

Edgar Neville: Sainete, intertextualidad y anclaje temporal

Francisco Javier Gómez Tarín*

Índice

1 Neville y la torre de los siete jorobados	1
2 Lo sainetesco	5
3 Intertextualidad	8
4 Anclaje temporal	10
5 Bibliografía	12

La consideración que el cine español de los años cuarenta ha tenido por parte de crítica y público ha sido generalmente la de la indiferencia, cuando no el desprecio, fruto de una voluntad de situar dentro de un mismo marco todo producto proveniente de una etapa nefasta de nuestra historia, dominada por la cruel dictadura franquista. El mito de un cine autárquico, directamente dirigido por los mecanismos del sistema, se desmorona rápidamente si se examina la producción de aquellos años. No es que no se pretendiera un cine propagandístico de los valores patrios y la nueva moral enraizada en el fascismo, sino que no se llevó a cabo un control directo de la industria, limitándose a mantener una férrea censura, tanto previa como posterior a los rodajes. Otra cuestión

*Facultad de Ciências Humanas y Sociales; Dpto. Filosofía, Sociología y Comunicación Audiovisual y Publicidad - Universidad Jaime I, Castellón, España.

muy diferente es la fragilidad de esa industria por las condiciones de posguerra, escasez de negativo, insuficiencia de infraestructura, etc.

De todo cuanto antecede da cumplida reseña José Enrique Monterde en su análisis del cine español entre 1939 y 1950, *El cine de la autarquía* (Gubern, R.; Monterde, J.E.; Pérez Perucha, J.; Riambau, E.; y Torreiro, C.: 181-238), por lo que remitimos al citado texto, toda vez que no es este el objetivo del presente trabajo, aunque sí nos parece esencial como marco ilustrativo.

En las antípodas de un cine que comulgase con la autarquía, Edgar Neville aparece como ejemplo de otro cine, abiertamente disidente, tanto desde los contenidos como desde las perspectivas formales. Su producción cinematográfica, en el seno de la incipiente industria de aquellos años, es constante, pese a que sus películas no siempre obtuvieran reconocimiento ni oficial ni por parte del público.

1 Neville y la torre de los siete jorobados

Edgar Neville de Romree nació en Madrid, en 1899 (se cumple este año su centenario). Procedente de la aristocracia, estudió Filo-

sofía y Derecho e ingresó en el cuerpo diplomático. A partir de 1917 comienza ya a escribir, alcanzando soltura tanto en novela como en teatro o poesía. Se relacionó con los ambientes culturales de su época, trabando amistad con Ortega y Gasset, Gómez de la Serna y García Lorca, en una clara vinculación a la generación del 27.

Viaja como agregado cultural a Washington en 1929. Conoce Los Angeles y el mundo del cine, que le subyuga; pronto abandonará la carrera diplomática y aceptará un contrato con la Metro Godwyn Mayer para supervisar y redactar diálogos de las versiones españolas. En Hollywood entablará amistad con Douglas Fairbanks y Charles Chaplin, quien le permitirá filmar fragmentos de su rodaje de *Luces de la ciudad* (quizás las únicas imágenes que se conservan de Chaplin dirigiendo).

Su trabajo para la Metro fue especialmente bien considerado por los resultados obtenidos en un film como *Presidio* (George F. Hill, 1930). A su regreso a España, comienza sus escauceos como director; el primer largometraje, *El malvado Caravel*, data de 1935 y hoy está perdido, al igual que *La señorita de Trevez* (1936). Inmediatamente se apuntan las constantes de su cine, enraizado profundamente en el costumbrismo, como base del sainete, y con una clara preocupación por erradicar la cursilería, el provincianismo y la vulgaridad.

La gran contradicción que se da en Edgar Neville es que, siendo claramente un hombre de la República, liberal y dialogante, se pone al servicio del Departamento Nacional de Cinematografía del bando franquista, para el que rodará durante la guerra algunos cortometrajes. En 1939 dirige en Roma *Frente de Madrid*, donde aborda la necesidad de re-

conciliación y tiene el primer choque con la censura.

Después de la guerra su carrera como realizador es continuada pero siempre en el límite de lo asumible por el sistema franquista; es decir, un cine contra corriente, que pretende la búsqueda de otros mecanismos discursivos y, sobre todo, un estilo auténticamente personal, lo que se verá refundido en su último film: *Mi calle* (1960).

