un discurso sobre la Historia (esa práctica tan querida por los ideólogos del franquismo) hecho como de circunstancias: poco honesto, pero que podía sonar bien a los oídos de los jefes, como podía sonar a música celestial la invocación de que la sangre española despierta cuando la situación es la más desesperada, como también recuerda el Virrey en la tan evidente conversación, y como podía sonar a

cualquier oído acostumbrado a la propaganda del régimen, que vendía que los buenos españoles se alzaron contra la otra España cuando hubo necesidad de ello, a la altura de julio de 1936. O como podían caer bien afirmaciones como la que suelta, en el primer viaje, uno de los pasajeros para referirse a la extraordinaria belleza, pero también a los privilegios de la Virreina: “Digan lo que digan en Francia, no somos todos iguales”, frase que pretende, de un plumazo, cargarse la consigna de la época que el film recrea, el “Libertad, Igualdad, Fraternidad” popularizado por la Revolución Francesa de 1789.

Y que, a la postre, el contenido historicista del film y la evidente metáfora sobre la Guerra Civil que articula no son más que coartadas para el gusto de los camaradas del director (y los productores del film, conviene tenerlo también claro) lo dicta, creemos, el hecho de que, por encima de estos subrayados ideológicos, perviva (sigue siendo, aún hoy, su más perdurable hallazgo) la férrea historia de tanático *amour fou* que el film articula. Es eso lo que interesa a Neville, mucho más que cualquier otro atajo. Y también se podrá ver en otro aspecto: a partir de ese 1943 en que el film se estrena en toda España, nuestro hombre no volverá nunca más a insistir en convocar en sus filmes a lo más ideológicamente evidente. Desde entonces, Neville explorará mucho más las líneas de trabajo que había transitado con éxito en el cine republicano: la crítica de la burguesía pazguata y provinciana, la recurrencia a temas populares y formas del espectáculo para el consumo de clases subalternas (el sainete, sobre todo); la mezcla, tan productiva, entre formas expresivas tan aparentemente alejadas entre sí como el expresionismo, lo fantástico y lo guignolesco. De alguna forma, *Correo de Indias* queda en su filmografía como el último intento de congraciarse con sus camaradas; a partir de 1943, con la defenestración de Dionisio Ridruejo, primero, y de Ramón Serrano Súñer (sus dos poderosos defensores), después, Neville entiende que ya ha cumplido con creces, también en el terreno artístico, con los ideales de la Cruzada a los que se comprometió un

poco por circunstancias. Y estará listo, pues, para recorrer caminos mucho más personales y productivos.

11.5. Recepción crítica

Tras su paso por el festival de Venecia de 1942 (en el que sustituyó a otra producción CEPICSA, *Rojo y negro*, tal vez porque la propia productora hubiese entendido la inoportunidad de mandar al Lido una película que no gustó nada a las autoridades del Movimiento), el film se estrenó en el cine Callao de Madrid el 1 de marzo del año siguiente. Siguiendo con la costumbre, una vez más, Neville recibió tibios halagos pero no exentos de algún reparo, como veremos. Sin duda el más elogioso habría de ser quien, en la edición barcelonesa de *Solidaridad Nacional*, firmaba con un suscinto “Redactor”⁷²¹, quien se atreve, nada menos, que comparar el film con *Raza* de Sáenz de Heredia, como gran y “auténtica película y de gran belleza y suntuosidad en muchos de sus momentos”, resaltando, como es lógico, el elegante vestuario, la fotografía y la “variedad de asuntos”.

Entre la crítica madrileña, José de la Cueva⁷²² fue quien más claro entendió que *Correo de Indias* era un ejemplo del cine a defender, gracias a “su mayor rango y enjundia que los que generalmente suelen servir a la producción nacional”, mientras que uno de los defensores habituales de Neville, Miguel Ródenas, afirmaba en *ABC*⁷²³ el “valor de realidad histórica, justeza de ambiente” que el film mostraba pero, como otros críticos también habrían de recalcar (sobre todo en Madrid), fue muy poco condescendiente con la actuación de Conchita Montes, de quien dijo que “en ésta, como en otras películas, se halla falta de brío, de decisión, de esos matices artísticos que en conjunto son los que dan personalidad a una actriz en la pantalla”,

⁷²¹ “Redactor”: “Correo de Indias estrenada en el Coliseum”, en *Solidaridad Nacional*, Barcelona, 19.5.1943, p. 2.

⁷²² De la Cueva, José “Cándido”: “Callao: Correo de Indias”, en *Ya*, Madrid, 2.3.1943, p. 2.

⁷²³ Ródenas, Miguel: “Callao: Correo de Indias”, en *ABC*, Madrid, 7.3.1943, p. 47.

una crítica que Neville seguramente sufrió en lo más vivo; algo que también resaltó Cándido en su ya mencionada crítica de *Ya*, al tiempo que zarandeaba el trabajo de dirección de Neville... mientras aplaudía la “fina calidad literaria” del argumento... No estuvo de acuerdo José Juanes con este último concepto, ya que llegó a afirmar, en su crítica en *Arriba* justamente la debilidad de la “raíz argumental y episódica de la película”. Aunque no tuvo mayores problemas en reconocer tanto al dúo protagonista como el trabajo de dirección.

Otras críticas, sin embargo, fueron más benévolas, como la que le dedicó Ubaldo Pazos en *Primer Plano*⁷²⁴, que encontró valores en prácticamente todos los rubros: la ambientación, el trabajo de dirección de Neville (no así en la calidad de algunos diálogos) y el trabajo de los secundarios, que hay que reconocer que sigue luciendo excelente. La otra gran revista especializada de la época, *Radiocinema*, habría de publicar una crítica de Jesús Bendaña⁷²⁵ en la que se resaltaba el hecho de que las escenas “se reducen simplemente a un tono sentimental quizá porque el realizador, que es argumentista y dialoguista a la vez, ha descuidado la dirección para preocuparse de la línea argumental, sin pretender buscar las reacciones humanas y el estado psicológico que inevitablemente hubieran sufrido los dos personajes a quienes no les queda esperanza de salvación. Estos momentos, que como dejamos apuntado, hubieran podido ser de un dramatismo crudo, pasan sin pena ni gloria y ni siquiera hay el recurso de un diálogo fluido que acentúe las situaciones”, es decir, abonando la vieja y conocida acusación de que Neville era, en el fondo, un director descuidado por considerarse (y actuar) como un hiper-autor...

12. Una comedia ligera: *Café de París* (1943)

El éxito de público de *Correo de Indias*, además del esfuerzo de

⁷²⁴ Pazos, Ubaldo: “*Correo de Indias*”, en *Primer Plano* nº 125, Madrid, 2.3.1943, s/p.

⁷²⁵ Bendaña, Jesús: “*Correo de Indias*”, en *Radiocinema* nº 86, Madrid, 30.3.1943, s/p.

producción que su realización supuso, parece haber lustrado el prestigio artístico de Edgar Neville. No de otra manera debe interpretarse que una distribuidora ocasionalmente metida en tareas de producción, como PROCINES, le encargase su siguiente proyecto, la comedia romántica *Café de París*, que nace de un guión propio. PROCINES (Producción Cinematográfica Española Falcó y Compañía)⁷²⁶ había sido creada en pleno período republicano, en 1933, por un recaudador de impuestos alicantino, Daniel Falcó, que habría de morir en 1944, sólo unos meses después del estreno del film. Domiciliada en Valencia, era sobre todo una distribuidora independiente, que produjo ocho largometrajes entre 1934 y la fecha de la finalización de su actividad productora continuada, que se clausura justamente con *Café de París*.

El abrupto final de la empresa como productora se debió fundamentalmente a las desavenencias entre el fundador y una nueva hornada de inversores, que entraron en ella gracias al éxito desbordante de *La tonta del bote* (1939) de Gonzalo P. Delgrás, el primer film de gran recaudación del cine del franquismo, realizada apenas terminada la guerra. Esos inversores, entre los que se encontraban algunos personajes poderosos, como Luis Santonja Mercader, marqués de Santagracia, presidente de la Federación Valenciana de Sindicatos Agrarios y de la Junta de Obras del Puerto de Valencia, aportaron una solidez envidiable a la empresa, pero lo cierto es que no estaban precisamente interesados en ella como productora, sino por su posición en el negocio de la distribución, en la que se mantuvo largos años (al menos hasta la década de los '60), lo que provocó la salida de la misma del fundador, Falcó.

El permiso para el rodaje fue expedido el 9 de abril de 1943, con el nombre provisional de *Sonata española*, cambiado más tarde (el 3 de julio) por el definitivo. El rodaje comenzó el 26 de abril de 1943 en los estudios CEA en Ciudad Lineal (Madrid), los preferidos de Neville, y acabó el 16 de junio del mismo año, sin mayores contratiempos reseñables. Y además de

⁷²⁶ Riambau, Esteve y Torreiro, Casimiro (2008), pp. 647-648.

algunos de sus habituales colaboradores, como su auténtica mano derecha en los rodajes, su viejo amigo Pepe Martín (que aquí figura como jefe de producción, además de hacer un pequeño papel como mayordomo), Sara Ontañón en el montaje o secundarios que se repiten en sus elencos (Julia Lajos, Manuel Miranda, José Franco, Joaquín Roa), Neville cuenta como asesor artístico con el alicantino Francisco Bonmatí de Codecido, Cronista oficial de la ciudad de Madrid (había sido nombrado tal el año anterior, 1942), que sería más tarde accionista de Alhambra Films⁷²⁷. Bien sea por amistad con el también alicantino Daniel Falcó, por su prestigio profesional o por lo que fuera, lo cierto es que Neville trabaja en esta ocasión con otro desencantado político como él, alguien que pasa de defender el Alzamiento a situarse políticamente, con discreción, eso sí, a la vera de don Juan de Borbón, algo que en la época, y desde la óptica del régimen, no podía leerse de otra manera que en clave disidente.

No ha llegado hasta nosotros ninguna copia íntegra del film, lo que habla de la habitual incuria de la producción hispana a la hora de dejar huella de sus actividades. La única copia actualmente disponible tiene una duración de 44'35", frente a los 98' que duraba la original. Le faltan, además de los créditos, todas las secuencias del comienzo, nada menos que 15 secuencias íntegras y parte de la nº 16 (ver Argumento), hasta la preparatoria de la cena de fin de año, es decir, más de la mitad del metraje. Éste se puede reconstruir, no obstante, a partir de dos fuentes: una, la sinopsis enviada por la productora a Censura; y otra, el oportuno número de

⁷²⁷ Nacido en Mondón de las Nieves (Alicante) en 1901, Bonmatí de Codecido era en realidad médico, aunque ya desde tiempos republicanos había ejercido una amplia actividad en prensa, sobre todo en las páginas del monárquico *ABC* y en *La Nación*. Secretario político de José Calvo Sotelo, fue un activo propagandista católico y colaboró en la fundación de los dos partidos políticos del antiguo ministro, Renovación Española y Bloque Nacional. Publicó numerosos libros sobre historia contemporánea española. Un informe confidencial que consta en su expediente profesional dice de su filiación política: "En la actualidad [1943] se encuentra enfrentado con FET y de las JONS, perteneciendo al grupo monárquico liberal partidario de Dn. Juan III. Su actuación se concreta a una labor de captación y convencimiento de que una restauración monárquica es la única salvación de nuestra patria. Esta postura política no es pública, sino que la adapta a los medios culturales y políticos que frecuenta, haciéndolo de una manera hábil y poniendo de coraza su patriotismo, y se puede asegurar que es contrario a FET y de las JONS". A.G.A., Registro Oficial de Periodistas, carnet nº 371.

la “Novela-Cine” de Editorial Rialto, publicada un poco antes del estreno⁷²⁸.

A pesar del tono humorístico del film, no vivía Neville precisamente un buen momento personal durante la preparación y el rodaje de la película. Franco Torre⁷²⁹ recuerda que a raíz del incidente y la multa de 25.000 pesetas por el cuento publicado en el semanario *Sí* (véase el capítulo anterior), “el nombre de Neville fue vetado en la publicación cinematográfica *Primer Plano*, de la que desapareció cualquier referencia al madrileño durante el primer semestre de ese año. De hecho, no se nombra al cineasta ni siquiera en la crítica del estreno de *Correo de Indias* (...) aunque también es llamativa su omisión en una entrevista con Conchita Montes en la que la actriz supuestamente responde con evasivas al ser preguntada por el guionista y director de “En la boca del lobo”, otro de los títulos que se barajaron para *Café de París*”⁷³⁰.

Desde el punto de vista administrativo, el film pasó a revisión ante la Comisión Nacional de Censura Cinematográfica, compuesta por el presidente, “camarada” Antonio Fraguas Saavedra; vocal militar Adolfo de la Rosa; vocal eclesiástico Rvdo padre Ramón F. Gascón, vocal Ministerio Educación Nacional Alfonso Iniesta Corredor, vocal del Ministerio Industria y Comercio (Subcomisión Reguladora de la Cinematografía) Joaquín Soriano, vocal lector de guiones (Vicesecretaría de Educación Popular) “camarada” Francisco Ortiz Muñoz, y secretario el camarada Luis González Viñas, que aprobó “íntegramente” el guión para la película, “de 10 rollos y 2.700 metros”. Se aconseja, no obstante, tener cuidado en la realización “de los planos 59 y 342 por lo que se refiere respectivamente a las litografías de las bayaderas y al momento de vestirse el personaje llamado Carmen”, vale decir, un aviso ante posibles, bien que tímidos, desnudos parciales. La película fue considerada “tolerada para mayores de 16 años”. Tras su

⁷²⁸ “Café de París”, *Novela-Cine*, Ediciones Rialto, Madrid, nº 39, setiembre de 1943. El desglose de secuencia lo hemos hecho a partir de este texto, con lo ambiguo e incluso complicado que puede resultar una operación de esas características sin poder cotejarla con imágenes.

⁷²⁹ Franco Torre, Christian (2015), p. 187.

⁷³⁰ Demaris, Sarah: “Estrellas sin maquillaje: Conchita Montes”, en *Primer Plano* nº 127, Madrid, 21.3.1943.

estreno, generó tres permisos de importación; su coste aceptado fue relativamente modesto, sobre todo si lo comparamos con la anterior película de nuestro hombre: 1.250.000 pts. Esta corta dotación económica se nota especialmente en el hecho de que estamos ante una película rodada prácticamente en interiores, que no obstante no escatima en vestuario (suele ser habitual en las películas de nuestro hombre).

12.1. Argumento

Habida cuenta, dado el estado de la copia, de las dificultades para reconstruir fehacientemente el argumento original, aceptemos nuevamente como válida la explicación del mismo presentada por la productora ante la Comisión Nacional de Censura⁷³¹:

“Carmen, muchacha de buena familia, se queda sólo (*sic*) en el mundo y arruinada a la muerte de su padre. Se va a París a buscar trabajo en casa de unos amigos del difunto, y en el tren conoce a Jaime, un muchacho que tuvo una atención con ella durante la almoneda de sus bienes. Este muchacho se conduce de una manera amistosa y correcta con ella y los dos discuten sobre si Carmen podrá o no podrá abrirse camino en París.

En París, Carmen no encuentra la ayuda que esperaba en los amigos de su padre y se ve reducida a buscar su trabajo por ella misma. Toma un Estudio muy modesto y aguardillado (*sic*) y allí conoce a Colette y otros artistas que frecuentan el estudio de Colette. Entre todos ellos, reúnen a veces lo suficiente para alimentarse, pero siempre a costa de grandes penalidades. Jaime coloca por fin a Carmen en una Galería de Cuadros modernos; pero es mala vendedora y se hace despedir de allí por el poco aprecio que demuestra hacia el cubismo. Ya sin dinero, decide vender su última alhaja, regalo de su padre y va a la misma joyería donde la compró. Allí se fija en ella un grupo de personajes distinguidos que, naturalmente, al

⁷³¹ AGA, caja 36/3199, expediente nº 4204.

verla entrar en aquella joyería, la toman por otra cliente. Más tarde hace amistad con estas gentes, que no saben la posición modesta que ocupa.

La noche de fin de año ella no quiere dejar a sus amigos bohemios y, entonces, el otro grupo de sus amigos pudientes van a sorprenderla a su casa y descubren su miseria. Bohemios y aristócratas fraternizan alegremente en la comida de fin de año y Diana, una de las señoras más distinguidas que profesa un gran afecto a Carmen, se la lleva a vivir a su lujosa casa, lo que produce gran tristeza en los bohemios que la querían mucho y especialmente Franz, un compositor que se ha enamorado de Carmen, pero ella promete que irá a verles de vez en cuando. A los pocos días vuelve a aparecer Jaime que había estado ausente de París y resulta ser el marido de Diana, y ante una situación que amenaza ser violenta, Carmen considera que lo mejor que debe hacer es desaparecer y huye a su país a dar clase de piano a una pariente de provincia. Entonces, Franz, el pianista del grupo de bohemios, que sigue enamorado de ella, va a buscarla una vez hecha fortuna gracias a un concierto organizado y ejecutado por Carmen, y se la lleva otra vez a París para contraer matrimonio.”

12.2. Fabulaciones cosmopolitas

Comparada con la complejidad de lecturas y con la densidad emocional que supone la contemplación de un film como *Correo de Indias*, la siguiente criatura nevilleana se antoja casi un pasatiempo ligero. Recorrida por una comicidad un tanto codornicesca y en el borde del absurdo, una habilidad para diálogos de humorismo blanco que tanto y tan bien cultivaba Edgar desde antiguo (“Creo que me he enamorado de tí”, le dice el improbable galán Franz / Tony D’Algy a la bella pero un tanto desvalida Carmen / Conchita Montes; y ella, desenfadada, le responde: “No creo... deben ser anginas”), el film ha sido comparado con numerosos referentes anteriores, tal vez porque el nombre de París, más que los ecos de tales presuntos referentes, evocan en el imaginario colectivo reverberaciones

insospechadas. Lo hace Franco Torre, por ejemplo: “Neville adopta una iconografía cercana a la ópera *La Bohème* para acometer un primer intento de realizar una comedia de estilo hollywoodiense con evidentes vínculos con el cine de Ernst Lubitsch, en España”⁷³². Lo hace también Muñoz Felipe⁷³³, quien encuentra la matriz del film en algunos de los títulos emblemáticos de otro de los cineastas que Neville confesó admirar, René Clair (*Bajo los techos de París / Sous le toit de Paris*, 1930; *Le millon*, 1931).

Menos entusiastas, y sin negar estos antecedentes, creemos que el film responde mucho más a una clara búsqueda del público que a cualquier otra operación de homenaje, transcripción o analogía. Cruce preciso entre una comedia hollywoodiana y su herencia europea más evidente, la vertiente italiana llamada de “teléfonos blancos” (al fin y al cabo, de lo que aquí se trata es *también* de contar cómo vive el gran mundo, los ambientes del lujo y el cosmopolitismo de la aristocracia y la alta burguesía internacional, enfrentado a las buhardillas incómodas de un grupo de bohemios cargados de sueños y esperanzas; la aristocracia del Dinero que hace buenas migas con la más bien polvorienta aristocracia del Arte), el film contiene no obstante, y como siempre en Neville, algunos factores autorales a tener en cuenta.

El primero atañe al centro de la trama, que nuevamente vuelve a aparentar una subordinación a las normas de la comedia romántica, pero que gira entorno a un triángulo amoroso y a un posible adulterio, en este caso no consumado. Carmen (tal vez el papel en el que Conchita Montes luce más hermosa de cuantos desarrolló para su compañero sentimental) tiene un encuentro casual (como siempre en Neville, la aparición del azar, que se hará a su vez el centro de toda la trama en uno de sus filmes posteriores, *La vida en un hilo*, 1945), en un tren, con un atildado galán de muchos posibles, Jaime (José Nieto⁷³⁴). Vivirá con él una serie de

⁷³² Franco Torre, Christian (2015), p. 384-385.

⁷³³ Muñoz Felipe, Javier (2008), pp. 183-185.

⁷³⁴ Uno de los galanes máximos del cine español de régimen (aunque en realidad había debutado en la pantalla en la temprana fecha de 1925), Nieto permite a Neville sugerir

vicisitudes en la que el hombre maneja las riendas con toda claridad, pero sin llegar nunca a la insinuación directa. Carmen se enamora de a poco de un hombre no sólo rico y atento, sino de quien con anterioridad había comprado, en la subasta de los bienes de su padre fallecido que abre el film, el retrato de éste, por el que Carmen estaba dispuesta a pujar con los pocos fondos que le quedaban, por razones sentimentales; y una vez comprado, se lo ha hecho llegar como regalo a la muchacha mucho antes de volver a encontrarse con ésta.

A partir de ahí, Carmen vivirá no el amor, sino su fascinada fabulación: Jaime jamás es explícito sobre su deseo, y cuando la muchacha se dé cuenta de que el galán quiere dejar de moverse en la ambigüedad para, tal vez, hacerle una proposición concreta en ese mismo “Café de París” del título, y de una cita anterior (es decir, después de que Carmen sepa que Jaime es, en realidad, el marido de su amiga Diana / Rosita Mendía, la persona que sin conocerla la acogió en su casa sólo por simpatía hacia su desvalimiento), desaparecerá rumbo a España y a lo que más puede odiar: la pesada vida burguesa de provincias de los únicos parientes que le quedan en el mundo.

En este sentido, el film funciona como una comedia romántica un tanto atípica: Carmen se enamora de quien no debe, mientras que de ella lo hará Franz / D'Algy, alguien que está en la misma sintonía (edad, condición, inclinación artística) que la muchacha, pero a ésta no parece hacerle la menor gracia: compositor cuyas piezas toca Carmen con mucho arte, joven sin compromisos igual que ella, bohemio por obligación antes de que la generosidad de Diana le alcance también a él y cambie aceleradamente su estatus. Y hasta la última secuencia, Carmen no hace ningún gesto que permita intuir que siente algún tipo de interés por el compositor, lo que hace que el viejo esquema del género (chica encuentra chico / lo pierde / lo

mucho sin decir casi nada: con el espesor de sus papeles anteriores, entre la ambigüedad o directamente la traición, en la memoria del espectador, el actor aporta un plus de sentido que tal vez ningún otro galán del cine español de la época (pienso en Rafael Rivelles, en Luis Peña, en Rafael Durán, incluso en el pétreo Alfredo Mayo...) hubiera sido capaz de brindar con su sola presencia.

recupera) se trasmute aquí en un singular galimatías: chica encuentra chico / no es para ella, aunque en el fondo la pretenda / la corteja otro / termina aceptando a este otro, tal vez para huir de un destino detestado... curiosa inversión de papeles que lleva, por lo demás, a un final impostado y extraño. Por una vez, parecen tener la razón quienes opinan que Neville se aburre pronto de las criaturas que imagina y que sus películas adolecen de una cierta indolencia de escritura.

El segundo elemento a resaltar que permite el film es su decidida apuesta por el cosmopolitismo, ese pecado original que los defensores del cine hispano (pero también de la cultura hispana), apóstoles a marchamartillo de “lo español”, suelen denunciar en sus críticas desde los años '20, tal como hemos visto antes. Que a la altura de 1943, una joven bella y talentosa sólo conciba su futuro en París y no en la arcádica España rural de entonces que tanto vende el régimen parece, visto desde las prietas filas de éste, casi una provocación. Y es justamente en París cuando Neville deja volar libre su imaginario aristocratizante, pero también recrea el mundo cultural en el que se formó, la liberal Francia de sus propios ancestros: el mundo como una *entente cordiale* entre los de arriba, despreocupados millonarios con buen gusto y mejor corazón, y los de abajo, bohemios con talento, pintores, músicos, rusos blancos exiliados; ese imaginario parisino que no está sólo en el cine americano de la época, sino que arranca en ese luminoso siglo XIX en el que Francia, y con ella su capital, comenzaron a ejercer una hegemonía cultural que sólo terminó en los últimos 20, 30 años...

Y que, además, esa misma joven que se marcha de España rumbo a París, sea literalmente rescatada de la apabullante vida de la burguesía provinciana española de la época, sólo para restituirla al aéreo París de sus sueños más íntimos, viene a corroborar uno de los pilares sobre los que Neville construyó el edificio conceptual de su arte: la crítica a la cicatería, la cortedad de vista y la opulenta auto-satisfacción de la burguesía de su tiempo. Esa familia que acosa con sus aspiraciones de corto vuelo a la

indefensa Carmen en las secuencias de apertura, esa misma zafia familia a la que la joven no tendrá más remedio que regresar tras su abortada historia con Jaime (¡ese tío mayor, una vez más el desagradable oficial del cine de Neville, Manuel Miranda, que come los huevos con cuchillo “porque es como hay que comerlos”, y que se jacta y regodea de su impecable educación!), es la auténtica representante de esa alianza de clases que, con su aquiescencia y callada colaboración, ayudará a mantener en el poder al franquismo durante casi 40 años. En este sentido, *Café de París* entronca directamente con el Neville más republicano, el de *La señorita de Trevélez*, y anticipa la misma crítica feroz que dará sentido a un film tan curioso como *La vida en un hilo*, casi al final del período de nuestro interés.

Visto desde la perspectiva de la época, el film también plantea una curiosa analogía con la realidad cotidiana de un país sometido al racionamiento y en el que la gente aún sufre desnutrición crónica: cómo no ver en esos bohemios joviales pero siempre sin blanca a los propios españoles de una época, conviene recordarlo, que tiene a un personaje de cómic como Carpanta (un ser en perenne estado de hambre) como uno de sus emblemas más característicos. Así, los aristócratas que llegan con su *champagne*, su pavo, su caviar y su jamón a celebrar la cena de fin de año en la pobre buhardilla de Carmen se dirían así los Reyes Magos que todo españolito de a pie podría ansiar conocer. Este subrayado, hecho como al pasar y sin aparente acritud, resulta perfectamente irónico colocado como está en el film.

Como también se antoja no menos irónico un momento (hurtado de la copia actual, por desgracia) que brinda mucha información sobre el carácter casi infantil y despreocupado de Carmen. En realidad, la joven se ha trasladado a París convencida de que unos amigos de su familia, a quienes su padre citaba siempre como personas atentas y casi adorables, le van a resolver sus problemas de ubicación y trabajo en la ciudad que ha elegido para vivir. Pero ocurre que los tales amigos no existen: se limitan a una mujer de dudosa moral, en cuya casa, abierta hasta altas horas de la

noche, tienen lugar partidas de ruleta... y tal vez otras cosas sobre las que conviene pasar de largo. O dicho de otra forma, que el idolatrado padre de Carmen, ese por cuyo retrato la muchacha estaba dispuesta a gastar la poca fortuna que le quedaba, no era más que un jugador y un vividor empedernido...

12.3. Recepción crítica

Resulta cuanto menos curioso que un film sin aparentes pretensiones, como es *Café de París*, haya suscitado en la crítica reacciones mucho más positivas que las obtenidas por las películas anteriores de Neville. Casi unánimemente, y como si al director se le estuviera pidiendo que no se metiera en más honduras de las necesarias, la crítica se inclinó ante la gracia de un film de producción espartana, rodado casi enteramente en interiores (al menos, lo que ha llegado hasta nosotros, aunque podemos inferir que el resto no resultaría demasiado diferente). Incluso una institución crítica obcecada en indicar a los directores cómo debía de ser el cine español que supuestamente estaba esperando el público (una constante en la crítica de los primeros años '40, cuando desde el régimen se tenía la certeza de estar construyendo *ex novo* toda una cinematografía), pareció encontrar en el film de Neville justamente uno de esos caminos a recorrer.

Valga como primer ejemplo la encendida crítica que José Luis Gómez Tello realizó del film en la oficialista *Primer Plano*⁷³⁵: “**Café de París** es esa película que acusa el ritmo ascendente -y exigente- del cine español, su esfuerzo, su superación, su ambición y su triunfo pleno y conseguido limpiamente. Edgar Neville ha creado un gran tema cinematográfico y lo ha realizado, en sus líneas más amplias, sin la limitación de un argumento prestado. Y Edgar Neville, director -movido por preocupaciones literarias sin

⁷³⁵ Gómez Tello, José Luis: “Crítica de estrenos”, en *Primer Plano* nº 168, Madrid, 2.1.1944.

deformar-, se ha encontrado a sí mismo en una gran facilidad de oficio, en una soltura, en una línea de interés, de elegancia y de manera de hacer que le valieron la noche del estreno esos aplausos del final que el público encontró en su simpatía por la película”.

Igual de exaltado resulta E.E. en *Diario de Navarra*⁷³⁶: “Creo que se trata de una de las cintas de producción nacional mejor logradas. Sin pretensiones ambiciosas, sin preludios reclamistas, comparece en la pantalla modestamente, y es posible que no cuente el cine nacional, hasta la fecha, una producción en su línea argumental más completa, más perfecta de sonido, de movimiento de cámara y de conjunción de actores”. Y la compara, nada menos, con *La aldea maldita*, *Raza*, *El escándalo*, *Orosia*, *La boda de Quinita Flores*. Y prosigue: “Puede emparejarse con muchísimas extranjeras, y desde luego las aventaja en donaire, en finura, en comicidad de peripecias y en un afortunado paralelismo de lo cómico y lo sentimental, en la vida de bohemios que se prolonga desde el principio hasta el final.” Y concluye, rotundo: “En resumen, una película española verdaderamente simpática y encantadora y que, a pesar de su modesta y silenciosa presentación, logrará el mejor éxito”.

El futuro productor, guionista y director Santos Alcocer, por su parte, dejó escrito en *Arriba*⁷³⁷ (28.12.43): “Dirigida por Edgar Neville (...) con mayor soltura y acierto que en otras cintas anteriores, tenemos que alabar la bondad de la fotografía, el sonido y la interpretación. Apenas pueden ponerse reparos”. Segismundo en *Alerta*⁷³⁸, tras anotar que al guión “le sobra esa decantada alegría de los bohemios de París, que lo mismo ríen en sus ratos de hambre y penuria como en los de satisfacción”, afirma que la película “está magníficamente realizada”, para concluir que “*Café de París* es, pues, una película que, aunque no marque un fasto en el cine nacional, sí es digna de ser ensalzada en lo que merece”. También el

⁷³⁶ E.E.: “Crítica de cine”, en *Diario de Navarra*, Pamplona, 30.6.1944.

⁷³⁷ (Santos) Alcocer: “Crítica de cine”, en *Arriba*, Madrid, 28.12.1943.

⁷³⁸ Segismundo: “Crítica de cine”, en *Alerta*, Santander, 9.12.1943.

anónimo escriba que firma la crítica de *Sol*⁷³⁹ encuentra “Muy sobado el tema de la bohemia parisina, pero Edgar Neville ha prescindido de los bohemios típicos de caras flacas y pálidas, pintándonos una camaradería alegre entre artistas, algunos hasta gordos, logrando por completo el ambiente deseado: optimismo de Carmen frente a la pasividad enfermiza de Margarita. Y efectivamente, todo “aquello” puede ser París... y todo lo otro puede ser un pueblo manchego: para serlo, no le falta ni el más pequeño detalle”. Y el desconocido crítico del diario de Huelva *Odiel*⁷⁴⁰ afirma: “(Edgar Neville) como director de cine español ha producido hasta ahora las mejores cintas de nuestra cinematografía, entre las que se encuentra “Café de París”. Una producción que recoge con exactitud y humor el ambiente bohemio de la capital francesa, cuando ésta ocupaba el cetro del mundo artístico universal”.

Por su parte, el influyente Miguel Ródenas en *ABC*⁷⁴¹, apunta las mismas virtudes que muchos de sus colegas; y ante todo, la discreción de la propuesta: “Es una película española que, sin ínfulas de superproducción, cumple en muchos momentos con las reglas más estrictas del buen sentido cinematográfico. Su trama, sencilla y sentimental, no intenta romper moldes dentro del género de comedia amable a que pertenece y, sin embargo, entretiene y sabe conmover en muchas escenas”. Y A. en *Pueblo*⁷⁴²: “Ha tejido muy bien Edgar Neville, en su doble faceta de guionista y director, el esbozado cuento, ingenuo y con hábiles salpicaduras de humor. En algunos momentos -citemos el marco del desenlace- existen innecesarios resabios en tipos y escenas que traen a la memoria el estilo de “La Codorniz”. Mas el ritmo general reúne méritos suficientes para que se disculpen tales pequeñas concesiones a un género en, por lo visto, inevitable boga”.

