

EL TREN DEL MARQUÉS

ANÁLISIS DEL FILME *EL MARQUÉS DE SALAMANCA* (1948), DE EDGAR NEVILLE

FCO. JAVIER PÉREZ SANCHIS

Departament d'Història de l'Art. Universitat de València

CUANDO el 28 de octubre de 1848 se inauguró la primera línea férrea española, que unía las localidades de Barcelona y Mataró,¹ José de Salamanca “rumiaba” en el exilio su frustración por no haber sido el primero en lograrlo.

Con motivo del centenario de aquel evento, Edgar Neville dirigió *El marqués de Salamanca* (1948), película en torno a la figura de don José de Salamanca (1811-1883), “el Montecristo español”, personaje de capital importancia en buena parte del siglo XIX y fuertemente vinculado al emergente mundo ferroviario español. Y fue precisamente un año después de la celebración del ciento cincuenta aniversario, cuando en el verano de 1999 realizamos un estudio sobre este filme, del que el presente artículo pretende ser una breve síntesis.

Sobre Neville y su obra han proliferado interesantes estudios² en los últimos años, que abarcan tanto su obra literaria como su producción cinematográfica, y que lo han situado como el cineasta más interesante de nuestra poco edificante posguerra. Posiblemente porque, aunque estuviera en el bando de los vencedores, Neville tenía poco que ver con la mediocridad general de una España anodina y gris que había hecho frente común con los esperpénticos regímenes de Hitler y Mussolini y que, una vez concluida la contienda mundial, entraría en un letargo aislacionista que sólo fue roto por el interés político-estratégico del “amigo americano” en el nuevo concierto mundial de bloques.

Para intuir la singularidad de Neville, no es suficiente con conocer su biografía. Basta fijarse en algunas de sus obras teatrales o cinematográficas para comprobar la veracidad de que a los seres humanos es conveniente conocerlos no tanto por lo que dicen, sino por lo que hacen. Un cineasta que se interesa por la obra de Emilio Carrere (otra *rara avis* de la cultura española) y que

dirige la inquietante *La torre de los siete jorobados* (1944), que se fija en el azar a la hora de escribir, dirigir y producir *La vida en un hilo* (1945) —título de resonancias barrocas, pero resuelto en forma de deliciosa comedia— o que sabe armonizar casticismo e intriga en *El crimen de la calle Bordadores* (por citar tan sólo algunos filmes) no es un caso demasiado habitual en nuestro cine. Ahora bien, tales particularidades tienen mucho que ver con los orígenes, intereses o relaciones del director madrileño.

Nacido en 1889, Neville fue hijo de un ingeniero inglés y de una condesa española, recibiendo una esmerada educación que le llevó a licenciarse en derecho y dedicarse a la carrera diplomática (fue así como llegó a los Estados Unidos, donde entró en contacto con el mundo de Hollywood). No obstante, sus inquietudes hacia el mundo literario le acercaron a la tertulia de Ramón Gómez de la Serna y se manifestaron en obras como *El baile* (llevada por él mismo al cine en 1959) o la ya citada *La vida en un hilo*, así como su colaboración en la revista *La Codorniz*.

Como señalábamos al principio del artículo, el filme fue un encargo de la Comisión Oficial del Centenario del Ferrocarril en España, que lo produjo junto a Neville, a partir de un guión del propio director sobre un argumento de Tomás Borrás y fue galardonado con la Mención Honorífica del Sindicato de aquel mismo año. Si bien no se cuenta entre las más conocidas obras de Neville, sí que presenta algunos aspectos de interés que son los que han motivado nuestro estudio.

El filme cuenta la historia de don José de Salamanca (Alfredo Mayo), quien llega desde Málaga a Madrid para tomar posesión de su escaño de diputado a cortes (es el año 1836). Animado por un ambicioso deseo de prosperar, pronto entra en contactos con el señor Buschental (Guillermo Marín) y su esposa María (Conchi-

¹ No obstante, convendría señalar que lo de primera es bastante relativo. Es más exacto hablar de la primera peninsular, pues en orden cronológico le antecedió la línea entre La Habana y Güines —por los intereses azucareros en la isla de Cuba—, cuyas obras dieron comienzo en 1835, si bien la inauguración del primer tramo tuvo lugar en 1837 (entre García y Bejucal).

