

EDGAR NEVILLE, HUMORISTA Y PRESIDIARIO

*Santiago AGUILAR
Felipe CABRERIZO*

RESUMEN

En 1930 Edgar Neville emprende su segundo viaje a Hollywood con el cometido de realizar la versión en castellano de *The Big House*, una película de género carcelario con voluntad realista que es apuesta fuerte de la compañía Metro-Goldwyn-Mayer para la temporada de 1930. La cinta contará, asimismo, con otras dos versiones idiomáticas realizadas simultáneamente en francés y en alemán para poder llegar a los principales mercados europeos dada la imposibilidad de distribuir copias del original dobladas o subtituladas con un mínimo de garantías. La solidez con la que el escritor español afronta el proyecto se saldará con un sonado éxito de crítica y público que situará *El presidio* como una de las películas hollywoodienses más rentables en el mercado hispano. Con ella, el bisoño realizador debutará tras la cámara y ofrecerá el primer eslabón de una temática que nunca volverá a ser central en su obra cinematográfica, pero que reaparecerá intermitentemente en su filmografía al hilo de su interés por la cultura popular.

Palabras clave: *cine español, cine sonoro, Edgar Neville, multiversiones idiomáticas, prisiones.*

1. DE CÓMO EL CONDE DE BERLANGA DE DUERO FUE A PARAR A UN PRESIDIO HOLLYWOODIENSE

El desarrollo tecnológico que propició la aparición del cine sonoro conllevó una ausencia que no tardó en provocar un notable quebradero de cabeza a los ejecutivos de los grandes estudios de Hollywood: la necesidad de encontrar un mecanismo que permitiera dar continuidad a la distribución internacional de sus productos y mantener así una hegemonía global que conformaba parte sustanciosa de sus ingresos. Al mismo ritmo que se iban sonorizando salas en Europa y Latinoamérica, las flamantes producciones parlantes se veían condenadas a circular en versión original, en un momento en el que el conocimiento de idiomas era algo inimaginable para la mayor parte de la población, o, en el mejor de los casos, con la superimpresión de unos primitivos subtítulos que poco aportaban a la comprensión de un argumento restringido al diálogo, por lo demás poco efectivos dado

que el analfabetismo seguía siendo norma general en la mayor parte de países a los que iban destinadas. Por lo que, agarrando el toro por los cuernos, Hollywood decidió desfacer el entuerto planificando versiones multiidiomáticas. Libretistas, supervisores y actores fueron trasladados a Los Ángeles para clonar los últimos éxitos en las lenguas de los países que conformaban sus principales mercados (Heinink, en Rimbau, 2013: 50-63). A la espera del perfeccionamiento del doblaje y el subtítulo, fue esta la apuesta comercial que afrontó la industria estadounidense, pero por la que también apostó Europa, situada repentinamente ante una gran oportunidad de negocio que podría permitirle recuperar en su territorio una primacía perdida en manos de las *majors* estadounidenses una década atrás. Y lo hizo con todas las armas posibles: fueron años donde varios países del viejo continente optaron por la creación de fuertes cinematografías nacionales, e incluso en los que varios no dudaron en aunar esfuerzos. Las potentes industrias alemana y francesa trabajaron conjuntamente hasta la misma declaración de guerra y, de manera mucho más modesta, al terminar la Guerra Civil el Nuevo Estado español favoreció la colaboración con Italia y Portugal. En las coproducciones en doble versión con Italia, en el cambio de la década de los treinta a los cuarenta, tendría Edgar Neville su parte. Cuando se le ofreció esta oportunidad, no se encontraba en un terreno inexplorado: había tenido oportunidad de conocerlo personalmente en el mismo Hollywood.

Edgar Neville, conde de Berlanga de Duero, escritor y diplomático, llega a Los Ángeles en 1928 acompañado por su mujer, Ángeles Rubio-Argüelles, aprovechando sus vacaciones como secretario en la embajada española en Washington (Aguilar, en Ríos Carratalá, 2007: 58-61). Tras establecer contacto e incluso amistad con algunos de los representantes más señeros de la ciudad y conocer desde dentro la industria cinematográfica, regresa a España. En *La Gaceta Literaria* le preguntan por Chaplin, por el cine sonoro y por las versiones españolas:

En Hollywood se están haciendo películas habladas en español. Pero serán de un resultado espantoso, por la incompetencia y por la incultura absoluta que, con respecto al extranjero, tienen los productores de Hollywood, agravada por la carencia de buenos artistas cinematográficos españoles (Piqueras, 1930: 16).

Pero pronto tendrá oportunidad de intentar cambiar esta tendencia. Sus contactos en Hollywood terminan dando fruto y en junio de 1930 está de nuevo en Los Ángeles con un contrato para realizar la adaptación española de *The Big House* (George Hill, 1930). Un lustro más tarde insistirá en que la iniciativa de escoger esta cinta y no otra fue exclusivamente suya:

Los yanquis pensaban, porque así se lo habían hecho creer, que el público español deseaba lo que se ha dado en llamar comedia de alta sociedad, y al preguntarme cierto día cuál era el film que con más posibilidades de éxito podía rodarse en español, yo contesté sin vacilar: *El presidio*. Se admiraron un poco; pero al fin se hizo, y todos conocen el resultado (Hernández Girbal, 1935a).

El resultado es que los espectadores españoles y latinoamericanos responden excelentemente a esta propuesta de cine al ciclostil y la cinta supervisada por Neville aparece en las listas de versiones hispanas más rentables hasta bien entrada la década

(Jarvinen, 2012: 52). A lo largo de las siguientes páginas analizaremos por qué y cómo, amén de proponer un recorrido por la situación de reclusos y reclusas en la España contemporánea al hilo de la filmografía nevilliana.

2. DE LOS TITULARES DE LA PRENSA SENSACIONALISTA A LA PANTALLA

La filmación de *El presidio* (*Ward Wing*, 1930) bajo la supervisión de Neville comienza en agosto de 1930, dos meses después de que su matriz, *The Big House*, se haya estrenado en Estados Unidos con una campaña de lanzamiento en la que Irving Thalberg ha puesto el máximo cuidado [Figuras 1 y 2]. Antes de arrancar la producción ha consultado con la oficina de Hays por si hubiera inconvenientes y, pese a no encontrarlos, decide evitar futuras complicaciones contratando como asesor a un responsable de la política penal estatal. También organiza la visita de la guionista Frances Marion, veterana de la etapa silente, a la penitenciaría de San Quintín (Beauchamp, 1998: 255) para aportar mayor realismo al proyecto.



Figs. 1 y 2. Cabeceras de *The Big House* (George Hill, 1930) y su versión hispana, *El presidio* (*Ward Wing*, 1930), supervisada por Edgar Neville

El argumento de la llegada de un homicida involuntario a un penal donde acabará convirtiéndose en un criminal más y la redención por amor de uno de sus compañeros de celda se insertan en una serie de situaciones vividas en Estados Unidos pocos meses antes. El motín se ciñe con bastante exactitud a los hechos ocurridos durante la revuelta de la penitenciaría de Colorado en octubre de 1929 tras el intento de fuga de dos reclusos llamados Jimmie Pardue y Danny Daniels (s.f., 1929a: 37). Para sofocar la revuelta, el alcaide no había dudado en emplear gases lacrimógenos, ordenar fuego graneado ni en volar con cien kilos de dinamita uno de los muros del bloque en el que se habían atrincherado los amotinados con sus rehenes. En la refriega fallecieron ocho guardias y cinco prisioneros, algunos de los cuales supuestamente se suicidaron antes de ser detenidos (Anderson, 2012: 12-18). No era la primera insurrección sonada en las prisiones estadounidenses: en 1927 se había producido otro motín en el penal de Folsom, en California, durante el día de Acción de Gracias. El gobernador hizo intervenir a la Guardia Nacional y los hechos se saldaron con la muerte de un vigilante y diez reos y la ejecución en la horca de los dos cabecillas de la revuelta tres años más tarde, precisamente mientras *The Big House* se encontraba en fase de postproducción. Así que el asunto constituía carnaza cotidiana en los periódicos de

William Randolph Hearst, que ya había promovido campañas por la abolición de la pena de muerte y la reforma penal y que había mostrado en su noticiario cinematográfico, *Hearst Metronome News*, espectaculares imágenes de las revueltas. Las recientes noticias sobre motines carcelarios y su saldo en vidas humanas lo convencen de que es un buen tema para una cinta que aliente la polémica (Pizzitola, 2002: 282-284).