La nota esta vez discordante (pero incluso así, moderada) la pone

⁷³⁹ Anónimo, en *Sol*, Madrid, 19.12.1943.

⁷⁴⁰ ESE, en *Odiel*, Huelva, mayo de 1946. Véase la tardanza con que se produjo el estreno del film en la zona de Andalucía.

⁷⁴¹ Ródenas, Miguel: “Crítica de cine”, en *ABC*, Madrid, 28.12.1943.

⁷⁴² A.: “Crítica de cine”, en *Pueblo*, Madrid, 28.12.1943.

Anónimo en *El Alcázar*⁷⁴³. Toda la crítica es esto: “Cuando se cree y se tiene la certeza de que alguien está capacitado y en posesión del secreto del éxito y del triunfo, se debe hablar con claridad y decir las cosas usando las palabras justas, que no dan lugar a dudas ni a interpretaciones caprichosas. Esto lo digo pensando en Edgar Neville, director de películas, que se halla, sin duda de ningún género, en el plano de los que pueden hacer buenas películas, mejores películas que “Café de París”, y conste que esto no quiere decir, ni mucho menos, que “Café de París” sea mala”.

13. Hibridación y madrileñismo: *La torre de los siete jorobados* (1944)

A la zigzagueante carrera de Neville en estos primeros años del cine franquista, y a falta de datos fiables sobre la recaudación cosechada por el film, de las que no disponemos, como es triste regla en la cinematografía española, no parecen haberle servido de mucho las buenas críticas cosechadas por *Café de París*. Antes bien, su siguiente proyecto sería económicamente tan desastroso como para provocar, lo hemos apuntado antes (véase 6.4.3.), que nuestro hombre decida arriesgar sus dineros para crear su empresa de producción propia: Edgar Neville P.C. La película en la que se embarcaría el madrileño tras la cosmopolita experiencia “parisina” es también una de las criaturas más singulares de todo el cine español del franquismo: *La torre de los siete jorobados* resulta de un muy fecundo cruce entre tradiciones a priori muy distantes entre sí, del sainete al cine fantástico, de la comicidad absurda al expresionismo, de la fantasmagoría al costumbrismo. Cierto es que alguna que otra curiosidad había ya transitado, en nuestro cine, por caminos similares (no hay más que pensar en *Eloísa está debajo de un almendro*, 1943, de Rafael Gil). Pero no es menos cierto que el film de Gil, como también el posterior *María Fernanda la jerezana* (1946), debut en la realización del humorista Enrique Herreros, con su rara mezcla entre expresionismo y casticismo, tienen la

⁷⁴³ Anónimo, en *El Alcázar*, Madrid, 28.12.1943.

impronta autoral de creadores relacionados con la llamada “otra generación del 27”.

En efecto, el film de Gil está basado en una de las obras más populares de Enrique Jardiel Poncela, mientras que Herreros fue durante años colaborador asiduo y, como ilustrador, autor de las portadas de *La Codorniz*, la revista en la que colaboraba Neville con marchamo de gran fichaje. Y por si fuera poco, nuestro hombre admiraba profundamente a Jardiel y era amigo personal de Herreros, que incluso realiza un cameo en alguno de los filmes nevilleanos. O dicho de otro modo, que había un cierto *air de famille*, más que *air du temps*, en estas películas que, de alguna manera, quedaron fuera del tiempo... y del resto de la producción de sus responsables. Gil no volvió a transitar por el “fantástico absurdo”, ni Herreros tuvo muchos más devaneos con la dirección cinematográfica (no así con la actuación, en la que cosechó un total de 17 créditos): tan sólo dirigió una película más. En cambio, las semillas de *La torre...* parecen haber fecundado el tratamiento de otros filmes de Neville: no hay más que pensar en esa delicia disfrazada de castizo film criminal, expresionista y costumbrista, que responde por *El crimen de la calle Bordadores* (1946), cuyo análisis queda ya fuera de nuestro interés. Y ya veremos cómo el cruce de referencias distantes volverá a ser el sentido y el norte de un film tan interesante en propuestas y lecturas como es *Domingo de carnaval*.

13.1. Génesis de un proyecto complejo

El rodaje de la película, cuyos interiores se llevaron a cabo en los estudios CEA de Ciudad Lineal, con exteriores rodados en las madrileñas plazas del Marqués de Comillas, de la Paja y del Alamillo, así como en la calle Morería (un total de ocho días de rodaje, excepcionales para un cineasta que, como Neville, se sentía mucho más a gusto en el rodaje de estudios, en el que no olvidemos que se había formado en Hollywood), se autorizó con fecha 20 de mayo de 1944 y tuvo lugar, según expediente del

Ministerio⁷⁴⁴, entre el 29 de mayo y el 22 de julio de ese mismo año; el conjunto del proceso del film insumió desde mayo hasta noviembre de ese 1944. La Comisión Nacional de Censura, presidida por el “camarada” Antonio Fraguas Saavedra y formada por el Rvdo P. Antonio García del Figar como representante de la Jerarquía Eclesiástica; por el “camarada” Francisco Ortiz Muñoz como vocal lector de guiones, y actuando como secretario el “camarada” Manuel Andrés Zabala, la autorizó íntegramente el 25 de setiembre de 1944, sin ninguna indicación de modificaciones, aunque sólo para mayores de 16 años y, lo veremos, tras un cruce de aclaraciones entre la comisión y el propio director.

La productora del filme fue España Films (que en algún lugar de la documentación, es llamada, erróneamente, Hispania Films), una empresa de producción y distribución creada en 1939 y cuyo responsable era Germán López Prieto, un hombre que llevaba en la profesión desde 1920. Se sumó al esfuerzo en una empresa efímera, J Films, de la que era propietario el jefe de producción Luis Júdez, y de la que *La torre de los siete jorobados* sería no sólo su nacimiento, sino también su tumba. Un curioso informe del inspector del Sindicato Nacional del Espectáculo -que entonces, en los primeros ‘ 40, mantenía un sistema de control que iría relajándose, aunque no desapareciendo, con el tiempo-, en el que el funcionario, de nombre Francisco Navarro, informa de lo que ha visto en el mismo, y que no tiene desperdicio, toda vez que informa sobre las condiciones en que Edgar Neville realizaba su trabajo (y si esto hacía uno de los directores más importantes de su tiempo ¿qué no ocurriría con otros?). Nos dice Navarro que “Esta película, de ambiente terrorífico, tenebroso, estuvo desde un momento mal cuidada, hecha a estilo relámpago, toda vez que, el director, tenía un contrato con el productor, D. Germán López, condicionando los días de duración de la película en rodaje, suponiéndole al director la pérdida de una buena cantidad, caso de no entregar los estudios en la fecha convenida.”

⁷⁴⁴ AGA, caja nº 36/3221.

Y añadía un aspecto muy esclarecedor respecto de los créditos. En éstos aparece como jefe de producción el antiguo director republicano depurado Fernando Roldán (responsable, por cierto, de uno de los primeros filmes inequívocamente republicanos: *Fermín Galán*, 1931, hoy perdido); pero el eficiente inspector aclara que éste “era Jefe de Producción, nominalmente, ya que su labor la realizaba el Sr. Ricardo Nieto, auténtico Jefe de Producción. El Sr. Roldán había llevado al Sr. Germán López un capital asociado para la realización de la película y no existiendo comisión o corretaje legal o siendo un premio más el figurar en los planos de la película, se optó por darle aquel cargo nominal y oficial”⁷⁴⁵. También añadía información suplementaria sobre los agobios de la falta de financiación durante el rodaje: “La película estuvo detenida varios días, en su realización, por falta de pago a los técnicos y artistas. Al final, es decir, en el mismo día final el actor Guillermo Marín negóse al trabajo, ya que no se le satisfacía su deuda, por contrato, por un total de 12.000 ptas”.

Según Neville, en múltiples declaraciones, jamás cobró lo estipulado por su trabajo; según la documentación oficial, su salario era doble, 75.000 pts por tareas de dirección y otras tantas por el guión técnico; comparadas con las magras 30.000 que cobró José Santugini por el guión literario, ambas sirven para ilustrar la situación tan diferente de ambos profesionales en el seno de la industria española del momento. Sumadas ambas, da una cantidad superior a la prevista para el actor principal, Antonio Casal (100.000 pts). El presupuesto total presentado fue de 1.200.000 pts, es decir, por debajo del millón y medio en que se sitúa, en el período, el coste medio de una producción española. O dicho en otros términos, una cantidad escasa para un proyecto de la magnitud de éste. La película obtuvo una calificación baja: 2ª A.

La penuria económica del rodaje, por otra parte muy ambicioso en su materialización de interiores (con extraordinarios *mate paintings* de Pierre Schild para las secuencias del interior de la ciudad subterránea, incluida su

⁷⁴⁵ Nota oficial incluida en la caja nº 4668, expediente161-44.

gigantesca escalera de caracol, diseñados en colaboración con otros dos de los más aquilatados directores artísticos del cine del primer franquismo, Francisco Escriñá y Antonio Simont) convenció por fin a Neville de que sólo obteniendo la libertad creadora (es decir, convirtiéndose en productor) podía llevar adelante desde entonces sus trabajos.

El proyecto, que en copia (pero no en la primera publicidad del film aparecida en la prensa, como observan con precisión Santiago Aguilar, guionista que como historiador dedicó tantas energías a desentrañar los enigmas de la obra nevilleana, y Carlos Rodríguez, director del curioso y muy pedagógico documental *Edgar Neville, emparedado entre comillas*⁷⁴⁶) figura como guión de Neville y José Santugini, era en realidad un trabajo de este último, al que se sumó Neville, que por entonces preparaba otro filme, el posterior *Domingo de carnaval*. Santugini⁷⁴⁷ había entrevistado a Carrère, en 1935, para la revista especializada *Cinegramas*⁷⁴⁸, en la que entonces trabajaba; y aunque el escritor reconoció en esa entrevista que la novela “Literariamente (...) acaso no sea una obra lograda”⁷⁴⁹, lo cierto es que el ya guionista en ciernes (y posteriormente, ocasional director, como atestigua *Una mujer en peligro*, 1936; y notable libretista, sobre todo para Ladislao Vajda, entre los '40 y los '50), su única incursión en la dirección cinematográfica, le estuvo dando vueltas al proyecto hasta que, en 1944, logró su materialización.

⁷⁴⁶ Producido por Canal + en 2001, actualmente se puede consultar entre los extras de la impecable edición en DVD de *La torre de los siete jorobados*, comercializada por Versus en 2011.

⁷⁴⁷ Estudiante de la Universidad madrileña en el agitado período de la dictadura primorriverista, en los años '20, Santugini tuvo como compañeros a Jardiel Poncela y a otra luminaria del universo cultural falangista: el poeta y escritor vanguardista Samuel Ros; y frecuentó, en la época, tertulias en la que coincidió con el futuro periodista César González Ruano y con los futuros críticos e historiadores cinematográficos Carlos Fernández Cuenca y Antonio Barbero, paso previo a su ingreso en la revista *Buen Humor*, en la que coincidiría con Neville, Miguel Mihura o José López Rubio. Y, recuerda Aguilar (en AA.VV., 2011, p. 79), su amistad con Edgar le llevaría a participar, con un cameo como expendedor de billetes, en *La señorita de Trevélez*.

⁷⁴⁸ Santugini, José: “Una pregunta a los novelistas: ¿Cuál de sus obras cree Ud. más adaptable al cinematógrafo y por qué?”, en *Cinegramas* nº 34, Madrid, 5.5.1935.

⁷⁴⁹ Citado por Palacios, Jesús: “Emilio Carrère: el señor de la Torre de los Siete Jorobados”, en: AA.VV. (2011), p. 91.

Según consta en el expediente de censura previa⁷⁵⁰, el primer guión presentado no pasó del todo incólume la censura. Por lo que se desprende de los informes y explicaciones entre la Dirección General y el propio Neville, preocupaba a los censores que la película se tomara estrictamente como un ejercicio de realismo. En carta personal dirigida al presidente de la comisión censora, Antonio Fraguas (el padre, por cierto, del dibujante Forges), y fechada el 23 de mayo de 1944, Neville afirma: “como verás, después de ella (se refiere a la escena supletoria que ha aceptado corregir) no puede haber duda de que todo ha sido un sueño, pero yo os enseñaré la película sin ella primero, porque tengo la seguridad que cuando la veáis como la he “tratado”, no encontraréis nada que pueda ofender ni al más pacato”, el director-guionista acepta modificar algo en la primera parte del filme, añadiendo una escena nueva, la secuencia en la que Basilio, el joven protagonista, aparece dormido, aunque inquieto. “Plano O. NOCHE. A través de una ventana se vé una lechuza posada en el alfeizar. Se oyen lejanas las campanas de un viejo reloj. La cámara se pone en movimiento hacia atrás y al panoramizar (*sic*) enfoca una mesa donde están los restos de una copiosa comida. Siguiendo la panorámica enfoca la parte alta de una mesilla de noche; en ella hay un frasco de bicarbonato destapado y un vaso, en el que se nota que acaba de tomar la pócima. Por fin, la panorámica enfoca a BASILIO, que está en la cama, duerme pero está inquieto. Se vuelve con un gemido hacia un lado y con un sobresalto retorna a la primera posición. FUNDE Y ENCADENA con el plano 1 del guión original”.

Un oficio del 25 de mayo de 1944, que aprueba dicha escena, le recuerda a Neville no obstante la necesidad de modificar igualmente la última secuencia “para (lo) que sería preciso otra escena supletoria a modo de epílogo que deje sentado rotundamente lo fantástico del asunto que en dicha película se desarrolla”, a lo que el director-guionista responde con un nuevo texto para el final, compuesto por tres planos: en uno, Basilio se

⁷⁵⁰ AGA, caja nº 4668, expediente nº 161-44.

incorpora en la cama, “como si siguiera durmiendo”, y poco a poco se despierta; en el siguiente, se ve su habitación, “fea y en desorden”, y en el tercero, Basilio, que ha perdido la alegría que dibujaba su rostro al despertarse, vuelve a dormirse y “al poco tiempo vuelve a sonreír y hace el gesto de dar un beso”. El director razona que “con el principio nuevo, este final y la escena de Napoleón no creo que a nadie le quepa la menor duda de que es un sueño. Sin embargo, como ésto, sobre todo al principio, quita fuerza a la acción, ya que nadie toma en serio un sueño, os lo pasaré en censura sin estos aditamentos y sólo en el caso que lo juzgaran imprescindible, se añadirá”.

13.2. Argumento

Basilio (Antonio Casal) es un joven soñador, bastante jugador, un poco aficionado a la arqueología y, por sobre todas las cosas, muy supersticioso. Por ejemplo, es amigo de algunos jorobados, en cuya joroba frota subrepticamente las monedas con las que piensa ganar a la ruleta, porque cree que le dan suerte. Una noche, mientras está jugando, ve a un imponente caballero, que luego sabremos se llama Robinsón de Mantua (Félix de Pomés), vestido a la usanza antigua (la acción del film transcurre en algún momento no precisado de la segunda mitad del siglo XIX) y con un parche en un ojo... al que sólo él ve, porque es un espectro. Pero es un “aparecido” muy productivo: le irá indicando, sin vacilación y ante el desconcierto del resto de los jugadores, los números que sistemáticamente saldrán premiados en la ruleta, lo que hace que el joven amase un considerable capital en tan sólo una noche.

El enamoradizo Basilio corteja a una cupletista, la Bella Medusa (Manolita Morán), cuya insaciable madre (Julia Lajos), se las ingenia para ser invitada a las opíparas cenas con las que el joven agasaja a su enamorada. Pero la atención prioritaria del joven se la llevará, después de la aparición del casino, don Robinsón: el espectro, que ha visto en el joven

las cualidades de un auténtico *medium* capaz de comunicarse con los muertos, le ha pedido que, a cambio de su ayuda, éste desvele quién le ha matado, hace un año, segándole limpiamente la garganta de un tajo; y que intente conjurar el peligro que se cierne sobre su bella sobrina, Inés (Isabelita de Pomés), que vive en una casa que parece estar embrujada. Con la ayuda de un amigo, descubrirá por azar las andanzas de otro jorobado, quien toca literalmente para nadie, en medio de la noche madrileña, una melodía, para a continuación desaparecer por una casa, aparentemente vacía. Es en esa casa donde arranca la extraña escalera de caracol que conecta el mundo de la realidad, las calles de Madrid y lo cotidiano, con una suerte de mundo paralelo, la Torre invertida bajo tierra en la que viven los jorobados.

Pero a su vez, sus pasos son seguidos por otros: los mismos jorobados que no pierden ripio sobre sus exploraciones. Uno de ellos le presentará, como por azar y en la misma plaza donde se halla la casa de Inés, al sinuoso doctor Sabatino (Guillermo Marín), que es en realidad el cabecilla de una banda de siete jorobados que, lo descubrirá el propio Basilio cuando por fin encuentre la forma de penetrar en las profundidades donde éstos viven, en los restos de una misteriosa ciudad creada siglos atrás por perseguidos judíos, un tesoro que éstos habrían enterrado, y que don Robinsón, arqueólogo, buscaba, en unión de su amigo, don Zacarías (Antonio Riquelme), cuando fue misteriosamente asesinado.

Pero en realidad, Sabatino está secretamente enamorado de Inés, a la que, mediante sus dotes de hipnotizador, raptará y mantendrá en su guarida bajo tierra... justamente el peligro que Robinsón anunció que acechaba a su sobrina. Allí va a parar también Basilio; pero Sabatino no tolerará las atenciones del joven, de manera que vuelve a hipnotizar a Inés y le ordena que mate al muchacho. Éste, avisado, logrará desarmar a Inés, al tiempo que le confiesa, atribulado, su amor por ella. Basilio logra escapar de la ciudad subterránea, pero cuando va ala policía a denunciar lo que ha visto (no sólo el rapto de la chica, sino también que los jorobados se

dedican a falsificar dinero) y se dirige con los agentes a casa de Inés, se encuentra con la joven dormida sobre el escritorio, además de ignorante sobre lo que ha ocurrido en la agitada noche anterior en la que ha querido matar a Basilio. Desconcertado, el joven tampoco logra mostrar el pasadizo por el cual Sabatino y los jorobados entran y salen de la casa de Inés cuando lo desean.

Pero la perseverancia del joven dará sus frutos: otra vez bajo tierra, intentará desenmascarar a Sabatino quien, sintiéndose acorralado, ordena a todos los jorobados que salgan de la ciudad, colocará cargas de dinamita en todos los túneles y, con un elegante cigarro habano en los labios, se despedirá a lo grande de la vida haciendo volar la Torre de los jorobados. Los jóvenes vuelve a encontrarse... y también Basilio con el fantasma de Mantua, a quien obviamente su sobrina no ve. Éste ha logrado su finalidad: ha logrado que Basilio salve a la muchacha y recuperar una estatua, sin ningún valor artístico más que el de su admiración por la modelo, de la Venus de Milo, estatua de la que está enamorado. Y Basilio obtendrá, también, el amor de Inés, a quien salvó de un destino macabro.

13.3. Una adaptación que cambia casi todo

La película se basa en la adaptación de una novela de Emilio Carrère (o Carrere, que de las dos formas se escribe su apellido), personaje más que curioso de la bohemia madrileña. Nacido en la capital en 1881, hijo natural del abogado Senén Canido (que poco quiso saber de él, y más después de que su madre muriera sólo un mes después de dar a luz) y de Eloísa Carrère, de quien tomó el apellido; y muerto en la misma ciudad en 1947, escritor prolífico que, cual un nuevo Honoré de Balzac, estaba siempre necesitado de dinero por el tren de vida (y las deudas que le acarreaban los juegos, galantes y de los otros, todo ha de decirse) que llevaba; funcionario del Estado (trabajaba en el Tribunal de Cuentas, donde al parecer lo colocó su padre), cultor de varios géneros populares, entre ellos

el fantástico, en novelas de poco precio y títulos rimbombantes o sencillamente chocantes (*La cofradía de la pirueta, Rosas de meretrício, La calavera de Atahualpa...*); actor abortado, jugador de billar, poeta modernista y no menos prolífico periodista (colaboró en *El Imparcial, El Sol, La Esfera, Madrid*, las publicaciones humorísticas *Muchas Gracias y Buen Humor*, donde, lo hemos visto ya, también colaboraba Neville; e incluso llegó a ser director de *El Cuento Semanal*, para acabar sus días acomodado como Cronista Oficial de la Villa de Madrid), incluso en publicaciones simpatizantes con la causa del proletariado (como *Vida Socialista*, en la que colaboró entre 1910 y 1912), Carrère arrastró en vida una dudosa fama de hombre desordenado e imprevisor: su necesidad de dinero explica, por ejemplo, las vicisitudes que conoció su novela más famosa, justamente *La torre de los siete jorobados*.

Como buena parte de sus amigos más cercanos, entre los que se cuentan personajes indescritibles como Ramón del Valle Inclán, Alejandro Sawa, Eduardo Zamacois o Rafael Cansinos Asens, de él se llegó a escribir que era un “empedernido bohemio, enamorado de la noche, de los barrios bajos, de las calles y casas requeteviejas y algo cochambrosas, de las gentes del hampa y de las miserias humildes”, según parecer de Federico Carlos Sáinz de Robles⁷⁵¹... una fama contra la que el propio Carrère se revolió en cuanta ocasión pudo, y que algunos de los que también le trataron, como el periodista asturiano Alfonso Camín, negaron acaloradamente: “Emilio Carrere siente horror por el alcohol, casi igual al que siente por los librerios. Carrere no es una sombra nocturna de la baja bohemia. Es un gran trabajador que sabe domar la vida y ordeñarla a viva fuerza. Durante el día se esconde y trabaja.”⁷⁵²

Fruto de sus acuciantes necesidades de dinero sería justamente la peripecia de la que nació el éxito editorial de *La torre de los siete jorobados*. En 1920, Carrère, que como Neville era alguien que reciclaba

⁷⁵¹ Sáinz de Robles, Federico Carlos: *La promoción de “El Cuento Semanal” (1907-1925)*, Editorial Espasa-Calpe, Madrid, 1975. Citado por Santiago Aguilar (2002).

⁷⁵² Camín, Alfonso (1998), p. 79 y ss.

frecuentemente sus trabajos anteriores, se vio necesitado de reunir urgentemente determinada suma de dinero (lo cuenta Jesús Palacios en el prólogo de la edición actualmente disponible de la novela⁷⁵³, un texto en parte corregido por el mismo autor en una contribución posterior⁷⁵⁴) y no se le ocurrió otra cosa que venderle a uno de sus habituales editores, Manuel Palomeque, el manuscrito de lo que supuestamente era su última novela, justamente la que nos ocupa. Pero una vez en poder de dicho manuscrito, Palomeque descubrió, no sin pesar, que la novela estaba incompleta, e incluso con abundantes páginas en blanco intercaladas entre las escritas. Así que no tuvo más remedio (Carrère era un autor cotizado, al fin y al cabo, y los ingredientes aportados, bien que incompletos, parecían lo suficientemente sugestivos como para encargarse a un “negro” el acabado final de la novela). Dicha tarea recayó sobre un escritor del ramo, Jesús de Aragón (y no sobre quien desde siempre se dijo, en los mentideros matritenses, que había hecho dicho trabajo, Cansinos Asens), y el éxito fue tan grande que el propio Carrère fue el que revisó la reedición de la novela, terminada por el amanuense, una década antes.

En los primeros años de la postguerra, y como reconoce Juan Miguel Company, “Carrere era cualquier cosa menos un autor oficial para el cine español de la época, escorado hacia patrones literarios del Padre Coloma, Alarcón y Palacio Valdés”.⁷⁵⁵ Esto es bien cierto, aunque más por razones de prestigio cultural (al fin y al cabo, para las nuevas autoridades franquistas, tan refractarias al pasado vanguardista de tantos intelectuales que incluso le eran afectos, el modernismo de juventud de Carrère resultaba algo perfectamente periclitado; por no hablar ya de su dedicación, tan sorprendente, por lo demás, a la literatura popular de consumo) que político. Porque frente a la zozobra del estallido de la contienda civil, y al igual que le

⁷⁵³ Palacios, Jesús: “El misterio de una novela de misterio”, prólogo a la edición de Valdemar de *La torre de los siete jorobados*, Madrid, 1998.

⁷⁵⁴ Palacios, Jesús: “Emilio Carrère: el señor de la Torre de los Siete Jorobados”, en: AA.VV. (2011), pp. 91 y ss.

⁷⁵⁵ Company, Juan Miguel: “La torre de los siete jorobados 1944”, en: Pérez Perucha, Julio (Ed), [1997], p.182.

ocurriera a Neville, en el escritor parece haber podido más el instinto de conservación del funcionario que siempre fue que sus pasados ardores izquierdistas, lo que lo convirtió en un adicto sin fisuras al nuevo régimen.

La adaptación de una novela (tan frondosa como en el fondo disparatada) como *La torre de los siete jorobados*, que aunque con destino popular, había sido escrita no ya en otra época, sino en otra España, la dinástica de Alfonso XIII, recomendaba (y a ello se aplicó Santugini) dejar de lado algunas cosas. Por ejemplo, en tiempos de incienso y sacristía, borrar todo elemento satánico y esotérico (y hay mucho satanismo y mucho esoterismo en el original literario). Por ejemplo, hacer más realista (con todas las comillas que se deseen) a un personaje tan pesadamente literario y disparatado como el omnipresente doctor Sindulfo del Arco, convertido aquí en el arqueólogo don Zacarías, al que en la película se le asigna, además, un papel claramente secundario.

Pero no son sólo éstos los elementos que cambian. De hecho, hay uno central, que trastoca considerablemente la adscripción genérica de la película, hasta convertirla (también) en una peripecia amorosa: los dos hermanos De Mantua pasan a ser un solo personaje, y además, femenino: Inés. Este cambio propiciará la posibilidad de que Basilio tenga el doble objetivo a que tradicionalmente destinan al héroe las ficciones populares: por una parte, resolver un enigma; y por otro, la recompensa de la bella en peligro, tal como querrían las narraciones maravillosas rusas tan bien estudiadas por Vladímir Propp, y que tanto se parecen a otras narraciones populares pertenecientes al rico acerbo cultural europeo.

13.4. El sainete fantástico

Ya desde el momento de su estreno, para nadie pasó inadvertido el carácter sorprendentemente atípico de la propuesta de Neville y Santugini: la crítica habló incluso de “nuevo género” (véase el apartado de Recepción

crítica, en este mismo capítulo) para referirse a tan insólita criatura. Y sin embargo, el film presentaba también anomalías en las que casi nadie reparó entonces, encandilados quienes les tocó recensionar el film por la novedad de la propuesta, en un cine necesitado (lo resalta siempre la crítica de la época) de propuestas nuevas que sacudieran un poco el acartonamiento formal y temático habituales. Por ejemplo, que el film acaba de manera excesivamente abrupta, aunque es bien cierto que los autores dejan librada a la imaginación del espectador el rellenar el sentido de un suicidio ritual como el que el Doctor Sabatino comete. ¿Está cansado el personaje de llevar su joroba, esa misma que sueña olvidar cuando pasa ante el espejo deformante que, extrañamente, le devuelve a una condición de normalidad con la que sueña, pero de la que carece?

Pero más allá de este detalle, de ese final acelerado (ese mismo final abrupto, ese deseo de finalizar el relato que siempre, ya quedó dicho, le reprocharon a Neville tanto críticos como historiadores), conviene insistir en una idea ya expresada por José Lorenzo⁷⁵⁶: “La futilidad de la trama importa menos que el escenario que imagina, que el mundo que recrea”. Es ahí donde reside el mayor interés de la propuesta: en ese mundo y también, por qué no, en las características formales que la puesta en escena de Neville pone de manifiesto. Y en el deseo, muy de nuestro hombre, de explorar los caminos de un nuevo género ya consagrado, el cine de terror a la manera de la Universal, para hacer con él una mixtura en el que quepa un casticismo nada extemporáneo (hay en todo el film un irreprimible, orgulloso amor por Madrid que tantas veces hemos visto, y veremos, en el cine de Neville, desde *La ciudad universitaria* hasta su testamento fílmico, *Mi calle*, 1960⁷⁵⁷), el humor típicamente codornicesco de que hizo gala Edgar en toda su producción (y que se concreta aquí, entre otros muchos momentos, en la desopilante aparición del fantasma de

⁷⁵⁶ Lorenzo, José: “Edgar Neville: Madrid en Cinelandia”, en: AA.VV. (2011), p. 19.

⁷⁵⁷ El no disponer de una copia de *El malvado Carabel* nos impide situar ya en su segundo film este deseo por homenajear a su ciudad, aunque las descripciones del film parecen abonar la tesis de que también hubiera en el original imágenes matritenses.

Napoleón / José Franco, harto de que cada vez que se junten cuatro alrededor de una mesa para establecer contacto con el Más Allá, no tengan mejor idea que invocar su nombre), y hasta la recreación, dentro del encuadre, de formas del espectáculo popular (el film se abre nada menos que en un cabaret con una cupletista, la Bella Medusa, que canta un cuplé picante), tan presentes en su cine, al menos desde su republicana *La señorita de Trevélez*, y que parecen estar buscando vincular el cine con todo lo que le rodea, el cine con la vida misma.

O dicho de otra manera, que la operación que parece perseguir Neville, como en el caso de la comedia de costumbres, como es el caso de *El malvado Carabel*, del melodrama histórico que es *Correo de Indias*, de la comedia sentimental, como en *Café de París*; del melodrama político, como *La muchacha de Moscú*, es el aclimatar las pautas de un género internacional aquilatado (pero muy trabajado por las referencias acuñadas por el cine americano, el gran espejo en el que se mira siempre Neville) a las pautas de la cultura popular, sobre todo madrileña. Y que la intención del director es transitar esa mezcla con los modos de puesta en escena propios del cine hollywoodiano. No ya que la música que utiliza remita, en ocasiones, al cine de terror, sino que su manera de mover la cámara (como en la secuencia de presentación de don Robinsón de Mantua / Félix de Pomés, y en general cada vez que aparece el espectro), con esos sugerentes *travellings* de acercamiento, sitúan el film en los derroteros estrictos del fantástico.

Es ahí cuando mejor se entiende la operación de traducir en imágenes una novela como la de Carrère, nacida para complacer a lectores ávidos de aventuras y esoterismo. Y también se entiende perfectamente que tras los resbalones sufridos con la censura, el director madrileño busque en la aparente tranquilidad de un pasado no demasiado lejano (en este caso, el último tercio del XIX, que no es la época en la que se desarrolla la novela, por cierto) el hurtar el cuerpo a las potenciales polémicas sobre el presente, en caso de recurrir a éste, que pudieran plantearle los censores.

Tal vez no resulte extraño que varias de sus películas siguientes (*Domingo de carnaval*, *El crimen de la calle Bordadores*, *El marqués de Salamanca*, *El señor Esteve...*) transcurran en ese siglo XIX que, a efectos de creación, tan grato le resultó siempre al director madrileño.

Con frecuencia se ha hablado de “sainete fantástico” para referirse a un film como *La torre de los siete jorobados*, así como de muchas más referencias que van desde las películas de terror de la Universal hasta *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Cabinet der Dr. Caligari*, 1920, de Robert Wiene), desde *Metrópolis* (*Metropolis*, 1927) hasta *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922, de F.W. Murnau), pasando por la disneyana *Blancanieves y los siete enanitos* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, 1937). Nosotros creemos que, aunque no falten elementos sainetescos (sobre todo, en la aparición de una galería de personajes populares que se definen a sí mismos con pocos rasgos, como el sereno, los porteros, la cupletista⁷⁵⁸), a la postre puede más en el conjunto el espíritu claramente expresionista de toda la peripecia. La creación de ambientes inusuales, la sugerencia de que hay un mundo de sombras contrario al universo de la luz del día (en este sentido, la impecable fotografía de Henri Barrère se inspira claramente en el expresionismo alemán y en su apuesta decidida por el claroscuro); la vieja dicotomía entre la luz / el saber y la oscuridad / la negación de ese mismo saber está en la base misma del film.