La mayor preocupación de Neville era la recreación de ese Madrid del sainete dieciochesco, con lo que daba lugar a un admirable ensamblaje entre trama argumental y ambiental (esto será constante en todos sus films). Al propio tiempo, su experiencia como autor dramático le posibilitaba un gran dominio del espacio escénico y los métodos discursivos; será fascinante el guión que desarrollará para *La vida en un hilo*, con cruces espacio temporales muy novedosos para su época.

También fue un avanzado, un precursor. Su film *Duende y misterio del flamenco* (1952) supone un fuerte revulsivo para la gran cantidad de productos folklóricos que comenzaban a prodigarse; *El último caballo*, por su parte, anuncia ya un tipo de comedia con fuerte entronque neorrealista que desarrollarían Bardem y Berlanga.

Nunca abandonó sus inquietudes literarias, esencialmente en el mundo del teatro, que cultivó hasta su muerte en 1967. Hay que decir que su contradicción de *hombre republicano al servicio del franquismo* se tradujo en constantes roces con las juntas de censura, en las calificaciones otorgadas a sus films, y, finalmente, en su decepción, legible en *Mi calle* (1960), film testamento con el que da por cerrada su carrera en la industria cinematográfica.

Remitimos al documentado libro de Julio

Pérez Perucha para todo lo que respecta a filmografía y otras actividades artísticas creativas de Neville, así como para las fichas técnicas y anecdotario.

Las condiciones de producción de *La torre de los siete jorobados* ponen de manifiesto los problemas de Neville con la censura. De un lado, Emilio Carrere tenía fama de bohemio e incluso de personaje ligado a prácticas de tipo ocultista, lo que supone una elección por parte de Neville de un autor para nada en sintonía con las pretensiones moralizadoras del sistema; de otra parte, la trama resulta muy rocambolesca, con excesivo contenido fantástico, que la censura pide sea atemperado (ítem más cuando incluso aparece una secta secreta con claras connotaciones masónicas) añadiendo un principio y un final que indiquen con claridad el carácter de sueño; estos cambios no serían llevados a cabo, con lo que puede decirse que el resultado es bastante fiel a las pretensiones iniciales de Neville.

La película plantea la existencia de una ciudad subterránea, bajo Madrid, construida por los judíos que no obedecieron el decreto de expulsión de los Reyes Católicos. Lo clandestino, emerge. Ni que decir tiene que las lecturas pueden ser muy ricas si nos situamos en la época en que el film es realizado; tanto es así, que puede resultar incomprensible a los ojos de hoy cómo la dictadura pudo admitir esta película en que está implícito el carácter de amenaza de un mundo con vida propia más allá de lo tangible cotidiano.

Los films de Edgar Neville, salvo alguna excepción muy puntual, no gozaron del favor del público; sin embargo, su visión de equilibrio entre su concepción del discurso cinematográfico y la comercialidad era patente en sus propias declaraciones:

Creo que debemos tener mucho cuidado en la elección de temas y mantenernos en un razonable término medio entre taquilla y calidad, porque estamos expuestos, si no, a echar de la producción española al auténtico público de cine y atraernos, en cambio, a los espectadores de las infinitas coplas andaluzas que andan por esos cines y que cada día exigen mayores bajezas (Pérez Perucha, J.: 95)

Emilio Carrere nació en Madrid, en 1881. Junto con Alejandro Sawa, Rafael Cansinos Asséns, Pedro Luis de Gálvez y otros escritores de la época, se movía en los ambientes de la bohemia madrileña. Escribió también poesía modernista. Sus obras combinan la ironía, lo castizo, el misterio, lo macabro y siempre esa bohemia de la que formaba parte (pese a negarlo posteriormente).

Era un escritor que constantemente reciclaba sus textos, entregando en ocasiones a sus editores materiales que previamente había ya suministrado. Tanto es así que precisamente el caso de *La torre de los siete jorobados* puede considerarse como de los más significativos: La novela se publica en 1924, pero el original entregado al editor estaba incompleto y éste había recurrido a Jesús de Aragón para que añadiera capítulos y puliera el material; parece bastante verosímil que en realidad Emilio Carrere entregó un original de su anterior relato, *Un crimen inverosímil* (1922), y sobre él trabajó Jesús de Aragón hasta completar *La torre de los siete jorobados* en 1923, publicándose en 1924 definitivamente. Se trata de un tipo de novelas cercanas a Leroux, Conan Doyle, y el estilo del folletín de misterio, muy demandado por los lectores de la época (Carrere fue un escritor

con éxito, que aparecía con frecuencia en la prensa).

