

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:
Espejo solidario de la clase popular

Autor/es:
Ferrando, Pablo

Citar como:
Ferrando, P. (2001). Espejo solidario de la clase popular. La madriguera. (42):58-60.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42003>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



Verbena

Edgar Neville, 1941

La Parrala,

Edgar Neville, 1941

"El sainete español es con mucho lo mejor que se ha hecho en el mundo en su género. No hay comedia musical extranjera que valga lo que La verbena de la Paloma o La Revoltosa (...) El noventa por ciento de las comedias americanas, inglesas y francesas suceden entre la clase media, alta burguesía, finanzas, industria, etc. Es porque en estos países hay una extensa clase media que desborda las ciudades de tal manera, que al pueblo casi no se le ve. 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" (Edgar Neville, en *Primer Plano*, 210, 3 de diciembre de 1944).

Esta defensa del sainete de Edgar Neville respondía, en gran parte, a un sesgado ataque de un colaborador de la revista oficial de Falange, *Primer Plano* (un tal Luciano de Madrid), tras manifestar Neville en la radio sus reparos al ampuloso cine histórico que comenzaba a invadir las pantallas. El comentario del cineasta madrileño sobre la identificación cultural y social del sainete permite comprobar que su postura estaba alejada de los gustos oficiales del primer franquismo. El cineasta provenía de una familia aristocrática (su título honorífico era conde de Berlanga de Duero) y puede sorprendernos su escaso apego a los intereses del gobierno sublevado, pero lo cierto es que apreciamos en la mayoría de sus películas *subtextos* que proporcionan claves de un discurso progresista. Sin embargo, aún hoy existen no pocas voces discordantes sobre su posición ideológica, reprobando por esta razón la labor artística de uno de los directores más notables de los años cuarenta.¹

Biofilmografía

Es conocida, de todos modos, la simpatía que profesó hacia la República, llegando incluso a izar la bandera de ésta, tras las elecciones del 12 de abril de 1936. Pero su condi-

ESPEJO SOLIDARIO DE LA CLASE POPULAR

por Pablo Ferrando

ción social de burgués moderado le llevó a echarse atrás cuando la postura del Frente Popular se tornó radical y violenta. En este periodo se declara públicamente falangista, al considerar esta opción política la vía más coherente respecto a sus inclinaciones ideológicas precedentes. Y justamente dos años después de realizar la producción republicana *La señorita de Trevélez* (1936), ya está colaborando con el Departamento Nacional de Cinematografía del Gobierno de Burgos. En dicho organismo, creado ese mismo año (1938), realizó tres documentales de claro signo propagandístico: *La ciudad universitaria*, *Juventudes de España* y *¡Vivan los hombres libres!*, siendo este último, realizado en el 39, de mayor interés al incorporar, mediante los comentarios de la voz en off, algunos elementos de ficción que contribuyen a darle un tono mucho más relajado y positivo.

Acabada la contienda, en 1939, se fue a Roma para realizar *Frente de Madrid*, donde abordó el conflicto español manifestando una postura humanista al reconciliar, en la escena final, a las dos Españas. Pero debido a esta escena ya tuvo Neville el primer choque con los censores. La Junta Superior de Censura consideró inaceptable una apuesta pacífica entre un militante republicano y otro franquista, por lo que se suprimió la clausura original del relato que abrocha el discurso de la película.

En el ámbito cinematográfico su labor no sólo se redujo a la dirección, sino que también participó en guiones (véase *La travesía molinera* -1934- de Harry d'Abbadie d'Arrast) y colaboró como dialoguista con la Metro Goldwyn Mayer para las versiones españolas del recién llegado cine sonoro (*La fruta amarga* -1930- y *En cada puerto un amor* -1930- ambas de George F. Hill). Es sobradamente conocida también su amistad con Charles Chaplin y Douglas Fairbanks durante su estancia en Hollywood.

De su filmografía cabría destacar, en el periodo de los cuarenta, películas tan insólitas como *La torre de los siete jorobados* (1944), *Domingo de Carnaval* (1945), *La vida en un hilo* (1945) -hizo una versión teatral en 1959- o *El crimen*

de la calle de Bordadores (1946). Continuó su labor de cineasta en los años cincuenta pero cada vez con más dificultades de producción. Ejemplos de esta década son *El último caballo* (1950), considerada como la primera película neorrealista española; *Duende y misterio del flamenco* (1952), documental erudito sobre el cante, la música y el baile flamenco. En 1960 cerró su filmografía con *Mi Calle*, película que condensaba sus planteamientos estéticos.