Cosmopolitan Pictures, la compañía que había creado el magnate de la prensa para producir las películas de su pareja Marion Davies, es la promotora del proyecto. En Cosmopolitan se han conocido el director George Hill y Frances Marion, que ha escrito para la sociedad una decena de libretos. M-G-M asume sus películas como parte del acuerdo de distribución firmado con Hearst, en cuya mansión de San Simeón se hospedará el Conde de Berlanga algunos fines de semana, el primero de ellos coincidiendo con el día de su trigésimo primer cumpleaños. La descripción del tren privado que conduce al medio centenar de invitados desde Pasadena hasta San Luis Obispo en coche cama, con caviar y champán para cenar, es apenas el prólogo para lo que espera al recién llegado a este Xanadú donde igual se encuentra uno un claustro románico traído piedra a piedra desde España que un zoo repleto de animales salvajes. Esa misma noche, al finalizar la cena, los sirvientes traen una tarta con velas y Hearst brinda por su amigo español: «Todos los invitados en pie, todas las estrellas del cine que tanto había admirado en Madrid, bebieron a mi salud y me cantaron el *Happy birthday to you* en aquella noche, tal vez la más emocionante de mi vida» (Gómez Santos, 1969: 342-343).

Este banquete contrasta sobremanera con el primer conato de rebelión en *The Big House*, provocado, como en *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potiomkin*, Sergei M. Eisenstein, 1925), por el mal estado de la comida. El guion de Frances Marion aprovecha la conversación del alcaide (Lewis Stone) con el vigilante-jefe (George F. Marion) para establecer que los incidentes están causados por el hacinamiento y las deficiencias de un sistema que dista de servir para rehabilitar a los penados:

–Ya advertí en mi último informe que tenemos aquí a tres mil presos y sólo ochocientas celdas –afirma el alcaide, reproduciendo la información que le había facilitado a la guionista el director de San Quintín–. Todo es meter gente en la cárcel, pero luego no se acuerdan de ella. Recuerda lo que digo, Pop, algún día seremos nosotros quienes paguemos las consecuencias.

–Sí, ya lo sé –replica el editorialista de los diarios de Hearst por boca del vigilante-jefe–. El sistema penitenciario es un desastre.

A partir de ahí seguimos las tribulaciones de Kent Marlowe (Robert Montgomery), un joven inexperto que llega al presidio para cumplir una condena de diez años por homicidio al haber atropellado a un hombre mientras conducía borracho en Nochevieja. Desde ese momento se convierte en el preso número 48642, forzado por el hacinamiento generalizado a compartir celda con un ladrón llamado Morgan (Chester Morris) y con un asesino encallecido conocido como «Machine Gun» Butch (Wallace Beery), terceto sobre el que pivotará el argumento de la cinta. Butch encabeza una protesta por el mal estado de la comida y es conducido a las celdas de castigo [Figuras 3 y 4]. Kent oculta un cuchillo entre las cosas de Morgan, que estaba a punto de obtener la libertad condicional. Al descubrir el arma, las autoridades se la deniegan y lo condenan a régimen de aislamiento. Pero cuando salga conseguirá fugarse cual nuevo Conde de Montecristo. Va a la librería que regenta Anne, la hermana de Kent (Leila Hyams), y ambos entablan una relación que va

más allá de la amistad. La Policía le descubre y lo devuelve a presidio antes de que pueda empezar una nueva vida en algún país remoto. A pesar de todo, se ha regenerado gracias al amor y cuando Butch le proponga una fuga en el día de Acción de Gracias rechazará la propuesta. En cambio, Kent, corrompido por la vida carcelaria, delatará a sus compañeros. La fuga degenera en motín. El alcaide actúa con mano de hierro y ordena disparar contra los presos. Butch toma como rehenes a los vigilantes y anuncia que matará a todos si no les dejan salir.



Figs. 3 y 4. Wallace Beery y Robert Montgomery en sendas escenas emblemáticas de *The Big House*

Estamos ante lo que se conoce como un *pre-code*, una película anterior a la entrada en vigencia del código Hays con el que en 1934 las fuerzas conservadoras en coalición con la Iglesia católica instaurarán un código de censura para las producciones de Hollywood. Código contra el que la película indudablemente habría chocado por la simpatía, cuando no fascinación, que muestra hacia la figura de los delincuentes y la crítica al inhumano tratamiento que reciben por parte de guardianes y alcaide, cómplices de un reglamento brutal que se desliza con frecuencia hacia el sadismo. Algo manifiesto en apuntes como que George Hill se cuida muy mucho de mostrar la ejecución de uno de los guardias que los presos han tomado como rehenes durante el motín. Las carreras de cucarachas y algunas alusiones sexuales bastante directas tampoco encajarían en breve en lo que se considera aceptable. En el guion inicial de Frances Marion, Anne no era la hermana de Kent sino su mujer. Pero durante un pase de prueba los espectadores mostraron su antipatía por el personaje de Morgan debido a esta circunstancia. El estudio decide entonces volver a rodar algunas secuencias aunque el cambio terminara creando agujeros en la evolución de la acción: Anne Marlowe decide sin motivo aparente no delatar a Morgan al policía que lo ha seguido hasta la librería, los señores Marlowe, a los que se presenta como buenos burgueses, parecen encantados de que su hija se haya enamorado de un convicto evadido y no muestran el más mínimo interés por su hijo encarcelado. En cualquier caso, este interludio romántico solo sirve para realizar el cambio de peso y traspasar el protagonismo de Kent a Morgan, en tanto que Butch ejerce de dinamo de todas las acciones en el presidio. Su carácter volátil contrasta con la rigidez de los desplazamientos de los presos. Ya desde los mismos títulos de crédito, sobrepresionados en el plano de las botas de los reclusos marcando el paso rítmicamente, la planificación remite a la disciplina de la vida cotidiana en el presidio. La comida, la salida al patio, el

regreso a las celdas o la misa se presentan mediante los encuadres y la coreografía como si los reclusos fueran piezas de un mecanismo. La influencia de *Metrópolis* (*Metropolis*, Fritz Lang, 1927) es patente.

Cedric Gibbons concibe unos decorados soberbios con una impresionante penitenciaría dominada por unos colosales muros verticales. El rastrillo de entrada, la galería con sus escaleras metálicas, el comedor, la iglesia, el corredor de las celdas de castigo o el patio por donde pululan tres mil prisioneros contrastan con la estrechez de las celdas y lo aséptico del despacho del alcalde. El naturalismo de las escenas que suceden fuera de la prisión durante la fuga de Morgan confiere una cualidad casi mítica al presidio. Nada más lejos del *glamour* que se suele asociar al trabajo de Gibbons: *Gran Hotel* (*Grand Hotel*, Edmund Goulding, 1932) podría servir como ejemplo de la línea de sofisticación que impuso en toda la producción de Hollywood desde la cúspide del departamento de arte en el estudio del león, creando un mundo de ensueño en el que escapar de la pesadilla cotidiana de la Depresión.

Douglas Shearer obtiene por su trabajo el primer Oscar concedido al mejor sonido. Lleva ya cinco años al frente de un pequeño equipo encargado de solventar los numerosos problemas técnicos que surgen en relación con la implantación del sonoro, desde el acondicionamiento de las salas a la creación de artilugios que permitan la movilidad de los micrófonos al unísono que la cámara (Foster, 2000: 339-360). El crítico del *New York Times* (Hall, 1930) alaba los efectos de realismo conseguidos en este apartado. Le maravilla que no solo se oigan los diálogos de los protagonistas, sino también los murmullos de los demás convictos. Igualmente se siente impresionado por el sonido de las metralletas y el estruendo provocado por la irrupción de los carros de combate. Estas escenas espectaculares compiten en vigor con el *staccato* de la letanía de los guardias cuando le entregan el uniforme al nuevo recluso o los pasos rítmicos de los presos camino del patio.