Y será justamente el mestizaje lo que convierta a *La torre de los siete jorobados* en una apasionante propuesta híbrida, en una frontera expresiva tan alejada de los cánones del cine español al uso. Lleva razón Ríos Carratalá cuando afirma que “La cámara de Edgar Neville le sitúa (al protagonista, Basilio / Antonio Casal) en un entorno concreto en el que no faltan escenas costumbristas (niños jugando en la plaza, peleas en la

⁷⁵⁸ Dejamos para el capítulo dedicado al análisis de *Domingo de carnaval* todo lo relacionado con el sainete, objeto, por lo demás, de un apasionado artículo (“Defensa del sainete”) del propio Neville, publicado en *Primer Plano* en ocasión del estreno de *La torre de los siete jorobados*, y cuando ya estaba adelantado el proceso de pre-producción de *Domingo de carnaval*.

comisaría...). Le vemos andar por las calles cercanas a la plaza de la Paja mientras en la banda sonora se incluye la música del organillo. ¿Por qué se utilizan estos elementos en una película sobre una extraña torre subterránea poblada de jorobados, fantasmas y sabios locos? En este caso no se trata tanto de enmarcar mediante lo sainetesco como de identificar, aproximar lo insólito gracias a una combinación con un personaje próximo situado en un entorno concreto. (...) Una combinación inteligente, ya que entre otras cosas facilita la inserción del humor en un argumento que, de otra manera, habría resultado pretencioso para los medios de que se disponía y en el marco de la cinematografía española de 1944”⁷⁵⁹.

Esa dicotomía entre dos mundos vinculados por una interminable escalera de caracol remite, igualmente, a una tradición oculta: la del judaísmo, mencionada como de paso, pero perfectamente presente en el film. Ya lo apuntó hace tiempo Juan Miguel Company: “La ciudadela es también cifra de un saber reprimido, sepultado: el de los judíos que la construyeron como refugio, desobedeciendo el decreto de expulsión. Saber que se manifiesta, en clave esotérica y nocturna, en la figura del Doctor Sabatino y de forma esclarecida y diurna -transmisible al mundo exterior- en la presencia de un ensimismado (y cantarín) arqueólogo (Don Zacarías, interpretado por Antonio Riquelme) donde Neville desarrolla, desde otra perspectiva, un personaje que en el original literario de Carrere tenía un sentido bien distinto”⁷⁶⁰. Esa escalera de caracol, que para algunos psicoanalistas, como Jung, remiten a la búsqueda de una superación, de la asunción de un estado espiritual alejado de la banalidad y de la rutina, es también una paradoja: esa elevación corresponde a los jorobados, y a la inversa, es lo opuesto para quienes habitan el reino de la claridad y del presente cotidiano.

En este sentido, Neville y Santugini dotan a los jorobados de una extraña cualidad que, más allá de los delitos que practican (falsificación,

⁷⁵⁹ Ríos Carratalá, Juan Antonio (1997), pp. 49-50.

⁷⁶⁰ Company, Juan Miguel: “La torre de los siete jorobados 1944”, en: Pérez Perucha, Julio (Ed), [1997], p.183.

rapto, asesinato), los humaniza considerablemente: al fin y al cabo, ellos, y sobre todo el Doctor Sabatino, no hacen otra cosa que lo que, siglos antes, hicieran los judíos, es decir, ocultarse de las miradas indiscretas y de las maledicencias a que los condena su condición deforme, para vivir una vida (algo) más libre. Obviamente, no hay demasiadas explicaciones para el accionar de los jorobados, que además, en algún caso son también enanos: no están los tiempos para reivindicar la diferencia, aunque algo de eso ya lo había hecho Neville en *Verbena*. Pero para eso, para dignificar al diferente está un personaje como Sabatino, elegante, distantemente altivo, cuyo amor por Inés lo convierte en un condenado al fracaso, y que un actor tan poco dado al histrionismo, tan contenido y sutil como Guillermo Marín⁷⁶¹ dota de un extraño magnetismo.

También en la elección del elenco se aprecia el deseo de conectar no sólo con la trayectoria anterior del propio director (y que se resume en la utilización de secundarios con los que Neville se encuentra muy cómodo, como Julia Lajos, Antonio Riquelme, José Franco o Manuel Miranda), sino con arquetipos populares perfectamente reconocibles por el público, algo que, lo veremos, es muy propio del sainete. En primer lugar, la pareja protagonista; pero sobre todo, Antonio Casal, el inefable Basilio. El actor gallego refleja en su curioso arquetipo algunas de las contradicciones que más gustaban al Neville cineasta. Por una parte, su aire confiable, de hombre atractivo, por supuesto, pero ante todo bueno y de quien poder fiarse. Pero por el otro, unas tribulaciones, unos tropiezos con la realidad que hacen de él un galán curiosamente paradójico, ambiguo más por torpeza que por cálculo, y con el cual no resulta nada difícil identificarse. En el período en que el film se rueda, Casal vive un momento de extraordinaria popularidad (que durará casi toda la década de los '40, para declinar luego), desde unos orígenes en el teatro, donde coincidió, por

⁷⁶¹ Actor con una impresionante carrera teatral (con compañía propia desde 1934), mucho más importante que su pálida aunque dilatada carrera cinematográfica, Marín sería requerido por Neville en otras ocasiones, como en *La vida en un hilo* o *Domingo de carnaval*, y en las posteriores *El marqués de Salamanca* o *La ironía del dinero*.

cierto, con Julia Lajos en la compañía de ésta. Y acaba de vivir un éxito resonante, junto a la bella coprotagonista, Isabel de Pomés, en *Huella de luz* (1943) de Rafael Gil... en un registro tan claramente diferente.

13.5. Recepción crítica

La crítica respondió con entusiasmo a la propuesta de Neville y Santugini; el público, no tanto, si hemos de creer a Pérez Perucha, quien sostiene que se mantuvo en cartel sólo una semana⁷⁶². Como es lógico, lo primero que se aprestaron a subrayar muchos críticos fue el carácter de cruce extraño, casi un nuevo género, que aportaba la propuesta. Sin afán de resultar exhaustivos, valgan como resumen estos comentarios, en primer lugar, de la crítica madrileña. El carácter pionero del supuesto nuevo género que inauguraba el film lo remarca, por ejemplo, Jesús Bendaña en *Radiocinema*: “Uno de los propósitos que hemos de elogiar en esta película es el de afrontar un género hasta ahora inédito dentro de nuestro cine. Intriga, humor, misterio, fantasía: de todo hay en este argumento, en el que se lucha por dar una emoción que se consigue a duras penas. Edgar Neville es, sin duda, el primer triunfador en la confección del film, y su labor brilla a la altura de su bien ganado prestigio. Un arranque feliz con una escena de café de principios de siglo cautiva al espectador, que sigue complacido la trama, interesante unas veces e ingenua otras”⁷⁶³. También José de Juanes: “(...) puede quedar “La torre de los siete jorobados” como modelo de una clase de cine nuevo en nuestra producción; como un género apto para todo el público que confiese haberse entretenido con cualquier cinta del trío Lon Chaney-Bela Lugosi pasando por el pontífice Boris Karloff. Porque “La torre de los siete jorobados” es tan misteriosa, tan fantástica, tan intrigante y tan

⁷⁶² Pérez Perucha, Julio (1982), p. 42.

⁷⁶³ Bendaña, Jesús, en *Radiocinema* nº 107, Madrid, 30.12.1944.

tremebunda como aquéllas. Y, además, menos desorbitada”⁷⁶⁴. Y terminaba reconociendo igualmente la labor de Neville como director: “realiza una magnífica labor, en un cometido distinto a los que hasta ahora le han dado bien ganado nombre”.

También, Antonio Nadal-Rodó, uno de los críticos barceloneses más agudos, marca esa diferencia del film respecto al resto de la producción española, al tiempo que se hace eco de la aparición de un posible filón a explorar por parte de los productores: “Esta cinta es una lograda conjunción de un asunto de misterio, llevado por los caminos del humor. En realidad, esta historia de fantasmas y secuestrados, urdida con gracia y tino sirviéndose de un diálogo ágil, oportuno y ocurrente, constituye un ensayo de un género sobre el que bien podría insistirse y quién sabe si daríamos con un filón digno de ser explotado. Para su consecución se requiere un tacto especialísimo a fin de no caer en la burda mascarada y esto es lo que ha salvado Edgar Neville, primero porque siempre ha tenido buen cuidado en dar la oportuna nota de humor y luego porque ha creado el ambiente, valiéndose unas veces de los escenarios y otras subrayando el relato con la adecuada utilización del elemento musical. Otra característica, muy propia de un realizador es la de darle a la obra un carácter costumbrista con el que consigue que parte de los personajes tengan un sentido humano”⁷⁶⁵. E igualmente lo hace Horacio Sáenz Guerrero: “Demos nuestra más calurosa bienvenida a esta película porque ella significa un paso adelante en el cine español: significa la entrada de un nuevo género cinematográfico hasta ahora no hollado por nuestros productores y la muestra fehaciente de que no sólo podemos hacer obras de ambiente histórico”⁷⁶⁶.

La crítica de la oficialista *Primer Plano* reconocía sobre todo la tarea como director de Neville: “Una película de ágil gracia y de fino humor, en la

⁷⁶⁴ De Juanes, José: “Capitol: La torre de los siete jorobados”, en *Arriba*, Madrid, 25.11.1944, p. 2.

⁷⁶⁵ Nadal Rodó (Antonio): “La torre de los siete jorobados”, en *El Correo Catalán*, Barcelona, 14.11.1944, p. 7. Citado por Muñoz Felipe (2008), p. 211.

⁷⁶⁶ Sáenz Guerrero, Horacio: “Los estrenos: La torre de los siete jorobados”, en *La Vanguardia Española*, Barcelona, 14.12.1944, p. 10.

línea típica de su realizador, experto y brillante en estos climas humorísticos. Un guión de tenso interés, lleno de sabrosas coyunturas donde el misterio y el amor juegan sus triunfos. Edgar Neville ha realizado *La torre de los siete jorobados* con ese culto por el matiz y el detalle, con esa presencia vigilante sobre la dinámica y la interpretación que son puntuales en su estilo cinematográfico, de fino empaque literario, certeramente costumbrista. Neville ha conducido la acción con mucho tacto y tino; ha redondeado sus “climas” con pericia, y ha dado a esta última realización un matiz conseguidísimo de buena comedia cinematográfica”⁷⁶⁷.

14. A vueltas con el azar: *La vida en un hilo* (1945)

El desastre (económico y de producción) que supuso el proceso del que nacería *La torre de los siete jorobados* aceleró en Neville, lo hemos recordado en el apartado anterior, la creación de una productora propia, a partir de la que, desde entonces, el director intentó llevar a cabo sus proyectos más personales. El argumento para la que sería la primera producción de Edgar Neville P.C. se le ocurre a nuestro hombre mientras prepara el rodaje de *Domingo de carnaval*, que cronológicamente sería la segunda película de la nueva productora. Abandona entonces ese proyecto y se lanza a *La vida...*, mucho más controlado desde el punto de vista de la producción y del rodaje (prácticamente todo en estudios), a diferencia de *Domingo...*, que contiene abundantes exteriores. Al ser el propio Neville el productor de ambas obras, se pudo permitir tomar decisiones hasta entonces impensables para él.

En el origen del film tal vez estuvieran otros textos del autor, escritos sobre todo para la revista en la que entonces publica regularmente, *La Codorniz*, publicación dirigida, en los primeros '40 (ya lo hemos visto) por uno de los amigos íntimos de Neville, el también humorista y guionista

⁷⁶⁷ Gómez Tello, José Luis: “Crítica de estrenos”, en *Primer Plano* nº 215, 26.11.1944.

cinematográfico Miguel Mihura. Para la citada revista, crucial en la vida cultural de la España de la época, Edgar creó a dos personajes, Doña Purificación y Doña Encarnación (que hacen su presentación en octubre de 1943, en *Diálogo de dos señoras*), que, encarnando a la burguesa hipócrita, aparecen también en su comedia en tres actos *Producciones Mínguez S.A.*; y de ahí, en una de esas operaciones de reciclado de textos propios que tanto practicó Neville en vida, fueron a parar también a *La vida en un hilo*⁷⁶⁸. Son personajes que caricaturizan a una clase social y que no le granjean precisamente las simpatías de ciertos sectores del régimen, ante los que Neville rebate: “Ese humor desorbitado es lo que corresponde a esta era nuestra, en que se acaba de triturar una civilización burguesa y falsa, que traía renqueando un siglo de cursilería y de convenciones atado a los faldones del último “chaquet””

Y agrega, haciendo toda una declaración de principios: “El humor tiene, además, una función social: la de tener a raya a pedantes y a cursis, a engolados y presumidos, es bueno que se sientan observados, vigilados, que sepan que de un momento a otro los vamos a sacar a la vergüenza pública en el momento del gesto más ampuloso de su discurso en el banquete o en la frase más larga de su conversación”⁷⁶⁹. Este talante antiburgués, del cual fueron defensores algunos sectores ortodoxamente falangistas, lo expresa, conviene recordarlo, un aristócrata.

14.1. Tramitaciones ministeriales

Según el expediente⁷⁷⁰, conservado en el Archivo General de la Administración, la película se empezó a rodar el 21 de noviembre de 1944 y se terminó el 3 de enero de 1945. Pasó censura el 13 de febrero de ese

⁷⁶⁸ “Doña Purificación y Doña Encarnación son y han sido farautes de un mundo negativo, sentimentaloides y sin sentimiento, de una caridad retórica y de una efectiva y escalofriante falta de amor y de piedad”. Antonio Fernández Barreira: “Han llegado a la pantalla Doña Encarnación y Doña Purificación”, en *Cámara* nº 50, Madrid, febrero de 1945, p. 43.

⁷⁶⁹ En *El Español*, nº 91, Madrid, 22.7.1944, pp. 8-9.

⁷⁷⁰ AGA, cajas nº 36/3229 y 36/3231.

mismo año, ante una comisión constituida por el “camarada” Antonio Fraguas como presidente, Adolfo de la Rosa como vocal militar, Joaquín Soriano como vocal representante del Ministerio de Industria y Comercio, por el “camarada” Francisco Ortiz como lector de guiones⁷⁷¹, actuando Manuel Andrés Zabala como secretario, y es autorizada sin cortes, aunque para mayores de 16 años. Su permiso de exhibición es del 21 de abril de 1945. Obtiene un crédito sindical de 261.857 pesetas, que está en el origen de la propia producción del filme. Neville como productor certifica, en el perceptivo escrito dirigido al Delegado Nacional de Propaganda, fechado el 6 de noviembre de 1944, que el coste estimado del film será de 1.500.000 pts. No obstante, el expediente aparece modificado, en lápiz azul, y elevada dicha cantidad a 1.750.000 pts.: compárese dicha cantidad, para una película rodada, insistimos, enteramente en interiores, con el 1.200.000 pts de la anterior *La torre de los siete jorobados*, de mucha más dificultad tecnológica y de rodaje, para entender mucho mejor aún las miserias de producción de la anterior.

El informe de censura sobre el guión previo contiene algunas interesantes sugerencias. Quien firma sólo como El Censor (probablemente, Francisco Ortiz), en un escrito de los habituales, escrito en un medio folio y sin membrete ni papel oficiales, y fechado el 23 de noviembre de 1944, afirma: “Este guión está concebido con originalidad y llevado con gracia e interés. Para evitar posibles reparos, me permito hacer al autor las siguientes observaciones: Ha de evitar que pueda atribuirse al personaje llamado Madame Dupont categoría de adivinadora. Sus facultades son simplemente imaginativas. Ha de evitarse asimismo que pueda aparecer como tesis de la película el que las personas “llenas de virtudes son las rancias, las aburridas, las que carecen de las facultades de hacer la vida

⁷⁷¹ En su informe personalizado, Ortiz, que juega con la ventaja sobre el resto de conocer previamente el guión, se permite un comentario más extenso que la escueta frase autorizadora de sus colegas de comisión: “Película española de cuyo argumento - gracioso, ágil, original- podía haberse sacado más partido. Sin embargo, la realización es discreta”: otra vez el viejo sambenito de Neville como director escasamente competente para la puesta en escena...

amable a las gentes con quienes viven”. Esto parece desprenderse de pasajes tales como el de la página 43. Por lo demás, estimo que puede lograrse una buena película. Es discutible el pasaje señalado en la página 9. La felicidad depende de algo más trascendente que de esas puras coincidencias”. Por su parte, el habitual inspector de rodaje Francisco Navarro, en un informe al jefe de la Sección de Cinematografía y Teatro del SNE, y fechado el 13 de diciembre de 1944, afirma: “Continua el rodaje de “LA VIDA EN UN HILO” con idénticas características que cualquier otra película de Neville: ganando tiempo sobre el plan de trabajo previsto”.

14.2. Argumento

Mercedes (Conchita Montes) ha pasado los perceptivos tres años de duelo por la súbita muerte de su marido, el ingeniero Ramón (Guillermo Marín) y toma un tren para regresar, desde un norte no demasiado precisado (aunque inequívocamente el País Vasco⁷⁷²), a su Madrid natal. La despiden varias familiares del difundo, que se empeñan en que suba al tren un costoso reloj que era un regalo hecho a Ramón por sus condiscípulos, y que Mercedes arrojará por la ventanilla en cuanto el tren se ponga en marcha. En el compartimento, coincide con Madame Dupont (Julia Lajos), una curiosa adivina que practica la adivinación con la ayuda de patos y palomas y que, contra la costumbre de su gremio, no predice el futuro, sino el pasado que sus “pacientes” no han logrado vivir. Así, Mercedes se entera por la adivina de que el mismo día en que conoció a Ramón se cruzó un par de veces, sin fijarse en él, con otro hombre, el escultor Miguel (Rafael Durán); pero el no haber aceptado compartir, pese a la lluvia, un taxi con éste le privó de vivir, primero, un romance maravilloso, y luego, una vida apasionante. Y, de alguna forma, la condenó

⁷⁷² Irónico como casi siempre, Neville introduce en el texto de Mercedes un comentario cargado de sentido: “Yo conozco poco el norte”, afirma la mujer... pero no hay más que recordar que fue justamente en el norte, en San Sebastián, donde Conchita Montes estuvo presa por denuncias anónimas, durante la Guerra Civil...

a aceptar la invitación de Ramón a compartir, ahora sí, su taxi... no en vano continuaba lloviendo.

Mercedes rememora, junto a Madame Dupont, lo que ha sido su vida junto al ingeniero y constructor de puentes. Al elegirlo, el destino le tenía reservada una existencia aburrida en la ciudad de provincias de ese norte en el que había nacido su marido, un hombre íntegro y bueno, pero mortalmente aburrido y muy poco cuidadoso de los deseos de su esposa... al igual que todas sus tías y parientas que con él viven (doña Encarnación, doña Purificación, Escolástica...), unas mujeres provincianas, maledicentes, siempre dispuestas a la gula, la charlatanería y el escarnio del prójimo (y si es la prójima, mejor) junto a quienes estará obligada a vivir su vida.

El viaje acaba y Mercedes se despide de la adivinadora. No hay taxis en la estación, lo que la obliga a aceptar la gentil invitación de un hombre para compartir con él su vehículo... un hombre que no es otro que Miguel, con quien la mujer mantendrá una animada charla, risueña y llena de encanto. Cuando descienda en su casa, Mercedes se dará repentina cuenta de que quien la ha acompañado es Miguel; corre tras el taxi y, para pasmo del escultor, ella le da al taxista la precisa dirección de éste: ahora sí, el destino ha unido lo que la distracción de la mujer desunió sin quererlo.

14.3. Entre el azar y la crítica de costumbres

En entrevista concedida a Alfonso Sánchez y publicada en *Primer Plano*, Neville definió el filme como “una comedia amable con pretensiones de profundidad. El matiz tiene una particular importancia y todo transcurre con suavidad, entre gentes bien educadas, todas con su atractivo, Comedia al estilo de Lubitsch”.⁷⁷³ Y en otra ocasión, afirmó: “Siempre me ha preocupado la influencia decisiva que tiene la casualidad en nuestras vidas, el cómo cambia el curso de éstas el hecho fortuito de mirar a la

⁷⁷³ Sánchez, Alfonso: “Una comedia amable con pretensiones de profundidad”, en *Primer Plano* nº 218, Madrid, 17 de diciembre de 1944.

derecha en vez de mirar a la izquierda al cruzar una calle, el retrasarse en dos minutos al ir a un sitio, cualquier circunstancia imprevista que le haga a uno conocer o no conocer a una persona; en fin, una variante sobre las pequeñas causas y los grandes efectos”⁷⁷⁴.

Una vez más, el abordaje de la dirección por parte de Neville se lleva a cabo con el ojo puesto en la referencia mayor: la comedia hollywoodense. No sólo Lubitsch: hay que estar de acuerdo con Franco Torre cuando afirma: “Ciertamente, el punto de partida de *La vida en un hilo* es similar al de buena parte de las películas de este género que se realizaban por estos años en Hollywood, y singularmente dentro de las llamadas “comedias de enredo matrimonial o *Comedy of Remarriage*”. Un triángulo amoroso que pivota sobre una mujer casada, la cual dentro de la misma película se divorcia y se vuelve a casar, en buena parte de las ocasiones con el mismo hombre, a lo largo del metraje. La singularidad de la película de Neville es que el madrileño no puede acudir al recurso del divorcio, prohibido y socialmente anatemizado en la España de 1945, para resolver la trama, por lo que idea el recurso de la vida paralela y liquida el matrimonio entre Ramón y Mercedes por la expeditiva vía de la muerte de él”⁷⁷⁵. Y de que Neville creía firmemente que tenía un guión perfectamente acorde con los cánones americanos da cuenta el hecho de que el director enviase a George Cukor una adaptación al inglés del libreto, por si hubiera la ocasión de adaptarlo en Hollywood. Y en el buen entendido de que el argumento y desarrollo podrían interesar al director de *Historias de Filadelfia*.

Varios autores (Steven Marsh, Santiago Aguilar, Santos Zunzunegui) han señalado ya las similitudes entre el film nevilleano y otro que se estrenó el mismo año: *El destino se disculpa* de José Luis Sáenz de Heredia. En ambos, hay una presencia sobrenatural, una aparición del Destino; en ambos, igualmente, Rafael Durán tiene un papel esencial. Pero hay un elemento que distancia claramente ambos filmes: la crítica de la

⁷⁷⁴ Neville, Edgar: “La vida en un hilo, según Neville”, en: AA.VV. (1977), p. 37.

⁷⁷⁵ Franco Torre, Christian (2015), pp. 414-415.

burguesía provinciana que se erige en principal reclamo de esta peculiar comedia.

En este sentido, en el film vuelve a emerger el Neville republicano, el de *La señorita de Trevélez*, el fustigador de la mediocridad de la burguesía provinciana (en aquel caso, hombres; en éste, mujeres en primer grado; pero también unos hombres que viven según normas de decoro completamente trasnochadas y decimonónicas: véase el personaje del ingeniero Ramón y, en general, todos sus amigos masculinos). Nadie resume mejor la estulticia del co-protagonista (otra vez Guillermo Marín en una caracterización mesurada, comedida) que su propia esposa, Mercedes: “Era desde luego un muchacho bueno, trabajador y sin ninguna imaginación, sin capacidad para la fantasía, sin sentido del humor”, le cuenta a la adivina Madame Dupont en su noche de confidencias en el tren.

Pero hablar de la estulticia provinciana en un contexto republicano no significa ciertamente lo mismo que hacerlo en el de la España de 1945. Porque hacer leña de la media y alta burguesía en el Nuevo Estado significa algo que la crítica de la época no supo (o no quiso) ver: hacerlo contra el puntal de la alianza de clases sobre la que se asentaba el propio franquismo. Un régimen que exaltó hasta más allá de toda medida la vida provinciana, que cantó las alabanzas del campo sobre la ciudad y que abolió por decreto la lucha de clases es el destinatario último (bien que de manera comedida, como en sordina: Neville demuestra aquí que ha sabido adaptarse, artística y conceptualmente, a la nueva situación, pero sin renunciar a mostrar el mundo como él lo ve) de las puyas Nevilleanas. Las normas del supuesto decoro, un gusto claramente pasado de moda, la pervivencia de usos y costumbres que venían del fondo de los tiempos son en realidad los objetivos de la crítica en *La vida en un hilo*, mucho más que la falta de imaginación de un personaje que, como Ramón, constituye un contra-modelo de hombre ideal no sólo para Mercedes, sino para cualquier espectadora del film.

No es Ramón un personaje cualquiera. Simboliza nada menos que a un hombre de la Nueva España, a un ingeniero constructor de puentes, que trabaja además para la administración en, suponemos, la reconstrucción de la España devastada por las calamidades de la guerra. Y que, por si faltara algo, es rico, tiene posibles. Por ejemplo, decide de un momento a otro hacer un viaje a Madrid de varios días para evitar una situación sonrojante cuando Mercedes le anuncia la llegada, de visita, de su amiga Isabel (Alicia Romay), estigmatizada por la familia del ingeniero porque, al parecer, “dicen que dicen,” ha actuado como caballista en espectáculos circenses para poder sacar adelante a los suyos, algo inaudito para el sistema de valores familiar; y eso a pesar de que Mercedes sale en defensa de la muchacha y declara que es alguien moralmente intachable... Lleva razón Stephen Marsh cuando afirma que “La visión de una España matizada, negociada y más bien crítica con respeto al modelo franquista (sin serlo explícitamente) es lo que define esta estupenda comedia”⁷⁷⁶.

Tampoco sale incólume el otro de los grandes pilares ideológicos del régimen, la familia. En efecto, al igual que ocurría también en *Café de París* con los agrios parientes provincianos de la ingenua Carmen, su mercantilismo y su innata mala educación, la célula familiar es mostrada aquí no como la celdilla del panal que sostiene el conjunto del edificio social, como querrían los ideólogos del régimen, sino como una instancia ingrata y desagradable, represora y mojigata, obtusa y pasada de moda. De hecho, es sorprendente que Mercedes sea un ser sin familia, como también lo es Miguel, el otro electrón que va por libre. Sólo en el encuentro entre iguales, nos dice explícitamente Neville, está garantizada la felicidad, mientras que la familia instituida, con sus rituales (lo que dicen que hacen cuando viajan a Madrid, su día a día, las interminables jornadas pasadas alrededor de la mesa camilla entre chismes y chascarrillos: eso es lo que

⁷⁷⁶ Steven Marsh: “Negociando la nación. Tácticas y prácticas del subalterno en la comedia cinematográfica de los años cuarenta”, en: Fernández Colorado, Luis y Couto Cantero, Pilar (2001), p. 110.

nos muestra el film sobre la familia de Ramón) y sus valores sólo garantiza el tedio mortal.

“Había (en el ambiente) una mezcla de ordinariéz y de cursilería verdaderamente enternecedora”, confiesa Mercedes a Madame Dupont en algún momento de sus confidencias. El adjetivo “enternecedor” también da una pista sobre el lugar del personaje en la ficción: Mercedes habla desde una superioridad innata, la del personaje individual enfrentado al hastío de lo cotidiano de la comunidad, algo que el profundo liberal ideológico que fue en vida Edgar Neville pone sin dudar en boca de Mercedes: no los odia (no podría: es demasiado noble), pero les tiene lástima, tal vez la peor de las venganzas en un personaje al que, recordemos, vemos poner tierra por medio para dejar atrás a su familia política no bien pasó el luto convencional a que la obliga su educación y las buenas costumbres de su entorno.

Y como siempre en Neville (no hay más que recordar *Café de París* y su extraña alianza entre bohemios y aristócratas), el modelo que se alza contra la aplastante vulgaridad burguesa es el del artista. Miguel es escultor, alguien que, sin vivir mal (tiene un piso en la calle Claudio Coello, en el corazón del muy exclusivo barrio de Salamanca, el mismo en el que vivió Neville varios años) no parece un hombre de muchos posibles (tiene que vender su muy querido cuadro del Greco para poder comprar un abrigo de visón con el que se encaprichó Mercedes). Pero atesora algo que, para el director, es inapreciable: sabe vivir, tiene sentido del humor, capacidad de seducción, *charme*. Eso es lo que ganará la viuda Mercedes cuando, ahora sí, rectificará su “error” primigenio y se subirá al taxi del escultor. O dicho de otra forma: el secreto de la felicidad, al menos en términos nevilleanos.

Pero tal vez lo que explica mejor la eficacia de esta película singular, de bien engrasados resortes y con una carpintería que denota una vena teatral indisimulada es, como en *Café de París*, la levedad del tratamiento a que el director somete toda la peripecia. A pesar de tratarse, como se trata,

de una comedia que habla del Destino y que se juega, en el fondo, en el terreno de lo fantástico, Neville no olvida realizar operaciones que acreditan, desde siempre, a la comedia como género dominante: ante todo, la recompensa de la protagonista, que ha tenido que vivir un tiempo indeterminado, pero no poco, con un auténtico pelmazo; y con ella, también la recompensa del espectador, que se realiza mediante recursos expeditivos y tajantes, como la eliminación física del obstáculo de Mercedes hacia la felicidad (ya quedó dicho, en una España en la que no existe el divorcio, Neville mata de una pulmonía a su protagonista, empeñado en dormir siempre, verano e invierno, con la ventana de su habitación abierta de par en par, una idea tan absurda como, en el fondo, productiva para los intereses de la trama).

Un último punto de interés vuelve a ser, como siempre en el cine de nuestro hombre, la peculiar manera en que describe a su protagonista femenina. Dinámica y emprendedora, aunque se equivoque, Mercedes vuelve a ser un modelo lleno de encanto, un ideal femenino un tanto previsible (le gusta la moda, suspira por el abrigo de visón, se queja de que Ramón no es detallista ni la tiene en cuenta casi para nada) y, en unión con Madame Dupont, un personaje capaz de dinamizar la trama hasta el punto de resultar capaz de domeñar incluso al Destino. La unión de esas dos mujeres, una joven y bella, la otra mayor y dicharachera, también está en los cánones de la comedia, sobre todo en la versión *Remarriage Comedy* americana, aunque en la mayoría de los casos como complemento una de la otra. Pero también presenta una pequeña variación, que reconoce Stephen Marsh, quien recuerda que a pesar de que en el cine internacional son frecuentes las parejas cómicas de contrapunto, raramente lo son con dos actrices, como ocurre aquí con Julia Lajos (la gorda, la fea, la vieja) y Conchita Montes (su opuesto).

La actriz, ya en posesión de las claves sobre las que reposará su éxito, tanto cinematográfico como, sobre todo, teatral (una presencia física mucho más efectiva que su dicción, casi siempre vacilante; su indiscutible

belleza, que nadie supo retratar, en cine, mejor que Neville), representa para el director madrileño un modelo de mujer joven no ya convincente, sino ante todo moderno; muy del gusto americano y de las costumbres impuestas por el cine (no hay más que ver la cara de las familiares de Ramón cuando Mercedes se ponga a fumar sin ningún problema ante ellas). Y por supuesto, en tanto tal, en tanto mujer de su tiempo, merecedora de la felicidad: en este sentido, *La vida en un hilo* vuelve a ser un film con protagonismo femenino mucho más atractivo, en términos generales, que el masculino; con protagonista mujer que vive mucho más en presente que el resto de la trama (con excepción del artista, claro); no un mensaje proto-feminista, que sería mucho pedirle, pero bastante más respetuoso, en líneas generales, de lo que solía ser el cine español con sus personajes femeninos.

14.4. Recepción crítica

Pronto, Neville comprobaría en sus propias finanzas lo que significaba hacer y dar a distribuir cine en la España de mediados de los '40. La película estuvo en cartelera un poco más que sus antecesoras, 11 días⁷⁷⁷, aunque curiosamente el boca a boca la ayudaría a convertirse, después de su paso por los circuitos secundarios, en todo un fenómeno en la comedia española del primer franquismo. El director-productor lo rememoró así: “Se la di (la película) a una distribuidora que no se gastó un céntimo en hacer publicidad, que la presentó de cualquier manera, al revuelo de un capote, sin saber que tenía un filón y, en efecto, la gente lo pasó muy bien durante el estreno y durante los ocho días (*sic*) que duró en el cartel, porque no se cuidaron de haber hecho un buen contrato con el cine ni de haberle dado la propaganda necesaria. (...) A pesar de eso, y a pesar de su mala explotación, el film dio mucho dinero, sobre todo cuando, una vez pasado el tiempo en que me podían favorecer, todos los periodistas cinematográficos

⁷⁷⁷ Pérez Perucha, Julio (1982), p. 43.

empezaron a señalarla como una de las películas puntales del cine español y empezaron a darle premios honoríficos⁷⁷⁸, a llevarla a todos los festivales y a todos los cine-clubs y, en fin, a hacerle una aureola que ha quedado en la historia de nuestro cine, pero como digo, cuando ya era tarde para que a mí me favoreciera económicamente”⁷⁷⁹.