Aunque no poseemos datos suficientes, el propio libro hace referencias explícitas a términos cinematográficos. Si tenemos en cuenta su fecha de gestación, no es descabellado pensar que Carrere y Aragón conocían un film como *El gabinete del Dr. Caligari*, del cual puede fácilmente reconocerse la presencia del sonámbulo en la novela: Ercole (frente al Cesare de *Caligari*). Este reconocimiento tiene que ver con su descripción física, su comportamiento, su dependencia del maestro.

Al mismo tiempo, observemos estas dos citas de la novela:

Basilio ha adquirido una gorra, una pipa muy larga y se ha quitado el bigote. Ya está transformado en un perfecto detective (Carrere, E.: 72)

En el fondo de lo sobrenatural no hay nunca más que lo natural desconocido (Carrere, E.: 87)

La primera cita remite abiertamente al concepto de representación, marcando a la vez un apunte irónico, como calificativo del personaje. La segunda, más interesante, nos lleva a la significación freudiana de *lo siniestro* (lo que puede indicar el conocimiento de los autores del texto de Freud, ligado estrechamente a la narración *El hombre de arena* de E.T.A. Hoffman y posteriormente aplicable a *Caligari*, *Nosferatu* y otros múltiples productos de lo misterioso). La afición al ocultismo de Carrere nos permite sospechar que estaría al corriente de la producción cinematográfica en el terreno de lo misterioso y, por supuesto, de los textos freudianos. Veremos que esta línea corre en un flujo inin-

terumpido que traslada la influencia del expresionismo alemán hasta el film de Neville.

Edgar Neville tenía una visión muy clara de su trabajo como director de cine, lo que le llevaría a declarar:

Se dirige una película a fuerza de trabajo, habilidad, buen gusto, de gritos, de riesgos y... de algo de talento. (Pérez Perucha, J.: 108)

Neville, por un mecanismo de economía, ha refundido y suprimido muchos de los personajes inicialmente presentes en el texto de Carrere. Ahora bien, sorprende que esta economía no se traduzca también a los procesos de producción; si nos atenemos a la secuencia en el subsuelo, podremos observar que la planificación no hace apenas uso del campo-contracampo (salvo en la escena del gabinete de don Zacarías y, en menor medida, en las dependencias de Sabatino) para construir el espacio escénico; redundante en ello la exagerada duración de la mayor parte de los planos (tengamos en cuenta que el promedio para la secuencia llega a ser de 15 segundos) y la proliferación de los Planos Generales (concretamente 50, un 45% del total).

Todo lo anterior nos permite aventurar un especial interés de Neville por la mostración, fruto de su formación y dedicación teatral, pero también del aprendizaje de los métodos y mecanismos cinematográficos en la etapa final del cine mudo e inaugural del sonoro en Los Angeles, de la mano de Chaplin y los trabajos que él mismo llevó a cabo. A todo ello habría que añadir el peso que en esta secuencia tienen los decorados, lo que lleva a un afán de espectacularización.

No obstante, se delata por el montaje cierta falta de madurez en la estructura del discurso fílmico; así, el ritmo de ensamblaje

de los planos es en ocasiones chirriante, con bruscas alteraciones en su relación duración - amplitud de encuadre. Unido a ello, el mantenimiento de diálogos en off, sin cambio de plano, o el uso de panorámicas para atraer al centro del encuadre a los personajes, evitando el corte.

La propia dualidad que nos presenta el cine de Neville entre un argumento y un contexto privilegiado, resulta válida para despejar parcialmente estas dudas. Sus tramas fluyen en el seno de un abanico de personajes, situaciones y entornos que en sí mismos tienen una entidad básica (aunque aparentemente secundaria). Hay una doble vía narrativa o, si se prefiere, una vía narrativa superpuesta sobre otra mostrativa; pero esta superposición resulta ser dialéctica, interactiva, de tal forma que en ocasiones pasa a primer plano lo que no parecería tener relevancia. La lógica consecuencia es una sensación de dispersión.

