

S JUAN DE ORDUÑA Y EDGAR NEVILLE: EL HAZ Y EL ENVÉS (*)

FRANCISCO LLINAS

¿Por qué Neville y Orduña en un mismo saco, el del cine y el XIX?. Ciertamente, podría hablarse de ambos por separado, dado que su obra tiene, para bien y para mal, indudables rasgos *autorales*, hecho más bien infrecuente en el cine español de la época, y más si nos fijamos en que las películas que vamos a considerar de estos cineastas han sido realizadas todas ellas en la década de los años cuarenta. Y quizás no sea pertinente hablar de haz y envés, de dos caras de una moneda. Más preciso sería hablar de dos monedas

(cada una con su cara y su cruz, y a veces con más cruz que cara) de una misma serie, que coinciden en un momento concreto: la España de la postguerra, la época de la autarquía y las hambrunas, del rescate oficial de un pasado glorioso. Ambos pertenecen, en un principio, al mismo bando. Se han puesto del lado de los insurrectos durante la Guerra Civil y el Neville que en su día había saludado a la República con entusiasmo llegará a realizar documentales de propaganda durante la contienda.

Pero, primera evidencia: al acabar el conflicto, Neville rueda en Italia una película, *Frente de Madrid* (o *Carmen fra i rossi*, 1939), en la que, al parecer, dado que no se dispone de copia de la misma, se propone una reconciliación entre ambos bandos, por lo que no es precisamente bien acogida por las autoridades del Régimen. Por su parte, la primera película de postguerra de Orduña, *Porque te ví llorar* (1941), es un disparatado melodrama en el que el 18 de julio de 1936 unos milicianos matan al novio de la joven protagonista, a la que dejan embarazada. Partiendo de estos inicios, a nadie le extrañará que, mientras Orduña acabaría convirtiéndose en un cineasta oficial, si no el cineasta oficial, de la postguerra, Neville se viera obligado a ejercer de francotirador y tuviera que producirse muchas de sus películas. Al menos disponía de fortuna familiar y sabía moverse en la picaresca de las subvenciones y los créditos sindicales.

Los caminos de ambos se encontrarían alguna vez: al decir de Isabel Vigiola, secretaria de Neville y objeto de la pasión de Harry D'Abbadie D'Arrast, Neville publicó, con seudónimo, críticas de cine en *La codorniz*,

(*) Este texto fue redactado en mayo de 1992, a sugerencia de Julio Pérez Perucha y Joaquín Canovas, directores de unas jornadas sobre cine español e historia que se desarrollaron en Orihuela y que no han tenido, como ocurre con demasiada frecuencia, la deseable continuidad. La prevista publicación de todas las comunicaciones a dichas jornadas

nunca se llevó a cabo y aprovecho la hospitalidad de *Secuencias* para rescatar este texto. Dado que fue escrito para ser leído, prescindí de notas a pie de página y abusé, me temo, de los coloquialismos, muchos de los cuales he suprimido en una revisión que afecta sólo a cuestiones de estilo, aunque alguno se ha resistido a su erradicación.

Una de ellas, según Vigiola, era un muy vitriólico ataque a *Locura de amor*. Razones que no vienen al caso me han impedido rebuscar en hemerotecas a la caza de este texto. Pero sería interesante rastrear esta faceta de Neville como crítico anónimo, que, que yo sepa, sigue siendo desconocida.

Si algo justifica poner juntos a Orduña y Neville es precisamente el contraste entre sus películas. Pero el objeto de este trabajo es el de repasar algunos títulos de ambos cineastas, dejando, casi siempre, que las posibles (y no siempre pertinentes) comparaciones se dejen ver por sí mismas.