La crítica fue unánime en el elogio. Y casi sin fisuras: por empezar por quien que tanto le negó a Neville el pan y la sal, el influyente Luis Gómez Mesa, su crítica en *Ya*⁷⁸⁰ no dejaba espacio a la duda: “He aquí una película española limpiamente conseguida, tan buena como las mejores extranjeras de su género. Y nadie puede imaginarse en su exactitud la gran alegría que siente este crítico, fiel servidor de la verdad, al hacer esa elogiosa y grata afirmación”. Y esto, viniendo de quien desguazó literalmente a hachazos un film como *Frente de Madrid* (y en general, todas las películas dramáticas de Neville), permite constatar que, para cierta crítica de entonces, el lugar del que el director no debería haberse movido nunca era el de la comedia.

El muy atendible Enrique Llovet escribió en la revista especializada *Cámara*: “Uno tiene cierto empeño en decir a los cuatro vientos que *La vida en un hilo*, guión cinematográfico, diálogo y realización de Edgar Neville, le parece sin disputa, la mejor película de humor producida por la cinematografía española y una de las más nobles realizaciones de cuantas ha visto en estos últimos años”.⁷⁸¹ Por su parte, la crítica de *Primer Plano*⁷⁸² no le fue a la zaga: “**La vida en un hilo** es cine, cine en una línea difícil y alta de gran comedia, alzando sobre sus tipos españoles y diarios de nuestra observación el alegre y universal desengaño de lo maravilloso, como la resurrección en imágenes de ese pasado que pudo ser y no fue”.

⁷⁷⁸ Pérez Pecucha consigna sólo dos premios, y menores: los del Círculo de Escritores Cinematográficos a los mejores argumento y guión.

⁷⁷⁹ Neville, Edgar: “La vida en un hilo, según Neville”, en: AA.VV. (1977), pp. 37 y ss.

⁷⁸⁰ Gómez Mesa, Luis: “Capitol: La vida en un hilo”, en *Ya*, Madrid, 27.4.1945, p. 5.

⁷⁸¹ Llovet, Enrique, en *Cámara* nº 57, Madrid, 15 de mayo de 1945.

⁷⁸² Gómez Tello, José Luis: “Crítica de los estrenos”, en *Primer Plano* nº 237, Madrid, 29.4.1945.

José de Juanes⁷⁸³ se puso particularmente ditirámico al afirmar que el film “es ante todo la producción cinematográfica de un humorista observador y agudo. Su trama, desenfadada y sutil, está llena de aparentes contrastes: parece ilógica y es entrañablemente humana, se viste de graciosas ironías y encierra una profunda tragedia de la vida vulgar, se nos presenta como un amable pasatiempo y es una admirable lección de humanidad. Por eso el contraste entre lo que imaginamos, entre lo que aparece en la pantalla y lo que se sugiere a nuestro pensamiento, lejos de semejar absurda mezcla queda como un perfecto claroscuro, en el que se dibujan maravillosamente los halos de un problema que atañe por igual a casi todas las mujeres. Grave lección de “gramática parda” que por su profundidad bien pudiera considerarse estudio psicológico. Las enseñanzas que se desprenden de **La vida en un hilo** no caen en el constreñido espacio de una crítica con espacio limitado. Por eso diremos solamente que significa en el cine español un paso definitivo hacia temas agradables desposeídos del matiz rosáceo que lo ha envenenado en los últimos tiempos. Y para Edgar Neville el triunfo personal más definido de su larga carrera de director”. Ahí es nada...

Y si *La vida en un hilo* sirvió para reconciliar a Neville con su crítico madrileño más ardorosamente contrario, ocurrió lo mismo con quien podría haber exigido el mismo título en Barcelona, Ángel Zúñiga, quien en su crítica en *Destino*⁷⁸⁴ dejó escrito: “Neville nos da con ésta no sólo su mejor obra, sino que, por extensión, una de las más finas, más ingeniosas con que desde ahora cuenta el cine español. Es original el tema, de lo más espiritual que se ha llevado nunca a la pantalla, tiene viva gracia y el talento de Neville ha sabido mover muy bien a sus personajes y darles, en todo momento, ese enfoque humorístico, definitivo, vagamente amargo, en ocasiones, al yuxtaponer realidad y ensueño, lo que sucedió y aquello que

⁷⁸³ Juanes, José de: “Se ha estrenado con éxito en el Capitol *La vida en un hilo*, película española”, en *Arriba*, Madrid, 27.4.1945, p. 2.

⁷⁸⁴ Zúñiga, Ángel: “*La vida en un hilo* de Edgar Neville”, en *Destino* nº 433, Barcelona, 3.11.1945.

pudo haber sucedido. (...) Por todo ello, **La vida en un hilo** queda como modelo de film inteligente, hecho a la misma imagen y semejanza de Edgar Neville”.

Que la crítica ayudó a posteriori a la carrera de la película, como afirmó su director, lo deja entrever, en este caso, la llamada prensa de provincias. Por mencionar sólo un caso, veamos lo que ocurrió en Mallorca, bien indicativo (la película se estrenó allí meses después que en Madrid) de lo que comentaba Neville. M. en *Correo de Mallorca*⁷⁸⁵, afirma: “La nueva película (...) tiene hartos resabios teatrales que contribuyen a reforzar los perfiles de la caricatura del ambiente provinciano que se satiriza, y salvo la “adivinación” de la amaestradora de patos y palomas -que no hay por qué tomar en serio- no hay en ella ninguna inconveniencia que sea conveniente mencionar. Entretenida siempre, la nueva comedia cinematográfica se desliza suavemente amenizada con frecuentes pinceladas de buen humor y sin llegar -no olvidemos que se trata de una comedia- a despertar viva emoción. (...) “La vida en un hilo”, es oportuno decirlo, sin ser una gran superproducción ni haber pretendido serlo, es una película española que con ventaja puede parangonarse con otras muchas extranjeras de su estilo”.

El anónimo periodista que escribe en *La Almudaina*⁷⁸⁶ afirma: “El tema es ambicioso y lleno de sugerencias, tratado con una ironía y humorismo que acredita a Edgar Neville de experto cineasta y buen conocedor de sus posibilidades. El diálogo es ágil y ocurrente, muy bien llevado por los intérpretes, que se mueven además con soltura y flexibilidad, incluso Rafael Durán que, pese a ser el buen actor generalmente reconocido suele pecar de un amaneramiento que salva con su simpatía y sus cualidades de buen actor.”

⁷⁸⁵ M., en *Correo de Mallorca*, Palma de Mallorca, 22.?.1946.

⁷⁸⁶ Anónimo, en *La Almudaina*, Palma de Mallorca, 22.?.1946. Creado en 1887, *La Almudaina* fue un periódico balear que en 1953 se fusionó con el *Correo de Mallorca* para dar lugar al actual *Diario de Mallorca*.

Más claro todavía, el también anónimo cronista de *La Última Hora*⁷⁸⁷ comienza en forma ditiirámica: “Sin la menor reserva, puesto el corazón en la mano, consignemos el más entusiasta elogio para la espléndida obra cinematográfica de Edgar Neville “La vida en un hilo” (...). Originalidad, ritmo, selección en el ambiente y en el desarrollo de las escenas, humorismo que llega a veces a provocar la carcajada, arte exquisito en todos los instantes, esta producción a la vez que es nueva consagración para quien la creara y la dirigiera, es un triunfo para el cine español, más ambicioso y más firme cada día”.

Para B., que firma su crónica en el *Baleares*⁷⁸⁸, se trata más de desconfiar de las capacidades del público que de honrar (también lo hace) las virtudes del director-guionista-productor: “Otra película, asimismo, que por respirar toda ella la finura de matices del humor de su autor y productor, resulta muy poco comercial. La cosa no es extraña y, con otros filmes excelentes de Neville, ha ocurrido lo mismo. La gente -dicho sea en el más amplio e inconcreto sentido de la palabra- no está preparada para que desde el cine, aunque ello sea sin referirse a temas trascendentales, se le quite la razón. La razón, por ejemplo, de vivir una vida chata, con frases hechas, sin imaginación, con visitas de cumplido y paragüeros de mal gusto en la salita recibidor. (...) Neville ha escrito un asunto lleno de originalidad y, enfrentándose con numerosas dificultades, con habilidad de veras singular, convertido (en) en relato cinematográfico estupendo su divertida historia.” Y realiza una ácida crítica a la explotación local del film: “Lo peor de “La vida en un hilo” ha sido su presentación ante nuestro público, pues siendo una espléndida muestra de cine español inteligente, con acento y personalidad, se ha lanzado con un temor y una falta de confianza abrumadores y tristes. Porque lo cierto es que durante su proyección buena parte del público captó y acusó el humor que campa en

⁷⁸⁷ Anónimo, en *La Última Hora*, Palma de Mallorca, 22.?.1946.

⁷⁸⁸ B., en *Baleares*, Palma de Mallorca, 22.?.1946.

este buen film producido en España. ¿Por qué no exaltar un poquito más lo de casa que se lo merece?”, concluye retórico.

15. – Otro sainete criminal: *Domingo de carnaval* (1945)

“El 'madrileñismo' es un talante, un ambiente y una estética menor, amable, graciosa y popular”.

Miguel Ángel Lozano Marco⁷⁸⁹

El segundo proyecto que abordó Neville con su nueva productora, tras el éxito de *La vida en un hilo*, sería nuevamente una incursión en un universo muy querido por el director: el comfortable (es un decir) Madrid del pasado, en esta ocasión, con una acción que transcurre en 1917. También, un ambiente popular: el Rastro, las fiestas carnavalescas, los tipos conocidos. O dicho de otra manera, nuevamente el sainete, esa forma de origen teatral que tanto amó nuestro hombre, y que tan bien supo entender que no admitía una mera transcripción desde las tablas.

De hecho, como ya había probado con anterioridad en *Verbena* o en *La torre de los siete jorobados*, Neville mezcla con habilidad la investigación criminal (se trata, ante todo, de resolver un crimen... cuyo origen, como señaló un funcionario en su momento, la película no termina de desvelar en todas sus facetas) con los arquetipos del sainete madrileñista y referencias mucho más cultas (pero no banales, desde luego), que van desde la literal reproducción de algunos cuadros de Goya (en este sentido, la película se diría el trasunto español a una de las grandes películas europeas de los '30 en las que se abordan referentes pictóricos como fuente misma de su existencia: *La kermesse heroica* / *La Kermesse heroïque*, 1935, de Jacques Feyder, que Neville conocía sin ninguna duda) hasta el arte tenebroso, a menudo terrible de su amigo, el pintor José Gutiérrez Solana, cuyas máscaras Neville adoraba (y coleccionaba), y a quien, mucho más

⁷⁸⁹ Lozano Marco, Miguel Ángel (2001).

aún que en *La torre de los siete jorobados*, rinde tal homenaje que se diría que, desde el punto de vista estético, la película es un neto reconocimiento del mundo, tan esquinado como marginal, tan tremendista como impactante, que supo registrar el pintor. Un Madrid entre la pesadilla y el requiebro, con personajes cercanos y reconocibles, y una peripecia criminal que, como bien sabía el amante de los géneros que era el director madrileño, ayuda a concitar la atención del respetable.

15.1. El mundo de Gutiérrez-Solana

José Gutiérrez-Solana y Gutiérrez-Solana nació 13 años antes que Neville (en 1886, por cierto, un domingo de carnaval), en Madrid, y moriría ese mismo 1945 en que se estrenó *Domingo de carnaval*, film del que vio una parte de su rodaje, pero no llegó a asistir a su estreno. Tuvo una confortable vida burguesa, hijo de una familia acomodada con orígenes santanderinos, pero sobre la que pronto planeó la tragedia: hijo de padres emparentados entre sí, “En poco tiempo, la locura, de la que se registraban varios casos en la familia de la madre, empezando por su hermano Florencio, y la muerte tendieron su sombra sobre el matrimonio (se refiere al de sus padres), ya que, de los nueve hijos que tuvieron -José sería el quinto en nacer-, sólo cinco llegaron a la edad adulta, y de estos cinco, uno de ellos, Luis, sería ingresado en un centro psiquiátrico en 1916”, nos recuerda González Escribano⁷⁹⁰. No es extraño que el dolor y la muerte sean dos de los temas señeros de todo el arte pictórico de Solana.

Neville y el pintor se conocieron en la tertulia de Pombo (al ser más mayor que el cineasta, el pintor frecuentó también una tertulia anterior, la del Levante, a la que asistió regularmente de 1903 a 1916, y que fue tal vez la tertulia más influyente del Madrid del primer tercio del siglo XX), ambos tenían adoración por Gómez de la Serna (Solana dedicará a Ramón su *La*

⁷⁹⁰ González Escribano, Raquel (2006), p. 12.

España negra, publicado en 1920, mientras éste hacía objeto al pintor de su atención crítico-glosadora en forma de libro⁷⁹¹) y fue justamente Neville quien convenció a Gutiérrez Solana, a comienzos de 1928, de que montara una exposición con su pintura en París, origen del primer viaje que José y su hermano Manuel realizan a la capital francesa (el segundo, en 1936, les hizo permanecer en la capital durante los tres años que duró la Guerra Civil, ya lo veremos). Por otra parte, dos lienzos de Solana presidían el salón de la casa de Neville, en la calle Serrano, su residencia inmediatamente después de la guerra, y también tenía una colección de máscaras de carnaval realizadas por el pintor.

Hay otros elementos comunes en la vida de ambos creadores. Solana ocupa en el territorio de la pintura un lugar tan excéntrico como el de Neville en el cine, y se manifiesta socialmente como un personaje atrabiliario, a menudo violento; tan individualista y aislado como, desde el punto de vista artístico, lo será también Neville: no en vano, hay que recordar, eran no sólo compañeros de tertulia, sino también grandes amigos. También comparte otros rasgos con nuestro hombre, no sólo por haber nacido en Madrid y hacer gala de acendrado madrileñismo, sino también por la pérdida prematura de un ser querido que a ambos afectó mucho, en el caso de Neville, su padre, en el de Solana, su hermana María Gloria (1891), a la que hay que sumar las otras desgracias familiares ya comentadas. Y la afición de ambos por los ambientes de las tertulias y por una vida bohemia y muy poco convencionalmente burguesa. Y al igual que Neville, Solana tuvo veleidades republicanas, más aún que en el caso del cineasta, no en vano se trasladó a Valencia con buena parte de la intelectualidad republicana, e incluso participó en el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París, de apoyo a la causa legal, nada menos que con quince óleos “un número sólo superado por Picasso”, recuerda González Escribano.

⁷⁹¹ Gómez de la Serna, Ramón: *José Gutiérrez Solana*, Editorial Poseidón, Buenos Aires, 1944.

Como Neville, Gutiérrez Solana tuvo que pasar depuración tras su estancia francesa, aunque en su caso le allanó el camino el que su principal valedor ante las autoridades fuese uno de los prohombres culturales del nuevo régimen: Eugenio D'Ors, lo que, junto a la proverbial retahíla de frases de adhesión al franquismo, le habrían de franquear no sólo el regreso a España, sino incluso una cierta continuidad de su desempeño artístico. Y terminará compartiendo con Neville otra característica, que recuerda González Escribano: su adhesión republicana también habría de hacerle pagar peaje, de manera que tras el final de la guerra, "el interés por su figura decae de manera llamativa y los escasos acercamientos a su obra que se producen carecen de la altura y la profundidad de análisis de los años veinte y treinta del siglo XX"⁷⁹².

Neville y Gutiérrez Solana compartían también la afición por los toros (desde muy joven, Neville escribió sobre ellos, al tiempo que dedicará al universo taurino una de sus películas, *El traje de luces*; Solana, por su parte, encontró en el mismo ambiente frecuente inspiración para algunos de sus cuadros más reconocidos: *El Lechuga y su cuadrilla*, 1913; *El desolladero*, también llamado *Patio de caballos*, 1924; *Las señoritas toreras*, 1931, *Las mulillas*, 1936, *La estocada*, 1943, entre otros). Y un ineludible interés (convendría más bien llamarlo amor a secas) por Madrid, objeto de los desvelos de ambos. De Neville, ya lo hemos ido apuntando a lo largo de estas páginas; en Solana se manifestó en las dos series de *Madrid. Escenas y costumbres*, así como en varios de sus escritos.

En la obra de Solana, el carnaval va ocupando progresivamente más espacio, desde que en 1908 pintara *Miércoles de ceniza*, su primera obra sobre el tema. Pero será sobre todo desde 1933, y más asiduamente aún entre 1939 y 1945 cuando el pintor madrileño decide convertir las mascaradas y los carnavales en el motivo predominante del ocaso de su carrera. No son motivos despreocupados ni festivos: Salazar trae en su auxilio un texto, aparecido en una ciudad que, como Santander, estuvo

⁷⁹² González Escribano, Rebeca (2008), p. 114.

también profundamente unida a los hermanos Gutiérrez Solana (allí se refugiaron durante años, cuando a su madre se le manifestaron los primeros síntomas de enajenación; y allí continuaron veraneando cada año, durante mucho tiempo), en el que se recuerda que “Decir máscaras es, asimismo, y para nosotros, decir Solana: tétrica fiesta de una plebe siempre ensombrecida, acecinada su carne, mineralizado el alma, torvos los ojos, condenada a no poder sonreír ni por dentro ni por fuera, aunque rían impertérritas, grotescas y espantables sus caretas”⁷⁹³. Aunque con algún matiz: el mundo de Neville se inspira en Solana, pero no para copiarlo, sino para dar de él una visión diferente: “A Solana le atraía demasiado lo marginal, lo vulgar y lo sensual; el Madrid de sus cuadros no era ni una postal para turistas ni un escenario para desfiles militares (...) sino un paisaje de miseria y lascivia proletaria. Esta fascinación por lo plebeyo, sin escatimar lo negativo, coincidía en líneas generales con el entusiasmo de Neville por lo popular, aunque el último trastocara el pesimismo del pintor por una visión más humana y optimista”⁷⁹⁴

El propio pintor confesaría a Gómez de la Serna el carácter de sus máscaras, “que son tristes porque se saben confinadas en el lodazal último”⁷⁹⁵. Y ya en un ensayo de 1934, Eduardo Westerdahl señalaba las fuentes donde bebía la inspiración solanesca, cuando afirmaba, después de señalar que las máscaras constituían la parte más interesante de toda la producción del pintor, que “existen precedentes en Goya y Ensor, la máscara de Goya tiene un fondo moral. La máscara de Solana, un fondo de angustia pura”⁷⁹⁶. E incluso Campoy se permite llegar a la raíz cuando afirma para referirse a toda su pintura, no sólo a las máscaras y los cuadros carnavalescos: “Madrid liquidó su gran pasado [se refiere a haber sido la capital del mundo] sin enterarse, pero precisamente aquel no enterarse era

⁷⁹³ De la Puente, Joaquín, en *Hoja del Lunes*, Santander, 26.10.1981.

⁷⁹⁴ Dapena, Gerard: “*Domingo de carnaval: un cine de diversión y crimen*”, en Gómez Vaquero, Laura y Sánchez Salas, Daniel (2009), p. 182.

⁷⁹⁵ Gómez de la Serna, Ramón: *José Gutiérrez Solana*, Ed. Picazo, Barcelona, 1972, p. 102. Citado por González Escribano, Rebeca (2008), p. 133.

⁷⁹⁶ Westerdahl, Eduardo: “Pintura española: José Gutiérrez Solana”, en *Gaceta de Arte*, Madrid, agosto de 1934. Citado por González Escribano, Rebeca (2008), p. 134.

el síntoma definitivo de su caída. La gente siguió divirtiéndose a lo pequeñito, en los toros y en las verbenas, oyendo romanzas de zarzuela y bailando el chotis *apretao*, pero España ya no era lo que había sido. Y aquel oscuro sentimiento de derrota y de frustración irremediable debió de apoderarse de Solana sin que él lo percibiera, echando en su alma las raíces de una tremenda desilusión”⁷⁹⁷.

Resulta cuanto menos curioso que Edgar Neville se inspirara en un arte tan neo-expresionista, tan amargo y ácido como el de Solana⁷⁹⁸ para crear justo lo contrario, una ficción recorrida por el zumbón acento madrileño, de una vitalidad comedida pero rotunda. Diversión “a lo pequeñito”, que diría Campoy, es cierto; pero perfectamente reivindicable. Chotis, claro, y verbenas, y Rastro, y chamarileros: nada de esto falta en *Domingo de carnaval*. Pero también enamoramientos, asesinatos, tráfico de drogas, joyas y *bureaux* duplicados, todo ello contado desde el indisimulado interés por mostrar de qué manera transcurre la existencia de las clases populares en un Madrid en pasado, por los tiempos de la Primera Guerra Mundial (la acción se ambienta en 1917, el mismo año en que se terminan las obras del primer tramo de la Gran Vía) .También aquí, como ya había hecho en *Correo de Indias* y en *La torre de los siete jorobados*, sigue demostrando Neville que el pasado puede ser un cómodo refugio. Pero para hablar también, por oposición y sobre todo, del presente.

15.2. Producción y censura

⁷⁹⁷ Campoy, Antonio Manuel (1971), p. 72.

⁷⁹⁸ Según testimonios de sus contemporáneos, Solana tenía un carácter fuerte, a menudo desconcertante en su excentricidad. Gustaba de cantar aires de zarzuela y de ópera a voz en grito, y no con mucha entonación, hay que decirlo; era coleccionista de los objetos más variados y respondía con malos modos a la menor provocación. Sobre su carácter atrabiliario, Díaz-Cañabate reporta la siguiente anécdota, contada por Neville en la tertulia del Lyon d’Or, y protagonizada por Ramón Gómez de la Serna y Solana: “Una noche salimos todo el grupo de Pombo, capitaneados por Ramón. Al poco pasamos por debajo de unos andamios; Solana se sale al medio de la calle. Ramón le pregunta: “¿Qué le pasa, don José, es usted supersticioso?” “No, es que de los andamios caen galápagos”. Efectivamente, una vez, por rara y quizás única casualidad, le cayó encima un galápagos desprendido de un andamio. Desde entonces, Solana quedó convencido que de los andamios caen galápagos con la misma facilidad que goterones de yeso”.

La producción del film se llevó a cabo entre el 2 de marzo y el 2 de julio de 1945, a partir de un permiso de rodaje expedido en la primera de estas fechas. El comienzo de rodaje tuvo lugar el 9 de abril de 1945, con fecha prevista de finalización el 17 de mayo, aunque a la postre se terminara, como era norma en Neville, un poco antes, el 11 de dicho mes. Los exteriores se llevaron a cabo en los madrileños lugares de la Rivera de Curtidores, en la parte alta de la Pradera de San Isidro y en la plaza del Cordón. El inspector Francisco Navarro, a quien ya hemos traído a colación en estas mismas páginas, constata, al tercer día de rodaje, que “se han ganado al plan de trabajo dos días”, y que la película está “realizada en plan rápido y modesto”.

Según el expediente conservado en el Archivo General de la Administración⁷⁹⁹, la película fue aprobada por la Comisión Nacional de Censura Cinematográfica el 9 de julio de 1945, compuesta por el “camarada” Antonio Fraguas en funciones de presidente; Adolfo de la Rosa como vocal militar, el P. Ramón F. Tascón como vocal eclesiástico, el “camarada” Agustín de Lucas en representación del Ministerio de Educación Nacional, el “camarada” Francisco Ortiz como vocal lector de guiones⁸⁰⁰, actuando como secretario el “camarada” Manuel Andrés Zabala. Se le concede la primera categoría, algo inusual en la carrera de Neville, pero al tiempo sólo se autoriza para mayores de 16 años, lo que provocará que el propio director-productor eleve una instancia a Antonio Fraguas, Delegado Nacional de Cinematografía y Teatro, pidiéndole una reconsideración de tal conclusión y rogando sea autorizada para todos los públicos, “ya que de no ser así me crea una dificultad de orden económico que viene a agravar las que actualmente pesan sobre la producción”. El 20 de ese mismo mes, la película se recalifica como “tolerada para menores de 16 años”. El censor

⁷⁹⁹ AGA, caja nº 36/3236.

⁸⁰⁰ Ortiz se permite afirmar, en su informe personalizado, que se trata de una “Película española bien ambientada y de interés. Película barata. El ambiente y algunas frases la hacen, a mi juicio, inapta (*sic*) para menores”..

Ortiz, lector de guiones previos, reconoce, en un escrito con fecha 17 de abril de 1944, que el libreto “tiene interés y acción cinematográfica. Nos quedamos, sin embargo, sin saber cómo y por qué se cometió el crimen”.⁸⁰¹

Además de las ayudas a la producción, la película se benefició de un crédito del Sindicato Nacional del Espectáculo por un monto de 300.000 pts. La productora reconoce ante el ministerio un coste estimado de 1.668.673 pts.

15.3. Argumento

Es el domingo de Carnaval de 1917. Amanece en Madrid, y por las cercanías del Rastro, el sereno Emiliano (Manuel Arbó) encuentra el cuerpo sin vida de una chamarilera, doña Reme, que es también prestamista y usurera. El comisario jefe (Francisco Hernández), a punto de cogerse tres días de vacaciones, deja el caso en manos de su segundo, el novato Matías (Fernando Fernán Gómez), quien pronto encontrará pruebas que, aparentemente, incriminan a un vecino, don Nemesio (Joaquín Roa), vendedor de específicos. La acusación contra éste enfurece a su hija, Nieves (Conchita Montes), quien se enfrenta a Matías. Dispuesta a probar que el policía es un inepto, al tiempo que empieza a sentir por él algo más que simpatía, emprende, en compañía de su amiga Julia (Julia Lajos), sus propias pesquisas para probar la inocencia de su padre. Así, encontrará un sospechoso en la persona de un señorito, Gonzalo (Guillermo Marín): el interés excesivo del hombre por un complicado *bureau* lleno de recovecos y cajones secretos de los que falta una joya muy cara, presente en el escenario del crimen, lo hace acreedor a las sospechas de la muchacha. Pronto, Gonzalo se dejará ver junto a una extranjera, Marthe (Alicia Romay), y Nieves descubrirá que ambos planean ir el Miércoles de Ceniza al Ventorro del Chaleco; disfrazada y en compañía de su inseparable Julia,

⁸⁰¹ AGA, caja nº 36/4666, expediente nº 98/44.

Nieves sigue a la pareja, pero al tiempo, es ella misma seguida por una máscara no identificada.

Una vez en el interior del Ventorro, Nieves se separa de Julia, quien pronto se reencontrará con Nemesio, a quien han dejado en libertad; y Nieves descubre a Gonzalo y Marthe con otros dos enmascarados mientras negocian un alijo de drogas, que es lo que realmente escondía en su interior el mentado *bureau*. Descubierta, reducida, amordazada y cubierta su cara por una máscara, Nieves es conducida por los enmascarados en cortejo como la “sardina” que protagoniza el entierro que clausura el Carnaval. Pero pronto, mientras avanzan por la pradera de San Isidro, son interceptados por la misteriosa máscara que seguía a Nieves, y que no es otro que el policía Matías. Éste desenmascara a los acompañantes de Gonzalo y Marthe, que no son otros que el sereno Emiliano y otro colega, libera a Nieves y se reencuentran con don Nemesio en libertad, mientras el policía y la tenaz joven celebran su amor y el Carnaval agoniza.

15.4. - En torno al sainete

Aún cuando se suele afirmar que *La torre de los siete jorobados* (y lo hemos hecho también nosotros) marida, en compleja mezcla, lo expresionista con lo fantástico, el casticismo con el sainete, no cabe duda que la primera de las películas dirigidas por Neville tras el final de la contienda civil que se puede adscribir claramente a la vertiente sainetesca es justamente *Domingo de carnaval*. Y aunque la afición del director madrileño por el mestizaje de referencias sea ostensible, resulta claro que es justamente en este título cuando se afirma con mayor rotundidad la querencia de Neville por una forma del teatro popular sin la que probablemente no se explica ni el madrileñismo ni el “plebeyismo” del que tanto acusaron a nuestro hombre desde las filas de la crítica. Llegados a este punto, crucial en la consolidación de las grandes tendencias estéticas que uniforman el cine nevilleano, es preciso, por tanto, fijar las

características principales que la rica tradición sainetesca forjó en la relación entre teatro y cinematógrafo en el cine español.

El sainete cinematográfico, según quien más y mejor ha teorizado sobre el tema, el también historiador teatral Ríos Carratalá⁸⁰², que considera que el género pensado para las tablas es inasumible como tal por el cine, que lo modifica y adapta (de ahí que prefiera hablar de “lo sainetesco” en el cine español, antes que de “sainete cinematográfico”), tendría varias características que servirían para identificarlo en la pantalla. En primer lugar, su estructura coral, según la cual es lo colectivo lo que domina por encima de “la débil y estereotipada personalidad de los protagonistas individuales”. Luego, una “suma de situaciones aisladas o discontinuas”, la articulación de las cuales está en la narración en función de reflejar ambientes y de reforzar la comicidad (esencial en el sainete, un género ante todo cómico), pero también para compensar la debilidad de unos argumentos con un gran nivel de convencionalidad, “sencillos y esquemáticos”, en los que es perfectamente comprensible el planteamiento, nudo y desenlace acorde con lo que espera el respetable. Y como en toda narración convencionalizada, aquí los personajes están altamente estereotipados, lo que permite una identificación directa por parte de un público popular poco o nada interesado en la agudeza psicológica. De ahí, por tanto, el papel central que desempeña en el sainete la personalidad de los actores, con propensión al realce de los secundarios, la “caracterización de los tipos a la personalidad e imagen de los actores que los encarnan”.

El argumento débil a que hacíamos referencia antes actúa, por tanto, como un “delgado hilo conductor” que, por contra, permite una curiosa no centralidad, al mezclar situaciones y personajes en los que es clave la independencia “de la narración y abrir espacios aislados de comicidad y humor”. Estos argumentos “descentrados” tienen muy en cuenta, ya se ha apuntado antes, los ambientes (casa y relaciones entre sus miembros, barrio, relaciones entre vecinos, lugares de trabajo), reconocibles por el

⁸⁰² Ríos Carratalá, Juan Antonio (1997), pp. 20 y ss.

público, ambientes que socialmente sitúa como los propios de los rangos más bajos de la sociedad, pero con la exclusión de los ambientes más degradados y también los pertenecientes a las clases altas.

En lo que hace a la caracterización de los personajes, ésta se basa primordialmente en las manifestaciones externas, mucho más que en la ya apuntada (y más bien esquemática) psicología individual: el sainete no busca “mostrar una vida interior que como tal apenas existe”, advierte Ríos Carratalá. Así, aparecerá toda una tipología caracterizada por un necesario esquematismo, que hunde sus raíces, ante todo, en la propia tradición del sainete teatral, ya acostumbrada, de antiguo, no a mostrar directamente la realidad, sino a construir de ésta una “adecuada estilización”. Esa estilización, que es también un esquematismo significativamente productivo, reduce a veces la identificación a meros tics mediante los cuales el espectador identifica plenamente a los personajes, quienes son encarnados por actores característicos, lo que permite “a menudo un enriquecimiento del tipo que encarnan”.

Por lo demás, la acción dramática ocupa un lugar secundario “en relación con la galería de tipos que se muestra”, por obra y gracia de la agilidad del diálogo, “que cobra una importancia capital”, a veces incluso en el límite de la cacofonía, puesto que “la simultaneidad de espacios y personajes” lleva a la película a convertirse en un “vocerío caótico donde los personajes apenas son perceptibles como tales”, situación en parte paliada por la ya comentada preeminencia de la coralidad sobre el protagonismo individual, de lo que resulta que los protagonistas “a menudo quedan reducidos a la función de ser el nexo que articule la presentación de los diferentes tipos y ambientes”.

El sainete cinematográfico, como su precedente teatral, desarrolló también constantes que, con matices, tienen todas justamente su cuna primigenia en la escena. Por ejemplo, el regionalismo o el localismo folklórico (andalucismo, madrileñismo; pero no sólo). También, la deformación del lenguaje con finalidades que también son propias de la comedia clásica greco-latina (dobles significados, juegos de palabras,

lenguaje inventado...). Y en un género eminentemente popular, hay que constatar la omnipresencia de elementos melodramáticos y sentimentales, así como un estatismo costumbrista “que retarda la acción dramática”. Es propio, por lo demás, del sainete la confianza “en la bondad natural del hombre”, lo que con frecuencia lleva a sus cultores a una clausura del relato en términos de restauración de la perdida armonía.