2 Lo sainetesco

Uno de los objetivos declarados de Edgar Neville fue siempre la presentación de un universo costumbrista, enraizado en el Madrid que tanto amaba y que tan bien había sido retratado por el sainete creando una tipología de personajes fácilmente reconocibles por los espectadores. Ahora bien, la obra de Neville, y más concretamente *La torre de los siete jorobados*, no puede en modo alguno encasillarse como sainetesca, toda vez que sus tramas están, en la mayor parte de los casos, muy lejos de esa concepción. Sin embargo, sí podemos hablar de un *toque* sainetesco, introducido con objeto de enriquecer los resultados a partir de la incorporación de personajes secundarios que se

entienden como estereotipos y, en consecuencia, no precisan de otra presentación que su propia presencia física.

Ríos Carratalá ha estudiado las relaciones entre el cine y el sainete desde una perspectiva que parte de que

El encuentro con lo sainetesco se da siempre en un contexto donde confluyen diversas circunstancias. El interés por los ambientes populares y costumbristas, los personajes anónimos que se convierten en tipos para protagonizar sencillas historias cotidianas, el humor - a menudo combinado con el melodrama y la ternura - como eficaz forma de acercamiento a una realidad no siempre agradable y por definición vulgar... Pero, sobre todo, el interés por aproximarse con actitud moderadamente crítica y sin afán trascendente a una realidad concreta, inmediata y sencilla mediante una fórmula que permite una fácil comunicación con el espectador medio. Cuando se dan estas circunstancias, y otras que también analizaremos, lo sainetesco no es imprescindible, pero suele ocupar un lugar más o menos preponderante. De ahí esa repetida presencia que cabe analizar alejándonos de la vaguedad hasta ahora empleada y empezando a perfilar una materia un tanto difusa por ser, en parte, fruto de la disolución histórica de un género teatral (Ríos Carratalá, J.A.: 16)

Con estas premisas, y siguiendo a este autor, podemos establecer que los rasgos que nos permitirían descubrir *lo sainetesco* en el discurso fílmico serían:

1. Estructura coral.
2. Argumento convencional que sirve como vehículo para la articulación de situaciones aisladas, discontinuas, con capacidad para reflejar ambientes, caracterizar tipos o producir momentos de comicidad.
3. Estereotipos ya definidos y reconocidos por los espectadores.
4. Argumento sencillo y esquemático (delgado hilo conductor). Multiplicidad de episodios.
5. Ambientes populares o propios de la clase media, nunca marginales.
6. Presentación y caracterización de los tipos a partir de manifestaciones externas.
7. Esquematismo en la tipología.
8. Tics y uso de actores que ya son tipos en sí mismos.
9. Diálogo omnipresente y acción dramática secundaria.

El cuadro costumbrista y el toque humorístico son elementos esenciales. En la obra de Edgar Neville siempre han estado presentes:

La apuesta de Edgar Neville por lo sainetesco no le lleva a la inclusión de argumentos propios del género, sino a la utilización de elementos sainetes en combinación con argumentos bastante alejados de esta materia. (Ríos Carratalá: 50)

Sin embargo, en *La torre de los siete jorobados*, nos encontramos ante lo insólito de un argumento fantástico, misterioso, en el que difícilmente tendrían cabida los elementos sainetes, ya que

Existe un límite que no se debe franquear si queremos mantener el calificativo de sainete para describir una película: el recurso a lo inverosímil (Ríos Carratalá, J.A.: 66)

Neville, fiel a sí mismo, se muestra capaz de romper esta disonancia y nos brinda un film donde *lo sainetesco* aflora a la par que *lo siniestro*. En *La torre de los siete jorobados* hay dos mundos: el de arriba y el de abajo, la superficie y lo sumergido, la ciudad y el subsuelo, el bien y el mal... El Madrid castizo, de farándula, festivo, donde la aspiración del hombre es ser correspondido en el amor que profesa a una mujer, y el Madrid de otro tiempo, sumergido, amenazante, intrigante, ligado al ocultismo y la cábala, el habitado por seres deformes que pueden verse a sí mismos como normales mediante el uso de un espejo anamórfico. Espejo como lugar de (re)presentación, como nexo; a través de los espejos accederá el fantasma de Robinson de Mantua al mundo de los vivos.