Una escena merece mención aparte: la de las celdas de castigo. Los guardias bajan con Morgan por una escalera tenuemente iluminada. La cámara avanza levemente para reencuadrarlos simétricamente al final de la escalera. Los guardias abren la puerta del corredor, hacen que Morgan penetre en el habitáculo y cierran. Una vez han abandonado el sótano, la cámara recupera el encuadre del corredor vacío. Las luces se apagan. Durante unos instantes solo hay silencio. Al fin, resuena una voz. Es un lóbrego plano fijo de aproximadamente un minuto. El invisible Butch proclama que tiene el firme propósito de salir por su propio pie de la celda. Otro preso interrumpe el monólogo pidiendo agua, enloquecido. Otro más canta un espiritual:

—Voy camino a casa, voy camino a casa...

—Ya te gustaría —replica Butch.

Un nuevo efecto inesperado, que suponemos asociado a las investigaciones de Shearer, es un acercamiento óptico al revólver de un vigilante desde el punto de vista de Morgan. Se trata de un reencuadre de ida y vuelta que focaliza la mirada del personaje en un detalle y traslada al espectador la impresión que le causa el descubrimiento del arma y las llaves.

Firma la fotografía Harold Wenstrom, veterano de las películas de Cosmopolitan cuya carrera irá languideciendo a lo largo de la década en productos cada vez más modestos de RKO. Pero en el momento en que *The Big House* llega a las pantallas todo el mundo alaba lo arriesgado de sus claroscuros. *International Photographer* afirma que la fotografía potencia el drama de las condiciones de vida de los presos:

Este efecto se consigue mediante el contraste de luces y sombras, sombras crueles, duras y frías, sobrecogedoras por su intensidad, sombras que parecen respirar la severidad de prisión. El efecto de estos planos es impresionante debido al tratamiento de la iluminación, que trasluce con mayor claridad y fuerza lo que de otro modo habría tenido mucha menos eficacia: la perenne constricción de la Ley que estruja entre sus espiras al criminal (Pizzitola, 2002: 284).

Sin embargo, Wenstrom no firma las tres versiones idiomáticas que tendrá la película. La fotografía de la hispana queda acreditada a Leonard Smith y Max Fabian; la francesa y la germana a J. Peverell Marley. Aunque no siempre se logra plenamente –como en la escena en que arrojan a Morgan a la celda de castigo o en la de la enfermería–, el trabajo del operador consiste en intentar amoldarse a lo marcado en los planos máster de la cinta matriz. Notamos, si acaso, cierta negligencia atribuible a la premura del rodaje en el momento de proporcionar relieve a los fondos. Y ello pese a que la cinta se realizó con un presupuesto más holgado de lo habitual: si bien el plazo medio de rodaje de una versión española en M-G-M es de dos semanas gracias al ahorro que supone el reciclaje de las tomas generales mediante el contratipado del negativo original, en el caso de *El presidio* las jornadas se prolongarán más allá de lo conveniente. José Crespo recuerda que muchos días rodaban dieciséis horas y que la filmación del motín se prolongó a lo largo de veinticuatro ininterrumpidas (Peñafiel Alcázar, 1932).

En los planos de conjunto se puede comprobar la tendencia a elevar ligeramente la cámara, a fin de limitar el número de extras necesario para *rellenar* un encuadre demasiado abierto. Otras alteraciones de planificación tienen que ver con la frontalidad de algunas tomas, los encuadres ligeramente más abiertos en las escenas de diálogo y la ausencia de varios movimientos de cámara que requerirían de una compleja coreografía o de un decorado inexistente. La simplificación de la secuencia del locutorio o la de la visita de Morgan a casa de los padres de Anne –reducida aún más en la versión francesa, donde estos personajes desaparecen– son buena muestra de ello [Figuras 5 y 6].



Figs. 5 y 6. Ligeras variaciones en la puesta en escena de *The Big House* y *El presidio*

Siguiendo el patrón marcado por *The Big House*, Neville supervisa –palabra ambigua donde las haya– la realización de la versión española. Se hace cargo tanto de la traslación de

los diálogos como de la dirección de actores, pero puntualiza hasta qué punto las versiones eran deudoras del original:

La versión inglesa, interpretada por Wallace Beery, me admiró. Desde el momento en que me encargaron trasladarla al español, el film inglés me sirvió de guía en todos los momentos. Yo quise reflejarla con exactitud, porque realmente mi labor no pasaba de ser una traducción, y así hice copiar a los actores, especialmente a Juan de Landa, todos los gestos y movimientos de Wallace Beery. Para ello instalé en el set una mesa sincrónica [moviola], donde antes de rodar cada escena el actor veía y estudiaba la realizada por Beery (Hernández Girbal, 1935a).

José Crespo y Luana Alcañiz –relatará veinte años después en *ABC Neville* (1951: 18)– formaban parte del elenco desde su misma concepción. Crespo es un actor murciano que lleva en Hollywood desde 1926 y ha sido el encargado de recoger en la estación a los Condes de Berlanga en su primer viaje a Hollywood y presentarles a John Gilbert, Charles Chaplin, Mary Pickford y Douglas Fairbanks, con quienes cenarán esa misma noche en el Hotel Ambassador. Es ya un veterano de las multiversiones de M-G-M, pues ha protagonizado junto a María Alba ¡Si el emperador lo supiera...! (Chester M. Franklin y Juan de Homs, 1930), la traslación al cine y en español de la *Olympia* de Ferenc Molnar.

La filipino-hispano-cubana Luana Alcañiz tiene un papel bastante reducido, el de hermana del chileno Tito Davison. Sin embargo, para el papel de Butch el departamento de selección de repartos de la Metro envía a toda clase de tipos de aspecto patibulario que han conseguido la cualificación como actores hispanos contestando «Sí, señor» a cuanto les pregunta el anglófono encargado de repartos del estudio. Por estas pruebas –ironiza Neville (1951: 18)– pasaron griegos, alemanes y hasta «un admirable indio sioux de las llanuras de Nuevo México». Y resume la situación con el siguiente epigrama: «Hago una prueba a un villano y a seis hombres buenos, y resulta que todos servían para villanos. Estos son los actores que tenemos» (Torrijos, 2003: 162). Por fin aparece un cantante de ópera, fornido y simpático: Juan de Landa, que ya había hecho el papel de Ed Brophy en la comedia bélica de Keaton *De frente, marchen*. El intérprete guipuzcoano recordaba las cosas de otra manera. Le habían ofrecido el papel del vigilante despótico, pero él tenía claro que podía hacer el de Wallace Beery: «Me creía capaz de hacerlo y de tener un triunfo. Como llevaran probados a varios actores sin resultado alguno, me ofrecí yo. Dudaron al principio; pero una prueba a la que me sometí desvaneció sus temores» (Hernández Girbal, 1935b). Wallace Beery es un actor mucho más sólido que él, marcado por un físico característico y un carácter pendenciero, pero el papel parece hecho a su medida: inquietante, bravucón, peligroso y fanfarrón hasta la bufonería. Justamente célebre es la secuencia de la carta que recibe en el patio del presidio. Como no sabe leer, aparenta ante sus compañeros que es de una chica que le espera fuera; el resto es demasiado salaz para leerlo en público. Butch se aparta con Morgan y escucha entonces que su madre ha fallecido y que ha sido imposible celebrar el funeral debido a su pobreza [Figura 7]. Auténtico *tour de force* interpretativo, la recreación de esta escena será el plato fuerte en las presentaciones que Juan de Landa realice de la película en cines de España y Latinoamérica. Su estilo es más teatral que el de Beery; también más directo. Sus carcajadas resultan tan inopinadas como explosivas. Y cuando empuña la metralleta no queda duda de que el sobrenombre de «El Ametrallador» no es vano. Por si hubiera algún reparo, los maquilladores se encargan de ponerle una cicatriz que

le atraviesa la mejilla derecha de norte a sur. El mismo maquillaje que lucirá André Berley en la adaptación francesa.