Esa confianza, esos personajes y esas situaciones también están recorridas por una cierta “tendencia al adoctrinamiento”, o al menos, a la moraleja final, siempre, no obstante, con carácter secundario respecto “al elemento costumbrista y cómico”. E igualmente, hace gala el sainete de un abrumador recurso al chiste y los retruécanos, tan del gusto del Edgar Neville escritor satírico, por cierto.

En lo que hace al protagonismo de los sectores populares, se las ingenia el sainete para diluir la agitación de una sociedad tan basada en flagrantes contradicciones e intereses antagónicos mediante la preponderancia de la moral individual por encima de lo social, lo que lleva a una cierta idealización de los ambientes, “sin hacer hincapié en los aspectos más negativos de la realidad social del momento”, y una tendencia a reflejar “de manera ingenua y amable la realidad resaltando sus aspectos más superficiales e inmediatos”. Tendencia lógica por cuanto la máxima pretensión del género es el entretenimiento: “son bastantes las obras que abordan temas conflictivos, pero sin perder de vista nunca que estamos ante un género cómico que, como tal, debía evitar todo aquello que congelara la risa o dificultara el final feliz y reconciliador que se suele dar en los sainetes”⁸⁰³. De ahí, también, el muy probado oficio de los escritores, tanto teatrales como, en menor medida, cinematográficos para construir plausibles y bien engrasadas maquinarias capaces “de facilitar una comunicación fluida y segura con el público mayoritario”.

Edgar Neville, que jamás rehuyó las declaraciones, ni mucho menos ocultó sus puntos de vista al gran público, no sólo practicó el sainete, sino

⁸⁰³ Ríos Carratalá, Juan Antonio (1997), p. 43.

que hizo gala de dicha práctica. A comienzos de 1944, el director realizó unas declaraciones en la radio, en las que confesaba su desdén por el cine histórico (que, en determinadas circunstancias, como hemos visto, también él practicó), dado que “el autor del guión y el director de la película están obligados a seguir un camino ya trazado por los textos oficiales de los colegios y esos textos son, generalmente, fríos y muchas veces arbitrarios y, desde luego, carecen casi siempre de calor humano”, de manera que los personajes resultan “o un arquetipo de perfecciones, virtudes y heroísmo, o un dechado de perversidad y lacras”⁸⁰⁴.

Estas declaraciones fueron violentamente replicadas por Luciano De Madrid en *Primer Plano*: “Perdón, Sr. Neville, si no opinamos como usted y nos gusta el cine histórico... ¿O es que la desembocadura de la crisis tremenda de los tres años de batalla iba a ser volver al sainete -esa *mugre radical socialista* (el subrayado es nuestro, *n. del a.*)- y aquí no ha pasado nada? Aquí han pasado muchas cosas y no hay *sainete* que valga... Hay historia como ejemplaridad... Pero con todo lo que ese director ha dicho como algo muy sustancial queda patente, al menos la oposición de dos conceptos que un día se enfrentaron con la única dialéctica posible en el área de las verdades definitivas... Unos están por el *sainete* y otros por la historia”⁸⁰⁵. No se podía decir más claro: De Madrid situaba a Neville, por medio de un silogismo trucado tan propio de la intransigencia ideológica de la época, en el “otro lado”; no en el de los vencedores, que creen que la Historia es ejemplaridad, sino en el bando de la “mugre radical socialista”.

Este comentario, que ilustra con bastante claridad las reticencias que a esas alturas, cinco años después del final de la contienda, seguían manteniendo algunos personajes del régimen respecto a la verdadera adhesión de Neville a éste y, sobre todo, a sus valores, fue replicado por Neville en su “Defensa del sainete”, bien que dejando pasar un tiempo

⁸⁰⁴ Con estas palabras, Neville reprodujo en un artículo sus declaraciones radiofónicas. “Defensa del sainete”, en *Primer Plano* nº 216, Madrid, 3.12.1944.

⁸⁰⁵ De Madrid, Luciano: “Sobre la historia, el *sainete* y otras cosas importantes”, en *Primer Plano* nº 198, 30.7.1944.

prudencial (casi medio año), y en el mismo medio. Después de reconocer que filmes como *La verbena de la Paloma* de Perojo o *La revoltosa* (1924) de Florián Rey eran perfectos ejemplos de sainete cinematográfico, incomparablemente más interesantes que cualquier comedia musical extranjera, justificaba su querencia casi en términos sociológicos. Así, según Neville, si el cine anglosajón o francés recurría tanto a la clase media y al mundo de las altas finanzas para situar sus ficciones, no era más que porque eran éstos los sectores sociales predominantes en dichas sociedades, mientras que “En España el problema es inverso: aquí no hay apenas clase media. En España no hay más que aristocracia y proletariado, y éste está en todas partes. La clase popular es la que está en mitad de la calle; campesina o urbana siempre es la misma, y sus problemas, muy parecidos, y de ahí el sainete y por eso la razón de que nos guste tanto el sainete, de que nos sepa tanto a verdad, a vida real”.

Y termina su reivindicación afirma que es en Madrid donde el sainete tiene mejor escenario y su culminación “y por eso, cuando se tiene una raíz madrileña y profunda como la mía, cuando se es, ante todo y sobre todo, madrileño como yo, se siente el sainete mejor que otros géneros, sin que ello quiera decir que no los aborde cuando me parezca bien y que me quede envuelto en una pañosa al calor de un puesto de castañas; porque eso ya no es sainete, sino un tipismo barato, un casticismo trasnochado, que es un lugar común en la finura del aire de Madrid”.

15.5. Un crimen en carnaval

Este gusto por lo popular, por los ambientes donde estaba ese “proletariado rural o urbano” a que se refería Neville, no era privativo de nuestro autor. Antes bien, las verbenas y los ambientes populares ya habían gozado de gran predicamento e interés entre los intelectuales vanguardistas, desde Ramón Gómez de la Serna o Ernesto Giménez Caballero (no hay más que recordar su *Esencia de verbena*), hasta la

pintora Maruja Mallo, que convirtió las verbenas en frecuente motivo de sus cuadros. Recuerda José Carlos Mainer que estos autores “lograron con éxito convertir (las verbenas) en una fiesta vanguardista (...) [y en el Madrid de los '30] convivían el casticismo de las verbenas (...), los entierros de la sardina y los churros pringosos, con la modernidad de la Gran Vía y los cocktails que sabía combinar Perico Chicote”⁸⁰⁶.

Detrás de su aparente liviandad, de su aire no menos aparentemente festivo, incluso de su suavización de los aspectos más hirientes del áspero mundo carnavalesco pintado por Gutiérrez Solana (son justamente las convenciones del sainete, con su aire festivo, sus réplicas ingeniosas de lenguaje y sus estereotipados personajes los que ayudan no poco a esta suavización), *Domingo de carnaval* presenta tres características predominantes: por un lado, vuelve a ser una muy estudiada, y muy significativa mezcla de elementos heteróclitos que, así representados, construyen un discurso de formidable aliento. Lleva razón Gerard Dapena cuando afirma que el film “es una obra de notable complejidad formal y temática, y quizás sea el film de Neville que reflexiona con mayor profundidad sobre la contribución de la cultura popular a la elaboración de una identidad madrileña y, por extensión, nacional”⁸⁰⁷, con todo lo vidriosa, acotamos nosotros, que la expresión “nacional” resulta cuando se aborda la realidad histórica española en su conjunto.

Por otro, continúa la línea de investigación formal y temática que Neville lleva cultivando desde los años republicanos, y constituye un eslabón más en la cadena de propuestas que tienen como lógico fin la búsqueda de ese mismo público popular al que Neville convoca en sus ficciones. Al fin y al cabo, con las peculiaridades de rigor, el film termina resultando un hábil mecanismo sainetesco (con lo que se emparenta con la tradición de puesta en escena de ambientes y personajes populares que el teatro madrileño llevaba cultivando desde por lo menos tres siglos atrás) al cual se le

⁸⁰⁶ Mainer, José-Carlos. Prólogo a: Carbajosa, Mónica y Carbajosa, Pablo (2003), p. X.

⁸⁰⁷ Dapena, Gerard: “*Domingo de carnaval*: un cine de diversión y crimen”, en Gómez Vaquero, Laura y Sánchez Salas, Daniel (2009), p. 177.

injertan dos elementos propios de otra tradición, la del cine de género americano: como querría cualquier ficción que pone en imágenes un quebrantamiento de la ley, hay aquí una investigación criminal que actúa a modo de hilo conductor de toda la acción, por una parte; y una trama más o menos providencial que reúne a una pareja joven (y heterosexual, según los cánones de la época) que acabará uniéndose sentimentalmente, algo que, por lo demás, pertenece también a la tradición del sainete.

Pero en tercer lugar, el film sitúa su acción en una época, el carnaval, de drástica inversión de las normas de la convivencia social que rigen (y hacen rígidas) las estructuras de una sociedad. “Si las teorías de Bajtin son plausibles, y tengo para mí que lo son, el Carnaval se configura como una inversión del orden dominante, inversión a plazo fijo, en un tiempo determinado, mientras dura la fiesta, en que lo espiritual deja paso, como su verdad, a lo material, la urbanidad a la escatología, el orden a la confusión... y la máscara, que oculta la fisonomía, pero también los cuerpos, hace a todos iguales en una verdad que permite lo prohibido. El Carnaval, las máscaras van a revelar la verdad de lo representado por otros, lo descoyuntado de su baile sustituye la “gracia” del movimiento ordenado y saca así a la luz la verdad que éste ocultaba”⁸⁰⁸.

En un contexto como el imperante en la España de 1945, reivindicar una fiesta como el carnaval constituye algo más que un momento espectacular del calendario al cual sacar partido, dramática o jocosamente, como escenografía, como mapa de situación para una ficción: significa recrear en la memoria de los espectadores de entonces los pasados carnavales, anteriores a la cerrazón eclesial y a la prohibición de la fiesta en numerosas ciudades, llevada a cabo por las autoridades del Nuevo Estado. Significa, para un madrileño, sobre todo, el recuerdo inmediato del fasto de los bailes de Carnaval del Círculo de Bellas Artes, que de alguna manera se evocan

⁸⁰⁸ Bozal, Valeriano: “Al margen: Solana”, en *Arte del siglo XX en España. 1. Pintura y escultura 1900-1939*. Madrid, Espasa-Calpe, 1995, pp. 500-525. Citado por Castro de Paz, José Luis (2002), p. 157.l

en el film en el baile de máscaras⁸⁰⁹.

Significa recordar tiempos, en suma, de mayor libertad ciudadana. Y hacerlo a partir del protagonismo de personajes populares (una vendedora de baratijas, un vendedor de específicos, serenos, policías de a pie, criminales de poca monta...) significa literalmente dar presencia, voz y entidad a esa “mugre radical socialista” a que se refería el contraventor de Neville en las páginas de *Primer Plano*. De ahí que Dapena concluya con una afirmación que hacemos nuestra: “Visto en relación al cine de la postguerra, *Domingo de carnaval* presenta una opción cinematográfica de cariz nacional-popular en gran medida opuesta al programa ideológico y cultural del franquismo. La película evoca una esfera pública en la que impera el placer del baile, la fluidez en los roles de género, y el poder liberador de un humor grotesco y contestatario. En este sentido, *Domingo de carnaval* nos presenta una imagen invertida del orden hegemónico del franquismo”⁸¹⁰. O en no menos claras palabras de Castro de Paz: “Lo que se esconde tras las tantas veces repetidas palabras del cineasta haciendo referencia a su deseo de realizar “un cuadro de Solana en movimiento”, un sainete que no olvidase asimismo las raíces goyescas de las pinturas de máscaras y destrozonas carnavalescas tan características de la obra de su amigo (...) debe entenderse como un auténtico *programa formal* de escrupulosamente medi(ta)da disidencia cultural”⁸¹¹

Por lo demás, esos arquetipos populares actúan, en ocasiones, como portavoces del autor: ocupan literalmente su lugar en la función. De ahí que resulte tan extraña a la tradición del sainete una secuencia tan peculiar

⁸⁰⁹ Franco Torre pone el acento, y es el único en hacerlo, en que esta secuencia del baile “recrea la mítica escena del asesinato de Lincoln en *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, David Wark Griffith, 1915), replicando tanto la planificación como la escenografía, con un gran teatro en el que se articulan un espacio general, dominado por el proscenio y un patio de butacas convertido aquí en pista de baile, y uno más privado, el palco en el que sucede la parte más relevante de la acción”. O dicho en otras palabras, Neville vuelve a más que inspirarse, homenajear conscientemente el cine americano que tanto amaba, ahora a partir de un film fundamental de otro de los directores a los que declaró admirar.

⁸¹⁰ Dapena, Gerard: “*Domingo de carnaval: un cine de diversión y crimen*”, en Gómez Vaquero, Laura y Sánchez Salas, Daniel (2009), p. 177.

⁸¹¹ Castro de Paz, José Luis (2002), p. 152.

como la del discurso del vendedor en el Rastro: “Lo mismo que van los padres misioneros por las selvas ecuatoriales con el Evangelio en la mano vengo yo por las ciudades de Castilla con el lápiz para quitar el analfabetismo, que es la plaga más grande que puede tener una nación. ¡Abajo la incultura! ¡Abajo el cerrilismo!... ¡Y abajo el alcoholismo!”, concluye. Aunque, en la tradición del sainete, los escenarios suelen ser también aquí fácilmente reconocibles por los espectadores a los que Neville dirige su discurso: las calles del Madrid más proletario, con el emblemático Rastro en cabeza; una venta, el Ventorro del Chaleco, tan parecidas a tantas otras; casas populares en las que viven esos personajes estereotipados a que se refería Ríos Carratalá, interpretados, como siempre en Neville, por actores característicos: Manuel Requena, Julia Lajos, Manuel Arbó, Joaquín Roa, actores todos ellos fuertemente connotados por la innumerable cantidad de papeles similares que repiten de película en película; ese costumbrismo, en suma, que remite en el espectador a la vida vivida, a su cotidianidad, en definitiva, a lo que sabe del mundo y de los hombres.

Domingo de carnaval, además, vuelve a demostrar la concepción que Edgar Neville tiene del protagonismo femenino en sus ficciones; y como suele ser en él norma, sus mujeres resultan mucho más atractivas que sus personajes masculinos. Porque prácticamente todo lo que se negocia en la trama nace no tanto de los desvelos del policía (Fernán Gómez en el primero de sus papeles con Neville; es todavía un actor joven, un tanto envarado y lejos de la maestría que demostrará en su mejor papel con el director madrileño, el de *El último caballo*; un buen contrapunto de ineficiencia frente al dinamismo de Nieves / Conchita Montes) cuanto del accionar, un tanto disparatado pero desde luego constante de la pareja femenina, Nieves / Julia, a quien la misma dupla de *La vida en un hilo*, Montes / Lajos, da un hálito de vida indiscutible. Y además, con un notable cambio: mientras Lajos sigue haciendo su eterno (pero tan efectivo) rol de comparsa cómica, Conchita firma un cambio total de registro, que pasa de

la joven de clase alta y modales desenvueltos a la no menos desenvuelta, pero indudablemente popular, dicharachera y redicha muchacha de barrio que borda su papel de aguerrida luchadora contra lo que cree una injusticia, la acusación a su padre de haber cometido el horrendo delito del asesinato de doña Reme. Son ellas con su determinación las que van despejando las incógnitas; y aunque al final Matías, el policía, sea quien termine salvando la vida de Nieves, no por ello dejan de ser ésta y su amiga las que movilizan la trama, la que tiran de ella para terminar enhebrando el hilo de la narración.

Sólo por eso, por su decidida defensa de un protagonismo femenino que contravenía claramente las prédicas del régimen y las consignas de la Sección Femenina de Falange, de la mujer como baluarte del hogar y callado pilar de la familia, un film como *Domingo de carnaval* se erige en título clave del desarrollo de la carrera de su autor. Y en este sentido, termina formando una suerte de “trilogía de la madurez” con *La torre de los siete jorobados* y *La vida en un hilo*, a la que pronto se habrían de agregar otras obras personales (pienso en *El crimen de la calle Bordadores*, *El último caballo*, *Mi calle*) que hicieron de Edgar Neville tal vez el director español más peculiar y personal de su tiempo. Y viene aquí y ahora, inevitablemente, a la memoria un dato curioso: en ese mismo año de 1945, dos comunistas exilados españoles, Rafael Alberti y su entonces compañera, María Teresa León, firmaban para uno de los grandes directores del cine clásico argentino, Luis Saslavsky, una modélica adaptación de *La dama duende* de Calderón de la Barca. En la pieza calderoniana se enfrentan una España negra, clerical y aristocrática a un pueblo llano con espíritu jocosos y deseos de jolgorio; un pueblo que representa el lado claro, diurno de la existencia frente a la negrura y las sombras ominosas que simbolizaban las clases altas; algo no muy diferente de lo que ocurría en la realidad en la España del franquismo triunfante que prohibía el carnaval y los bailes agarrados. Y en ambas, el protagonismo corre por cuenta de mujeres que toman en sus manos su

destino, dispuestas a lo que sea para satisfacer su deseo. Y en ambas las mujeres triunfan...

15.6. Recepción crítica

La película se estrenó en el madrileño cine Palacio de la Música el 22 de octubre de 1945 y permaneció en cartel más que las anteriores de su autor, esta vez dos semanas, a las que se deben sumar otras seis en salas de menor categoría. El film recibió un 5º premio del SNE, en total 250.000 pts., que hay que sumar a otro anterior, esta vez un premio al guión. Las razones del éxito tal vez estén en la decidida voluntad de conexión con el sentir popular que Neville plasmó en el film, como recuerda Dapena: “Como otros directores que trabajaron a partir del sainete, Neville casi nunca llegó a tener un enorme éxito comercial. Al público español de clase media, acostumbrado a las superficies atractivas del cine americano, ni el estilo casual casi banal de Neville, ni su humor excéntrico, ni su fascinación por la cultura plebeya, le producía el mínimo interés. Por su parte, al público de clase baja y extracción rural le costaba seguir el diálogo elegante y sofisticado de las comedias urbanas de Neville. Si *Domingo de carnaval* excepcionalmente llegó a encontrar un público, se debió sin duda a su ambiente barriobajero y su humor directo y accesible”⁸¹². Es decir, agregamos nosotros, a su envoltorio (corregido) de sainete cinematográfico.

El tono medio de la crítica en relación con la película la encontramos en el texto que firmó Domingo Barrera en *Ya*: “Edgar Neville ha hecho coincidir con su realización de **Domingo de carnaval** su cine y su literatura, llevando a aquel -de un modo decidido- su acento literario más propio, el que le da una neta personalidad entre su generación de humoristas: el toque costumbrista. Neville se define más por ese matiz que por la línea general del humorista más o menos especulativo. Neville es nuestro mejor

⁸¹² Dapena, Gerard: “*Domingo de carnaval*: un cine de diversión y crimen”, en Gómez Vaquero, Laura y Sánchez Salas, Daniel (2009), p. 186-187.

costumbrista satírico de estos momentos (...) esta película es puro costumbrismo, es decir, sainete. Sainete de la cuna del sainete: sainete cien por cien: sainete madrileño. En el viejo tronco de don Ramon de la Cruz -al que por cierto nadie recuerda, resucita o adapta- nace, con **Domingo de carnaval**, un novísimo brote de celuloide”⁸¹³.

Por citar también un par de ejemplos de críticas periféricas, valen como ejemplo estos dos textos de, respectivamente, diarios de Almería y Murcia: “Como lo único que se puede pedir es que las películas interesantes mantengan el interés del público, ninguna otra cosa puede exigirse a esta cinta admirablemente dirigida por Edgar Neville”⁸¹⁴. Por su parte, Luis Peñafiel⁸¹⁵ escribe en *Línea* (Murcia), 25.6.1946, en una nota también breve: “Más que pincelada matritense, un cuadro desbordante en su costumbrismo: pradera de San Isidro, zona castiza y popular del Rastro, desfile de máscaras, algarabía y contrastes. Latidos exactos de la vida provinciana que incorporan su vigorismo por el enfoque certero con que Neville ha logrado su “Domingo de carnaval”.

Luis Gómez Mesa, otra vez en coincidencia con el resto de la crítica, se declara jubiloso ante el film: “Pesa sobre nuestro cine tanto mimetismo - fundamental defecto contrario a la profunda, vigorosa e íntegra originalidad hispánica- que constituye un gran motivo de júbilo hallarse con una película que refleja típicos aspectos reales del variado ambiente matritense”⁸¹⁶.

Las notas discordantes también existen. Lo es, por ejemplo, este breve párrafo en un diario de provincias, en el que un periodista Anónimo⁸¹⁷ afirma: “Quisiéramos poder dedicar amplios elogios a esta producción. Pero nadie se ha esforzado demasiado en merecerlos. Tipos de 1910 con ribetes actuales. Algunas complicaciones en el orden moral, que no aumentan el

⁸¹³ Fernández Barreira, Domingo: “Con éxito se estrenó en el Palacio de la Música Domingo de carnaval”, en *Marca*, Madrid, 25.11.1945, p. 3.

⁸¹⁴ A.L.N., en *Yugo*, Almería, 22.5.1946. Obsérvese, una vez más, la tardanza en estrenar películas españolas en provincias, tras sus perceptivos pases en Madrid y/o Barcelona.

⁸¹⁵ Peñafiel, Luis, en *Línea*, Murcia, 25.6.1946.

⁸¹⁶ Gómez Mesa, Luis: “Palacio de la Música: Domingo de carnaval”, en *Ya*, Madrid, 23.10.1945, p. 5.

⁸¹⁷ Anónimo, en *La Verdad*, Murcia, 24.6.1946.

ligero interés de la película y le suprimen espectadores. El resultado final no llega a discreto”. Y en otros casos, mucho más notorios, corren por cuenta de críticos habitualmente afectos al cine de Neville. Es el caso de José de la Cueva, quien junto a elogios menores frente a la objeción mayor que reproducimos, cargó contra las flaquezas de la película: “Donde a mi juicio flaquea esta producción (...) es en el desarrollo de su conducción. Y creo explicarme la causa de la flojedad de esta cinta en la idiosincrasia, en el propio modo de ser de su autor tal como yo lo conozco por sus obras. Edgar Neville es un humorista, un hombre que ve la vida con la elegante indiferencia del observador, y desde el punto de vista graciosamente deformado en que se busca, a través de lo convencional, la verdad oculta de los móviles y de los sentimientos. Esto está muy bien cuando se trata de una obra humorística, o que, sin serlo esencialmente, está totalmente tratada en ese estilo, pero cuando en este caso, el tema está visto en serio, los rasgos humorísticos suelen ir contra el propósito del autor”⁸¹⁸.

Por su parte, Miguel Ródenas, en uno de los diarios más proclives a la obra de Neville como era el madrileño *ABC*, dejó escrito que el director “ha buscado los más extraños y fuertes contrastes: la mascarada jaranera y horripilante en su artificio de cartón y cretonas de escandaloso estampado (...) El guionista y director nos lleva de la mano a los lugares más típicos y castizos del viejo Madrid y de este modo, sumisos por la sugestión del ambiente, visitamos el Rastro y sus aledaños, areópago de las más extrañas mercancías y lonja de los más raros objetos. En la película abundan más aciertos que defectos y, sobre todo, queda bien patente que “La vida en un hilo” y “La torre de los siete jorobados” son producciones - por si la que comentamos no fuera suficiente- que revelan el temperamento y la alta calidad de un director (...)”. Pero ni siquiera en esta sede tan proclive a valorar positivamente su obra, encontraba Neville la aceptación total para ésta, puesto que incluso en una crítica claramente positiva, su

⁸¹⁸ De la Cueva, José: “Palacio de la Música: Domingo de carnaval”, en *Informaciones*, Madrid, 20.10.1945, p. 4.

responsable no podía obviar el lugar común conocido: que todavía no había producido su obra maestra: (un director) a quien el público ha de seguir con curiosidad esperando de él la obra definitiva que lo consagre"... como si no fueran suficientes no ya los títulos que el crítico menciona antes, sino el conjunto de la obra teatral y humorística del madrileño. O dicho en otras palabras, una manera muy poco elegante, por cierto, de perdonar la vida a quien era, a esas alturas ya, el mayor director de cine español en activo.

16. CONCLUSIONES

"El ramalazo republicano le volvía a Edgar, sobre todo, por la vulgaridad, zafiedad, incultura del franquismo, del que huían intelectualmente otros de sus compañeros, y vuelvo a citar con placer a Tono, Mihura, López Rubio, Jardiel y los que se fueron añadiendo. (...) Edgar Neville fue un republicano burgués; se pasó a franquista en el momento de la guerra y después procuró hacer un cine social, un cine de humildes, pobres, humillados: le quedaba mucho del otro tiempo".

Eduardo Haro Tecglen⁸¹⁹

16.1. Continuidades y rupturas: el plano jurídico-industrial

Decíamos en el apartado 2.5 que la finalidad de nuestra investigación era el intentar probar la hipótesis principal, es decir, que existieron algunas formas de continuidad entre ciertas actividades propias de la profesión cinematográfica (funcionamiento de la industria, política de géneros), así como en algunas prácticas producidas en el seno del cine español durante

⁸¹⁹ Haro Tecglen, Eduardo, en *Babelia*, suplemento cultural de *El País*, Madrid, 7.3.1992, p. 23.

el breve interregno republicano con el practicado por algunos (muy contados) cineastas en la primera mitad de los '40, es decir, el período en el que con mayor dureza se dejó sentir el peso ideológico (y de los aparatos represivos del Estado) de los vencedores de la contienda civil de 1936-1939. Y que tomábamos como ejemplo de tales continuidades el cine de Edgar Neville, personaje inclasificable, hombre puente (desde su temprana adhesión republicana hasta su tardía incorporación a las filas de Falange Española), por las peculiaridades propias de su biografía (que hemos expuesto sobradamente).

Tradicionalmente, la mayoría de los historiadores cinematográficos han tendido a considerar que la frontera de 1939 había sido, en la historia de nuestro cine, un auténtico punto y aparte. En el caso de los defensores del franquismo, en la época, por entender que entonces debía nacer un cine de diferente, acorde a las directrices de un Nuevo Régimen en toda la acepción de la palabra nuevo; y a defender la viabilidad de dicho cine dedicaron con constancia su propagandístico oficio. En el caso de los progresistas, porque se entendió, a la luz de la destrucción general provocada por la contienda, que difícilmente el cine hubiera sido una excepción. A lo que habría que sumar el exilio de muchos profesionales (aunque en realidad, pocos directores: Luis Buñuel, Armand Guerra, Antonio Momplet, Luis Marquina, aunque regresó pronto; más tarde, también Benito Perojo, atraído por el cine argentino, más que exiliado por razones políticas; algún gran divo, como Angelillo o Rosita Díaz Gimeno; una pléyade de buenos guionistas y escritores, no pocos técnicos y actores secundarios...). Y siempre teniendo en cuenta que una de las instituciones más sólidamente construidas por el Nuevo Régimen había sido, ya desde los tiempos de la guerra, la instauración de una censura de Estado prácticamente omnipotente, que hacía punto menos que imposible toda traza de disidencia.

Después de nuestro recorrido, hay que constatar y matizar algunas realidades que, creemos, convalidan nuestra hipótesis. Es bien cierto que,

desde 1939, se pusieron en marcha distintas políticas (a menudo contradictorias, casi siempre pensando, como ocurrió también en el caso del fascismo italiano, un ejemplo que tanto atrajo a las autoridades franquistas de los primeros años, en atraer con prebendas y bonificaciones, más que con la adhesión, a los industriales responsables de la materialización de las películas: los productores) que nada tuvieron que ver con la situación anterior, la vivida durante el período republicano. Y que de hecho cambiaron casi por completo la fisonomía aparente del cine español. Hagamos un rápido resumen de ellas.

Desde el punto de vista industrial, el régimen franquista legisló mucho más en materia de protección a la producción que todos los gobiernos anteriores desde la introducción del cine en España. Bien en subvención directa (según baremos que hemos ido viendo en cada momento), bien en forma de ese gran regalo que fue el llamado Interés Nacional, que permitía amortizar de un golpe la mitad del coste reconocido de un film (además de lograr pingües beneficios suplementarios a las productoras en forma de licencias), lo cierto es que el cine español del primer franquismo fue literalmente un cine estatalizado, sólo que las ganancias no iban a parar a las arcas estatales, sino al bolsillo de los productores. Igualmente, estas políticas se vieron favorecidas por la necesidad del régimen de suministrar un placebo, en ausencia completa de libertades formales, a la población, y el cine y otras formas de espectáculo (fútbol, toros, variedades) cumplieron esa función, que al tiempo se pretendió adoctrinadora, sobre todo por la vía de la popularización de filones genéricos (sobre todo, el llamado “cine de Cruzada”) que cantaban las gestas militares, patrióticas o religiosas de españoles del pasado y del presente.

Fue también radicalmente diferente, aunque se inscribe en una política similar a la practicada con las leyes de protección, otro tipo de prebendas en forma, por una parte, de créditos sindicales, proporcionados por un Sindicato Nacional del Espectáculo que actuaba como una suerte de banco estatal que prestaba dinero a bajo precio destinado a la producción. Eso

explica, entre otras cosas, la proliferación de nuevas empresas de producción, ligadas sobre todo a lo que bien podríamos llamar “pago de servicios”, toda vez que la mayor parte de los nuevos productores o bien eran ex combatientes franquistas, o bien directores con posibles (Edgar Neville pertenecía a ambas categorías, y utilizó los créditos sindicales para montar la mayoría de sus proyectos más personales, sobre todo desde 1945, cuando fundó su propia empresa, Edgar Neville P.C.), preocupados por ejercer un cierto control sobre sus películas. Por otro, existió también una fórmula destinada a comprar adhesiones, consistente en la adjudicación anual de los llamados premios del SNE, que en ocasiones se daban también a los guiones, y que permitían redondear, con dinero efectivo, la amortización de las inversiones realizadas.

También fue radicalmente nueva la organización sindical: donde antes actuaban sindicatos de clase (sobre todo, CNT y, en menos medida, UGT), desde 1939, para cualquier empleado de la industria fue preciso, para poder sencillamente firmar un contrato profesional, estar afiliado a un SNE omnipotente y obligatorio, que ejercía desde el control de las condiciones laborales en los rodajes (hemos traído a colación, 13.3 y 14, los informes de inspectores que periódicamente se pasaban por rodajes de películas de Neville e informaban de las pintorescas curiosidades de los métodos de trabajo puestos en marcha en los platós) hasta el seguimiento de los pagos a los técnicos y actores por parte de la patronal.

Por supuesto que fue nuevo, y perfectamente totalitario, el funcionamiento de la censura. Porque lo que durante el período republicano fue sólo una práctica marginal, limitada a algunos casos muy llamativos, pero cuantitativamente mínimos en relación al grueso de la producción (hemos mencionado tan sólo los casos de *The Devil is a Woman* como film extranjero, y de *Las Hurdes. Tierra sin pan*, en lo que hace a una producción española), durante el primer franquismo (en realidad, hasta los años '60, cuando por primera vez se contó con un código de censura propiamente dicho, lo que permitió una cierta claridad en las normas de

juego) las decisiones sobre lo prohibido y lo tolerado corrieron al arbitrio de un grupo de funcionarios, militantes de Falange, militares y sacerdotes que eran quienes autorizaban o no el rodaje de los guiones que ante ellos se presentaban, y cuyas deliberaciones, secretas, se comunicaban a los interesados por medio de papeles no oficiales. Fue tal el peso de la censura que terminó convirtiéndose, lo afirmamos en más de una ocasión, en un verdadero *modo de producción* dentro del cine español. No pocas veces, lo hemos ido viendo puntualmente casi film a film, Edgar Neville se las tuvo que ver con los enojosos personajes que tutelaban la moralidad y la firmeza ideológica de las producciones cinematográficas de los primeros '40.