Juan de Orduña frecuentó el XIX con cierta asiduidad, y de estas visitas no me detendré en todos los títulos. Por una parte, una de estas películas ha desaparecido: *Serenata española* (1947), una biografía de Isaac Albéniz con Julio Peña y Juanita Reina. De otra, *Vendaval* (1949), también con Juanita Reina, la copia que hay en Filmoteca Española está en tan mal estado que ni siquiera es posible seguir su continuidad. Por otra parte, hay dos películas en las que el XIX es casi un simple marco literario: *La Lola se va a los puertos* (1947), de nuevo con Juanita Reina, basada en el drama de los hermanos Machado, cuya acción Orduña, al parecer de acuerdo con Manuel Machado, trasladó a 1860, porque "ese tiempo isabelino, romántico y exaltado parece -al menos en el cine- más adecuado marco para la fábula y sobre todo para el tipo de mujer", en palabras del propio cineasta. Y *Zala-caín el aventurero* (1954), basada en Pío Baroja (que aparece en la película), donde, entre un desbarajuste de *flash-backs* dentro de *flash-backs* (y en el que, como en *Locura de amor*, la película acaba dentro de uno de ellos, sin regresar a la primera situación), las guerras entre carlistas y liberales constituyen un mero pretexto para una historia de aventuras más bien tediosas y situaciones melodramáticas algo descoloridas.

Las dos películas que más significativas me parecen son *Pequeñeces* y *Agustina de Aragón*, realizadas ambas en 1950, superproducciones CIFESA a la medida de Aurora Bautista, lanzada al estrellato dos años antes por la misma productora, en *Locura de amor*, de la mano ya de su descubridor Orduña. *Pequeñeces* está basada en la conocida novela del Padre Coloma (y no está de más recordar que uno de los grandes éxitos de Orduña como actor fue la adaptación por Benito Perojo de otra novela, *Boy*, del mismo piadoso autor, en 1925) y transcurre en la época de la Primera República y la Restauración. *Agustina de Aragón*, por su parte, se desarrolla en los albores del siglo, en los inicios de la Guerra de la Independencia. Hay en ambas películas una fuerte presencia de la política y, sobre todo, de la lucha entre diversos sectores de la sociedad española, casi una Guerra Civil incruenta. Algo que presumiblemente ocurre también en *Vendaval*, por cuya sinopsis sabemos que narra conspiraciones en el Madrid de 1866 y en la que aparece el levantamiento del cuartel de San Gil. En *Pequeñeces*, la trama "histórica" sirve de contrapunto a un relato fuertemente melodramático, con mujer casquivana y pecadora que al final se arrepiente. En *Agustina de Aragón*, por el contrario, se nos habla de Historia, con muchas mayúsculas, y aquí la peripecia amorosa se subordina totalmente a aquélla.

¿Y qué es la Historia?. Por una parte, el enfrentamiento entre el pueblo llano y los corruptos políticos parlamentarios. Si toda película histórica habla ante todo, no de la época en que transcurre, sino de aquélla en la que ha sido realizada, *Agustina de Aragón* lo demuestra de forma transparente. Por una parte, los odiosos liberales, colaboradores del invasor extranjero.



*El crimen
de la calle
de Bordadores
(Edgar Neville,
1946)*

Por otra, el pueblo llano, el que afirma, cuando los franceses les incendian su aldea, y en boca de un campesino, que "así impone Napoleón su libertad a quienes no queremos entenderla". Y, dirigiendo al pueblo llano, el caudillo, Palafox, la autoridad, militar, por supuesto, que no duda en afirmar cuando las fuerzas de los zaragozanos flaquean, que el pueblo es "una legión de alucinados".

Al principio de la película vemos a Napoleón en persona, encarnado por Guillermo Marín, especialista en políticos pérfidos o corruptos (*La pródiga*, *Pequeñeces*), dispuesto a apoderarse de toda España. Pero unas secuencias de montaje nos muestran que el pueblo español no está por la faena. Aparecen el 2 de mayo de Madrid, el tambor del Bruch, el alcalde de Móstoles y una proclama en valenciano que nos remite a los orígenes valencianos de CIFESA (señalemos que a lo largo de la película se juega con los acentos regionales, sobre todo aragonés y catalán, siempre en boca de las clases bajas: la presencia de variedades dialectales viene a subrayar la unidad de la Patria, la comunión bajo una misma Cruzada).