Fig. 7. Juan de Landa y José Crespo en la escena de *El presidio* en la que el primero recibe la noticia de la muerte de su madre

3. CUATRO VERSIONES IDIOMÁTICAS

Comprobado el buen resultado obtenido por *El presidio*, el reputado Paul Fejos se hace cargo de las versiones en alemán y francés. *Menschen hinter Gittern*, la alemana, está protagonizada por Heinrich George (Butch) y Gustav Diessl (Morgan, rebautizado como Morris). Una fotografía de rodaje muestra al físico Albert Einstein posando junto a ellos en el decorado del patio de la prisión. En los títulos de crédito de la francesa figura el título *Big House*, sin el artículo, pero en Francia se reestrena como *Révolte dans la prison*. En principio se iba a hacer cargo de ella Jacques Feyder, importado a Hollywood en 1928 para dirigir la última cinta silente de Greta Garbo, *The Kiss* (1928). Él y Françoise Rosay se convierten en los anfitriones de la colonia francesa en Hollywood y prácticamente todo el reparto de la película pasa por su casa: Charles Boyer, Mona Goya, Rolla Norman, André Berley...

Brutal, con resabios escénicos, el Butch de Berley resulta el menos matizado del lote. El actor interviene a lo largo de once meses en seis multiversiones más de M-G-M y, como

Landa, sustituye a Ed Brophy en una comedia de Keaton. Al regresar a Francia se declara decidido partidario del cinematógrafo y afirma que el medio requiere del intérprete «una gran fuerza de voluntad para exteriorizar sus sentimientos ante una hilera de focos y un micrófono por todo público» (Bourgoin, 1931: 4). Pero no hay duda de que la estrella de esta versión es Charles Boyer [Figura 8]. La crítica gala se rendirá ante él:

La voz cálida, vibrante de Boyer llega lejos. Se mete a la perfección en la piel de su personaje. Sin duda ha tenido que distorsionar el papel que encarnaba en la versión original Chester Morris. Boyer lo reviste de una cierta nobleza que este actor increíble no había logrado imprimir a su interpretación. No hay nada de enigmático en Boyer, nada de puramente criminal, pero resulta sólido, fuerte, una mezcla de distinción y decisión (Chassagnard, 2008: 46).



Fig. 8. André Berley y Charles Boyer en *Big House / Révolte dans la prison* (Paul Fejos, 1931), versión francesa de *The Big House*

Frente a la firmeza y energía de Chester Morris y la virilidad un poco chuleta de José Crespo, Boyer ofrece un héroe romántico sin ambigüedad. Su mirada soñadora vaga por otros mundos mientras conversa con Butch y apenas la fija en Anne durante la despedida, como si ella no fuera más que un espejo en el que se reflejara su melancolía.

En cambio, André Burgère interpreta a un Kent –apellidado Harvey en lugar de Marlowe– a medio camino entre el amateurismo de Tito Davison y la pulsión estelar de Robert Montgomery, con unos ojos desmesuradamente abiertos que no dejan de recordarnos a los de Peter Lorre. Paul Fejos le ofrece instantes de introspección psicológica ajenos a las otras versiones, como en la breve escena en la que el nuevo recluso se pone el uniforme de presidiario. Mientras en la anglófona y la hispanoparlante se trata de un mero plano de transición, Fejos coloca al guardia fuera de la habitación y hace que el actor mire con dolorosa melancolía la ropa de civil que deja atrás. Además, cuando abandona la estancia sigue a ambos en panorámica ante un muro sobre el que se proyectan las sombras de las rejas, en una composición de fuerte contenido simbólico más propio del modelo europeo que de la funcional puesta en escena de Hollywood, donde estas gollerías se dan con cuentagotas. Más significativo es aún es el momento en que, al entrar en la galería con paso de autómatas, el encuadre privilegia su mirada al guardia que echa el cerrojo. Ahora es solo una puerta más que se cierra entre él y la libertad, pero agarrado a este mecanismo morirá cosido a balazos al final de la cinta. El subrayado se refuerza mediante un reencuadre que muestra la rueda girando inútilmente y que, de nuevo, solo está presente en la versión francesa. También llama la atención la diferencia en la composición del plano previo a la ejecución de Wallace: mucho más frontal y apenas enfático en la versión española, y acentuadamente contrapicado, con profusión de humo y repleto de elementos que dotan de mayor profundidad al encuadre, en la francesa. Como quiera que en esta, además, el guardia se detiene para quitarse la gorra una vez alcanzado el centro del cuadro, su muerte fuera de campo resulta mucho más solemne que en cualquiera de las otras versiones. La de Fejos –prestigioso director de *Soledad* (*Lonesome*, 1928)– es, por tanto, una versión plenamente autoconsciente de su condición de reescritura de un texto ya fijado, sobre el que el realizador desliza, a modo de glosas, pequeñas marcas autorales. Se permite, incluso, algún apunte de humor excéntrico, como la inclusión en las escenas del patio de un recluso liliputiense con el que los reclusos cargan como si fuera un muñeco. Por lo demás, los diálogos no sufren variaciones sustanciales más allá de las necesidades de la traducción. Sin embargo, en las escenas de acción colectiva se nota la sustitución del griterío por sirenas y ruido de disparos. Muy otra ha sido la posición de Neville, subsidiaria en el plató de la del cuasi-anónimo Ward Wing, un periodista del que, aparte de su exigua filmografía como actor, solo hemos podido saber que era el cuñado de la vamp Theda Bara.

4. LA REPERCUSIÓN PÚBLICA Y LA REFORMA PENAL

La delegación de M-G-M en París maniobra al modo de Hearst. El pase de prensa provoca su consiguiente polémica. Boyvison, uno de los críticos más leídos de París, argumenta que la película debería prohibirse porque «pone en escena historias subversivas de las cárceles americanas» (Pierre-Bodin, 1930: 6), a lo que inmediatamente replica Pierre-Bodin desde las páginas de *Le Figaro* (*ibidem*) que una película que no ha parecido peligrosa al gobierno estadounidense mucho menos debería serlo para el francés:

¿Qué pretende usted que encuentre el público en las escenas de revuelta de los prisioneros estadounidenses además de la tranquilizadora observación de que los nuestros se rebelan menos?

Finalmente, ¿cómo justificar la grave responsabilidad que contraería usted pidiendo que el público francés sea privado de una obra maestra, de la que su propio periódico ha publicado el más completo y el más justificado elogio?

El periódico comunista *L'Humanité* publica una diatriba del «camarada Krylenko, fiscal general del gobierno de los Soviets» contra el sistema penal burgués que culpabiliza al criminal en vez de buscar las causas sociales o hereditarias de su crimen. Léon Moussinac (1941: 4) realiza una comparación entre la versión original y la francesa para concluir que el diálogo chispeante de Yves Mirande y la interpretación del cómico André Berley degradan la fuerza denunciatoria de la cinta:

Queda la admirable sencillez del comienzo, la emoción directa de la vida de los prisioneros, la revuelta en el comedor, la distribución de armas en la capilla y la explosión final.

Dejemos de lado los pequeños detalles –la historia de amor, los trucos policiales, el sacrificio en aras de lo convencional– para participar únicamente del drama de estos desgraciados y sentir sólo la innoble hipocresía de la caridad y la justicia de las que América ofrece, hoy en día, uno de los modelos más perfectos a la burguesía del mundo entero.

En el polo ideológico opuesto, el reseñista de *L'Action Française* (Vinneuil, 1931: 4) desacredita la copia con argumentos nacionalistas –«imagínense a un habitante de Minnesota interpretando a un jardinero del Loira»– para acabar afirmando que se trata con diferencia de la mejor película en francés rodada en Hollywood porque «evita toda ostentación de realismo y toda reivindicación de una sensibilidad estúpida». En fin, que hubo opiniones para todos los gustos y que cuando el estreno fue por fin autorizado la cinta llegó a las pantallas francesas rodeada de gran expectación.