Pero hechas estas salvedades de enormes modificaciones respecto a la situación anterior, a las que cabe añadir también la ingente picaresca creada por las prebendas (y el tolerado mercado negro de compra-venta) en forma de licencias de importación y de doblaje, que fue la verdadera piedra angular del edificio de la protección cinematográfica, hay que constatar también la existencia de algunas continuidades entre el período republicano y este primer franquismo. Empezando por la base misma del negocio, la materia prima con la que se impresionaban las películas (es decir, la película virgen), España siguió manteniendo idéntica dependencia tecnológica con respecto a una industria química, la productora del celuloide, de la que el país estaba carente. Durante todo el tiempo de nuestro interés (1931-1945), la situación fue la misma: dependencia de la importación de película virgen, particularmente acuciante en tiempos bélicos (de ahí que algunos productores apostasen, como hizo Saturnino Ulargui, por el rodaje de cortometrajes musicales, de los que Neville se encargaría de dos, *La Parrala* y *Verbena*, y que otros se dedicaran a reciclar celuloide para reimpressionar copias, con el lógico deterioro de la calidad de las proyecciones).

También hubo continuidad en lo que tiene que ver con las infraestructuras de servicios: platós, laboratorios y estudios de doblaje, principalmente. Contra lo que se aireó en los primeros tiempos de

postguerra, el parque industrial no sufrió demasiado con los bombardeos contra las ciudades, de ahí que hubiera una continuidad estricta entre el final de la contienda civil y el comienzo de los rodajes de postguerra. También hubo una continuidad, aunque ciertamente menor en este caso, en el funcionamiento de las empresas, sobre todo las de distribución. E igualmente, como en tiempos republicanos (y acentuada todavía más por la opción de ligar la producción con la obtención de licencias de importación y de doblaje), se mantuvo la subordinación de la producción respecto de la distribución, que siempre fue, en España más que en otros países, el gran sector de negocio de la industria cinematográfica. En los escalones más bajos de la pirámide, es posible que hubiese muchos profesionales identificados con los ideales de la República, e incluso con la izquierda revolucionaria, muchos de los cuales pagaron con sus vidas o con el exilio por su militancia. Pero la cúpula del negocio, con muy contadas excepciones (Ricardo Urgoiti / Filmófono, y aún...), se plegó sin demasiados problemas a los nuevos tiempos. Y con ellos, el duopolio típico de la República, aunque si entonces se dilucidaba entre Filmófono y CIFESA, en los '40 repetía la empresa valenciana y el lugar de Filmófono lo ocuparía una empresa de nuevo cuño, Suevia Films / Cesáreo González.

También hubo una clara continuidad en lo que podríamos denominar la política de géneros de las productoras. Porque más allá del puntual cultivo de filones concretos (en el período que nos ocupa, el cine “de Cruzada” y el comienzo de la moda del film religioso; un poco después, el film anticomunista: Neville practicó ambos, en *Frente de Madrid* y en *La muchacha de Moscú*), pensados más para complacer al poder (un peaje, más que nada) que para hacer negocio, lo cierto es que las productoras siguieron cultivando, lo vimos en 7.8.2., los productos que tenían una clara conexión con el público: la comedia, el drama en todas sus variables y la española, por mucho que la crítica adicta al Régimen la execrara. Es más, el género supo mutar convenientemente hasta hacerse, ya en los '40, pero con mucha más fuerza en los '50, cine musical casi en sentido estricto:

el cine “de folklóricas”. Y tal vez no sea extraña esta deriva: al fin y al cabo, lo dejamos ya claro en 4.3.2, desde el punto de vista de los temas que abordó y de la más bien escasa propensión que sus responsables tuvieron a integrar en él hallazgos modernizadores (dicho más claro, dado su sesgo indudablemente conservador y populista), el cine republicano fue, en la mayor parte de sus productos más taquilleros, un cine respetuoso con lo instituido. Y siguió siéndolo, salvo en las excepciones que señalamos (Neville, en primer lugar) también en los duros años de la postguerra.

O dicho de otra manera, cambiaron (y cómo) los tiempos, el Estado se hizo protector y autoritario, pero los industriales siguieron haciendo lo que sabían hacer desde antiguo. Es en este contexto en el que se movió Neville, y en el que, a diferencia de lo que tal vez esperaban de él los productores al uso, nuestro hombre intentó que cuajara lo más parecido a un programa de maridaje entre tradiciones diferentes, pero siempre con el norte puesto en las normas genéricas más acendradas que conoció el cine español entre República y primer franquismo. Así, nuestro hombre haría documentales de guerra (los 3 que produjo para el Departamento Nacional de Cinematografía), un drama histórico (*Correo de Indias*), dos comedias marcadas por lo sentimental (*Café de París* y *La vida en un hilo*), un film bélico (*Frente de Madrid*), un melodrama anticomunista (*La muchacha de Moscú*), un díptico musical (*La Parrala, Verbena*) un film entre lo fantástico y lo criminal (*La torre de los siete jorobados*) y hasta un sainete nuevamente teñido de delitos (*Domingo de carnaval*).

16.2. Neville y su tiempo

Esta búsqueda de nuevos resortes narrativos y expresivos la hizo Neville casi siempre por su cuenta, bien a partir de encargos de productoras que hoy llamaríamos independientes, bien de empresas extranjeras (sus dos largometrajes italianos) o desde su propia productora (los dos últimos títulos de nuestro interés). Y casi siempre con escaso apoyo en las prebendas

estatales: baste recordar que, lo hemos visto en cada caso, Neville jamás gozó de la consideración, para un filme suyo, del “Interés Nacional”, que suponía ventajas monetarias a las que nunca tuvo acceso, ni siquiera en el caso de películas tan ambiciosas como *El marqués de Salamanca*, filme conmemorativo del centenario del ferrocarril en España (que está fuera del período de nuestro interés, por lo demás), o *Correo de Indias*, uno de los esfuerzos de producción más notables de su época.

Ciertamente, también él pagó sus peajes. Como veremos más adelante, el universo religioso era algo que jamás le interesó abordar (no lo hizo en ninguno de sus filmes más personales), y sin embargo, tuvo que aceptar, imposiciones de trabajar en una cinematografía foránea como la italiana, rodar un film que él mismo consideraba un “mamotreto”, *La muchacha de Moscú*, en la que los milagros marianos se dan la mano con un furibundo discurso anticomunista. A su manera, también pagó su tributo a la contienda civil, ese gran tótem propagandístico del régimen, cuando filmó una de sus *nouvelles* de guerra, *Frente de Madrid*, y un poco después, cuando en *Correo de Indias* dejó que la crítica al carácter levantisco de las clases subalternas se convirtiera, en un film ambientado en el siglo XIX, en una clara indicación de lectura sobre la reciente guerra. Indudablemente, cuando rodó el primer film quiso reivindicarse como militante del bando alzado, incluso apareciendo en un papel episódico y en un momento de dificultades (la negativa a su reingreso en la carrera diplomática) con las nuevas autoridades.

Creemos, por lo demás, que es justamente en el análisis de las circunstancias históricas en que se produjeron estos filmes “italianos” de Neville, y en el abordaje mismo de dichos productos que encuentra toda su justificación nuestra investigación. Por fin, creemos haber establecido definitivamente la no autoría nevilleana de *Santa Rogelia*, de la que los historiadores hispanos habían afirmado siempre, siguiendo en esto al fabulador Edgar, que había sido él quien la rodara. Hemos establecido la identidad y la obra de Roberto de Ribón, tantas veces menospreciado. Y

hemos podido, por fin, no sólo hablar de *Frente de Madrid*, un film con escasas referencias críticas tras su estreno y demostrar el proceso de férreo control a que fue sometido Neville durante el rodaje del film, sino también de ese gran olvidado que es *La muchacha de Moscú*.

No deja de ser cierto, por lo demás, que la ingenuidad política que siempre caracterizó la trayectoria personal de nuestro hombre le haría chocar, y frontalmente, con la ortodoxia impuesta por sus propios camaradas de armas: posiblemente, junto con el destrozo provocado por la censura franquista a *El malvado Carabel*, uno de sus dos largometrajes republicanos, fuera la campaña desatada contra *Frente de Madrid* lo que hiciera entender a Neville la necesidad no ya de apartarse de la primera fila del régimen, cosa que hizo sobre todo por la defenestración de los suyos mejor situados en el aparato del Estado (Serrano Súñer, Ridruejo), sino de elaborar estrategias de discurso para poder contar historias que, en todos los casos, se alejaron considerablemente de los estándares del cine practicado entonces en España.

No fue Neville el único director capaz de colar determinados contenidos no oficialistas en sus películas. Lo hicieron otros, por ejemplo, con el tratamiento de temáticas insólitas, como García Maroto, Sáenz de Heredia y Rafael Gil en alguna ocasión, y en un sentido más general, quienes practicaron el sainete (Ignacio F. Iquino, nuestro Neville). Lo expresó a la perfección Castro de Paz: “el sainete fílmico -auténtica bestia negra para el franquismo durante el primer decenio- seguirá realizándose pese a las enormes dificultades, y aún en los casos más aparentemente intrascendentes, no será fácil limar sus aristas *populistas* más conflictivas, lo que provocará el sonoro descontento de la oligarquía y los sectores de la alta burguesía que apoyaban al Régimen ante unos productos impregnados de un tipismo sospechoso que cedía la pantalla al protagonismo de la plebe y les recordaban una República de horteras y gorras proletarias”⁸²⁰.

⁸²⁰ Castro de Paz, José Luis: “Querencias y compromisos. Sáenz de Heredia en el cine español de los años cuarenta”, en Castro de Paz, José Luis y Nieto, Jorge (2011), p. 64.

El sainete es una de las líneas que conectan al Neville republicano, que practicó esa forma corregida de “tragedia grotesca” de que impregnó Carlos Arniches su *La señorita de Trevélez*, en 1936, con el director que, tras el final de la contienda, toma elementos prestados del mundo sainetesco para componer su *La torre de los siete jorobados* y, más aún, recrea el universo de la vieja forma teatral en una de sus películas más afortunadas del período de nuestro interés, *Domingo de carnaval*. En ambas, el tratamiento de las instituciones (familia, sobre todo) deviene no ya inusual, sino incluso muy extraño si se le relaciona con el resto del cine español del período. Y el protagonismo, coral y ciertamente insólito, corresponde a esos sectores populares cuyas formas de entretenimiento (la revista, las verbenas), sus arquetipos (apoyado siempre en la impresionante galería de actores secundarios que siempre ha sabido crear el teatro y el cine españoles) y sus lugares de esparcimiento (calles, ventas y tugurios) están directamente tomados en préstamo del sainete escénico.

Otra línea de trabajo que vincula las dos trayectorias de Neville tiene que ver con los escritores y las obras que decide adaptar a la pantalla. La producción republicana consta de dos títulos, uno basado en Arniches, el otro en Wenceslao Fernández Florez. Arniches permite a nuestro hombre establecer la primera de sus mordaces críticas a la burguesía provinciana, uno de los frecuentes objetivos de su cine. Así, aunque mantiene un gran respeto en tanto personajes por la pareja formada por Gonzalo de Trevélez y su hermana solterona, Florita, no por ello deja de hacer a ambos frecuente objeto de sus puyas. Y mucho más a los ociosos burgueses del casino, que no tienen nada mejor que hacer que maquinan una malvada treta para hacer creer a la solterona que es el objeto amoroso de Numeriano, uno de los habituales contertulios.

La crítica de Neville por los comportamientos casi canallas de estos personajes tiene continuidad, pero ahora mucho más acusada, visto lo que han cambiado los tiempos históricos en que nacieron los filmes, en títulos como *Café de París* y *La vida en un hilo*. En el primero, los tres sectores

sociales representados, aristocracia, burguesía provinciana y artistas bohemios (que para Neville tienen la peculiar cualidad de estar de alguna forma fuera de la sociedad de clases: con sus ensoñaciones y su capacidad creadora, se dirían auténticos átomos libres que orbitan fuera de cualquier consideración sociológica) tienen tratamientos radicalmente distintos. El director y guionista retrata a la aristocracia y a la alta burguesía como seres casi olímpicos, generosos y conscientes de que su lugar en la sociedad los hace responsables de repartir magnánimamente sus dádivas a quienes las merecen: los artistas. En cambio, los burgueses son retratados como seres del pasado, rodeados de muebles y ropajes fuera de época, como si su tiempo vital se hubiera detenido en el siglo XIX. Su evidente grosería, sus modales altivos y el hecho de recordar siempre a la protagonista, Carmen, su condición subalterna respecto a ellos, dado que es huérfana y no tiene posibles para la subsistencia, los hace inmediatamente antipáticos a los ojos del espectador.

Aún más que en *Café de París*, en *La vida en un hilo* el universo familiar convencional se revela un auténtico horror. Por una triquiñuela del Destino, Mercedes va a parar, tras casarse con un hombre tan íntegro como, en el fondo, pelmazo y aburrido, a una familia norteña de clase alta. Sus miembros, empezando por el marido, Ramón, y terminando por las mujeres que son sus parientas cercanas, así como los amigos de la familia son pintados por Neville como una caterva de seres apolillados, cargados de prejuicios, primarios en sus deseos (sobre todo, los que tienen que ver con la mesa), con conversaciones cargadas de lugares comunes y nula capacidad de inventiva. Pero, lo decíamos antes, los tiempos han cambiado, y si en el caso de los personajes de las películas republicanas la familia era una institución criticable (como en *La señorita de Trevélez*) o virtualmente ausente (como en *El malvado Carabel*), ironizar, a la altura de 1944, 1945 con las familias burguesas provincianas es hacerlo con un sector clave en el apoyo a la causa franquista. Y hacerlo, como en el caso de *La vida en un hilo*, a partir de un personaje triunfador en sociedad, como

es el ingeniero Ramón, hacedor de puentes, es casi una provocación que, no obstante, la crítica oficialista de la época no fue capaz de advertir.

El otro escritor adaptado por el Neville republicano es también una rara avis como Wenceslao Fernández Florez. Ciertamente, no era el gallego lo que se dice un revolucionario, incluso su deriva anti-republicana era ya ostensible a la altura de 1935, el año en que el director madrileño adapta *El malvado Carabel*. Pero más allá de que Fernández Florez fuese alguien por quien el cine español mantuvo siempre un interés más amplio que por otros escritores de su generación, lo cierto es que su novela puede leerse como una diatriba contra el capitalismo deshumanizado y explotador, lo que provoca que el bueno de Amado Carabel, empleado bancario, se dé al delito por no ser capaz de vivir con un sueldo de hambre... con resultados sencillamente patéticos. Es justamente ese carácter de crítica a un sistema económico explotador lo que hace que la película no pase la censura franquista, y que las mutilaciones ordenadas por ésta fueran de tal entidad como para hacer inviable la comercialidad del material destrozado.

También en la postguerra, Neville, además de pergeñar sus historias originales (la práctica más habitual en su cine), adapta a escritores para nada homologados por el régimen, muy poco habituales en las ficciones cinematográficas de la época. No es el caso, en *La muchacha de Moscú*, de Guido Milanese, ciertamente; pero aquí lo que prima es el encargo que le realiza el productor italiano, al que Neville se pliega con oficio para hacer digerible un auténtico mamotreto propagandístico carente de cualquier interés contemporáneo. Pero sí es el del Emilio Carrère de *La torre de los siete jorobados*, otra vez una película coral, con protagonismo popular, poblada de seres enigmáticos, fantasmagórica en la mayoría de sus secuencias, que nuestro hombre colabora a adaptar junto con el guionista José Santugini, que es el verdadero motor de la operación. En este caso, Neville hace suyo el Madrid que recrea, diferente al de la novela; y lo vuelve a poblar de personajes de sainete (serenos, porteras, cantantes de cabaret...), seres populares que el director entiende, a los que incluso dota

de un cierto magnetismo, como en el caso del Dr. Sabatino; o cuya marginación (los jorobados que viven y delinquen bajo tierra) parece comprender, aunque no justificar.

Otra de las líneas que ponen en cercanía al Neville republicano con el que filma su cine en el primer franquismo es el papel que juega la mujer en sus ficciones. Ya en tiempos republicanos, las operaciones de reconvertir las dos obras que adapta pasan indefectiblemente por una revalorización del papel de la mujer en ambos filmes. Así, Florita, en la pieza de Arniches una mujer caprichosa, casi neurasténica, adquiere en el film una extraordinaria madurez que hace que el director-guionista le reserve un auténtico momento de gloria: cuando revela, doliéndose internamente pero con el semblante impasible, que ella estaba al tanto de la broma a que era sometida y por eso seguía el juego de Numeriano, de quien no estaba en absoluto enamorada... para así dejar expedido el camino para que el joven pueda casarse con la mujer que realmente quiere, su sobrina Araceli. Y es justamente en la reformulación de este personaje (y en la elección de la actriz, Antoñita Colomé) cuando se aprecia lo bien aprendidas que Neville tiene las enseñanzas del cine americano de género, en el que la mujer de la época, los años '30 de la Depresión, adquiere papeles de relevancia en géneros a ella destinados, como los musicales, la comedia y el melodrama. Joven muy de esos tiempos republicanos, desenvuelta, inteligente, Araceli es la auténtica portadora de la trama, la que la empuja y la que obliga, al influir sobre Numeriano, a su conclusión.

Algo parecido ocurre en *El malvado Carabel*, donde Neville reconvierte un personaje femenino marginal, como Germana, en el verdadero centro de la trama amorosa. Ese protagonismo de las mujeres en el cine republicano de nuestro hombre continúa en prácticamente todos sus filmes de postguerra. Consciente de que, como afirmara años después Alfred Hitchcock, toda buena película debe contener como elemento central una historia amorosa, Neville cambia el protagonismo masculino absoluto de su cuento largo *Frente de Madrid* en un co-protagonismo femenino, codo con

modo, por el expeditivo recurso de hacer de su heroína Carmen una espía miembro de la Quinta Columna. Protagonismo femenino tienen películas como *Café de París* y *La vida en un hilo*, en las que justamente son los personajes interpretados en ambas por Conchita Montes quienes, con su accionar, provocan la evolución de la narración. Y hasta en un film tan acartonado como *La muchacha de Moscú*, el personaje de Nadia responde mucho más a los cánones de una heroína americana de melodrama que al monolítico diseño del mismo personaje hecho por Milanesi en la novela. Por no hablar ya del díptico que forman sus dos musicales, *La Parrala* y *Verbena*, en las que el deseo femenino se impone, incluso con orgullosa relevancia y aún a costa del delito, como ocurre en el primero.

La continuidad entre República y primer franquismo tiene, en el caso de Neville, también un componente en el tratamiento de las instituciones, bien que con énfasis diferentes. La religión y la familia fueron temas recurrentes en su obra, pero ciertamente, con actitud a veces irreverente, otras paródica: nunca como un creyente de ninguna de tan magnas instituciones. Lo recordó Molina Foix, a propósito de *Adán y Eva*, uno de sus primeros libros de relatos: “La religión es presentada como farsa y disfraz, la familia como reducto de sordideces, los ogros como seres cansinos y vulnerables, los animales como observadores juiciosos y sensibles, los niños como candidatos idóneos para la estrangulación o el descuartizamiento”⁸²¹. Eso ya ocurría en *Falso noticiario*, en la que se zaherían algunas de las costumbres cívicas de la época, como las ceremonias de condecoración por obra y gracia de políticos, o las inauguraciones de estatuas. Y a su manera, también durante el franquismo se puede inferir el desdén de Neville por ciertos poderes (pienso sobre todo en la Iglesia Católica), por la vía de la elisión: los personajes de sus ficciones se comportan como si la institución eclesiástica no existiera (en *La vida en un hilo* se fía toda la trama a un inasible Destino; en *La torre de los siete jorobados* se juega con

⁸²¹ Molina Foix, Vicente: “Neville y la novela”, ponencia presentada en el seminario sobre la obra nevilliana, organizado por Julio Pérez Perucha en Valladolid, en 1982. Inédito.

el más allá y los fantasmas tienen una extraña corporeidad, algo tan ajeno al dogma católico). Se trata de seres que toman el destino en sus manos, como la Mercedes de *La vida en un hilo*, o la desdeñosa Carmen de *Café de París*.

Más entidad tiene aún la transgresión moral en un film como el necrófilo *Correo de Indias*. En él, al igual que ocurría en el guión que Neville adaptara para De Ribón en Italia (el de *Santa Rogelia*), se trata de poner en imágenes nada menos que un adulterio. En el caso de *Santa Rogelia*, el guionista se las apaña para desembarazarse limpiamente del molesto esposo de Rogelia; pero lo hace después de que se consume no sólo el adulterio, sino incluso de que la mujer sea madre de una niña nacida de su unión con el doctor Fernando. En *Correo de Indias*, una mujer que está en la cúspide del poder político-social español en la colonia americana del Perú, nada menos que la Virreina, se enamora (y consume su amor) del capitán del barco que la lleva de regreso junto a su marido, el virrey. Aquí, Neville, autor igualmente del libreto, condena irremediabilmente a la muerte a los amantes; pero no sin que ambos expresen de manera harto evidente que pagan gustosos el precio a la Parca con tal de haber vivido un interludio de tres meses de amor irreprimiblemente perfecto: un canto al *amour fou* que el ex-vanguardista Neville pone en imágenes sin complejo alguno.

Finalmente, creemos que nuestra hipótesis principal queda convalidada también cuando afirmamos que hay una continuidad en algo mucho más intangible, pero no menos importante entre el Neville republicano y el que ejerció en el duro primer franquismo: su concepción del cine como un producto destinado a públicos amplios, populares en la mejor acepción del término. Mucho ha insistido la historiografía española, en los últimos años, en las raíces hondamente españolas del arte nevilleano. Se ha remarcado tanto su madrileñismo como su gusto por formas del espectáculo popular tan auténticamente hispanas como el sainete; se han recordado sus querencias por la pintura de Goya, el toreo, el chotis, el flamenco, las

máscaras de Gutiérrez Solana; la mezcla, tan lograda, entre arte popular, recursos vanguardistas y subrayado *highbrow*, común en tantas de sus películas. Tanto se ha insistido que parecería que en el cine de Neville no se aprecian otras hechuras que las propias de una supuesta “manera española” de concebir el cinematógrafo.

Y sin embargo, la principal línea de trabajo de nuestro hombre no ha sido otra que el mestizaje. Una mezcla productiva, tanto en el período republicano como en el del primer franquismo (e incluso después): claro que hay en su cine (y en su teatro, aunque tal vez un poco menos; como ha dejado escrito Eduardo Haro Tecglen, en el artículo mencionado en este mismo epígrafe, el teatro en España ha sido siempre mucho más de derechas y menos innovador que el cinematógrafo) influencias de la tradición cultural popular hispana (o con más precisión, madrileña: hablar de “lo hispano” nos podría derivar hacia terrenos bien diferentes de los que pretendemos hollar con estas líneas). Pero no es menos cierto que esa línea que entronca con la tradición se compensa con un excelente conocimiento del funcionamiento del aparato (industrial, pero también estético) del cine en el que se formó: el sistema de estudios norteamericano. Es ahí donde se da la continuidad mayor en la trayectoria de Edgar Neville: en la defensa, práctica y profundización de los mecanismos que han construido la validez universal de los géneros, del bélico a la comedia, del melodrama al cine criminal: en el uso inteligente de algunos de sus arquetipos, en los modos de puesta en escena que acuñaron numerosos profesionales que le precedieron o que fueron sus estrictos contemporáneos. Sólo desde esa consideración, la de un cineasta con un programa estético (ya expresado en sus artículos y cartas escritas desde Hollywood, cuando todavía el cine sonoro era una criatura balbuceante) que intentó (y logró) cuadrar las influencias foráneas con la cultura propia, se podrá entender la grandeza de uno de los mayores francotiradores, de uno de los mejores creadores fronterizos con que ha contado el cine español en toda su historia.

17. BIBLIOGRAFÍA

METODOLOGÍA

ALLEN, Robert C, y GOMERY, Douglas (1995): *Teoría y práctica de la historia del cine*, Barcelona, Paidós.

ELSAESSER, Thomas (1997): *El concepto de cine nacional. El sujeto fantasmal del imaginario de la Historia del cine*, Valencia, Ediciones Episteme.

LAGNY, Michèle (1997): *Cine e Historia: problemas y métodos de la investigación cinematográfica*, Barcelona, Bosch Editores.

PÉREZ PERUCHA, Julio (1992): *Cine español. Algunos jalones significativos (1896-1916)*, Madrid, Films 210.

ROSEN, Philip (1995): “El concepto de cine nacional en la “nueva” era massmediática”, en PALACIO, Manuel y ZUNZUNEGUI, Santos: *Historia General del Cine, vol. XII. El cine en la era del audiovisual*, Madrid, Cátedra.

UTRERA, Rafael: “El concepto de cine nacional. Hacia otra historia del cine español”, en *Cuadernos de EIH CEROA*, nº 111-112, Sevilla, 2010, pp. 133-150.

OBRAS GENERALES

AA.VV. (1975): *Aproximación al realismo español*, Madrid, Castellote Editor.

• AA.VV. (1998): *José Gutiérrez Solana*, Ministerio de Cultura / Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

AA.VV. (2012): *En el combate por la Historia. La República, la Guerra Civil y el Franquismo*, Pasado y Presente, Madrid.

ABELLÁN, Manuel (1980): *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Editorial Península, Barcelona.

AMORÓS, Andrés (ed.) [1987]: *La zarzuela de cerca*, Editorial Espasa-Calpe, Madrid.

AMORÓS; Andrés (1991): *Luces de candilejas. Los espectáculos en España (1898-1939)*, Editorial Espasa-Calpe, Madrid.

AMORÓS, Andrés y DÍEZ BORQUE, José María (1999): *Historia de los espectáculos en España*, Editorial Castalia, Madrid.

- ARNICHES, Carlos (1969): *La señorita de Trevélez / Es mi hombre*. (Prólogo: Enrique Llovet). Ed. Salvat / Alianza Ed., Madrid.
- ARNICHES, Carlos (1997): *La señorita de Trevélez / Los caciques* (Prólogo: Juan Antonio Ríos Carratalá), Clásicos Castalia, Madrid.
- BAEZ Y PÉREZ DE TUDELA, José María (2012): *Fútbol, cine y democracia. Ocio de masas en Madrid 1923-1936*, Alianza Editorial, Madrid.
- BAHAMONDE, Ángel (Coord.) [2008]: *Historia de España Siglo XX (1875-1939)*, Ediciones Cátedra, Madrid.
- BAHAMONDE, Ángel, MARTÍNEZ LORENTE, Gaspar y OTERO CARVAJAL, Luis E. (2002): *Las telecomunicaciones en España. Del telégrafo óptico a la sociedad de la información*, Salamanca, Secretaría de Estado de Telecomunicaciones y para la Sociedad de la Información, Ministerio de Ciencia y Tecnología.
- BALSEBRE, Armand (2001): *Historia de la radio en España. Volumen I (1874-1939)*, Ediciones Cátedra, Madrid.
- BENNASSAR, Bartolomé (2005): *El infierno fuimos nosotros. La Guerra Civil española (1936-1942...)*, Taurus, Madrid.
- BOZAL, Valeriano (1995): *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1900-1939*. Espasa-Calpe, Madrid.
- BOZAL, Valeriano (1997): *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura. 1939-1990*. Espasa-Calpe, Madrid
- BURGUERA, M^a Luisa y FORTUÑO, Santiago (eds.) [1998]: *Vanguardia y humorismo. La otra generación del 27*, Castellón, Universitat Jaume I, Castelló de la Plana.
- CAMÍN, Alfonso (1998): *Entrevistas literarias*, Llibros del Pexe, Gijón.
- CAMPOY, Antonio Manuel (1971): *Solana*, Ediciones y Publicaciones Españolas, Madrid.
- CARBAJOSA, Mónica y CARBAJOSA, Pablo (2003): *La corte literaria de José Antonio. La primera generación cultural de la Falange*, Crítica, Barcelona.
- CARRERE, Emilio (1998): *La torre de los siete jorobados*, Valdemar Editores, Madrid.

- CIRICI I PELLICER, Alexandre (1977): *La estética del franquismo*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona.
- DE AZCÁRATE, Pablo (1976): *Mi embajada en Londres durante la guerra civil española*, Barcelona, Editorial Ariel.
- DÍAZ-CAÑABATE, Antonio (1978): *Historia de una tertulia*, Editorial Espasa-Calpe, Madrid.
- ELLWOOD, Shellagh (1984): *Prietas las filas. Historia de Falange Española, 1933-1983*, Editorial Crítica, Barcelona.
- ESCOBAR, Luis (2000): *En cuerpo y alma. Memorias*, Ed. Temas de Hoy, Madrid.
- FAURÉ, Michel (1977): *Le groupe Octobre*. Christian Bourgois Éditeur, París.
- FERNÁNDEZ FLOREZ, Wenceslao (1998): *El malvado Carabel*, Editorial Temas de Hoy, Madrid.
- FONTANA, Josep (ed.) [2000]: *España bajo el franquismo*, Editorial Crítica, Barcelona.
- FRANQUET, Rosa y MARTÍ, Josep Maria (1985): *La radio: de la telegrafía sin hilos a los satélites (Cronología 1780-1984)*, Editorial Mitre, Barcelona.
- FUSI, Juan Pablo y PALAFOX, Jordi (1997): *España: 1808-1996. El desafío de la modernidad*, Editorial Espasa, Madrid.
- GARCÍA GARRETA, Fernando (2012): *La censura en el franquismo y la revista de humor "La Codorniz"*, Jaén, Alkymya Editorial.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1999): *La sagrada cripta de Pombo*, Visor Libros / Consejería de Educación de la Comunidad Autónoma, Madrid.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1972): *José Gutiérrez Solana*, Ediciones Picazo, Barcelona.
- GONZÁLEZ ESCRIBANO, Raquel (2006): *José Gutiérrez Solana*, TF Editores / Fundación MAPFRE, Madrid.
- GRACIA, Jordi (2010): *A la intemperie. Exilio y cultura en España*, Editorial Anagrama, Barcelona
- JULIÁ, Santos, RINGROSE, David, SEGURA, Cristina (1995): *Madrid. Historia de una capital*, Alianza Editorial / Fundación Caja de Madrid, Madrid.

- LACARTA, Manuel (2002): *Madrid y sus literaturas. Del Modernismo y la Generación del 98 a nuestros días*. Ediciones La Librería, Madrid.
- LAIN ENTRALGO, Pedro (1976): *Descargo de conciencia (1930-1960)*. Barral Editores, Barcelona.
- LÓPEZ MONDÉJAR, Publio (2005): *Historia de la fotografía en España. Fotografía y sociedad desde los orígenes hasta el siglo XXI*. Lunweg Editores, Barcelona.
- MAINER, José-Carlos (editor): [1971] *Falange y literatura*, Editorial Labor, Barcelona.
- MAINER, José-Carlos (1987): *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Ediciones Cátedra, Madrid.
- * MAINER, José-Carlos (2005): *Tramas, libros, nombres. Para entender la literatura española. 1944-2000*. Editorial Anagrama, Barcelona.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (2010): *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Ed. Anthropos, Barcelona.
- MARTÍNEZ CUADRADO, Miguel (1978): *La burguesía conservadora (Historia de España Alfaguara VI)*, Alianza Editorial, Madrid.
- MERCADO, Silvia D. (2013): *El inventor del peronismo. Raúl Apold, el cerebro oculto que cambió la política argentina*, Editorial Planeta, Buenos Aires.
- MILANESI, Guido (1942): *Sancta Maria*, Arnoldo Mondadori Editore, Verona.
- MOLINA, Romualdo (2012): *Rafael de León. El más recordado de los olvidados y viceversa*, Fundación Autor / SGAE, Madrid.
- MORELLI, Anne (2001): *Principios elementales de la propaganda de guerra*, Editorial Hiru, Hondarribia.
- MORELLI, Gabriele (ed.) [1991]: *Treinta años de vanguardia española*, Ediciones El Carro de la Nieve, Sevilla.
- NAVAL, M^a Ángeles (2000): *La Novela de Vértice. La Novela del Sábado*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- ORTEGA Y GASSET, José (2010): *La rebelión de las masas. El problema de nuestro tiempo*, Ediciones de El País, Madrid.
- PALACIO, Manuel (2008): *Historia de la televisión en España*, Gedisa Editorial,

Barcelona.

PALACIO VALDÉS, Armando (1959): *Obras (Volumen I; incluye Santa Rogelia)*; Madrid, Aguilar.

PALOMARES LERMA, Gustavo (1989): *Mussolini y Primo de Rivera. Política Exterior de dos dictadores*, Eudema Universidad, Madrid.