El hecho de que Neville elabore desarrollos narrativos un tanto esquemáticos no significa que sea su discurso deficiente o insuficiente. Hay que recordar que ello responde más a un rasgo procedente del sainete teatral. Habría que hablar, por tanto, de una práctica significativa que contribuye a la articulación de la *diégesis*. Es decir, no hay en el cineasta madrileño una vocación de narrar en el sentido *hollywoodiense*, sino de evocar y recrear un imaginario plenamente identificativo de las clases populares en la España finisecular (representando escenas costumbristas donde las dificultades domésticas venían por la escasez de alimentos, la pobreza, etc., algo cuyo reflejo las instituciones franquistas trataron de evitar en el cine que auspiciaron); todo ello alejándose de cualquier implicación moralista y estableciendo una relación especular con el público. De este modo, permitía una reacción *empática* mediante el reconocimiento emotivo con los personajes populares de Madrid en los umbrales del XIX, provenientes del género chico teatral y mostrados con las propiedades cinematográficas que Neville conocía bien.

Verbena / La parrala

Es, pues, entre estas atmósferas populares donde se mueve la plástica de Neville, y ya en 1941, con sus dos mediotrajados (*Verbena* y *La Parrala*) producidos por Saturnino Ulargui (empresario que apostó por un cine de calidad desmarcándose de las modas oficiales), Neville revela de forma concentrada la línea vertebradora de su cine reflejando un ligero tono dramático, originario del sainete costumbrista.

En *Verbena* narra la aparición, en la feria madrileña, de un oscuro chantajista (José María Lado) que presiona al propietario de una barraca (Miguel Pozanco) para saldar una cuenta pendiente, pues, en caso contrario, revelará aquél unos papeles comprometedores del dueño de la barraca. El empresario, tras la apremiante exigencia del chantajista, resuelve ceder a éste el contrato de la hermosa Stella (Maruja Tomás). Al enterarse la comunidad de feriantes del repentino contrato de Stella, manifiestan solidariamente su desilusión por la noticia y reaccionan de forma pasiva en sus labores. Al final los enanos de la feria encuentran por



"Domingo de carnaval", de Edgar Neville, 1945

casualidad un periódico donde se informa de los antecedentes penales del chantajista, por lo que el gerente de la feria y compañeros de la barraca disfrutarán de nuevo con Stella (pues iba a irse a América por exigencia del chantajista) al ser detenido el antagonista del relato.

El cortometraje *La Parrala* cuenta la historia de la canción que lleva el título homónimo. Trini, *la Parrala* (Maruja Tomás), ha matado a su amante *el chiclanero* y en su huida llega a la taberna donde trabaja todas las noches. Mientras canta *la Trini* el popular cuplé, irrumpe la policía (Antonio L. Estrada) en el café para detenerla. Concluye el relato con un triste comentario de la tabernera (Ana M^a Quejada): "¡El mismo sino de la madre!".

Verbena y *La Parrala* presentan no pocos puntos en común. Tienen idénticas mixturas genéricas: comedia costumbrista, melodrama y policíaco (sería más exacto hablar de elementos genéricos por el carácter elemental de las dos narraciones). También los dos cortos son relatos corales. Los personajes son identificables por sus estereotipos y cobran vida mediante unos diálogos vivos que facilitan la complicidad con el público. Aunque en *Verbena*, por sus treinta minutos (*La Parrala* dura un cuarto de hora), dispone de una mayor elaboración narrativa (lo que no significa que dicha narración sea más intensa y sofisticada) para sus propósitos con respecto a *La Parrala* que refiere una mera anécdota.

Algunas conclusiones

Los dos cortometrajados cuentan con una depurada puesta en escena (atribuible a la experiencia de Neville en el teatro y optimizada en sus películas al recurrir a referentes cinematográficos como el expresionismo alemán) que enriquecen la textura visual de los relatos, al tiempo que añaden un rasgo adicional a lo sainetesco. Neville inicia el relato de *Verbena* mostrando la feria con sus variopintos personajes (el público de la feria, el vendedor de bigotes postizos, el hombre de los caballitos - Felipe, el novio de Stella-, la ten-



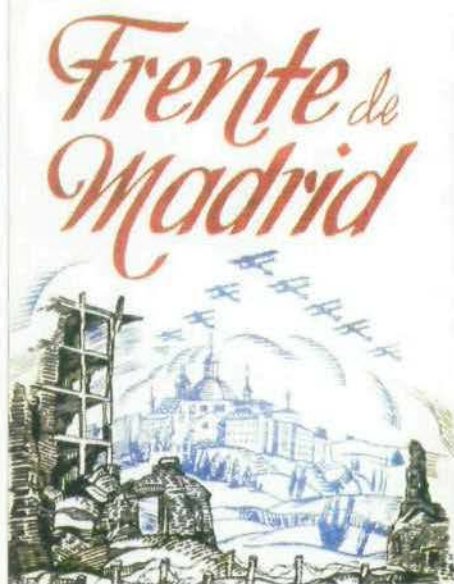
dera del tiro a la botella, el dueño del martillo para mostrar la fuerza, así como los habitantes de la barraca). Todos ellos conforman un sencillo microcosmos del proletariado madrileño. Esta pequeña galería de personajes es retratada desde una mirada amable y nostálgica.