Es una muestra de la confianza que tenía M-G-M en la calidad de la película, algo que también se palpa en España, donde la compañía decide proyectar consecutivamente tres de sus versiones idiomáticas coincidiendo con su reposición en el madrileño cine Royalty el 5 de octubre de 1931 (Heinink y Dickson, 1990: 132). La recepción ha sido inusualmente bonancible: inusualmente, señalamos, porque la crítica se había mostrado desde un primer momento enfrentada con las producciones hispanas de Hollywood. Matiza el habitual reproche sobre la escasa españolidad de estas cintas el corresponsal en Barcelona del *Heraldo de Madrid*:

He visto *El presidio*, película de la MGM. Un film humanamente desgarrador, crudo, intensamente rabioso, con rabia de injusticia y de crueldad.

En él triunfa un compatriota nuestro –Juan de Landa–. Yo quiero rendirle el homenaje de mi elogio, por si se les olvida a otros. Hay un diálogo discreto. Y una dicción discreta en general. Y una sinceridad sorprendente, la sinceridad de decir que el régimen penitenciario de los presidios neoyorquinos es tan deleznable como el de los presidios españoles. ¡Tres mil presidiarios amazotados en ochocientas celdas! ¡Y un menú de pescado podrido!

Una escena patética, anticristiana, bárbara... Las celdas de castigo. Ni luz, ni apenas oxígeno. Los presos se comunican a voces, a tientas; sus palabras se encuentran en

el espacio [...]. Una canción llora en el misterio... Y el llanto rebota en el acero de los cerrojos. ¿Por qué no haber cantado esa canción con música española? (Torres, 1931: 8)

Salvo estas apreciaciones, la crítica se vuelca con la película. Al estreno en el cine Callao el Sábado de Gloria de 1931, a dos semanas de la proclamación de la República, acude el infante Jaime de Borbón (J.C.V., 1931: 52). No nos consta que *El presidio* tuviera problemas con la censura. El lanzamiento se plantea al modo americano, con polémica periodística por adelantado. *Arte y Cinematografía* (M.T., 1931) publica una entrevista con el alcaide de Sing-Sing ilustrada con fotografías de José Crespo y Juan de Landa caracterizados como Morgan y Butch. Pero la crítica en el siguiente número de la revista deja de lado este tipo de consideraciones al no ser esa su «finalidad como informadores» (s.f., 1931b). Y eso que, según señalaba *La Vanguardia* (s.f., 1930a: 14)...

en las famosas prisiones de Tsing-Tsing [sic] se han efectuado instalaciones sonoras para la proyección de películas destinadas a la reeducación social de los detenidos. Cuando en las prisiones y en las penitenciarías entre el trabajo regenerador en sus diversas formas, cuando entren libros y también el cinematógrafo con sus visiones luminosas de las que un conferenciante desprenderá el contenido moral, la criminalidad entrará en una fase decreciente.

No obstante el dramatismo del asunto, pareciera que la situación de partida resulte un tanto ajena a la realidad española. Bien sea porque reinaba la paz en los penales, bien por la censura de prensa ejercida desde el gobierno durante la dictadura de Primo de Rivera, lo cierto es que apenas encontramos noticias de amotinamientos en las prisiones españolas durante los últimos años de la década de los veinte. En todo caso, uno con la fuga de seis presos en el lejano protectorado de Marruecos (s.f., 1929b: 11) o un conato rápidamente resuelto por las autoridades en el penal de San Miguel de Valencia (s.f., 1930b: 4). Pero sí que tienen profuso reflejo, en cambio, los incidentes de allende el Atlántico que han dado lugar a la campaña de Hearst (Ávila, 1930: 36-37). Con la dictablanda del general Dámaso Berenguer las cosas empiezan a moverse, aunque solo sea para los funcionarios del Cuerpo de Prisiones: una comisión es encargada de redactar un nuevo reglamento que subsane las anomalías de estipendio y jornadas de veinticuatro horas que se mantienen en muchas prisiones de España (s.f. 1930c: 1). Nada en cambio sobre la situación de los reclusos.

La inminente amnistía para los presos políticos y los condenados por delitos de imprenta a consecuencia de la proclamación de la República, el 14 de abril de 1931, provocará, ahora sí, incidentes en varias cárceles. La Presó Vella de mujeres de Barcelona, por ejemplo, es asaltada por la multitud «con el correspondiente ritual de liberación de las reclusas y quema de jergones, enseres y fichas antropométricas» (Hernández Holgado, 2013: 94-95). El nombramiento esa misma semana de Victoria Kent como directora general de Prisiones supondrá un cambio radical en la orientación de la política penitenciaria. Gargallo Vaamonde (2011: 276) destaca algunas de estas reformas:

La decisión de incrementar el gasto por recluso y día para la alimentación, así como la introducción en las cárceles de derechos fundamentales como la libertad de conciencia o el acceso a la prensa sin censura. También es relevante el hecho

de que, por primera vez, existió una voluntad en las autoridades penitenciarias de incluir a los presos en la organización de aspectos importantes de la vida en prisión, sustituyendo en ciertas labores a los funcionarios de prisiones; así como de renovación del deficiente sistema carcelario y modernización del personal.

Así lo corrobora, de hecho, uno de los presos más significativos de aquel periodo, el secretario general de las Juventudes Socialistas Santiago Carrillo (2006: 118), que encarcelado en la Modelo madrileña entre octubre de 1934 y febrero de 1936 recuerda cómo mantuvo en ella su actividad política sin mayores problemas en un sistema que, dentro de las limitaciones del encierro, permitía una vida de completa normalidad en el centro:

La inspiración de Concepción Arenal y la labor de Victoria Kent, directora de prisiones durante la República, habían conseguido que el régimen interno de las prisiones españolas fuera uno de los más liberales del mundo. Siempre he pensado que había además otra razón: en la España del siglo pasado y del comienzo de éste era muy frecuente que los ministros de hoy fueran los presos políticos de mañana y viceversa y que los gobiernos, teniendo en cuenta la posibilidad de tales alternativas en la vida, se preocuparan de que las condiciones cuando su posible empregonamiento fueran de lo más soportable.

Sin embargo, las reclamaciones de los presos por el mal estado de las instalaciones o por el agravio comparativo que suponía la amnistía para unos y no para otros había dado lugar a varios amotinamientos durante los primeros momentos del quinquenio republicano. Lo ocurrido en la cárcel celular de Barcelona en septiembre de 1931 puede servirnos de ejemplo de las diferencias entre lo que se podía ver en la pantalla y la realidad española. Mientras el gobernador civil conferenciaba con los presos gubernativos para que dieran fin a una huelga de hambre, estalló un motín que duró apenas media hora:

Entonces como obedeciendo a una consigna, o tal vez porque la indignación de los protestatarios había llegado ya al colmo, los presos empezaron a romper las puertas de las celdas y a amontonar en el centro de las galerías las banquetas y los jergones, y luego rociándolos con el alcohol que emplean algunos para los infernillos individuales, les prendieron fuego. [...]

Los quincenarios se sumaron pronto a los amotinados y en pocos instantes los 450 reclusos de la prisión habían hecho causa común y juntos se dedicaban a destruir e incendiar todo lo que encontraban a mano. [...]

Después que hubieron los amotinados prendido fuego a todas las banquetas y jergones y a muchos camastros y puertas, se dedicaron a destruir cuanto pudieron en la sección de talleres, la imprenta y la escuela. Con las maderas destrozadas que sacaban de estas dependencias, alimentaban el incendio. Por último entraron en la capilla y la destruyeron también casi por completo, echando al fuego algunos objetos del culto (s.f., 1931a: 6).