PAYNE, Stanley G. (1984): *El catolicismo español*, Editorial Planeta, Barcelona.

PAYNE, Stanley G. (1985): *Falange. Historia del fascismo español*, Sarpe, Madrid.

PÉREZ PICAZO, María Teresa (1996): *Historia de España del siglo XX*, Editorial Crítica, Barcelona.

PINTO CRESPO, Virgilio (dir.) [2001]: *Madrid. Atlas histórico*. Editorial Lunewerg. Madrid.

REIG TAPIA, Alberto (1999): *Memoria de la guerra civil. Los mitos de la tribu*, Madrid, Alianza Editorial.

RIDRUEJO, Dionisio (1976): *Casi unas memorias. Con fuego y con raíces*, Editorial Planeta, Barcelona.

RIDRUEJO, Dionisio (1973): *Entre literatura y política*, Seminarios y Ediciones S.A., Madrid.

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (1986): *Literatura fascista española*, Editorial Akal, Madrid, 2 volúmenes.

ROMÁN, Manuel (2000): *La copla*, Acento, Madrid.

SALAÛN, Serge (1997): *El cuplé (1900-1936)*, Editorial Espasa-Calpe, Madrid.

SALAÛN, Serge y SERRANO, Carlos (eds.) [2006]: *Los felices veinte. España, crisis y modernidad*, Marcial Pons Historia, Madrid.

SALAZAR, María José (Ed.) (1998): *José Gutiérrez Solana. Colección Banco Santander*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura / Museo Reina Sofía.

SERRANO SUÑER, Rafael (1977): *Memorias*, Editorial Planeta, Barcelona.

SHAW, Duncan (1987): *Fútbol y franquismo*. Alianza Editorial, Madrid.

SINOVA, Justino (1989): *La censura de prensa durante el franquismo*, Ed. Espasa-Calpe, Madrid.

- TAMAMES, Ramón (1979): *La República. La Era de Franco (Historia de España Alfaguara VII)*, Alianza Editorial, Madrid.
- TRAPIELLO, Andrés (1994): *Las armas y las letras. Literatura y guerra civil (1936-1939)*, Editorial Planeta, Barcelona.
- UNAMUNO, Miguel (1976): *Artículos olvidados*. Recopilación de Christopher Cobb, Boydell & Brewer, Londres.
- UNAMUNO, Miguel de (1991): *En torno al casticismo*, Editorial Espasa-Calpe, Madrid.
- VAZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1971): *Crónica sentimental de España*, Barcelona, Editorial Lumen.
- VIÑAS, Ángel (dir.) [2010]: *Al servicio de la República. Diplomáticos y guerra civil*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación / Marcial Pons Historia.

OBRAS SOBRE CINE

- AA.VV.(1984): *Cine español 1896-1983*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- AA.VV.(1988): “E. Giménez Caballero. Una cultura hacista: Revolución y Tradición en la Regeneración de España”, en *Anthropos* nº 84, monográfico, Barcelona, mayo de 1988.
- AA.VV. (1990): “*Cinema spagnolo, italiano, video, radio, storia*”, monográfico de *Il Nuovo Spettatore*, revista del Archivio Nazionale della Resistenza, Franco Angelo Editore, Milano.
- AA.VV. (1993): *El paso del mudo al sonoro en el cine español*. Actas del IV Congreso de la AEHC, Universidad Complutense, Madrid.
- AA.VV. (1995): *De Dalí a Hitchcock. Los caminos del cine*. Actas del V Congreso de la AEHC, CGAI / Xunta de Galicia, A Coruña.
- AA.VV. (1996): *Historia del cortometraje español*, Alcalá de Henares, Festival de Cine.
- AA.VV. (1999): *Tierra sin pan, Luis Buñuel i els nous camins de les avantguardes*, Generalitat Valenciana / IVAM Centre Julio González, Valencia.
- AA.VV. (1999): *Los soportes de la cinematografía. I*. Cuadernos de la Filmoteca nº

- 5, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid.
- AA.VV. (2001) [1]: *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, Editorial 8 1/2 - Festival de Málaga, Madrid-Málaga.
- AA.VV. (2001) [2]: *Diccionario do cine en Galicia (1896-2000)*, CGAI / Xunta de Galicia, A Coruña.
- AA.VV.(2009): *Historia del cine español*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- ALTMAN, Rick (2000): *Los géneros cinematográficos*, Editorial Paidós, Barcelona [ed. original: 1999].
- ÁLVAREZ BERCIANO, Rosa y Ramón SALA NOGUER (2000): *El cine en la zona nacional. 1936-1939*, Bilbao, Editorial Mensajero.
- ANGULO, Jesús - LLINÁS, Francisco (1993): *Fernando Fernán Gómez: el hombre que quiso ser Jackie Cooper*, Patronato Municipal de Cultura, San Sebastián.
- ARANZUBÍA COB, Asier (2007): *Carlos Serrano de Osma: historia de una obsesión*. Cuadernos de la Filmoteca Española, Madrid.
- ARGENTIERI, Mino (Ed.) [1991]: *Risate di regime. La commedia italiana 1930-1944*. Marsilio Editore, Venecia.
- ARGENTIERI, Mino (Ed.) [1995]: *Schermi di guerra. Cinema italiano 1939-1945*, Bulzoni Editore, Roma.
- ARGENTIERI, Mino (1998): *Il cinema in guerra. Arte, comunicazione e propaganda in Italia 1940-1944*, Ed. Riuniti, Roma.
- AUB, Max (1985): *Conversaciones con Buñuel*, Editorial Aguilar, Madrid.
- BARREIRA, Domingo F.(1968): *Florián Rey*, ASDREC / Sindicato Nacional del Espectáculo, Madrid.
- BORAU, José Luis (1990): *El caballero d'Arrast*, San Sebastián, Festival Internacional de Cine-Filmoteca Vasca.
- BORAU, José Luis (dir.) [1998]: *Diccionario del cine español*, Madrid, Alianza Editorial/Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.
- BRUNETTA Gian Piero: *Storia del cinema italiano, volume secondo. Il cinema del regime (1929-1945)*, Riuniti, Roma, 2001.
- BURCH, Noël (1991): *El tragaluz del infinito. Contribución a una genealogía del*

lenguaje cinematográfico, Madrid, Cátedra.

CABERO, Juan Antonio (1949): *Historia de la cinematografía española*. Gráficas Cinema, Madrid.

CABEZA SAN DEOGRACIAS, José (2005): *El descanso del guerrero. El cine en Madrid durante la Guerra Civil española (1936-1939)*, Ediciones Rialp, Madrid.

CABRERIZO, Felipe (2007): *Tiempo de mitos. Las coproducciones cinematográficas entre la España de Franco y la Italia de Mussolini (1939-1943)*, Diputación Provincial, Zaragoza.

CALDIRON, Orio (a cura di): *Storia del cinema italiano. Vol. V: 1934-1939*, Edizioni di Bianco & Nero / Marsilio, Roma/Venecia, 2006.

CAMPORESI, Valeria (1994): *Para grandes y chicos. Un cine para los españoles (1940-1990)*, Ediciones Turfan, Madrid.

CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín y PÉREZ PERUCHA, Julio (1991): *Florentino Hernández Girbal y la defensa del cine español*, Universidad de Murcia – AEHC, Murcia.

CAPARRÓS LERA, José María (1977): *El cine republicano español 1931-1939*. DOPESA, Barcelona.

CAPARRÓS LERA, José María (1992): *Memorias de dos pioneros: Fructuós Gelabert y Francisco Elías*, CILEH, Barcelona.-

CARABBA, Claudio: *Il cinema del ventennio nero*, Valecchi Editore, Florencia, 1974.

CASADIO, Gianfranco: *Il grigio e il nero. Spettacolo e propaganda nel cinema italiano degli anni Trenta (1931-1943)*, Longo Editore, Ravenna, 1989.

CASTRO, Antonio (1974): *El cine español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres Editor.

CASTRO DE PAZ, José Luis (2002): *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, Ediciones Paidós, Barcelona.

CASTRO DE PAZ, José Luis (2005): “Conflictos y continuidades. Los turbios años cuarenta (1939-1950)”, en: AA.VV.: *La nueva memoria. Historia(s) del cine español*, La Vía Láctea, A Coruña.

CASTRO DE PAZ, José Luis (2010): “Propaganda, metáfora, memoria: la Guerra Civil en el cine español (1939-1965)”, en: IBÁÑEZ, Juan Carlos y ANANIA,

- Francesca (coord.): *Memoria histórica e identidad en cine y televisión*, Ediciones y Publicaciones Comunicación Social, Sevilla/Zamora, pp. 59-82.
- CASTRO DE PAZ, J.L. y PENA, Jaime (Coord.) [1998]: *Wenceslao Fernández Florez y el cine español*, Festival de Cine Independiente, Ourense.
- CASTRO DE PAZ, José Luis y CERDÁN, Josetxo (eds.) [2005]: *Suevia Films - Cesáreo González. Treinta años de cine español*, CGAI / Fílmoteca Española, A Coruña/Madrid.
- CASTRO DE PAZ, José Luis y CASTRO DE PAZ; David (ed.) [2009]: *Cine + guerra civil. Nuevos hallazgos. Aproximaciones analíticas e historiográficas*, Universidade da Coruña, A Coruña.
- CASTRO DE PAZ, José Luis y NIETO FERRANDO, Jorge (Ed.) (2011): *El destino se disculpa. El cine de José Luis Sáenz de Heredia*, Ediciones de la Fílmoteca, Valencia.
- COLLEYN, Jean-Paul (1993): *Le regard documentaire*, París, Centre Georges Pompidou.
- CRUSELLS, Magí (2000): *La Guerra Civil española: cine y propaganda*, Editorial Ariel, Barcelona.
- DE LASA, Juan Francisco (1976): *Francisco Elías, pionero del cine sonoro en España*, Fílmoteca Nacional de España, Madrid.
- DE LA COLINA, José y PÉREZ TURRENT, Tomás (1999): *Buñuel por Buñuel. Entrevistas y conversaciones*, Plot Ediciones, Madrid.
- DEL AMO, Alfonso e IBÁÑEZ, María Luisa (1996): *Catálogo general del cine de la guerra civil*, Madrid, Ediciones Cátedra / Fílmoteca Española.
- DÍAZ PUERTAS, Emeterio (2003): *Historia social del cine en España*, Editorial Fundamentos, Madrid.
- DURÁN, José Antonio (2003): *Cesáreo González: El empresario-espectáculo*, Diputación de Pontevedra / Taller de Ediciones J.A. Durán.
- FANÉS, Félix (1989): *El cas CIFESA: vint anys de cine espanyol (1932-1951)*, Ediciones de la Fílmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia.
- FEINER, Muriel (2004): *¡Torero! Los toros en el cine*, Alianza Editorial, Madrid.
- FERNÁNDEZ COLORADO, Luis y COUTO CANTERO, Pilar (coord.) [2001]: *La herida de las sombras. El cine español en los años 40*. Academia de las Artes y

las Ciencias Cinematográficas / AEHC, Madrid.

FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos (1962): *Recuerdo y presencia de Florián Rey*, Festival Internacional de Cine, San Sebastián.

FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos (1972): *La guerra de España y el Cine*, 2 volúmenes, Editora Nacional, Madrid.

FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos (¿1977?): *Los toros y el cine, ¿Madrid?*

FONT, Domènec (1976): *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*, Editorial Avance, Barcelona.

GARCÍA CARRIÓN, Marta (2007): *Sin cinematografía no hay nación. Drama e identidad nacional española en la obra de Florián Rey*, Institución Fernando El Católico / CSIC, Zaragoza.

GARCÍA DE DUEÑAS, Jesús (1993): *¡Nos vamos a Hollywood! (Abecedario de una frustración)*, Nickel Odeon. Madrid.

GARCÍA DE DUEÑAS, Jesús y GOROSTIZA, Jorge (coord.) [2001]: *Los estudios cinematográficos españoles*, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas, Madrid.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio Carlos (2002): *El cine español entre 1896 y 1939. Historia, industria, filmografía y documentos*, Editorial Ariel, Barcelona.

GARCÍA MAROTO, Eduardo (1988): *Aventuras y desventuras del cine español*, Plaza y Janés, Barcelona.

GARCÍA RIERA, Emilio (1992): *Historia documental del cine mexicano*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara,(volúmenes 2, 3 y 4).

GILI, Jean A. (1985): *L'Italie de Mussolini et son cinéma*, Henri Veyret Éditeur, París.

GONZÁLEZ LOPEZ, Palmira y CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín (1993): *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1921-1930*. Filmoteca Española, Madrid.

GUARNER, José Luis (1971): *30 años de cine en España*, Barcelona, Editorial Kairós.

GUBERN, Román (1976): *Cine español en el exilio 1936-1939*, Editorial Lumen, Barcelona.

GUBERN, Román (1977): *El cine sonoro en la II República. 1929-1936*, Editorial

Lumen, Barcelona.

GUBERN, Román (1981): *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1939-1975)*, Editorial Ariel, Barcelona.

GUBERN, Román (1986): *1936-1939: la guerra de España en la pantalla*, Madrid, Filmoteca Española.

GUBERN, Román (1987): *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.

GUBERN, Román (1994): *Benito Perojo: pionerismo y supervivencia*, Madrid, Filmoteca Española.

GUBERN, Román (1999): *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Ed. Anagrama.

GUBERN, Román y HAMMOND, Paul (2009): *Los años rojos de Luis Buñuel*, Ediciones Cátedra, Madrid.

HEINIK, Juan B. y DICKSON, Robert G. (1990): *Cita en Hollywood. Antología de las películas norteamericanas habladas en castellano*, Bilbao, Editorial Mensajero.

HEINIK, Juan B. y VALLEJO, Alfonso C (2009): *Catálogo del cine español. Filmes de ficción 1931-1940*. Ediciones Cátedra / Filmoteca Española, Madrid.

HEREDERO, Carlos (1996): *La pesadilla roja. El discurso anticomunista en el cine español de la dictadura*, Festival Internacional de Cine, San Sebastián.

HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino (edición de J.B. Heinik) [1992]: *Los que pasaron por Hollywood*, Editorial Verdoux, Madrid.

HERRERA, Javier y MARTÍNEZ-CARAZO, Cristina (eds) [2007]: *Hispanismo y cine*, Iberoamericana / Vesvuert, Madrid / Frankfurt del Main.

HUESO MONTON, Angel (1998): *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1941-1950*, Ediciones Cátedra / Filmoteca Española, Madrid.

LAURA, Ernesto (con la colaboración de Baldi, Alfredo) [2010], *Storia del Cinema italiano. Volume VI – 1940/1944*, Edizioni Bianco e Nero / Marsilio, Roma / Venecia.

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

- LLINÁS, Francisco y VIOTA, Paulino (eds.) [1988]: *El campo en el cine español*, Banco de Crédito Agrícola / Filmoteca Valenciana, Madrid/Valencia.
- LLOPIS, Juan Manuel (ed.) [1988]: *Juan Piqueras, el "Delluc" español*, Ediciones de la Filmoteca Valenciana, Valencia, 2 volúmenes.
- LÓPEZ GARCÍA, Victoriano, MARTÍN PROHARAM, Miguel A. y CUEVAS PUENTE, Antonio (1955): *La industria de producción de películas en España*, Ministerio de Industria, Madrid.
- MARTÍNEZ-BRETÓN, Juan Antonio (2000): *Libertad de expresión cinematográfica durante la II República Española (1931-1936)*, Editorial Fragua, Madrid.
- MARTÍNEZ TORRES, Augusto (2000): *Cineastas insólitos. Conversaciones con directores, productores y guionistas españoles*, Ed. Nuer, Madrid.
- MAZZACOLI, F. (a cura di) [1976]: *Film LUCE e guerra di Spagna*, Archivio Nazionale della Resistenza, Mostra Internazionale di Venezia, Venecia.
- MENDEZ LEITE VON HAFTE, Fernando (1965): *Historia del cine español*, Editorial Rialp, Madrid, 2 volúmenes.
- MEDINA, Pedro y GONZÁLEZ, Luis M. (2005): *Cortos pero intensos. Las películas breves de los cineastas españoles*, Alcalá de Henares (Madrid), Festival de Cine.
- MONGUILOT BENZAL, Félix (2005): "Producciones cinematográficas hispano-italianas: 1943-1945", en *Quaderni del CSCI* nº 1, Barcelona, Istituto Italiano di Cultura, pp. 188-194.
- MONTERO, Julio y CABEZA, José (eds.) [2005]: *Por el precio de una entrada. Estudios sobre Historia Social del cine*, Editorial RIALP, Madrid.
- MONTERO, Julio y PAZ, María Antonia (1999): *Creando la realidad. El cine informativo 1895-1945*, Editorial Ariel, Barcelona.
- NICOLÁS MESEGUER, Manuel (2004): *La intervención velada. El apoyo cinematográfico alemán al bando franquista (1936-1939)*. Universidad de Murcia / Primavera Fotográfica de Lorca, Murcia.
- NIETO FERRANDO, Jorge (2008): *La memoria cinematográfica de la Guerra Civil española (1939-1982)*, Publicaciones de la Universidad de Valencia, Valencia.
- NIETO FERRANDO, Jorge (2009): *Cine en papel. Cultura y crítica*

- cinematográfica en España (1939-1962)*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia.
- OMS, Marcel (1986): *La guèrre d'Espagne au cinéma. Mythes et réalités*, Les Éditions du Cerf, París.
- PALACIO, Manuel y BONET, Eugeni (1983): *Práctica fílmica y vanguardia artística en España (1925-1981)*, Universidad Complutense, Madrid.
- PALACIO, Manuel y SANTOS, Pedro (1995): *Historia general del cine*, Vol. VI, "La transición del mudo al sonoro", Editorial Cátedra, Madrid.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2003): *Cine, literatura y poder. La adaptación cinematográfica durante el primer franquismo (1939-1950)*, Salamanca, Librería Cervantes.
- PÉREZ MERINERO, Carlos y David (1975): *Cine y control*, Castellote Editor, Madrid.
- PÉREZ MERINERO, Carlos y David (eds.) [1976]: *Del cinema como arma de clase. Antología de Nuestro Cinema 1932-1935*. Fernando Torres Ed., Valencia.
- PÉREZ PERUCHA, Julio (1980): *El cine de las organizaciones populares republicanas ente 1936 y 1939. I. La CNT*, Certamen Internacional de Cine Documental y de Cortometraje, Bilbao.
- PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.) [1997]: *Antología crítica del cine español 1906-1995*, Madrid, Ediciones Cátedra / Filmoteca Española.
- POZO, Santiago (1984): *La industria de cine en España. Legislación y aspectos económicos (1896-1970)*, Publicacions i Edicions de la Universitat, Barcelona.
- REDI, Ricardo (a cura di) [1979]: *Cinema italiano sotto il fascismo*, Marsilio Editori, Venecia.
- RIAMBAU, Esteve (1994): *El paisatge abans de la batalla. El cinema a Catalunya (1896-1939)*, Barcelona, Llibres de l'Índex.
- RIAMBAU, Esteve (2011): *Imatges confrontades: la Guerra Civil i el Cinema*, Generalitat de Catalunya / Filmoteca de Catalunya, Barcelona.
- RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro (1989): *Sobre el guió. Productors, directors, escriptors i guionistes*, Sociedad General de Autores y Editores / Festival de Cinema, Barcelona.
- RIAMBAU, Esteve - TORREIRO, Casimiro (1998): *Guionistas en el cine español*.

- Quimeras, picarescas y pluriempleo*, Madrid, Ediciones Cátedra / Filmoteca Española.
- RIAMBAU, Esteve - TORREIRO, Casimiro (2008): *Productores en el cine español*. Estado, dependencias y mercado. Madrid, Ediciones Cátedra –/ Filmoteca Española.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan (1997): *Lo sainetesco en el cine español*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan (2000): *El teatro en el cine español*. Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio (2003): *Dramaturgos en el cine español (1939-1975)*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan - SANDERSON, John D. (eds.) [1999]: *Relaciones entre el cine y la literatura: el teatro en el cine*, Vicerrectorado de Extensión Universitario de la Universidad de Alicante, Alicante.
- RODRÍGUEZ FUENTES, Carmen (2002): *Las actrices en el cine español de los cuarenta*, Caligrama Ediciones, Benalmádena (Málaga).
- ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim (dir.) [2005]: *Diccionari del cinema a Catalunya*, Enciclopèdia Catalana / Filmoteca de Catalunya, Barcelona.
- ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim y ALSINA THEVENET, Homero (1985): *Textos y manifiestos del cine. Disciplinas, fuentes, innovaciones*, Editorial Fontamara, Barcelona.
- ROSELLI, Alberto y PAMPALONI, Bruno (2005): *Il ventennio in celluloide*, Edizioni Settimo Sigilo, Roma.
- ROTELLAR, Manuel (1977): *Cine español de la República*, Festival Internacional de Cine, San Sebastián.
- RUBIO BARCIA, José (1992): *Con Luis Buñuel en Hollywood y después*, Edicións Do Castro, A Coruña.
- RUIZ ÁLVAREZ, Luis Enrique (2004): *El cine mudo español en sus películas*. Ediciones Mensajero, Bilbao.
- SALA NOGUER, Ramón (1993): *El cine en la España republicana durante la guerra civil*. Ediciones Mensajero, Bilbao.
- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente y TRANCHE, Rafael (2000): *NO-DO, el tiempo y la*

memoria, Ediciones Cátedra / Filmoteca Española, Madrid.

SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente y TRANCHE, Rafael (2012): *El pasado es el destino. Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*, Ediciones Cátedra / Filmoteca Española, Madrid.

SÁNCHEZ OLIVEIRA, Enrique (2003): *Aproximación histórica al cineasta Francisco Elías Riquelme (1890-1977)*, Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

SANTOS, Mateo (1937): *El cine bajo la svástica. La influencia fascista en el cine internacional*. Ediciones de Tierra y Libertad, Cuadernos de Educación Social, Barcelona.

SAVIO, Francesco (1975): *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nell' cinema italiano di regime (1930-1943)*, Sonzogno, Milán.

SAVIO, Francesco (a cura di Tullio Kezich) [1979]: *Cinecittà anni trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano*, 3 vol., Bulzoni Editori, Roma.

SORIA, Florentino, BARREIRA, Domingo F. y FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos (1963): *Redescubrimiento de Florián Rey*, Filmoteca Española, Madrid.

TAIBO I, Paco Ignacio (2000): *Un cine para un imperio*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.

TORRELLA PINEDA, Josep (1991): *Rodatges de postguerra a Barcelona. Un recorregut pels estudis de cinema*, Barcelona, Orphea/Institut de Cinema Català.

VALLÉS COPEIRO DEL VILLAR, Antonio (2000): *Historia de la política de fomento del cine español*, Filmoteca Valenciana, Valencia.

ZUNZUNEGUI, Santos (2002): *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

SOBRE (Y DE) EDGAR NEVILLE

AA.VV. (1977): *Edgar Neville en el cine*, Madrid, Filmoteca Nacional de España.

AA.VV (1999): "Edgar Neville: 100", número monográfico de la revista *Nickel Odeon*, Madrid, invierno de 1999.

AA.VV. (2011): *La torre de los siete jorobados*, publicación con numerosos textos, que acompaña el DVD del film, edición de Versus Entertainment.

AGUILAR, Santiago (2002): *Edgar Neville: tres sainetes criminales*, Cuadernos de la Filmoteca Española, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid.

ANÓNIMO (1942). *La muchacha de Moscú*. Biblioteca Cine nº 1, Ediciones Rialto, Madrid.

ANÓNIMO (1943). *Café de París*. Biblioteca Cine nº 39, Ediciones Rialto, Madrid.

ANÓNIMO (1953): *El malvado Carabel*, Ediciones Biblioteca Films nº 207, Editorial Atlas, Barcelona.

BURGUERA, María Luisa (1994): *Edgar Neville: entre el humorismo y la poesía*, Biblioteca Popular Malagueña, Diputación Provincial, Málaga.

BURGUERA, María Luisa (1999): *Edgar Neville: Entre el humor y la nostalgia (Biografía)*, Institució Alfons el Magnànim / Diputació de València, Valencia.

CASTRO DE PAZ, José Luis (s/f), “Un fértil humus literario entre la aurora y la melancolía: las dos versiones de *El malvado Carabel* de Wenceslao Fernández Flórez (Edgar Neville, 1935; Fernando Fernán-Gómez, 1955)”, en PÉREZ PERUCHA, Julio y RUBIO ALCOVER, Agustín, *Aurora y melancolía. El cine español durante la II República española (1931-1939)*, A Coruña, Vía Láctea editorial. Libro CD. ISBN: 978-84-89444-99-7.

DAPENA, Gerard (2009): “*Domingo de carnaval: un cine de diversión y crimen*”, en GÓMEZ VAQUERO, Laura y SÁNCHEZ SALAS, Daniel (eds.): *El espíritu del caos. Representación y recepción de las imágenes durante el franquismo*, Ediciones 8 ½, Madrid.

ERAUSKIN FERNÁNDEZ, David (2001): “Investigación sobre un cineasta libre de toda sospecha. Conjeturas y certezas de las fricciones de Edgar Neville con la censura franquista”, comunicación presentada al Congreso de la AEHC, Valencia.

FRANCO TORRE, Christian (2015): *Edgar Neville. Duende y misterio de un cineasta español*, Santander, Shangrila Textos Aparte.

GARCÍA DE DUEÑAS, Jesús (2005): *Ángeles Rubio-Argüelles, una dama del teatro*, Fundación Pública Teatro Miguel de Cervantes, Málaga.

GÓMEZ SANTOS, Marino (1969): “Edgar Neville cuenta su vida”, serie de nueve entrevistas con Neville publicadas originalmente en el diario *Pueblo* (25 de abril-7 de mayo de 1962) y recopiladas posteriormente en *Doce hombres de letras*, Madrid, Editora Nacional.

HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino (1982): “El cine de Neville en los años treinta

- republicanos”. Ponencia inédita leída en el simposio sobre el cineasta, Valladolid, SEMINCI.
- LOBATO, Flora (2007): *Edgar Neville entre la literatura y el cine. Análisis narratológico comparativo de algunas de sus adaptaciones*, Ed. LC, Salamanca.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel (2001): “El cine de Edgar Neville. Madrileñismo y expresionismo”, en: RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio: *El humor en España: Carlos Arniches y Edgar Neville*. Actas del Seminario homónimo, Universidad de Alicante (1999).
- MATUD JURISTO, Alvaro: “Edgar Neville: de intelectual republicano a cineasta franquista”, en MONTERO, Julio y CABEZA, José (eds.) [2005]: *Por el precio de una entrada. Estudios sobre Historia Social del cine*, Editorial RIALP, Madrid.
- MUÑOZ FELIPE, Javier (2008): *Edgar Neville en la historia del cine español (1931-1960)*. Tesis doctoral inédita, defendida en la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona.
- NEVILLE, Edgar (1995): “Tres cartas a Ortega de Edgar Neville”, en *Revista de Occidente* n. 175, Madrid, diciembre de 1995, p. 125 y ss.
- NEVILLE, Edgar (1941): *Frente de Madrid*, Editorial Espasa-Calpe, Madrid.
- NEVILLE, Edgar (1956): *Producciones García, S.A.*, Editorial Taurus, Colección El Club de la Sonrisa, Madrid.
- NEVILLE, Edgar (1976): *Las terceras de ABC*, Editorial Prensa Española, Madrid.
- NEVILLE, Edgar (1999): *Don Clorato de Potasa*, Espasa-Calpe, Colección Austral (edición de María Luisa Burguera), Madrid.
- NEVILLE, Edgar (1990): *El baile. La vida en un hilo*, Ediciones Cátedra (edición de María Luisa Burguera), Madrid.
- NEVILLE, Edgar (1969): *Teatro II (Prohibido en otoño, La vida en un hilo, alta fidelidad)*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- NEVILLE, Edgar (1969): *Obras selectas. Novelas. Teatro. Cuentos. Artículos. Poesía*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- NEVILLE, Edgar (2006): *Flamenco y cante jondo*. Ed. de José María de Goicoechea. Ediciones Rey Lear, Madrid.
- PÉREZ PERUCHA, Julio (1982): *El cinema de Edgar Neville*, SEMINCI,

Valladolid.

RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio (2007): *Una arrolladora simpatía. Edgar Neville: de Hollywood al Madrid de la posguerra*, Editorial Ariel, Barcelona.

RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio (Ed.) [2007], 2: *Universo Neville*, Instituto Municipal del Libro, Málaga.

SANZ DE SOTO, Emilio (1982): "Edgar Neville: un cineasta de la generación del 27". Ponencia inédita leída en el simposio sobre el cineasta, Valladolid, SEMINCI.

TORREIRO, Casimiro: "Un huésped indeseable. Edgar Neville en Roma", en *Secuencias* nº 29, Ocho y Medio Libros / Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, primer semestre 2009, pp. 78-89.

TORRIJOS, José María (coord.) [1999]. *Edgar Neville (1899-1967): la luz en la mirada*, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid.

PÁGINAS WEB

http://www.tipografialamoderna.com/la_memoria/maruja-tomas-la-estrella-olvidada/

<http://cvc.cervantes.es/literatura/alh/>

<http://www.mecd.gob.es/bbddpeliculas>

<http://www.grancanariaweb.com/cine/edgar/edgar.htm>

REVISTAS CINEMATOGRÁFICAS CONSULTADAS

- *Arte y Cinematografía*
- *Cinema* (Roma)
- *Cámara*
- *Cine Argentino* (Buenos Aires)
- *Cinegramas*
- *Film* (Roma)
- *Films Selectos*
- *Heraldo de la Cinematografía* (Buenos Aires)
- *Nuestro Cinema*
- *Popular Film*
- *Primer Plano*
- *Proyector*

- *Radiocinema*
- *Sintonía* (Buenos Aires)

18. ANEXOS

- FILMOGRAFÍA**
- DOCUMENTOS**

18.1 FILMOGRAFÍA DE EDGAR NEVILLE COMO DIRECTOR⁸²²

1932: **YO QUIERO QUE ME LLEVEN A HOLLYWOOD (mediometraje)**

Argumento, guión y letra de cantables: Edgar Neville. **Ayudante de dirección:** José Martín. **Fotografía:** Agustí Macasoli. **Decorados:** Fernando Mignoni. **Música:** Maestro Patiño. **Muebles y atrezzo:** Rolaco. **Vestuario:** Lacoma, Jerome, Angel. **Sistema de sonido:** Seletone. **Jefe de Producción:** Pedro Ladrón de Guevara. **Producción:** Star Film. **Duración:** 55 minutos. **Intérpretes:** Perlita Greco (la estrella), Federico García Sanchiz (el escritor), Antonio Robles (el amigo), José Martín (el maestro de escuela), Julia Bilbao, Emilia Barrado, Ángeles Somavilla, Conchita Uríos, Gertrudis Pajares, Pilar de la Peña, Luisita Martínez, Consuelo Olmo, Carmelina Fernández, Luisita Uríos, Carmen Martínez, María Rosa de Gracia (aspirantes a estrellas de cine), Enrique Herreros, Perico Chicote, Manuel Vico (el modelo), Manuel Rosellón.

Estreno: cine Kursaal (Barcelona), 9 de abril de 1932.

1933: **FALSO NOTICIARIO (cortometraje)**

Dirección, argumento y guión: Edgar Neville. **Ayudante de dirección y regidor:** Pepe Martín. **Fotografía:** Alberto Arroyo. **Producción:** José Ignacio Escobar Kirkpatrick, marqués de Valdeiglesias. **Música:** Maestro Font. **Duración:** aprox. 10'. **Distribución:** Exclusivas Diana.

Intérpretes: Edgar Neville (narrador), Natividad Zaro, Enrique Jardiel Poncela, Santiago Ontañón y otros personajes no profesionales.

Estreno: cine Ópera (Madrid), 27 de marzo de 1933.

1935: **DO RE MI FA SOL LA SI O LA VIDA PRIVADA DE UN TENOR (Parodia de zarzuelas) [mediometraje]**

Argumento y guión: Edgar Neville. **Ayudante de dirección:** Pepe Martín. **Fotografía:** Enrique Guerner. **Música:** Jacinto Guerrero. **Decorados:** José María de Torres. **Sonido:** Luis Marquina. **Producción:** C.E.A. **Distribución:** Hispania Tobis. **Duración:** 30 minutos.