Esos dos mundos quedan unidos mediante la presencia en la superficie de los jorobados, capaces de vivir en los dos ámbitos e intrigar para mantener su secreto. Pero el fantasma ligará la muerte a la vida, ambos elementos del mundo de arriba, y conseguirá el cruce, el descubrimiento, y finalmente la destrucción del mundo sumergido. Como se ve los nexos son mínimos: los mismos pasadizos que permiten el paso de los jorobados, darán acceso a los héroes de la historia... Héroes -

No héroes, porque el personaje de Basilio difícilmente puede entenderse como virtuoso, valiente o fuerte. Interviene aquí la ironía.

La presencia simultánea de esos dos mundos permite a Neville la incorporación de lo sainetesco, como apunte, incluso en ocasiones como pincelada humorística, pero que siempre contribuye a reforzar la marginalidad del problema fantástico (que le acontece a Basilio): Madrid, el de la superficie, no sabe ni quiere saber sobre lo oculto bajo su suelo (como los personajes accidentales en el *Drácula* de Stoker). Los apuntes sainetescos abundan en el film. Los enumeraremos y comentaremos brevemente:

El personaje de la madre de La Bella Medusa, con una intervención mínima, no precisa de mayor caracterización porque, tanto por su físico como por el tono de su voz, reconocemos inmediatamente a la viuda casamentera, probablemente provinciana. Inserta en el Madrid de la farándula, abiertamente festivo, permite dar paso a la comicidad del restaurante, donde ya no será necesario un alargamiento temporal: el personaje protagoniza la distensión con muy breves pinceladas. Como consecuencia, la existencia de otras noches de exceso se verá relegada a un comentario entre los camareros, previamente tipificados ya dentro de lo sainetesco. Vemos pues que no es gratuita esta interrelación entre la trama argumental y los elementos sainetescos; su imbricación permite hacer uso de paréntesis necesarios que pueden verse radicalmente reducidos, habida cuenta de la capacidad del espectador para el reconocimiento inmediato de los tipos, y al tiempo, como antes comentábamos, confiere a lo fantástico un carácter de marginalidad, delimita los dos sectores en que se mueve el film.

Otro tanto sucede con las vecinas de mesa en el Casino, utilizadas casi exclusivamente a nivel del gesto, o los ambientes en exteriores: juegos de niños, paseantes, pianola, mujeres aterrorizadas cuando Basilio aparece en la reja a ras del suelo. . . que forman parte del costumbrismo. En el propio edificio de Robinson de Mantua, la familia de los porteros se perfila de inmediato con los rasgos del sainete: incrédulos, ajenos a las preocupaciones de las familias acomodadas pero curiosos, dispuestos a saber más; su actitud es puramente materialista.

El personaje de Napoleón, apareciendo por error en la habituación de Basilio, mientras este conversa con el fantasma de Robinson de Mantua, no puede considerarse procedente del sainete; ahora bien, a niveles populares hay una cierta caracterización que se confiere a los locos (no es el caso, puesto que se trata de un espectro). En la película contribuye a rebajar el carácter de lo fantástico, o al menos a restarle un grado de tenebrosidad.

Conviene resaltar que el film tiene dos partes diferenciadas, que podríamos identificar como superficie y subsuelo; durante la primera, luminosa, las apariciones de lo siniestro actúan como cuñas de otro mundo que son automáticamente distendidas por las transiciones humorísticas o por la presencia de personajes sainetescos que aportan parcelas cómicas; en la parte del subsuelo, más tétrica, lo sainetesco se reducirá a la presencia del profesor Zacarías (el científico despistado y crédulo que canta tonadas infantiles) y los dos jorobados miedosos que vigilarán la salida de la sinagoga.

En la Comisaría hay múltiples anotaciones, esta vez procedentes de la incorporación de personajes secundarios; son grupos

cuyos miembros están abiertamente tipificados. Asimismo, el inspector aparece como funcionario, comiendo sobre los documentos y proponiendo un asiento que no es utilizable.

Finalmente, el personaje del sereno, con acento gallego, resulta redundante con otros films de Neville, como es el caso de *El crimen de la calle Bordadores* o *Mi calle*. La presencia de esta figura es asidua en este realizador, tanto más cuanto que forma parte del paisaje nocturno del costumbrismo madrileño; aparecerá como de origen gallego y con poca formación cultural.