En *La Parrala* sólo hay tiempo para recrearse en el café donde Trini ritualiza la leyenda de la canción (muy popular, en aquellos años, y que guarda algunas similitudes con la célebre copla de *La Dolores*). Todos los personajes son breves retratos (el callado amor del guitarrista por la Trini, el público fiel a sus cuplés, la tabernera y la policía que conoce a los habitantes del barrio humilde) ayudan a interpretar la misma historia de la canción. En *La Parrala*, al igual que en *Verbena*, se efectúa una operación de hipertextualidad, en términos de Genette², con las canciones del propio relato (a cargo del maestro Quiroga y Rafael de León³, autores, en los dos cortos, de la música y las letras respectivamente). El enunciado de la copla permite dotar a la película de sentido para explicarla y definirla. Las letras musicales, en los dos medimetrajes, aluden al relato y a los personajes (querencia por las gentes, suspiros de amores perdidos, homenajes a la copla y a la ciudad). Esto facilita manifestaciones externas, evitando así cualquier apunte íntimo, lo cual supone entrar más en el ámbito *sainetesco*⁴ que en el melodrama.

La estructura coral de *Verbena* permite comprobar que los "supuestos protagonistas" del relato (el empresario de la barraca, el chantajista, Stella y Felipe, su novio) se quedan al final, para los espectadores, en débiles arquetipos. Prueba de ello podemos encontrarlo en la secuencia de la cena. Neville practica un montaje paralelo entre la cena de los trabajadores de la barraca y el acuerdo comercial del gerente de éstos con el oscuro chantajista (esta secuencia es mucho más breve y se detiene sólo lo necesario). Por otro lado, el montaje se completa con la liquidación de los comprometedores papeles del gerente de la barraca cediendo el contrato de Stella al chantajista.

Así pues, tras las coproducciones hispano-italianas *Frente de Madrid / Carmen fra i rossi* (1939) y *La muchacha de Moscú / Sancta Maria* (1941), Saturnino Ulargui (mediante su recién fundada compañía UFISA) apostó por los medimetrajes (además de Neville, participaron López Rubio y Claudio de la Torre) con canciones populares, como com-

EDGAR NEVILLE



plemento de programa. Estos pequeños trabajos de Edgar Neville sirvieron para darles una orientación ideológica y cinematográfica más afín a su personalidad: al ser solidario con los personajes humildes, al estar alejado del realismo descarnado, nostálgico de un pasado social vivido en su infancia y juventud (en un Madrid vivo, castizo, popular, gremial y virgen en la industrialización urbana), e inclinado por el humor de las revistas cómicas (véase *La Codorniz*) y por los ambientes bohemios, además de arremeter contra la cursilería y la clase media provinciana. Todo esto ya podremos disfrutarlo a partir de *Correo de Indias* (1942), su siguiente largometraje después del paréntesis de *Ver-*

berna y *La Parrala*, aunque será en la trilogía *La torre de los siete jorobados*, *El crimen de la calle de Bordadores* y *Domingo de Carnaval*, realizada a mediados de los cuarenta, cuando formule Neville sus mejores propuestas. Un tríptico éste que, en palabras de Juan Miguel Company, constituye "una de las más sólidas aportaciones de Neville a la recreación del imaginario matritense decimonónico -percibible aquí hasta en el menor itinerario de sus personajes de calle en calle- desde las categorías del relato costumbrista y los personajes castizos, representativos de un sentir nacional que se nutre del germinativo humus de las clases populares"⁵.

Notas:

1. Véase Aub, Max: *Conversaciones con Buñuel*, Ed. Aguilar, Madrid, 1984, pág. 85. Véase por otra parte: Pérez Perucha, Julio: *El cinema de Edgar Neville*, 27ª Semana Internacional de cine de Valladolid, octubre, 1982. Company, Juan Miguel: "Edgar Neville", en Borau, José Luis (dir.): *Diccionario del Cine Español*, Alianza, Madrid, 1998. Y Neville, Edgar: *El balle / Cuentos y relatos cortos*, María Luisa Bruguera Nadal, Madrid, 1996.
2. Genette, Gerard: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Ed. Taurus, Madrid, 1989.
3. Xandro Valerio también participó en las muy populares letras de *La Parrala*.
4. Ríos Carratalá, Juan A.: *Lo sainetesco en el cine español*, Universidad de Alicante, 1997.
5. Company, Juan Miguel: "La torre de los siete jorobados", en Pérez Perucha, Julio: *Antología crítica del cine español, 1906-1995 (Flor en la sombra)*, Cátedra/Filmoteca Española, Serie Mayor, Madrid, 1997, pág. 183.