Intérpretes: Juan García (el tenor), Amalia Sánchez Ariño (la tenora), Conchita Leonardo (Marieta), José Martín (el violinista), Alfonso Ponce de León (el pianista), Pepito de la Mota (el niño).

⁸²² En el apartado de Laboratorio y Estudio de rodaje, en caso de no figurar la ciudad debe entenderse que es Madrid.

Estreno: Cine Palacio de la Música (Madrid)

1935: **EL MALVADO CARABEL**

Argumento: la novela homónima de Wenceslao Fernández Flórez. **Guión:** Edgar Neville y W. De Francisco. **Ayudante de dirección:** Domingo Pruna y Pepe Martín. **Fotografía:** Guillermo Goldberger. **Operador:** **Montaje:** Johanna Rosinski. **Decorados:** E. Chaves. **Música:** M. Gurlitt, con rumbas del maestro Desmons. **Asesor artístico:** Geza Pollats Chuck. **Vestuario:** **Sonido:** René Renault y J. Stapler. **Estudios de rodaje:** Orphea (Barcelona). **Director general de producción:** Saturnino Ulargui. **Producción:** Inca Films y U Films. **Distribución:** U Films.

Intérpretes: Antonio Vico (Carabel), Antoñita Colomé (Germana), Francisco Alarcón (banquero Aznar), Alejandro Nolla (banquero Bofarull), Amalia Sánchez Ariño (Doña Nieves), Cándida Losada (Silvia), Juan Torres Roca (Olalla), Ana de Siria (Sra. Robledillo), Mary Cruz (Srta. Robledillo), Antonio Palacios (dentista), Pepito Ripoll (el niño), Juana Manso (dueña de la pensión), Elías Sanjuán (huésped), Juan Barajas (Azpitarte), José María Lado, Rafael de Labra, "La Rumbera Eléctrica".

Estreno: Cine Callao (Madrid), 9 de diciembre de 1935

1936: **LA SEÑORITA DE TREVELEZ**

Argumento: basado en la comedia de Carlos Arniches. **Guión:** Edgar Neville. **Ayudantes de dirección:** Domingo Pruna y José Martín. **Regidores:** Francisco Cejuela y Guillermo Bolín. **Fotografía:** Enrique (Henri) Barreyre. **2º Operador:** Tom Kemmenffy. **Foto fija:** Antonio Gavilán. **Montaje:** Sara Ontañón. **Música:** Rodolfo Halffter. **Figurines:** María Rosa Bendala. **Decorados:** Carlos Arniches (hijo) y Martín Domínguez. **Maquillaje:** Julián Ruiz. **Sonido:** Federico Gomis. **Estudios de rodaje:** Ballesteros. **Jefe de producción:** Pedro Nerriere. **Producción:** Atlantic Films. **Duración:** 81 minutos.

Intérpretes: María Gámez (Florita de Trevélez), Antoñita Colomé (Araceli), Alberto Romea (don Gonzalo de Trevélez), Nicolás Rodríguez (Numeriano Galán), María Luisa Moneró (Carmencita), Luis Heredia (Picavea), Edmundo Barbero (Tito Guiloya), Juan Torres Roca (don Marcelino), Fernando Freyre de Andrade (Torrija), Jacinto Higuera (Manchón), Ramón Camarero (Menéndez), Acario Cotapos (pianista), Edgar Neville (huésped), José Martín (huésped), Guillermo Marckwald (alemán), José Santugini (taquillero), Luciano Díaz (camarero).

Estreno: Cine Palacio de la Música (Madrid), 27 de abril de 1936.

1938: **LA CIUDAD UNIVERSITARIA (cortometraje)**

Guión y comentario: Edgar Neville. **Locución:** Manuel Augusto García Viñolas. **Fotografía:** Enrique Guerner. **Laboratorio:** Geyer (Berlín). **Producción:** Departamento Nacional de Cinematografía. **Distribución:** Hispania Tobis. **Duración:** 13'38" minutos.

1938: **JUVENTUDES DE ESPAÑA (Documental de la Primera Demostración Nacional de Organizaciones Juveniles en Sevilla) [cortometraje]**

Guión y comentario: Edgar Neville. **Locución:** Joaquín Reig. **Fotografía:** Enrique Guerner. **Montaje:** Joaquín Reig. **Laboratorio:** Geyer (Berlín). **Producción:** Departamento Nacional de Cinematografía. **Distribución:** Hispania Tobis. **Duración:** 17'28" minutos.

1939: **¡VIVAN LOS HOMBRES LIBRES! (cortometraje)**

Guión y comentario: Edgar Neville. **Fotografía:** Enrique Guerner. **Producción:** Departamento Nacional de Cinematografía. **Laboratorio:** Cinefoto (Barcelona). **Distribución:** Hispania Tobis. **Duración:** 8'30 minutos.

Observaciones: Su título de rodaje fue *Las checas de Barcelona*.

1939: **SANTA ROGELIA / IL PECCATO DI ROGELIA SANCHEZ**

Director de la versión española: Roberto de Ribón. **Director de la versión italiana:** Carlo Borghesio⁸²³. **Ayudante dirección:** Pedro de Juan. **Argumento:** basado en la novela homónima de Armando Palacio Valdés. **Guión:** Mario Soldati, Roberto de Ribon y Edgar Neville. **Diálogos españoles:** E. Neville y César González Ruano. **Fotografía:** Jan Stallich, Francesco Izzarelli y Augusto Tiezzi. **Montaje:** Mario Bonnoti. **Música:** Giovanni Fusco y Federico Moreno Torroba. **Decorados:** Guido Fiorini. **Vestuario:** Marcello di Laurino. **Maquillaje:** Erliszka. **Sonido:** Orazio Sacco, con aparatos de Itala Acustica, S.A.. **Estudios de rodaje:** Cinecittà/Quadraro (Roma). **Director general de producción:** Luigi F. Martini⁸²⁴. **Supervisión copia italiana:** Angelo Besozzi. **Producción:** S.A.F.I.C. (Roma). **Duración:** 73 minutos⁸²⁵. **Distribución:** Exclusivas Diana.

⁸²³ Chiti y Lancia (ver Bibliografía) dan como codirector de la versión italiana a Roberto de Ribon, lo que no figura en la copia. En la atribución del guión italiano cambia Edgar Neville, sustituido por Alberto Moravia. En lo que hace a la española, se hace eco de que fue dirigida por Ribon aunque con supervisión de Neville y de Julio Fleischner.

⁸²⁴ En copia italiana: Alberto Cinquini. Inspector de producción: Giorgio Adriani.

⁸²⁵ La copia italiana tiene una duración de 83 minutos.

Intérpretes: Germana Montero⁸²⁶ (Rogelia), Rafael Rivelles (Dr. Fernando Vilches), Juan de Landa (Máximo), Rafael Calvo (Dr. Olivar), Pastora Peña (Cristina), Irene Caba Alba (Marciala), Luis Peña (Pepe), Porfiria Sanchiz (presidenta de la Junta), Emilio García Ruiz (Pedro), Mimí Muñoz.⁸²⁷

Estreno: Cine Avenida (Madrid), 15 de enero de 1940

Observaciones: Se incluye en esta filmografía para una mayor comprensión de los argumentos que nos hacen afirmar que el film en realidad no fue realizado por Edgar Neville, a pesar de las afirmaciones de éste.

1939: FRENTE DE MADRID / CARMEN FRA I ROSSI

Director de la versión italiana: Edgar Neville. **Argumento:** Edgar Neville, basado en su novela corta. **Guión:** Edgar Neville. **Ayudante de dirección:** José Martín y Guy Simor. **Fotografía:** Jan Stallich y Francesco Izzarelli. **Montaje:** Sara Ontañón (versión española) y Fernando Tropea (versión italiana). **Escenografía:** Guido Fiorini. **Música:** Ezio Carabella. **Sonido:** Ettore Forni. **Estudios de rodaje:** Cinecittá (Roma). **Director de producción:** conde Baldassare Negroni. **Producción:** Film Bassoli. **Duración:** 95 minutos. **Distribución:** Hispano Tobis S.A.

Intérpretes: Rafael Rivelles (Javier Navarro)⁸²⁸, Conchita Montes (Carmen), Juan de Landa (Amalio), Blanca de Silos (la doncella Mercedes⁸²⁹), Crisanta Blanco (portera), Manuel Miranda (jefe de la checa), Luis López Estrada (miliciano de la FAI), Argimiro Guerra (hermano de Carmen), Carlos Muñoz (miliciano comunista), Calixto Bertramo (jefe ruso), Manuel Morán (capitán Salmerón), Ángel Marrero (locutor de la radio clandestina), José Martín (miliciano hambriento), Miguel S. del Castillo, Manuel Gasset, Alfredo Herrero, Joaquín Soriano, Anita Farra, Mimí Muñoz, María C. de la Peña, Luis Solano, Rafael Gasset, Ramón Sáinz de la Hoya, Gil de la Vega, Eugenio Duse, y en la versión italiana, Livia Minelli, Mario Moffesi, Nino Eller, Augusto Medacci.

Estreno: Cine Palacio de la Música, 23 de marzo de 1940.

1941: LA MUCHACHA DE MOSCÚ / SANCTA MARIA

Director de la versión española: Edgar Neville. **Director de la versión italiana:** Pier Luigi Faraldo. **Ayudante de dirección:** Guido Paolucci. **Argumento:** basado en la novela *Sancta Maria* de Guido Milanese. **Guión:**

⁸²⁶ Se trata del nombre españolizado de la actriz francesa Germaine Montero.

⁸²⁷ En la versión italiana, figuran como secundarios los actores Letizia Bonini, Mario Brizzolari, Felice Minotti, Pina Renzi, Miriam Marcati, Vasco Creti, Franca Flora Volpini, Alba Ferraroti, Francesco Ferrara, Mario Condorelli, Guido Stani y Maria Polesi.

⁸²⁸ En la versión italiana, el protagonista el personaje se llama Alfredo y el actor que lo encarna es Fosco Giachetti.

⁸²⁹ En la versión italiana el personaje se llama María.

Alessandro di Stefani⁸³⁰. **Diálogos españoles:** Edgar Neville. **Fotografía:** Carlo Montuori. **Montaje:** Giacinto Jolitti y Gisa Radicchi Levi (no acreditada)⁸³¹. **Decorados:** Gastone Medin. **Música:** Edgardo Carducci. **Canción:** Di Fazio. **Sonido:** Ovidio del Grande. **Estudios de rodaje:** Cinecittá (Roma). **Jefe de producción:** Oscar Gaeta. **Laboratorios:** Cinecittá. **Producción:** Fonorama - E.I.A. Distribuzioni.⁸³² **Duración:** 71 minutos⁸³³. **Distribución:** U Films.

Intérpretes: Conchita Montes (Nadia), Amedeo Nazzari (Pablo Wronski), Armando Falconi (padre Lorenzo), Osvaldo Valenti (Jack), Germana Paolieri (Elena Scotto), Sandro Ruffini (Ruggero Scotto), Sandro Salvini (Nando), Carlo S. Todd (Walter), Gemma d'Alba (Anna), Pina Renzi (esposa de Walter), Angelo Dessy (un exilado ruso), Liana del Balzo (pasajera en el barco), Satia Benni (María), Franca [Flora] Volpini (camarera), Rafael Calvo, Anita Delgado, Miguel S. del Castillo, José González.

Estreno: Cine Palacio de la Música (Madrid), 6 de abril de 1942.

1941: **VERBENA (mediometraje)**

Argumento: Edgar Neville y Rafael de León. **Guión:** Edgar Neville. **Ayudantes de dirección:** José Martín y Bernardo de la Torre. **Script:** Encarna Giménez. **Fotografía:** Ted Pahle (A.S.C.). **2º operador:** Alfonso Nieva. **Montaje:** Petra R. de Nieva. **Música:** Manuel Quiroga. **Canciones:** Rafael de León. **Decorados:** Pedro (Pierre) Schild. **Construcción de decorados:** César Espiga. **Vestuario:** Casa Paquita. **Maquillaje:** Wiatcheslaw Tourjanski. **Sonido:** Fermín Rodríguez Múgica. **Estudios de rodaje:** Orphea (Barcelona). **Laboratorios:** Cinefoto (Barcelona). **Director general de producción:** Saturnino Ulargui. **Producción:** UFISA. **Duración:** 34 minutos. **Distribución:** U Films.

Estreno: cine Avenida (Madrid), 10 de noviembre de 1941.

Intérpretes: Maruja Tomás (Estrella Matutina), Amalia de Isaura (mujer barbuda), Juan Monfort (Felipe), Miguel Pozanco (don Paco, dueño de la barraca), José María Lado (Levinsky, el aventurero), José Martín (Rachmaninoff), Ana María Quijada (cocinera), Manuel Morán (el del martillo), Manuel Dicenta (vendedor de bigotes), Miguel Utrillo (príncipe Bofarull), Luciano Díaz (tragafuego).

Estreno: Cine Avenida (Madrid), 10 de noviembre de 1941.

Premios: Obtuvo uno de los cuatro Premios del Sindicato a cortometrajes el año de su producción.

⁸³⁰ Chiti y Lancia afirman que colaboraron en el guión, aunque no figuren acreditados, el propio Milanesi y Edgar Neville.

⁸³¹ En la documentación hispana figura como montador Jacinto Sotillo.

⁸³² A efectos de la censura española, se trata de una coproducción entre España e Italia, en la que Ulargui actuaría como productor hispano.

⁸³³ La duración de la versión italiana es de 76 minutos.

1941: LA PARRALA

Argumento: Rafael de León y Xandro Valerio. **Guión:** Edgar Neville. **Ayudante de dirección:** José Martín y Bernando de la Torre. **Fotografía:** Ted Pahle (A.S.C.). **Montaje:** Antonio Cánovas. **Música:** Manuel Quiroga. **Canciones:** Rafael de León. **Decorados:** Pedro (Pierre) Schild. **Constructor de decorados:** César Espiga. **Vestuario:** Raffran. **Maquillaje:** Wiatcheslaw Tourjanski. **Sonido:** Fermín Rodríguez Múgica. **Estudios de rodaje:** Orphea Films (Barcelona). **Laboratorios:** Cinefoto (Barcelona). **Director general de producción:** Saturnino Ulargui. **Producción:** Ufisa. **Duración:** 19 minutos. **Distribución:** U Films. **Intérpretes:** Maruja Tomás (Trini, la Parrala), Ana María Quijada (tabernera), Antonio L. Estrada (policía), Manuel Miranda (Curro, el guitarrista). **Estreno:** Cine Publi (Barcelona), 8 de agosto de 1941; Cine Imperial (Madrid), 12 de enero de 1942

1942: CORREO DE INDIAS

Argumento y guión: Edgar Neville. **Ayudante de dirección:** Enrique Fernández Sagaseta. **Script:** Asunción Nile. **Fotografía:** Ted Pahle. **2º Operador:** Mariano Ruiz Capillas. **Foto fija:** Manuel Novoa. **Montaje:** Sara Ontañón. **Ayudante de montaje:** Mariona Pagés. **Música:** José Muñoz Molleda. **Decorados:** Sigfrido Burmann y Luis Martínez Feduchi. **Ayudante de decorador:** A. Tapia. **Constructor de decorados:** José Pina. **Truca:** Ballesteros. **Maquetas:** S. Burmann y Figuerola. **Muebles y atrezzo:** Aycuens. **Figurines:** Julio Laffitte. **Vestuario:** Peris Hnos. **Maquillaje:** Wiatcheslaw Tourjanski. **Peluquería:** Fernanda Alonso. **Sonido:** Antonio Alonso. **Sistema de sonido:** Tobis Klang-Film. **Estudios de rodaje:** C.E.A. **Laboratorios:** Madrid Films. **Jefe de producción:** Hipólito Díez. **Ayudante de producción:** Manuel Rosellón. **Producción:** CEPICSA. **Duración:** 98 minutos. **Distribución:** Hispania Tobis, S.A. **Intérpretes:** Conchita Montes (virreina), Julio Peña (capitán), Armando Calvo (virrey), Juan Calvo (Currito el contra maestre), Julia Lajos (Paca la Portuguesa), Eloísa Muro (criada de la virreina), Fernando Fresno (médico), José Martín (violador frustrado), Manuel Miranda (indiano pendenciero), Antonio Casas, Erasmo Pascual, Luciano Díaz, Manolita Morán, Joaquina Maroto, Angeles Puchol, Francisco Alonso, Emilio Santiago, Guillermina Grin, Carmen Ponce, Margarita Alexandre, María García Morcillo, Carmen Alfaro, F. Mejuto, Luis Latorre, L.G. Rey, Antonio Pérez Justo "Zerep", Alvaro Santos, Santiago Rivero, Juan Pereira, Basilio Cabrera. **Estreno:** Cine Callao (Madrid), 1 de marzo de 1943 **Clasificación:** 1ª categoría

1943: CAFÉ DE PARÍS

Argumento y guión: Edgar Neville. **Ayudante de dirección:** Enrique Fernández Sagaseta. **Script:** Encarnación Jiménez. **Fotografía:** Guillermo Goldberger. **2º Operador:** Alfonso Nieva. **Montaje:** Sara Ontañón. **Música:** José Muñoz Molledo. **Decorados:** Enrique Luchetti. **Constructor de decorados:** Francisco Canet Cubel. **Asesor artístico:** Francisco Bonmatí de Codecido. **Figurines:** Julio Laffitte. **Maquillaje:** Julián Ruiz. **Estudios de rodaje:** C.E.A. **Laboratorios:** Madrid Films. **Jefe de producción:** José Martín. **Producción:** PROCINES. **Duración:** 98 minutos. **Distribución:** PROCINES.

Intérpretes: Conchita Montes (Carmen), José Nieto (Jaime), Tony D'Algy (Franz), Rosina Mendía (Diana), Julia Lajos (Colette), Joaquín Roa (Landusky, el pintor), Manuel Requena (admirador de Landusky), Mariana Larrabeiti (Lily), Ana de Siria (señora sudamericana), Pedro Barreto (Totó), José Franco (Dupont), Manuel Miranda (marido de doña Tomasa), Joaquina Maroto (doña Tomasa), Juanita Manso (su cuñada), Ginés Gallego (chico de la portera), José Prada (Mortimer), Francisco Marimón (albacea), José Martín (mayordomo), María Sanchiz, Santiago Rivero.

Estreno: Cine Callao (Madrid), 27 de diciembre de 1943

Clasificación: 2ª categoría

1944: LA TORRE DE LOS SIETE JOROBADOS

Argumento: basado en la novela homónima de Emilio Carrere. **Guión:** José Santugini y Edgar Neville. **Ayudante de dirección:** José Martín. **Script:** Encarna Jiménez. **Regidor:** Cardona. **Fotografía:** Enrique (Henri) Barreyre. **2º Operador:** Andrés Pérez Cubero **Ayudante de cámara:** Félix Ruiz Mirón. **Foto fija:** Ricardo Morchón. **Montaje:** Sara Ontañón. **Música:** José Ruiz de Azagra. **Decorados y maquetas:** Pierre Schild y Antonio Simont. **Construcción de decorados:** Francisco Canet Cubel. **Vestuario:** Peris Hnos. **Maquillaje:** Florido. **Sonido:** Enrique Domínguez. **Sistema de sonido:** Eurocord "N". **Ingeniero director:** Luis Lucas de la Peña. **Estudios de rodaje:** C.E.A. **Laboratorios:** Madrid Films. **Director de producción:** Germán López. **Jefe de producción:** Fernando Roldán. **Ayudante de producción:** Ricardo Nieto. **Producción:** Luis Júdez (J Films), España Films. **Duración:** 90 minutos. **Distribución:** España Films. **Intérpretes:** Antonio Casal (Basilio Beltrán), Isabelita de Pomés (Inés), Guillermo Martín (Dr. Sabatino), Julia Lajos (madre de La Bella Medusa), Félix de Pomés (don Robinson de Mantua), Manolita Morán (La Bella Medusa), Julia Pachelo (Braulia), Antonio Riquelme (don Zacarías), Manuel Miranda (Malato), Emilio Barta, Antonio J. Estrada (policía), Julia García

Navas, Rosario Royo (portera), Luis Latorre (croupier), Francisco Zabala, Natalia Daina, Luis Ballester, Carmen García, José Arias, Zeballos, José Franco (espectro de Napoleón), Inocencio Barbán, Carmen García, José Arias, Antonio Bayón.

Estreno: Cine Capitol (Madrid), 23 de noviembre de 1944

Clasificación: 2ª categoría.

1945: LA VIDA EN UN HILO

Argumento y guión: Edgar Neville⁸³⁴ **Ayudante de dirección:** José Martín. **Script:** Encarnita Jiménez. **Fotografía:** Enrique Barreyre. **2º Operador:** Ricardo G. Morchón. **Foto fija:** Manuel Novoa. **Montaje:** Mariano Pombo. **Música:** José Muñoz Molleda. **Decorados:** Sigfrido Burmann. **Construcción de decorados:** Francisco Canet Cubel. **Muebles y atrezzo:** Rebollo y Santiago López. **Ambientación:** José M. García Briz. **Sastrería:** Humberto Cornejo. **Figurines:** Julio Laffitte. **Maquillaje:** Julián Ruiz. **Sonido:** Ramón Arnal. **Estudios de rodaje:** C.E.A. **Laboratorios:** Arroyo. **Jefe de producción:** José Martín Hernández. **Producción:** Edgar Neville. **Duración:** 92 minutos. **Distribución:** C.E.A. Distribución

Intérpretes: Conchita Montes (Mercedes), Rafael Durán (Miguel Angel), Guillermo Marín (Ramón), Julia Lajos (Madame Dupont), Alicia Romay (Isabel), María Bru (Doña Encarnación), Eloísa Muro (Doña Purificación), Juanita Manso (Escolástica), Joaquín Roa (Contacos), Julia Pachelo (Mariana), Manuel París (Marchante), Enrique Herreros (taxista), César de Nueda (Arribatxo), Manuel Ocaña, Rosario Royo, Josefina de la Torre, Joaquina Maroto, María Saco, Carlos Alvarez Segura, Kurt Doogan y su orquesta.

Fecha de estreno: 26 de abril de 1945

Clasificación: 2ª categoría

Premios: Mejor argumento y mejor guión (Círculo de Escritores Cinematográficos)

1945: DOMINGO DE CARNAVAL

Argumento y guión: Edgar Neville. **Ayudante de dirección:** Enrique Fernández Sagaseta. **Script:** Encarnita Jiménez. **Fotografía:** Enrique Barreyre. **2º Operador:** Ricardo G. Morchón. **Montaje:** Mariano Pombo. **Música:** José Muñoz Molleda. **Dirección musical:** Muñoz Molleda. **Decorados:** Antonio Simont. **Construcción de decorados:** Francisco Canet Cubel. **Ambientación:** José M. García Briz. **Sastrería:** Cornejo. **Maquillaje:** Julián Ruiz. **Sonido:** Antonio Alonso. **Estudios de rodaje:** C.E.A. **Laboratorios:** Arroyo. **Jefe de producción:** José Martín. **Ayudante**

⁸³⁴ Este guión sirvió para que, posteriormente, Neville escribiera una pieza teatral con el mismo nombre, estrenada en 1959 aunque ya publicada en libro en 1955.

de producción: Luciano Díaz **Producción:** Edgar Neville. **Duración:** 83 minutos. **Distribución:** C.E.A. Distribución.

Intérpretes: Conchita Montes (Nieves), Fernando Fernán Gómez (comisario), Guillermo Marín (Gonzalo), Julia Lajos (Julia), Juanita Manso (tía abuela), Manuel Requena (Requena), Francisco Hernández (comisario jefe), Mariana Larrabeiti (Mariana), Joaquín Roa (Nemesio), Manuel Arbó (Emiliano), Fernando Aguirre (Emeterio), Ildefonso Cuadrado (bastonero), Ginés Gallego (Satanás), Carlos Alvarez Segura (amigo de Emeterio), Alicia Román (extranjera).

Fecha de estreno: 22 de octubre de 1945

Clasificación: 1ª categoría

Premios: Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo (S.N.E.; uno de los quintos premios) al guión, en el concurso anual de 1944. Premio del S.N.E. (uno de los segundos premios) en 1945.

18.2. DOCUMENTOS ITALIANOS

ÍNDICE

1. Introducción

1.1. Análisis del marco histórico	4
1.2. De la Guerra Civil al primer franquismo	7
1.3. Una personalidad proteica: Edgar Neville	10

2. Fuentes y estado de la cuestión

2.1. El cine republicano	15
2.2. La Guerra Civil	21
2.3. El cine del primer franquismo	24
2.4. Sobre Edgar Neville	27
2.5. Objetivos: Neville como estudio de caso	32

3. Metodología

3.1. Marco conceptual	39
-----------------------	----

4. Contexto general

4.1. Marco histórico. Antecedentes	
4.1.1. De la dictadura de Primo de Rivera a la II República	46
4.1.2. La II República: contradicciones y tensiones no resueltas	52
4.2. El ocio y las industrias culturales desde los años 20	56
4.2.1. Prensa, fotoperiodismo y radio	59
4.2.2. Las artes escénicas: el teatro	67
4.2.3. Las artes escénicas: la zarzuela	70
4.2.4. Las artes escénicas: cuplé, canción y cafés cantantes	75
4.2.5. La tauromaquia como espectáculo	87
4.3. El cine republicano	91
4.3.1. El sonoro: un negocio al borde de la quiebra	94
4.3.2. La producción sonora republicana	107
4.4. La República: legislación y censura	120
4.4.1. Marco legislativo	121
4.4.2. La censura republicana	125
4.5. Derecha e izquierda frente al cine	131

4.5.1. Los cine-clubs: la otra trinchera	
4.6. Un gran debate político-cultural: en torno a la españolidad	
4.6.1 Un debate central: cine español contra españolada	152
4.6.2. El español, lengua madre	157
4.6.3. Antecedentes de la españolada	167
4.6.3.1. La españolada cinematográfica	172
4.6.3.2. La españolada en el cine de la República	175
4.7. España en guerra: las dos legalidades	180
4.7.1. El bando republicano (I): las organizaciones políticas	184
4.7.2. El bando republicano (II): la producción gubernamental	191
4.7.3. El bando alzado, o nacional: la censura	197
4.7.4. El bando alzado: la producción propagandística	201
5. EDGAR NEVILLE: un caso de estudio	
5.1. Antecedentes: una biografía peculiar	213
5.1.1. Años de formación	213
5.1.2. Vida de bohemia. Primeros escritos	217
5.1.3. Neville, diplomático	226
5.1.4. Escritor humorístico	230
5.1.5. Hollywood: una crucial etapa de aprendizaje	234
5.1.6. Influjos y conocimientos	240
5.2. Entre República y primer franquismo	244
5.2.1. De republicano azañista a propagandista alzado	244
5.2.2. Conchita Montes	247
5.2.3. D'Abbadie d'Arrast y Benito Perojo: Neville, guionista	249
5.2.4. Pisadas de hierro	254
5.2.5. Los problemas en la carrera diplomática	260
5.2.6. Entre la acción y la propaganda	263
5.2.7. Un intelectual guerrero: Neville y Falange	266
6. La producción nevilleana (I): las películas republicanas	275
6.1. Tres filmes de aprendizaje	275
6.1.1. <i>Yo quiero que me lleven a Hollywood</i> (1931-32)	275

6.1.2. Recepción crítica	278
6.1.3. <i>Falso noticiario</i> (1932)	282
6.1.4. Recepción crítica	285
6.1.5. <i>Do-re-mi-fa-sol-la-si o La vida privada de un tenor</i> (1935)	287
6.2. <i>El malvado Carabel</i> (1935)	289
6.2.1. Peculiaridades de la adaptación	293
6.2.2. Recepción crítica y carrera posterior	297
6.3. Un encuentro con Arniches: <i>La señorita de Trevélez</i> (1936)	300
6.3.1. Origen y peculiaridades de la adaptación	301
6.3.2. Una comedia coherente: la crítica de costumbres	305
6.3.3. Recepción crítica	310
6.4. Los cortometrajes de propaganda franquistas	313
6.4.1. <i>La Ciudad Universitaria</i> (1938)	315
6.4.2. <i>Juventudes de España</i> (1938)	317
6.4.3. <i>¡Vivan los hombres libres!</i> (1939)	319
7. EL NUEVO RÉGIMEN: construcción legislativa, represión y censura	323
7.1. Represión y censura	329
7.2. La censura cinematográfica	332
7.2.1. Aspectos normativos	335
7.3. La reconstrucción del aparato cinematográfico	340
7.3.1. La legislación: un cine enteramente en castellano	345
7.3.2. Las medidas de protección a la producción	348
7.3.3. La producción del primer franquismo	357
7.3.4. La política exterior del cine español: los convenios con Italia	371
7.3.5. Haciendo tabla rasa: la españolada en los 40	378
8. Neville en la postguerra	386
8.1. Los años italianos	386
8.1.1. El contexto cinematográfico italiano	389
8.1.2. Un caballero (y una dama) poco recomendables	394
8.2. Neville en el primer franquismo	402
8.2.1. Decepciones personales y políticas	404
8.2.2. La incesante creación	411
8.2.3. Edgar Neville Producciones Cinematográficas	415

9. La producción nevilleana (II): Los films italianos	417
9.1. La controversia <i>Santa Rogelia / Il peccato di Rogelia Sanchez</i> (1939)	417
9.1.1. Presentación de un desconocido: Roberto de Ribón	421
9.1.2. De Ribón en la Argentina	424
9.1.3. Peculiaridades de la adaptación	429
9.1.4. Argumento	432
9.1.5. El modelo genérico americano	433
9.1.6. Religión y sociedad	436
9.1.7. Recepción crítica	438
9.2. La Historia en presente: <i>Frente de Madrid/Carmen fra i rossi</i> (1939)	441
9.2.1. Génesis del proyecto	443
9.2.2. Control italiano y modificaciones de la adaptación	445
9.2.3. Memoria personal y protagonismo femenino	449
9.2.4. Propaganda y política	452
9.2.5. Puesta en escena	456
9.2.6. Censura y recepción crítica	458
9.3. El obligado aire de los tiempos: <i>La muchacha de Moscú / Sancta Maria</i> (1941)	467
9.3.1. Argumento	467
9.3.2. Peculiaridades de la adaptación	468
9.3.3. Versión española, versión italiana	473
9.3.4. Nacional-catolicismo y anticomunismo	476
9.3.5. Recepción crítica y censura	480
10. La producción nevilleana (y III): los primeros 40	485
10.1. Dos encargos musicales de Saturnino Ulargui	485
10.2. <i>La Parrala</i>	489
10.3. <i>Verbena</i> (1941)	493
10.3. Argumento	494
10.3.1. Un programa de futuro	495
10.3.2. Recepción crítica	497
11. Abordando el film histórico: <i>Correo de Indias</i> (1942)	499
11.1. Orígenes de un proyecto extraño	501

11.2. Argumento	505
11.3. Construyendo un melodrama ejemplar	506
11.4. La Guerra Civil, otra vez	510
11.5. Recepción crítica	514
12. Una comedia ligera: <i>Café de París</i> (1943)	515
12.1. Argumento	513
12.2. Fabulaciones cosmopolitas	519
12.3. Recepción crítica	520
13. Hibridación y madrileñismo: <i>La torre de los siete jorobados</i> (1945)	528
13.1. Génesis de un proyecto complejo	529
13.2. Argumento	534
13.3. Una adaptación que cambia casi todo	536
13.4. El sainete fantástico	539
13.5. Recepción crítica	545
14. A vueltas con el azar: <i>La vida en un hilo</i> (1945)	547
14.1. Tramitaciones ministeriales	548
14.2. Argumento	550
14.3. Entre el azar y la crítica de costumbres	551
14.4. Recepción crítica	557
15. Otro sainete criminal: <i>Domingo de carnaval</i> (1945)	562
15.1. El mundo de Gutiérrez-Solana	563
15.2. Producción y censura	567
15.3. Argumento	569
15.4. En torno al sainete	570
15.5. Un crimen en carnaval	575
15.5. Recepción crítica	581
16. CONCLUSIONES	
16.1. Continuidades y rupturas. El plano jurídico-industrial	584
16.2. Neville y su tiempo	590
17. BIBLIOGRAFÍA	600
18. ANEXOS	
18 A) Filmografía	620
18 B) Documentos italianos	629