La presencia de los guardias de asalto en el interior de la prisión y de la caballería en los alrededores para mantener el orden público fueron suficientes para sofocar el conato de motín, que ponía en evidencia la resistencia a las supuestas actividades de redención

de penas por el trabajo y al carácter religioso que pervivía en todos los ámbitos de la vida española. La ambientación estadounidense de la película supervisada por Neville impedía, eso sí, cualquier tipo de identificación con el sistema penitenciario nacional agitado por la política reformista implantada por Victoria Kent. Estas reformas serán torpedeadas por una derecha que utiliza como contrapropaganda las evasiones y boicoteadas por el corporativismo de un funcionariado inmovilista (Gargallo Vaamonde, 2011: 276-277).

Para entonces, en Estados Unidos la industria y el público ya han refrendado la apuesta. La guionista Frances Marion debió de felicitarse de su asociación con Beery. El argumento de *The Big House* y el guion de *El campeón* (*The Champ*, King Vidor, 1931) le valieron sendos premios Oscar en dos años consecutivos, primera mujer en conseguirlo, y visto el éxito, el equipo se pone de nuevo manos a la obra en una cinta que supone la creación de una nueva pareja, la formada por Beery y Marie Dressler. Sus fuertes personalidades y su capacidad para armonizar patetismo y bufonería convencieron al público y a la profesión. Dressler obtuvo el Oscar a la mejor actriz y *Min and Bill* (George Hill, 1930) fue la película con mayor recaudación de ese año para M-G-M. De los diálogos adicionales de su inevitable versión en español, *La fruta amarga* (Arthur Gregor, 1931), se hará cargo Antonio de Lara «Tono». La última película que Marion y Hill harán juntos es *Los seis misteriosos* (*The Secret Six*, George Hill, 1930), una cinta de argumento criminal producida por George Hill y Cosmopolitan para Metro-Goldwyn-Mayer, ambientada en los círculos del tráfico clandestino de licor en Chicago, donde Beery asume un papel inspirado en Al Capone. Juan de Landa aseguraba en una entrevista estar pendiente de una nueva interpretación al ciclostil que nunca llegó a realizarse. Los problemas con el alcohol del director fueron la causa de su separación a principios de 1931.

Los ecos de *The Big House*, sin embargo, no terminarán aquí. Apenas estrenada, Hal Roach pone en marcha una parodia, *Pardon Us* (James Parrott, 1931), que se rueda al mismo tiempo que otras cuatro versiones fonéticas protagonizadas también por Stan Laurel y Oliver Hardy. La española se titulará *De bote en bote*. El mismo decorado del patio de la prisión en que se ha rodado *The Big House* servirá de plató a Howard Hawks para *The Criminal Code* (1931) con todos los rasgos inequívocos de la explotación. El guión adapta un drama de tesis sobre la reforma penal que ha tenido un razonable éxito en Broadway en 1929. Su autor es Martin Flavin, que también ha intervenido en el guión de *The Big House*. Hawks y su colaborador habitual, Seton I. Miller, introducen algunas notas humorísticas, prescinden de varios personajes y alteran todo el tercer acto para transformar la obra en una película de género criminal (McCarthy, 1997: 118-121). *The Criminal Code* también tuvo versión española: *El código penal* (Phil Rosen, 1931). Carlos Villarías, el Drácula hispano, toma el papel de Walter Huston; la catalana María Alba, el de su hija; y el argentino Barry Norton el del inocente condenado. Las reseñas a propósito de su estreno en el madrileño cine Avenida señalan la afinidad genérica con *El presidio*, la solvencia de su realización y los progresos de cuantos conforman el reparto hispanoparlante (A.P.C., 1932: 5). La revista satírica ultramontana *Gracia y Justicia* (Cineófilo, 1932: 2) aprovecha la ocasión, eso sí, para desacreditar a Victoria Kent:

Ante lo que vimos en *El código penal*, hemos sentido acrecentada nuestra admiración por doña Victoria Kent, en tales términos que no dudamos en proponer al señor embajador de los Estados Unidos gestione de nuestro gobierno que le preste por diez o doce años a la ilustre directora de Prisiones, que disfrutamos –mejor dicho

que disfrutaran los presidiarios— para que pueda desarrollar en los presidios de aquel país, la humanitaria y diabética labor que ha realizado en el nuestro.

Y ya verán los norteamericanos los efectos de las doctrinas nuevas penitenciarias de doña Victoria Kent.

A partir de entonces, Warner Bros., un estudio decantado por los temas sociales con tratamiento crudo y potente, se convertirá en la cantera del género. *Veinte mil años en Sing Sing* (20,000 Years in Sing Sing, Michael Curtiz, 1932) y *Soy un fugitivo* (*I Am a Fugitive from a Chain Gang*, Mervyn LeRoy, 1932) marcarán la nueva frontera sobre lo que Hollywood estaba dispuesto a decir a propósito de los trabajos forzados y de la crueldad del sistema penal estadounidense.

5. NEVILLE ENTRE REJAS, MÁS ALLÁ DE *EL PRESIDIO*

Las dos versiones hispanas en las que intervino Neville en Estados Unidos —*El presidio* más que *En cada puerto un amor* (Marcel Silver y Carlos F. Borcosque, 1931)— son cintas de acción, en franco contraste con los dramas judiciales que permitían trabajar con unos plazos de ejecución más breves debido a su carácter teatral y a que descansaban en la interpretación de unos actores con entrenamiento previo en los escenarios. En estos, aparte de la traducción de los diálogos y la dirección de actores, poco más puede hacer el realizador. Tras *El proceso de Mary Dugan* (Marcel De Sano y Gregorio Martínez Sierra, 1931), Neville está cerca de encargarse de la supervisión de *La mujer X* (Carlos F. Borcosque, 1931). El drama de Alexandre Bisson en el que se basa la película ha sido repuesto numerosas veces en los escenarios madrileños, en ocasiones con el protagonismo de María Guerrero. En carta a José López Rubio (Torrijos, 2003: 162), Neville confiesa que va a hacer una prueba a la tiple valenciana afincada en México María Conesa: «Por supuesto, ni es el tipo ni sabrá hacerlo, pero es la última que me queda por probar. Si no sale ésta, ya he pedido que no se haga el film, porque no quiero debutar haciendo perder dinero a la casa y haciendo una birria». La imposibilidad de encontrar un reparto adecuado y diversas desavenencias con Miguel de Zárraga le forzarán a desvincularse del proyecto.

De regreso a España tras su fructífero paso por Hollywood, Juan de Landa rueda *Se ha fugado un preso* (Benito Perojo, 1934), una comedia cosmopolita en cuyo guion participa Enrique Jardiel Poncela y en la que se traslada a un transatlántico el ambiente de motines que parodia parigualmente *El presidio* y *El acorazado Potemkin*. Todavía, ese mismo año, surge una nueva parodia cinematográfica con protagonismo de Landa titulada *Se ha fugado otro preso* (León Artola, 1934) de nula repercusión comercial a tenor de la ausencia de noticias sobre su estreno (Heinink y Vallejo, 2009: 263). Para que la sátira cinematográfica del sistema penitenciario español alcance altura humorística y aceptación unánime hemos de aguardar a la realización de *La hija del penal* (Eduardo García Maroto, 1935), con diálogos y cantables de Miguel Mihura. La situación de partida muestra una modesta prisión amenazada de cierre por falta de clientela a la que llega un nuevo recluso tratado por los funcionarios a cuerpo de rey a fin de mantenerlo feliz en el centro y eludir así el despido. Como la película no se conserva, hemos de recurrir al guion editado por la Diputación de Jaén en 1989. En él constatamos que la celda que ofrecen al preso Austregisildo es un «modernísimo apartamento en lugar de la horrible celda que él esperaba: radio, calefacción, muebles confortables, delicados cortinajes, tocadiscos, piano, selectos adornos». En el armario, un

«variado surtido de trajes de presidiario y en diferentes clases de rayas y colores. En la balda de arriba hay también una colección de gorros de presidiario marcados con el número uno» (García Maroto, 1989: 49-51). La inminente Guerra Civil dará al traste con estas comedias bienhumoradas.