Y también aparece Agustina, que desde Cataluña tiene que ir a Zaragoza para casarse. Pero, por uno de esos azares de la vida que tan útiles resultan para los guionistas, se ve comprometida en la alta política: llega a sus manos una carta que no debe caer en manos de los franceses. En el trayecto a Zaragoza le ocurre de todo: los franceses, según un modelo que procede inequívocamente del *western*, persiguen a la diligencia. Los pasajeros se defienden a tiros, pero llega un apuesto guerrillero (Virgilio Teixeira), al

mando de su partida, que los salva. La aloja en su propia casa, pero los franceses, dirigidos por José Bódalo, atacan el pueblo (con nocturnidad y alevosía) y matan a muchos de sus habitantes, entre ellos la madre del guerrillero. Bódalo no sólo quiere conseguir la carta, sino, de paso, beneficiarse a Agustina, lo que le permite a Aurora Bautista uno de sus habituales despliegues de retórica interpretativa, hasta que llega a salvarla Juan.

Cuando llega a Zaragoza, el tío Francisco (Manuel Luna, que luce un impecable acento baturro que ya había practicado años antes, junto al actor Orduña, en *Nobleza baturra*) le dice a Agustina que su novio no es trigo limpio. Hay en esta afirmación un aspecto equívoco, subrayado por la aparición del mencionado novio, Luis, interpretado por el inevitable Eduardo Fajardo. Este luce un traje amanerado hasta lo indecible, lleno de encajes, de modo que el personaje parece, no sólo de la cáscara amarga, sino también de la acera de enfrente. Una connotación sexual que, en *Pequeñeces*, aparecerá también asociada a un personaje que interviene en política, el que interpreta Félix Fernández, otro intrigante que acumula todos los tópicos sobre locas. Para mayor inri, Fajardo, que escribe en un periódico en defensa de los franceses y de los ideales de la Revolución francesa, tiene sobre su mesa dos libros: *El genio de Napoleón* y las obras completas de Voltaire.

Zaragoza no se rinde. Pero no gracias a los políticos, sino a los militares, al pueblo llano, a la Iglesia (Manuel Arbó como guerrillero cazurro) y a la aristocracia incorrupta (Rosario García Ortega). Y, sobre todo, gracias a que Agustina consigue hacer llegar la carta al general Palafox (Fernando Rey). Carta básica, cuyo contenido nunca llegaremos a conocer y que revela una especie de obsesión en todo el cine de Orduña: una carta causa la desgracia de Juana y la lleva definitivamente a la locura en *Locura de amor*, cartas secretas circulan por *Pequeñeces*, la carta salvadora que los franceses buscan en Agustina. En Orduña la historia es una serie de conspiraciones, urdidas por enemigos que provienen del exterior. Los Españoles, dirigidos por Caudillos, son víctimas de turbias maniobras orquestadas por Extranjeros, flamencos o franceses, que atacan, con la ayuda del Enemigo Interior, las más puras esencias hispanas.

Todo ello ante la indiferencia de la aristocracia. Mientras se juegan los Destinos (en Orduña, todo va en mayúsculas) de España, los aristócratas coquetean, frivolan, llevan una vida casquivana, con una inconsciencia criminal. En *Pequeñeces*, Curra Albornoz (Aurora Bautista) es amante de Jacobo Téllez (Jorge Mistral), que está metido de lleno en intrigas políticas, con extrañas sectas de aspecto un tanto masónico y que le llevarán a la muerte, y que ni siquiera merece su amor, porque la engaña a su vez con Monique (Sara Montiel), una *demi-mondaine* que le permitirá a la Bautista una de las más gloriosas réplicas del cine español: "Las honradas somos nosotras". Es esta misma aristocracia que en *Porque te ví llorar* celebra frívolas fiestas mientras el 18 de julio de 1936 se juega el Destino de la Patria, pero que luego rechazará al hijo de la violada Pastora Peña, sólo aceptada por un honrado caballero mutilado.