² En noviembre de 1999 se celebró un congreso en la UIMP de València acerca de las diferentes facetas creativas de Neville. Puesto que el presente artículo responde en buena medida a lo realizado en su momento (julio-agosto del 99), y como nos fue imposible acudir y desconocemos si se han publicado actas del mismo, no las citamos en la bibliografía por no haberlas podido consultar.

ta Montes), con la cual entablará una intensa amistad que llegará hasta la vejez.

Gracias a ésta, Salamanca conocerá al jefe del gobierno, el general Narváez (Enrique Guitart), a quien le propone un negocio sobre los estancos de la sal con el fin de que el gobierno obtenga así la financiación necesaria para poder sacar adelante los presupuestos que ha de presentar a cortes. El éxito de esta empresa (para la cual Salamanca necesita un dinero que no tiene y que conseguirá del banquero Buschental gracias a las "habilidades" de su esposa María) salvará al gobierno Narváez y será tanto el inicio de la prosperidad de Salamanca como de los negocios en común de ambos hombres.

Nombrado ministro de Hacienda por la reina Isabel II (1847), recibe la propuesta del ingeniero señor Miranda para la ejecución de una línea férrea. Al criterio puramente económico del proyecto de Miranda (una línea que salga de un puerto importante, como Bilbao o Cádiz), Salamanca propone un tramo "con algo de poesía", el trayecto Madrid-Aranjuez para el traslado de la reina.

Evidentemente, el proyecto necesita una importante aportación económica que Salamanca conseguirá gracias al préstamo privado de unos usureros, ante la negativa del consejo de ministros y de algunos importantes capitalistas del país de sufragar los gastos de una empresa que consideran descabellada e inviable.

La firma del concordato con la Santa Sede (1851), en la que Narváez y Salamanca tienen intereses comunes, supondrá la ruptura de la sintonía existente entre ambos. Narváez no actúa honradamente con Salamanca, quien se entera por María de su jugada. La enemistad con el general es para Salamanca el inicio de su declive social y económico. Salamanca es abandonado por todos aquellos que antes lo adulaban; tan sólo permanecen fieles su criado Manuel y María Buschental.

Salamanca va pagando, poco a poco, sus deudas y es en el extranjero (ha intervenido en la construcción de ferrocarriles en California, los Estados Pontificios, etc.) donde conoce que el tren Barcelona-Mataró es ya un hecho.

Desconfiado todavía de la fuerza de su adversario, Narváez y los suyos urden una nueva trama contra Salamanca que acabará con su palacio y sus pertenencias convertidas en improvisada pira. Tras ser acusado de fraude por sus enemigos cuando estaba al frente del ministerio de Hacienda, vuelve a España para hacerles frente. Después de salir airoso del envite parlamentario, su situación remonta el vuelo y Salamanca puede ver hecho realidad el sueño que un día le propusiera Miranda: el tren Madrid-Aranjuez. La reina, como pago a sus servicios, le nombra Marqués.

La película concluye como se inició, con un ya viejo marqués de Salamanca que recibe la visita, en un palacio que tiene hipotecado, de su eterna amiga María, la única que permanece fiel.

Estructura narrativa

Su estructura narrativa clásica, basada en la motivación y causalidad de la historia,³ con un planteamiento, un nudo y un desenlace, se organiza en torno a la primera y última secuencias del filme, una especie de prólogo y epílogo que transcurren en el jardín de la casa que habita un Salamanca ya envejecido. En la primera de estas secuencias sabemos de las penurias económicas por las que pasa un marqués venido a menos. En la segunda, la llegada de María acaba por "cerrar" la historia que se nos cuenta entre ambos momentos. El paso de este tiempo presente, nombrado en la primera secuencia (planteamiento) y resuelto en el mismo tiempo en la última (desenlace), se produce a través de un *flashback*, un retorno al pasado llevado a cabo por el mismísimo rey Alfonso XII, auténtico *cicerone* (retornaremos esporádicamente, a lo largo del filme, al presente del monarca y su interlocutor) a través del cual vamos a conocer los avatares (núcleo) que han llevado a Salamanca a su situación actual. El relato pasa, así, de una focalización externa,⁴ en la que los personajes saben más que el espectador (primera secuencia en el jardín, más las breves interpolaciones de Alfonso XII) a otra en que espectador y personaje caminan de la mano, descubriendo al unísono el desarrollo de la historia.