Si retomamos la sensación de dispersión que se produce en los films de Neville por ese cruce entre elementos argumentales lineales y los aspectos sainetescos, veremos que, en líneas generales, contribuyen a crear un substrato humorístico, suave, no forzado, que cumple la doble función de aligerar la trama facilitando la asequibilidad del film y generar un efecto de distanciamiento en el espectador, lo que nos remite nuevamente a la formación teatral de Neville que afectaría a su concepción cinematográfica. El lado positivo hay que verlo en la fuerte personalidad que impregna todas sus películas, hasta el punto en que se puede hablar de un estilo propio e inconfundible.

3 Intertextualidad

La operación que Neville lleva a cabo al adaptar el texto de Carrere es doble: Por un lado, establece una reducción drástica de los personajes, tomando exclusivamente los que son funcionales para su proyecto; esta reducción procede mediante eliminación en algunos casos (Ercole, periodista, viajante) y por refundición en otros (El periodista y el poli-

cía se funden en el inspector Martínez, el viajante y Sindulfo en don Zacarías). De otro lado, hay una reestructuración general del relato, que lo comprime y dota de mayor coherencia (el texto de Carrere resulta excesivamente folletinesco y la galería de personajes llega a ser poco comprensible, cuando no claramente farragosa).

Independientemente, Neville incorpora el personaje de Inés, como la sobrina de Robinson de Mantua, y crea una historia de amor entre ella y Basilio que no se da en la novela. Con esta operación elimina los personajes de los sobrinos y la criada del profesor asesinado. El resultado es una concentración de la trama que la optimiza sin lugar a dudas. Los aspectos cabalísticos también son fuertemente reducidos en el film, donde las referencias a los temas iniciáticos son las necesarias para propiciar la secuencia hipnótica de Inés intentando asesinar a Basilio.

Se puede rastrear el tono general de ironía que se da en la novela y también en el film. El personaje de Basilio está caracterizado como supersticioso, enamorado, vividor y bastante estúpido (llegando hasta el extremo de disfrazarse para intentar la captura final de don Sabatino); se han conservado los aspectos relativos a la superstición, enamoramientos (La Bella Medusa e Inés) y vividor (Casino y restaurante), dejando en segundo plano la estupidez para propiciar la ironía a través de la aparición de los aspectos sainetescos.

Sorprendentemente, refiriéndonos a la acción que se desarrolla en el subterráneo, hay un tono festivo en la novela que no ha pasado al film; y no solo eso, sino que se radicaliza: el inspector Martínez cae por una grieta y muere; don Sabatino se autoinmola mediante la destrucción de la entrada que, es de

suponer, acabará también sepultando a don Zacarías. En la novela todos los personajes saldrán bien librados, a excepción de don Sabatino (que será eliminado “por error” al destruir su figura de cera el inspector) y Ercole.

La aparición del sonámbulo en el texto de Carrere remite con evidencia al Cesare de *El gabinete del doctor Caligari*, tanto físicamente como por el relato histórico que se hace de él. En el film, aunque este personaje ha desaparecido, su huella queda en la hipnosis de Inés. Desde aquí fluye una línea imaginaria que conecta el film de Wiene con la novela y con *La torre de los siete jorobados*, a lo que hay que añadir la intervención en los decorados de profesionales procedentes de Alemania como Pierre Schild. Esto quiere decir que el referente de *Caligari* no es casual.

En primer término, Caligari es en el film de Wiene un personaje doble (feriante y director del manicomio); su huella está presente en *La torre de los siete jorobados* a partir de un proceso inverso, de desdoblamiento, mediante el que los aspectos icónicos de Caligari se han transferido al profesor Robinson de Mantua desde una perspectiva externa relativa al vestuario y porte; sin embargo, el personaje en sí, como malvado, ocultista y capaz de hipnotizar a sus víctimas para ordenar los crímenes, pasa a don Sabatino, a quien se transfiere también la falsedad. Desde aquí se pueden rastrear también precedentes en el *Nosferatu* de Murnau: jorobado (imagen física).

El enmarcamiento de los personajes en esa ciudad subterránea que combina arquitectura árabe con cristiana y judía, donde los aspectos siniestros emergen en cada esquina, se explicita en múltiples ocasiones a través de su presentación en el centro físico de arcos

que son accesos a dependencias. La imagen de don Sabatino penetrando en la estancia sigilosamente remitiría a las de *Nosferatu*.

Pese a la radicalidad arquitectónica de los decorados de *El gabinete del doctor Caligari*, las calles vagamente iluminadas, los paseantes nocturnos, presentan algunas semejanzas. Una vez más el personaje del sereno aparece, pero no es posible verlo como huella puesto que en el caso de Neville es un mecanismo autorreferencial.