Porque no se habla de Zaragoza, ni de la Restauración, ni de otra cosa que no sea la España de la autarquía. No es casual que Orduña llegara a ser el cineasta oficial de los años 40. Porque sabía hacer productos de éxito, pero también porque en sus películas se encarnaban todos los tópicos



Pequeñeces

(Juan de Orduña,
1948)

del fascismo español: la corrupción parlamentaria, el descrédito de la aristocracia, en una época en que algunos sectores de la derecha española volvían ya los ojos en dirección a Estoril, el enemigo interior, en contubernio con pérfidos extranjeros que socavan los cimientos del Estado, la ejemplar mano de la Iglesia, que se enfrenta a los villanos y no sólo salva almas, sino también patrias. Y, ante todo, el orgullo español, la comunión de todo el pueblo llano, que, sabiamente dirigido por caudillos excepcionales, sabe enfrentarse al enemigo de fuera y desenmascarar al de dentro. No es casual que *Agustina de Aragón* termine con Agustina lanzando cañonazos mientras grita con esta convicción que caracterizaba a Aurora Bautista: "¡Nunca entraréis en Zaragoza!". Y que la película se olvide de contarnos que los franceses sí entraron en Zaragoza, pese a la heroica defensa de sus habitantes.

No es casual que Curra Albornoz culmine *Pequeñeces* sometiéndose a la Iglesia, arrepentida de sus pecados y decidida a olvidar la concupiscencia, sí, pero también la conspiración. El héroe tiene que luchar por la Patria, pero no debe meterse en política. Podemos imaginar que en el futuro Curra se dedicará a la Caridad Cristiana, olvidándose de frivolidades y de intrigas, dejando que la autoridad competente se encargue de lo demás. Y tampoco es casual que el cine de Orduña perdiera gas cuando España entra en Naciones Unidas y vaya abandonando posturas autárquicas. Al fin y al cabo, dentro de las luchas en el interior del aparato franquista, Orduña, que había estado entre los vencedores, acabaría entre los vencidos.

Mientras tanto, el desencantado Neville transita a su aire (o al aire que le dejan) por muy distintos caminos. Si sus films de tema contemporáneo no invitan al optimismo (los sarcasmos sobre la pequeña burguesía de *La vida en un hilo*, la sordidez de *Nada...*), sus miradas hacia el pasado no están exentas de cierta nostalgia. Neville es un aristócrata y no se avergüenza de ello: "En España, además, hasta los tiempos nefastos que hemos atravesado, había una auténtica cordialidad entre las clases elevadas y el pueblo. La nobleza y la menestralía han fraternizado siempre nuestro país de duquesas toreras y duques manolos. Los que «esnobizaban» al pueblo no eran los aristócratas, sino los tenderos de la calle Mayor". No es ajeno, pues, a cierta tradición cultural populista que cristaliza en el casticismo. Edgar Neville es posiblemente el único cineasta realmente madrileño y sus películas decimonónicas transcurren (con la excepción de *El señor Esteve*) todas ellas en Madrid, y en un Madrid muy concreto y codificado: el del sainete. Quizás por ello sus dos películas básicas (*La torre de los siete jorobados* [1944] y *El crimen de la calle de Bordadores* [1946]) precisan de forma impecable una topografía urbana: la primera de ellas transcurre en un pequeño sector del Madrid de los Austrias, alrededor de la plaza de la Paja; la segunda, del otro lado de la calle Mayor, en los alrededores de la Puerta del Sol, con una ocasional visita a la Bombilla.

En estas películas la Historia con mayúsculas, con personajes heroicos, hechos históricos, fechas señaladas, ha desaparecido por completo. De lo que se trata es de hacer un retrato de una época vista entre bastidores. Una época de cafetines y teatros populares, de zarzuelas y cuplés, citados de forma explícita. En *Agustina de Aragón*, Orduña, que nunca rehuía la obviedad, hacía sonar durante los títulos de crédito los conocidos sonos de *El sitio de Zaragoza* de Oudrid (fantasía sinfónico-militar, me ha precisado José Luis Téllez). Por el contrario, cuando Neville se enfrenta a un tema histórico que se prestaba a la ampulosidad, como en *El marqués de Salamanca* (a la que me referiré en detalle más adelante), inicia los créditos con una alegre polka (no sé si de la época o afortunado pastiche de José Muñoz Molleda). Como la fauna castiza es trasnochadora, estas dos películas de Neville transcurren casi siempre de noche. Y, cuando en *La torre de los siete jorobados* sale al exterior, a la plaza de la Paja, suena en la banda sonora un organillo con música de Chueca (en un par de ocasiones, la mazurka de las sombrillas de *El año pasado por agua*, que, de paso, nos permite fechar la historia, dado que esta popular zarzuela fue estrenada en 1889).