Como integrante del Departamento Nacional de Cinematografía, Neville forma parte de la vanguardia —esta vez en sentido estricto— del ejército nacional cuando este entra en Barcelona en enero de 1939. Rueda entonces un reportaje sobre las checas republicanas con someras dramatizaciones. Sobre el mismo asunto publica en *Vértice* «La checa de Vallmajor» (Neville, 1939b), un memorial de los horrores de la guerra, que remite a escenas análogas de *El presidio*:

Al preso lo metían de madrugada en un cajón de cemento y con una manga fina para que el agua saliera con fuerza, le duchaban durante horas; cuatro o cinco horas seguidas durante las cuales se alternaban los verdugos.

Luego, con las ropas empapadas, pues los duchaban vestidos con ese fin, los metían en «la nevera» que eran unas estrechísimas celdas de cemento como las que se emplean para conservar la carne, a las que jamás había llegado la luz. Sólo cabía en ellas una persona que al cerrarse la puerta de hierro quedaba aislada, y lejos de todo lo que no fuera un frío extremo. Las paredes y el suelo de la celda destilaban agua y allí quedaba el despojo humano sintiendo llegar la muerte por sus venas heladas.

Dos frases parecen resumir la impresión que en Neville causa el descubrimiento de la checa. Un prisionero francés ha grabado con el mango de la cuchara en el muro de su celda una carta de amor: «Mon cher petit chou: Si tu savais comme je suis triste sans toi...». La otra, escrita por los carceleros en lo que le parece una ironía insoportable, da título al documental: «¡Vivan los hombres libres!».

Apenas terminado este cometido, Neville se marcha a Italia. Sus antiguas simpatías republicanas complican su situación personal en España y decide poner tierra de por medio gracias al encargo de los hermanos Bassoli —artífices también de *Sin novedad en el Alcázar* (*L'assedio del Alcazar*, Augusto Genina, 1940)— de adaptar su novela corta *Frente de Madrid*, editada como suplemento de *Vértice* y traducida al italiano y publicada en *Nuova Antologia* (Neville, 1939a). El relato literario no entra en detalles de la estancia de Carmen, la novia del protagonista, en una checa madrileña, pero el cinematográfico sí. Un movimiento de grúa aproxima al espectador a unos pequeños cubículos, a modo de celdillas de una colmena techadas con rejilla, en los que se hacían las detenidas. Carmen —Conchita Montes, la compañera de Neville, en su debut ante las cámaras— comparte su celda con la orgullosa madre de dos falangistas y con una joven aterrorizada por la incertidumbre, pero más allá de esto y de las ejecuciones sumarias fuera de campo ninguno de los horrores explícitos de *El presidio* o aquellos cuya crónica se realiza en «La checa de Vallmajor» asoman por aquí.

Otra cosa es *Santa Rogelia / Il peccato di Rogelia Sanchez* (Roberto de Ribón / Carlo Borghesio, 1939), adaptación de la novela homónima de Armando Palacio Valdés, que había estado a punto de comenzarse a rodar en Madrid en julio de 1936. En Italia, antes de embarcarse en el rodaje de *Frente de Madrid*, Neville asegura haber rehecho todo el guión técnico al que «le sobraban por lo menos trescientos planos» (Gómez Santos, 1969: 361). *Santa Rogelia* supone el reencuentro con Juan de Landa, que interpreta a Máximo,



Figs. 9 y 10. Juan de Landa, de vuelta al presidio, en *Santa Rogelia / Il peccato di Rogelia Sanchez* (Roberto de Ribón / Carlo Borghesio, 1939), supervisada por Edgar Neville

un minero pendenciero y maltratador que termina condenado a trabajos forzados en un presidio ceutí. Palacio Valdés (1926: 211) describía del siguiente modo a los reclusos de esta penitenciaría:

Era un enjambre de hombres sucios, astrosos, de caras macilentas, con ojos traidores y huidos, como los de los animales salvajes. Nada de uniforme; su indumentaria era estrafalaria y ridícula. Unos iban casi desnudos, otros abrigados con zamarrones como si estuvieran en Siberia. Todos revelaban en sus fisonomías el dolor; más en unos ese dolor se presentaba bajo el aspecto de resignación, en otros de la ira, de la cobardía o del vicio.

Aunque Neville y sus productores parecen tomar como referencia *Soy un fugitivo*, el tercer acto de *Santa Rogelia* difiere de la cinta protagonizada por Paul Muni que supuso un hito en el cine social en su alineamiento institucional con la capacidad regeneradora de los trabajos forzados. Rogelia (Germaine Montero) sacrifica su nueva vida y su familia para trasladarse al presidio donde Máximo cumple condena. Su renuncia, de raíz netamente católica, logra vencer las reticencias del recluso y que este dé por bueno el poder purgativo de la pena. «Cuando se ha hecho algo malo, hay que pagar por ello –sermonea a uno de sus compañeros–. Nosotros pagamos por lo que hemos hecho. No debemos estar tristes, porque cuando se paga lo que se debe no se entristece uno». Tampoco resulta baladí que las condiciones sean inmejorables: trabajo al aire libre con un tiempo espléndido, guardianes bondadosos, la posibilidad de comer todos los días con la familia y descuento en la condena [Figuras 9 y 10]. Muy lejos del retrato que traza Tomás Salvador en su novela *Cabo de vara*, ambientado en esta misma colonia penitenciaria de Ceuta y que Raúl Artigot adaptará al cine en 1978.

A pesar de su asunto criminal, ni *La torre de los siete jorobados* (Edgar Neville, 1944) ni *Domingo de carnaval* (Edgar Neville, 1945) se ocuparán de la situación penitenciaria de sus personajes. No ocurre lo mismo en *El crimen de la calle de Bordadores* (Edgar Neville, 1946), cuyo clímax dramático se desarrolla en una galera de mujeres –probablemente la de Alcalá de Henares– donde ha ido a parar Petra (Antonia Plana) en espera de que se confirme su pena de muerte o llegue el indulto. Ahí tienen lugar dos de las escenas más antitéticas de la cinta: el encuentro de la asesina con su hija –que no sabe que lo es– y la incriminación de esta, recibida por el resto de las reclusas con grandes muestras de alegría [Figuras 11 y 12]. Pero en medio del ambiente de júbilo general, Petra se sume en el mutismo y la apatía.

–Pero mujer, anímate. Otra cualquiera estaría pegando brincos. ¿No comprendes que acabas de salvar la cabeza?

–A ti te ponen en la calle como si tal cosa.

–O te tendrán encerrada unos meses como cómplice y eso pasa pronto. Ya ves, a mí no me quedan más que dos años de estar en la cárcel. Claro que mi crimen no tuvo la importancia del tuyo. Pero también fue crimen, tan crimen como el que más y aquí me ves, tan campante. [...] La tercera vez que a mí me procesaron fue morirse de risa.

Cierra este recorrido presidiario por la filmografía de Neville el desconocidísimo cortometraje *Cante hondo* (1952), desgajado del metraje de *Duende y misterio del flamenco*



Figs. 11 y 12. Dos escenas ambientadas en una galería de mujeres en *El crimen de la calle de Bordadores* (Edgar Neville, 1946)

(1952), que presenta cantes de herreros y presidiarios y que, por lo tanto, carecen de acompañamiento a la guitarra. El hecho de que fuera dirigido a un público no necesariamente hispanoparlante fue el motivo de la supresión de una locución que habría informado al espectador de que los cantes registrados salían «de las tristes rejas de las celdas para comunicarse con sus compañeros o con las familias que esperan fuera» (s.f., 1952). Al prescindir de la locución, los planos de situación –uno del penal y una panorámica del campo y un pueblo lejano– que debían soportarla ganan una fuerza inusitada. La voz de Antonio Mairena resuena en el martinete de la Tía Anica la Piriñaca sobre los muros del presidio del Puerto de Santa María, seguido de una viñeta en la que, tras una panorámica de las afueras de un pueblo, un *travelling* de retroceso nos lleva a descubrir una mujer muerta junto a una pila de heno. «Por cumplir con Dios y el mundo / te hablo cuando yo te encuentro, / pero me hago los cargos / que tú ya pa' mí te has muerto, ay, ya». El resto son planos y contraplanos de un hombre que escapa y dos migueletes que lo prenden. «Ay, si por qué tú te has casao, / compañerita mía. / Si el que se expone a querer / se expone a perder la vida». Del martinete o carcelera recuerda Neville una letra que le emociona por su profunda poética popular, ajena por completo a cualquier cultismo: «De Cádiz al Puerto / han jecho carrí / los pinreles de Anita la er Mico / de dir y venir» (Neville, 2006: 53). La misma fuerza dramática tiene un nuevo *travelling*, este lateral, sobre las ventanas de las celdas del penal, con la reja en primer término: recuerda mucho a los que dos o tres años después empleará Alain Resnais para retratar el horror de los campos de exterminio en *Nuit et brouillard* (1955).