La llegada de Salamanca a Madrid es, de hecho, premonitoria (sin llegar a ser un *flash-forward*) de lo que va a ser su carrera. Al llegar a la fonda en la que ha de hospedarse, es su amigo Estébanez Calderón quien le costea la habitación y a quien se sincera en su deseo de haber venido a Madrid a prosperar. Con lo que hemos visto en la primera secuencia y por lo que se nos anticipa en la de la fonda, sabemos que poco éxito tendrá Salamanca. Por eso, aunque después asistamos a su ascenso social, sabemos que el *fatum* es inexorable y que su caída llegará tarde o temprano. Ese ascenso se fundará, por otra parte, en un dinero que promete sin tenerlo siquiera, que no le pertenece y que consigue del banquero Buschental gracias a las "artes" de su mujer María. El sí firmado por Buschental será la llave de su fortuna ("Hoy no tengo nada, pero mañana...y gracias a este sí"). Del despacho humilde donde Salamanca instala su primera oficina ("No hables mal de esta habitación, que es el vestíbulo de la gloria, y este papeliño la llave de la fortuna"), pasamos, mediante una elipsis espaciotemporal, a un estudio mucho más espacioso y con un mobiliario más opulento, en el que destacan cuadros de pintores famosos (creemos reconocer el *San Luis*, de El Greco, hoy en el Louvre).

Narrativamente, nos parece de gran interés la secuencia en que Narváez va a visitar a Salamanca. A éste le avisa, de manera sumamente discreta, su criado; exactamente la misma privacidad que demanda Narváez a Salamanca en el plano siguiente: Narváez mira hacia la izquierda, después hacia la derecha (am-

³ Cf. "Causalidad y motivación de la historia", en Bordwell, David / Staiger, Janet / Thompson, Kristin: *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960* ("Col. Paidós Comunicación", núm. 79). Barcelona, Editorial Paidós, 1997, pp. 13 a 25.

⁴ No recurrimos aquí a la clásica distinción de la focalización literaria hecha por Jean Genette en *Figures III*, París, Seuil, 1972, sino a la reelaborada por François Jost en "El punto de vista", en Gaudreault, André y Jost, François: *El relato cinematográfico. Cine y narratología* ("Col. Paidós Comunicación", núm. 64), Barcelona, Editorial Paidós, 1995, pp. 137 a 155, donde el autor distingue entre saber y ver; es decir entre focalización y ocularización.

bos fuera de campo) y, por fin, ¡a la cámara! y lo que hay tras ella, el quinto segmento del que hablara Burch. Salamanca se acerca, cierra las puertas y nos da con ellas en las narices. ¿Rasgo teatral? Pensamos, más bien, que Neville tiene aquí un rasgo de tremenda modernidad (inusual no sólo en el cine español, sino en el conjunto del cine clásico, que tradicionalmente tiende a ocultar al “gran imaginador” cinematográfico) al poner en evidencia la enunciación, a él mismo, a nosotros mismos.

Humor y casticismo

El tono de la narración está bastante alejado de la grandilocuencia de otras películas de tema histórico del momento (véase, como muestra, *Locura de amor*, del mismo año 48, o *Alba de América*, de 1951, ambas dirigidas por Juan de Orduña para Cifesa). El propio Neville aseguraba que era un tema que “se presta, incluso, a ser tratado con cierta ironía”,⁵ como demuestran algunos momentos del filme, entre los que podríamos destacar la sesión del congreso a la que asiste María Buschental travestida⁶ (¿qué diría al respecto la censura de la época, así como de las particulares relaciones que esta mujer casada mantiene con Salamanca a lo largo de toda su vida?) y donde destaca el soporífero discurso del diputado Rodríguez Villaamil, así como la sorpresa que se lleva el ujier del congreso ante el beso que un diputado con bigote (María ha sido descubierta por su marido y por Narváez) da al banquero Buschental. Tampoco tiene desperdicio la conversación ¿privada? que Salamanca y María tienen en el museo de cera, donde algunos de los muñecos son en realidad personajes de carne y hueso, como el casi omnipresente en nuestro cine Xan das Bolas. Ni que decir de la disputa entre las dos bailarinas estrella en el nuevo teatro construido por Salamanca, las “indiscreciones” de Manuel acerca de las muchas novias que él y su señor tienen a espuestas o la sagaz capacidad negociadora de Salamanca con los usureros, jugueteando ante ellos con una pistola.