Los aspectos más evidentemente conexiados se darán en la secuencia del subsuelo, en las tinieblas. Así, las sombras son una referencia obligada: La amenazante figura del jorobado cruzando vagamente la pantalla en *La torre de los siete jorobados* remite significativamente a *Nosferatu* y, en menor medida, a *El gabinete del doctor Caligari*. Pero hay otro tipo de sombras, muy explícitas en *El gabinete del doctor Caligari* (el personaje de Cesare sale prácticamente de las tinieblas) y más evanescentes en *La torre de los siete jorobados*. Con todo, hay una iconografía de similitudes plásticas que en modo alguno podemos obviar, hasta el punto que la sombra del asesino (Cesare) en *El gabinete del doctor Caligari* se conectaría con el intento de asesinato de la Inés sonámbula sobre Basilio en el film que nos ocupa.

Finalmente, detengámonos en dos conexiones que llaman poderosamente la atención:

- La escalera que da acceso a la feria en *El gabinete del doctor Caligari*, con cruces geométricos de maderas en varias direcciones, es prácticamente idéntica a la que se muestra de fondo en *La torre de los siete jorobados*. Podemos observar que el cruce de líneas rectas es permanente en la decoración

del film alemán, bien pintadas sobre las propias telas o bien presentes en los objetos, combinándose con los puntos de fuga del encuadre y, en ocasiones, impidiéndolos al dispersarlos. En *La torre de los siete jorobados*, ese aspecto plástico también se hace patente.

- El acceso a la torre es un decorado absolutamente de corte expresionista plasmado en una serie de elipses concéntricas y reforzado por la misma estructura del plano (muy amplio) en el que el personaje pasa a ser un diminuto añadido. Remite abiertamente a la concepción de los caminos en *El gabinete del doctor Caligari*, fácilmente identificables como curvas formando elipses que pueden reforzarse mediante los giros circulares del plano de la feria donde el pueblo al fondo es diminuto: obsérvese que esos caminos serían una espiral entre el pueblo y la feria; los tíovivos, girando ininterrumpidamente en los márgenes izquierdo inferior y derecho superior de la imagen, reforzarían ese aspecto de espiral.

Podrían encontrarse otras múltiples conexiones, incluso remitiéndonos a otros títulos cinematográficos (*M, el vampiro de Düsseldorf*, de Fritz Lang, por ejemplo), pero, para concluir, queremos referirnos al plano 49 de la citada secuencia, donde Basilio se encuentra en la plaza del subterráneo y escucha el canto de don Zacarías; mientras Basilio camina, la cámara le sigue pero, en un momento determinado, interviene la enunciación, que se desprende del personaje para buscar, mediante un movimiento de grúa, el origen del sonido; posteriormente se reincorporará al plano Basilio, pero ese punto

de vista no era en ningún momento el suyo. Este tipo de intervención enunciativa remite abiertamente a Jean Renoir (recordemos *El crimen de Mr. Lange* o *La gran ilusión*).

4 Anclaje temporal

El tiempo es uno de los elementos esenciales en la obra de Edgar Neville. También aquí la perspectiva será doble (parece que la dualidad es una de las esencias de su cine): de una parte el tiempo representado físicamente, como parte integrante de la trama, y, de otra, el tiempo discursivo.

La representación explícita la lleva a cabo mediante la presencia en los encuadres de relojes que se integran perfectamente en la trama argumental para anclar el tiempo diegético. En *La torre de los siete jorobados* la presencia del tiempo es menor que en otros de sus films, aunque hay citas concretas: *cenaremos esta noche, mañana a las diez en este mismo lugar, volveré más tarde, no ha salido en toda la tarde*, etc. . . También se subraya concretamente cuando cruza el encuadre la sombra de Sabatino, precisamente sobre un reloj de péndulo que no solamente marca la hora sino que impregna el sonido de la escena con su tic-tac. En *El crimen de la calle Bordadores* el reloj en sí mismo cobra una dimensión más radical, llegando al paroxismo en *Domingo de Carnaval*, donde incluso hay un puesto de venta de relojes.