En España, al principio de la década, los artífices de una serie de cortometrajes de temática colonial rodados en Guinea y Marruecos aceptan el encargo de Cifesa de rodar para el Ministerio de Justicia *Redención (La obra penitenciaria española)* (Santos Núñez, 1950). No hay aquí lugar para revueltas ni lamentos en germanía ni rugidos reclamando libertad. Las tensiones producidas entre la opinión pública, la política penitenciaria y los códigos de la ficción que han servido a Edgar Neville de bastidor para tejer parte de su obra se desvanecen en las modélicas, espaciosas y soleadas galerías en las que los reclusos redimen sus pasados errores mediante el trabajo y el reforzamiento moral tutelado por la Iglesia católica.

6. BIBLIOGRAFÍA CITADA

- A.P.C. (1932), Los cines: *El código penal*, en el *Avenida, La Libertad*, 2 de marzo, p. 5.
- AGUILAR, S. (2007), Neville secreto, en J. A. Ríos Carratalá (coord.), *Universo Neville*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga, pp. 55-83.
- ANDERSON, D. (2012), America's Worst Prison Riots. Colorado State Penitentiary Prison Riot of 1929, *Lockdown*, septiembre, pp. 12-18.
- ÁVILA, M. (1930), Sublevaciones en los presidios yanquis, *Mundo Nuevo*, 10 de enero.
- BEAUCHAMP, C. (1998), *Without Lying Down: Frances Marion and the Powerful Women of Early Hollywood*, Berkeley, University of California Press.
- BOURGOIN, A. (1931), Et voilà comment je devins acteur... dit André Berley, *Pour Vous*, 10 de septiembre, p. 4.
- CARRILLO, S. (2006), *Memorias (Edición revisada y aumentada)*, Barcelona, Planeta, p. 118.
- CHASSAGNARD, G. (2008), *Charles Boyer, profession: acteur*, París, Segnat Editions.
- FOSTER, Ch. (2000), *Stardust and Shadows: Canadians in Early Hollywood*, Toronto, Dundurn Press.

- CINEÓFILO (1932), ¡Llévame al cine, mamá! *El código penal*, *Gracia y Justicia*, 27, 5 de marzo, p. 2.
- GARCÍA MAROTO, E. (1989), *La hija del penal, un film de Eduardo G. Maroto con diálogos de Miguel Mihura*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén.
- GARGALLO VAAMONDE, L. (2011), *El sistema penitenciario de la Segunda república, antes y después de Victoria Kent (1931-1936)*, Madrid, Ministerio del Interior.
- GÓMEZ SANTOS, M. (1969), *12 hombres de letras*, Madrid, Editora Nacional.
- HALL, M. (1930), *The Screen: A Jail Break*, *New York Times*, 25 de junio.
- HEININK, J. B. (2013), *Les versions múltiples a partir de l'inici del sonor*, en E. Rimbau (coord.), *Multiversions*, Barcelona, Filmoteca de Catalunya, pp. 50-63.
- HEININK, J. B. y DICKSON, R. G. (1990), *Cita en Hollywood*, Bilbao, Ediciones Mensajero.
- HEININK, J. B. y VALLEJO, A. C. (2009), *Catálogo del cine español: Films de ficción 1931-1940*, vol. F-3, Madrid, Cátedra / Filmoteca Española.
- HERNÁNDEZ GIRBAL, F. (1935a), *Los que pasaron por Hollywood: Edgar Neville*, *Cinegramas*, 40, 16 de junio.
- HERNÁNDEZ GIRBAL, F. (1935b), *Los que pasaron por Hollywood: Juan de Landa*, *Cinegramas*, 48, 11 de agosto.
- HERNÁNDEZ HOLGADO, F. (2013), *Cárceles de mujeres del novecientos. Una rutina punitiva secular*, *Segle XX (Revista Catalana d'Història)*, 6, pp. 85-112.
- J.C.V. (1931), *Estrenos de películas: El presidio*, *ABC*, 5 de abril, p. 52.
- JARVINEN, L. (2012), *The Rise of Spanish-Language Filmmaking: Out from Hollywood Shadow, 1929-1939*, New Brunswick, Rutledge University Press.
- M.T. (1931), *La cinematografía ante los grandes problemas sociales: La reforma carcelaria*, *Arte y Cinematografía*, 357, enero.
- MCCARTHY, T. (1997), *Howard Hawks, The Grey Fox of Hollywood*, Nueva York, Grove Press.
- MOUSSINAC, L. (1931), *Notre point de vue: Big-House ou la prison bourgeoise modèle*, *L'Humanité*, 7 de junio, p. 4.
- NEVILLE, E. (1939a), *Carmen fra i rossi: Racconto dal dronte de Madrid*, *Nuova Antologia*, 1603-1605, enero-febrero.
- NEVILLE, E. (1939b), *La cheka de Vallmajor*, *Vértice*, 20, marzo.
- NEVILLE, E. (1951), *Españoles en Hollywood*, *ABC*, 18 de noviembre, pp. 18-19.
- NEVILLE, E. (2006), *Flamenco y cante jondo*, Madrid, Rey Lear.
- PALACIO VALDÉS, A. (1926), *Santa Rogelia (De la leyenda de oro)*, Madrid, Pueyo.
- PEÑAFIEL ALCÁZAR, L. (1932), *José Crespo, un actor español de la pantalla en su tierra*, *Blanco y Negro*, 3 de enero.
- PIERRE-BODIN, R. (1930), *Cronique des cinémas de Paris*, *Le Figaro*, 26 de octubre, p. 6.
- PIQUEJAS, J. (1930), *Visitas de Cinema - Los escritores: Edgar Neville*, *La Gaceta Literaria*, 76, 15 de febrero, p. 16.
- PIZZITOLA, L. (2002), *Hearst over Hollywood: Power, Passion, and Propaganda in the Movies*, Nueva York, Columbia University Press.
- s.f. (1929a), *Colorado Prison Riot Blamed on 2 Convicts*, *The New York Times*, 9 de diciembre, p. 37.
- s.f. (1929b), *Los asuntos de Marruecos: Un motín en Marrakesh*, *La Libertad*, 23 de julio, p. 8.
- s.f. (1930a), *Cine social: El cine en las prisiones*, *La Vanguardia*, 26 de abril, p. 14.
- s.f. (1930b), *Valencia: Los sucesos en el penal de San Miguel de los Reyes*, *El Imparcial*, 14 de mayo, p. 4.

s.f. (1930c), Editoriales: El reglamento del Cuerpo de Prisiones, *El Sol*, 29 de mayo, p. 1.

s.f. (1931a), Grave motín en la Cárcel Celular, *La Vanguardia*, 3 de septiembre, p. 6.

s.f. (1931b), Lo que hemos visto, *Arte y Cinematografía*, 358, febrero.

s.f. (c. 1952), *Pressbook de Duende y misterio del flamenco*, Suevia Films.

TORRES, M. (1931), Comentarios frívolos: Voz de ultratumba, *Heraldo de Madrid*, 25 de febrero, p. 8.

TORRIJOS, J. M. (ed.) (2003), *José López Rubio: La otra generación del 27 - Discurso y cartas*, Madrid, Centro de Documentación Teatral.

VINNEUIL, F. (1931), L'Écran de la Semaine: *The Big House*, *L'Action Française*, 22 de mayo, p. 4.