El de Neville es, en definitiva, un humor⁷ inteligente, en la línea de su maestro Ramón Gómez de la Serna y de sus “compañeros de promoción” (Tono, Jardiel Poncela, Mihura); un humor alejado de lo chabacano pero no exento de una acidez crítica con las actitudes sociales, especialmente burguesas. “A mi madre, que me enseñó a reír”, figura como dedicatoria en uno de los libros de este autor que extraía el humor de la vida misma.

Neville introduce en el filme los elementos castizos que tan queridos le eran (recuérdese *La torre de los siete jorobados* –1944–, *Domingo de carnaval* –1945–, *El crimen de la calle de Bordadores* –1946–,

o *Mi calle* –ya de 1960–) en la secuencia que se desarrolla en el *tablao* en el que los sicarios de Salamanca difunden noticias catastróficas con el fin de permitir una buena jugada bursátil que aumente su fortuna, y donde una bailarina gorda y otra más esbelta ejecutan, respectivamente, una especie de jota y un número flamenco.

Lo castizo y popular adquieren carta de naturaleza en sus filmes. El cine de Neville se enraiza así con algunas de aquellas producciones anteriores a la guerra civil, de gran éxito por su talante populista. No es sorprendente, pues, la simpatía de Neville hacia una obra como *La verbena de la Paloma*, cuya versión cinematográfica había sido realizada en 1935 por Benito Perojo para Cifesa.

Neville afirmaba en “Defensa del sainete” que “...cada país tiene una forma de expresión cinematográfica que le va mejor que otras, ...creo,...que uno de los géneros que fluyen naturalmente en nuestro país es el sainete”.⁸ Esto hace de Neville un caso muy interesante y particular. Por una parte, un personaje cosmopolita que ha vivido en la meca del cine y que ha tuteado a Charlie Chaplin y Douglas Fairbanks; por otra, un cineasta que hace de lo popular materia de expresión fílmica. Aristocracia y populismo en un autor que aúna ambos en una actitud preburguesa, casi de tapiz goyesco; que habla con nostalgia de la “...auténtica cordialidad entre las clases elevadas y el pueblo”.⁹ Él, hijo de la condesa de Berlanga de Duero (y conde él mismo) y de un ingeniero inglés: resumen, en fin, de lo universal y lo vernáculo.

Lealtades e hipocresías

El filme habla también de fidelidades y traiciones. Y es precisamente ese populismo mencionado el que lleva a Salamanca-Neville a tomar partido por los seres sencillos. Éstos, permanecen; los interesados (burgueses, políticos, etc.), pasan por nuestras vidas y desaparecen.

En el filme existe un personaje popular a quien Neville trata especialmente con aprecio: es Manuel, el sempiterno criado de Salamanca que vive a su lado su ascenso y su debacle y que siempre habla por los dos (“*Nosotros...*”). Sólo María Buschental comparte con este hombre, hasta el final de la película, su aprecio por Salamanca, producto de una fidelidad diferente: la lealtad ciega del sirviente (explicable actitud conservadora tras los “excesos” de época republicana) y la honestidad de una mujer de idéntica clase social, pero cautivada por un hombre con quien no podrá compartir la vida por estar ya casada.

El resto de los que rodean a Salamanca son estaciones en su vida, advenedizos que acuden como sangui-

⁵ Cf. *Cámara*, nº 96, 1 de enero de 1947, reproducido por Pérez Perucha, Julio: *El cinema de Edgar Neville*, Valladolid, Semana Internacional de Cine, 1982, p. 103.

⁶ No era tampoco una novedad en Neville el presentar a una mujer con algún aderezo masculino, como la Amalia de Isaura que protagoniza *Verberna* (1941), cupletista de mantilla y ¡barbuda!

⁷ Cf. “La comicidad”, en Neville, Edgar: *El baile. La vida en un hilo*, edición de María Luisa Burguera (“Col. Letras Hispánicas”, núm. 322), Madrid, Cátedra, 1990, p. 47.

⁸ Cf. Edgar Neville, “Defensa del sainete”, en *Primer Plano*, nº 216, 3 de diciembre de 1944, reproducido en Pérez Perucha, op. cit., p. 124.