Del Basilio (Antonio Casal) de *La torre de los siete jorobados* no sabemos de qué vive. Sólo que es pobre, trasnocha y juega a la ruleta para poder pagar la cena de una cupletista, La Bella Medusa, y, sobre todo, de la obesa madre de ésta (Julia Lajos, actriz fetiche de Neville, a la que la criada de *El crimen de la calle de Bordadores* calificaba de *jamoncilla*). La película se inicia con uno de esos cuplés de doble sentido, un tanto sicalíptico, tan populares en la época, de forma que se establecen inmediatamente las fuentes culturales de que se nutre la película. Música popular (zarzuela, cuplés...) para el mundo real y música con descaradas citas wagnerianas para el subterráneo mundo de los jorobados (que, por cierto, son más de siete).

En diversas ocasiones Neville defendió el sainete y el género chico, frente a la grandilocuencia de la "cultura" dominante en su tiempo. Y esta



*El marqués
de Salamanca*
(Edgar Neville,
1948)

defensa le valió algún que otro disgusto y ser atacado desde la prensa oficial. Ese amor por los géneros "menores" le lleva a adaptar, no uno de esos novelones decimonónicos tan frecuentados por el cine español de los años cuarenta (con Alarcón a la cabeza), sino un folletón de Emilio Carrere, que, además, si tenemos que creer a Rafael Cansinos Asséns, fue escrito por un negro, Andrés Aragón (para más detalles, léase el primer capítulo del segundo tomo de *La novela de un literato*, las muy divertidas y viperinas memorias del escritor). Carrere, según Cansinos Asséns, "presumía de madrileñísimo y se jactaba de conocer todas las viejas leyendas cortesanías".

En *La torre de los siete jorobados* nos encontramos ante una historia un tanto disparatada y rocambolesca, con pasadizos secretos, sectas siniestras, fantasmas variopintos (incluido el de un estajanovista Napoleón Bonaparte), que juega con diversos registros y no quiere ser tomada nunca demasiado en serio. Cuando Basilio descubre la subterránea torre, desciende literalmente a los infiernos en un pastiche de película de terror, sólo para descubrir al más extravagante de los actores españoles, Antonio Riquelme, un arqueólogo que mientras examina unos pedruscos canta una cancioncilla de letra particularmente idiota. Los propios villanos de la función, los jorobados comandados por Guillermo Marín, ese actor de cuyo talento sólo Neville, para vergüenza del cine español, supo sacar partido, son simpáticos, aunque secuestren a la gente y, si se tercia, la asesinen. Al fin y al cabo, los jorobados se rebelan contra una sociedad que se burla de su deformidad o los utiliza, como Basilio, de forma

supersticiosa, en busca de la buena suerte.

Es evidente que Neville, aristócrata y liberal, siente mayor simpatía por unos personajes que por otros. Pero cuando utiliza el sarcasmo no lo dirige contra la rectitud, según los cánones morales comúnmente aceptados, de su conducta. En *El crimen de la calle de Bordadores* es más simpático el villano, Manuel Luna, que su víctima. Porque aquél es un chulo madrileño, un vividor, que no intenta disimular, mientras que ésta es una viuda pretenciosa, un perfecto ejemplar de una pequeña burguesía rentista que vive de las apariencias y la doble moral. Volviendo a las referencias musicales, tan importantes en estas películas de Neville, es el único personaje que menciona a la "gran cultura", cuando comenta que un día de éstos irá al Real a escuchar a Gayarre cantando *Los pescadores de perlas*. Aunque lo que realmente vemos es cómo va a la zarzuela, a ver *Cuadros disolventes*, de modo que podamos oír el popular chotis "Con una falda de percal planchá".