Nos parece muy oportuna una reflexión de Hans Robert Jauss en torno al anclaje temporal físicamente representado (el texto es sobre Guillaume Apollinaire, pero creemos que resulta significativo en el contexto que tratamos):

Paradoja según la cual el objeto estético

en tanto que “objet trouvé” no sólo pone en cuestión la dicotomía clásica ficción y realidad sino que, al fijarla temporalmente, hace patente al espectador la contingencia de su propia temporalidad (“el relojismo”) que se le oculta. Lo remite al instante singular del flujo del tiempo en el que fue “inscrito”, instante irrecuperable aunque importante, al que el espectador no pudo asistir y que, como no es captable en su evidencia histórica, puede solo imaginar. (Jauss, H. R.: 195-196)

La otra utilización del tiempo es la discursiva. Los films de Neville, bien por su pretensión de recreación costumbrista de un Madrid dieciochesco, bien por su propia estructura interna, inscriben la representación en un contexto firmemente anclado en una temporalidad concreta que, a su vez, hace gala de un doble perfil: el tiempo histórico del relato (Madrid de fin de siglo, habitualmente) y el tratamiento de la temporalidad como elemento discursivo (*La vida en un hilo* sería un ejemplo paradigmático).

Desde esta óptica, *Mi calle* representa un testamento cinematográfico de Neville, con una pormenorización temporal que avanza a lo largo de más de sesenta años, incorporando a sus tipos habituales y significando a doble nivel (excelente la utilización del *collage* con documentales reales). La calle como algo querido y entrañable, el lugar de la experiencia, desde el viaje iniciático, pero también la calle como microcosmos ejemplarizante de un mundo (el social, el metropolitano y el nacional) reflejado en un simple bache incapaz de ser eliminado.

La complejidad estructural de *La vida en un hilo*, probablemente el film más importante de Neville, hace gala de la congelación,

avance y retroceso del tiempo, al que se suma la intervención del azar, elemento este de su máxima preocupación:

Siempre me ha preocupado la influencia decisiva que tiene la casualidad en nuestras vidas, el cómo cambia el curso de ésta el hecho fortuito de mirar a la derecha en vez de mirar a la izquierda al cruzar una calle, el retrasarse dos minutos al ir a un sitio. Cualquiera 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. (Pérez Perucha, J.: 100)

Precisamente por su perspectiva temporal, *La vida en un hilo* es un film moderno, incluso actual (parece sorprendente - por no decir divertido - el asombro (valga la redundancia) de muchas voces ante *Pulp Fiction*, cuya estructura ya había sido usada por *Atraco perfecto* o, con ciertas matizaciones, por *La vida en un hilo*, anticipándose - ahí es nada - a *Rashomon*). Lo que pudo haber sido, lo que fue. Edgar Neville consigue no solamente hilar fino dos historias que son una misma desde sus diversas posibilidades sino, lo que es más importante, fusionarlas (adviértase que el enlace entre ellas, casi al final, es poco menos que transparente).

Con esta orientación, los discursos de Neville fluyen desde una doble trama, como ya hemos señalado previamente, que puede ser fusionada precisamente por el tratamiento de la temporalidad. No es gratuito que el carnaval en la calle camine paralelo al descubrimiento de un crimen y sus protagonistas (*Domingo de Carnaval*); una trama ancla temporalmente la otra, inscribe su sello en la percepción y actúa dialécticamente; ante tal

mecanismo, lo secundario - lo sainetesco - asciende en muchas ocasiones a lo esencial, aparece y desaparece como un guadiana de tejidos entrecruzados que para avanzar precisa fijarse: estoy aquí y ahora. La dispersión se convierte en mucho más que una derivación de su función estructural: es el discurso mismo, enriquecido por su manifestación como tal.

5 Bibliografía

Emilio Carrere: *La torre de los siete jorobados*, Madrid, Valdemar, 1998.

Hans Robert Jauss: *Las transformaciones de lo moderno*, Madrid, Visor, 1998.

Jesús Palacios: *Prólogo a EMILIO CARRERE: La torre de los siete jorobados*, Madrid, Valdemar, 1998.

Juan A Ríos Carratalá: *Lo sainetesco en el cine español*, Alicante, Publicaciones Universidad de Alicante, 1997.

Julio Pérez Perucha: *El cine de Edgar Neville*, Valladolid, 27 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1982.

Román Gubern, José Enrique Monterde, Julio Pérez Perucha, Esteve Riambau y Casimiro Torreiro: *Historia del Cine Español*, Madrid, Cátedra, 1995.