Hay en esta película una escena en la que la música define perfectamente la actitud del cineasta ante la cultura popular. Se trata de una sesión de flamenco en el café en el que la protagonista, Lola la Billetera (Mary Delgado), vende lotería. Han entrado en el local (de forma bien poco enfatizada, por cierto) un popular torero, Lagartijo, y un aristócrata, el duque de Sesto. Cuando el Niño de Almadén canta, todos atienden de forma casi religiosa: el protagonista, el duque y el torero, señoras ajamonadas, niños, obreros, ancianos, la Billetera... El flamenco (el arte popular) actúa aquí como elemento que aglutina a todas las clases sociales, constituye casi el tejido que sustenta a toda la sociedad. Hay en Neville un amor por lo auténtico, por el goce, por lo espontáneo, mientras es evidente su desprecio hacia el simulacro del goce, las falsas apariencias, el mal gusto y la ostentación.

Muy significativa resulta una película de Neville considerada perdida durante muchos años y que acaba de ser rescatada, *El marqués de Salamanca* (1948). Precisamente porque se mueve en un terreno que no parece muy propicio para el cineasta: la biografía. Producida por la Comisión Oficial del Centenario del Ferrocarril en España, narra la historia de don José de Salamanca, a través de una serie de *flash-backs* narrados por el mismísimo Alfonso XII. Al comenzar la película, el rey va a visitar al protagonista (Alfredo Mayo), viejo y arruinado, que vive en compañía de su leal mayordomo (Manuel Arbó). El rey, al abandonar la finca, le da un puñado de billetes al mayordomo y, de vuelta al Palacio Real, a través de la Casa de Campo (recordemos que hasta la Segunda República fue parque privado de la Casa Real) y de los jardines del Campo del Moro, va contándole a su acompañante la historia de Salamanca.

Historia que comienza con la llegada del protagonista a Madrid, recién elegido diputado, y afirmando sin rubor alguno que su propósito es hacer fortuna. Rápidamente consigue introducirse en los salones más importantes de Madrid y obtiene de Narváez (Enrique Guitart) los medios para enriquecerse. Salamanca es un empresario moderno, un burgués ilustrado que no acepta el aire provinciano de un Madrid pueblerino y corto de miras, que intenta hacer la revolución burguesa en un país agrario y casi precapitalista. No duda en especular en bolsa, en aprovecharse de su cargo parlamentario para ganar dinero, en utilizar información privilegiada, en estafar, si hace falta. Cuando se arruina, será a causa de una jugarreta de Narváez, de una

apuesta equivocada. Aquí sí está presente la Historia, los grandes personajes (de Isabel II a Mendizábal, de Narváez al banquero Buschental, ministros, diputados, aristócratas). Pero la mirada del cineasta es sorprendentemente cínica. José de Salamanca representa la burguesía liberal, que trae el ferrocarril a Madrid, que racionaliza el urbanismo madrileño, que construye teatros modernos (y, haciendo evidente de nuevo el madrileñismo de Neville, toda la acción transcurre en la capital, cuando el protagonista es un personaje cosmopolita, que en un momento dado tiene que exiliarse y, evidentemente, viaja mucho). Si los métodos que utiliza (que aparecen bien tipificados en el código penal, al menos el actual) son dudosos, no hay condena alguna. La propia voz que cuenta la historia, no lo olvidemos, es la del jefe del estado, que, de algún modo, garantiza la legitimidad de una empresa que busca la construcción de un estado moderno. Si Salamanca acaba arruinado es casi por culpa del país, de la incapacidad de éste para llevar a cabo la revolución burguesa. No hay en la película este ataque contra el parlamentarismo tan habitual en el cine español de la época, y no sólo en el cine de Orduña del que antes he hablado (pienso en personajes como los de Guillermo Marín y Angel de Andrés en *La pródiga*).

Pero, aunque aquí la acción transcurra en palacios y no en barrios populares, aunque haya reyes, marqueses y terratenientes, Neville no puede dejar de lado la alusión cultural: Salamanca asiste a una representación de teatro en verso, pasablemente ridícula, y en un local desastrado. Afirma que una capital como Madrid necesita un teatro de verdad y que lo edificará. En la siguiente secuencia, vemos una representación de ballet clásico en el lujoso teatro burgués que ha construido. Y el cineasta no puede resistir la tentación de abandonar el palco para ir entre bastidores y ofrecernos una escena de rivalidad entre las dos estrellas del ballet.

Y si toda la película nos ha sido narrada desde el punto de vista del rey, al final volvemos a la narración "objetiva". El mayordomo, que durante toda la película ha asumido como propios los intereses de su amo y utilizado sistemáticamente la primera persona del plural, se encuentra con el cocinero (que es, cómo no, el orondo Manuel Requena) y le pregunta qué comida tiene prevista para este día, perdices. "A nosotros no nos gustan las perdices", dice el mayordomo. A lo que el cocinero responde: "Pero a nosotros, sí". El punto de vista del rey se ha trasladado al punto de vista de los criados. Que, como bien nos mostraron Ernst Lubitsch y Edward Everett Horton, son quienes mejor saben cómo se cocina la historia.

Al intentar analizar esta distinta visión de la historia en dos cineastas españoles durante los años cuarenta no pretendo emitir juicio de valor alguno sobre su valía como cineastas. Mientras que Juan de Orduña, de quien Emilio Sanz de Soto afirmaba justamente que "jamás director alguno fue más sincero haciendo las películas más insinceras" (parafraseando quizás a Selznick, que sensatamente desaconsejaba a la Paramount encargar la dirección de *An American Tragedy* a Josef von Sternberg, porque era un tema realista y Sternberg era maestro en contar de forma falsa historias falsas), está muchas veces por encima de sus historias, Edgar Neville está muchas veces por debajo de las mismas. Aunque a ambos les une el sambenito, al parecer justificado, de ser vagos. Un estrecho colaborador de Orduña contaba cómo el cineasta rodaba en planos largos para evitarse molestias y ahorrar energías. Por su parte, otro estrecho colaborador de Neville

decía que éste, tras gritar "acción", se quedaba dormido. Y, según Fernando Fernán Gómez, era la única persona capaz de dormirse mientras bajaba una escalera.

Tan sólo he pretendido esbozar dos formas de acercarse al pasado, a un pasado no tan lejano cuando estas películas eran realizadas, desde un presente que, para unos, era óptimo y, para otros, una nueva demostración de la incapacidad de un país para salir del provincianismo y la mediocridad. El hecho de que me sienta más cercano, que no identificado, con uno de ellos no debería dar la impresión de que defiendo a uno contra el otro. Que cada cual se defienda a sí mismo, por obra interpuesta, porque no es deber del historiador emitir juicios de valor. Al fin y al cabo, en los tiempos que corremos, la buena educación es una de las pocas reivindicaciones que nos quedan. Y en mis tiempos nos enseñaban que no es correcto señalar con el dedo.

ABSTRACT

This article aims to analyze those films by Orduña and Neville which have the nineteenth-century as background. Whereas Orduña wanted to forge a national epic history through plots with plain people as main characters, though led by a "caudillo", Neville glanced nostalgically to a wordly and cheerful Madrid. The author makes these points by the review of a large filmography. He concludes that both approaches to the recent past are the result of two different conceptions of their present.

■ FRANCISCO LLINAS (Palma de Mallorca, 1945) es crítico e historiador cinematográfico. Ha colaborado en publicaciones especializadas (Nuestro Cine, La mirada, Archivos de la filmoteca, Contracampo, de la que fue editor y director) y de actualidad. Autor, solo o en colaboración, de varios libros sobre cine español (El aparato cinematográfico español, Directores de fotografía del cine español, Cine independiente español 1969-1975), actualmente colabora de forma regular en Diario 16 y El viejo Topo.