⁹ *Ibidem*, p. 125.

juelas al oro, las fiestas y el éxito que destila el marqués, y cuyos parabienes desaparecerán tan pronto como lo haga la fortuna de éste.

Reveladora nos parece la secuencia del banquete que se desarrolla en la fastuosa mansión de Salamanca, previa a su ruptura definitiva con Narváez. Salamanca es el perfecto anfitrión; en su casa se reúne lo más granado de la sociedad madrileña, pero él no sólo es el centro de sus invitados, sino de todo lo que ocurre fuera de los muros de la casa; de hecho, no duda en ausentarse por tres veces durante la comida. Sus deberes le llaman y ha de atenderlos, bien sea María (el engaño que orden Salamanca y una de sus invitadas femeninas para salvarla y engañar al banquero Buschental es casi de tintes rococó), el ingeniero Miranda o un emisario de Narváez.

No obstante, todo cambia en la secuencia que, a nuestro entender, actúa de gozne en la película: aquella en que se produce la ruptura con Narváez. Por la secuencia inmediatamente anterior sabemos que Salamanca ha ido a Aranjuez para enseñar a la reina una maqueta del tren (no olvidemos que la visita de Miranda ha sido para avisarle de que el ferrocarril Barcelona-Mataró estaría en un año) y ha sido invitado por ésta a cenar en palacio. Tras un fundido en negro, la secuencia se inicia con la reina y su madre sentadas a la mesa, mientras de Salamanca sólo advertimos el brazo izquierdo (la cámara está situada a su espalda). Ahora ya no es de día, ni luce un sol espléndido, ni la música tiene un carácter bucólico y desenfadado. Por el contrario, escuchamos una música extradiegética, solemne y cortésana. Al fondo vemos a Narváez, que entra en el recinto y se acerca hacia la mesa y, por consiguiente, hacia la cámara. El diálogo es el que sigue:

– Buenas noches, majestad.

– Buenas noches.

– ¿Qué tal, Narváez? ¿Buenas noticias?

– Bastante buenas (en este punto, Narváez mira a Salamanca y la música cambia hasta hacerse más siniestra; con este pequeño toque en la puesta en escena, Neville nos está anunciando la tempestad que se avecina, no sólo física –de hecho, comienza a llover y relampaguear).

Tras despedirse las dos mujeres de Salamanca, el punto de vista de la cámara cambia hasta quedar situada enfrente de los dos personajes –prácticamente en plano americano–, dispuestos tras la mesa y perfectamente enmarcados por dos candelabros, lo que crea un plano de composición sumamente equilibrada. El tono de la conversación se va elevando:

– ¿Qué ocurre? (Salamanca).

– No se ha firmado el concordato. En la bolsa se ha sabido y se ha venido todo abajo (Narváez).

– ¿Por qué no impidió que se supiera la noticia? Esto nos cuesta sesenta millones.

– Le costará a usted. Yo no estoy en ello.

– Esta vez, como la otra, el negocio lo hacemos juntos.

– ¿Qué concepto tiene usted de mi cargo, señor de Salamanca? No confunda las indiscreciones a un amigo con complicidades y participaciones. ¿Tiene usted pruebas?

– No las tengo, ni olvidaré nunca su proceder.

– Jamás he temido ni a nada ni a nadie. Y puedo predecirle que acabará mal sus días. Es usted un manirotto y morirá en una buhardilla.

Narváez sale de campo por la izquierda, para concluir:

– Desde allí veré pasar su entierro.

Es aquí cuando intuimos que la suerte de Salamanca cambiará a no mucho tardar. El plano siguiente nos lo muestra, solo, en la bolsa, con todos los valores por los suelos. Él, que no pensaba perdonar a nadie, ha de pagar ahora unas elevadas deudas. Su temeridad en los negocios se ha vuelto en su contra.

Solo aparece también en la siguiente secuencia. El suntuoso comedor en el que, no mucho tiempo antes, se disputaba sus favores la alta sociedad, es ahora un inmenso espacio vacío. Manuel y María son los únicos que permanecen a su lado. Consciente de su nueva situación, Salamanca no duda en reconocer a María que “...de ahora en adelante necesitaré mucho menos dinero para vivir. Cuando se es pobre se tienen menos amigos a la hora de las comidas. Mira esa mesa”.

Si los amigos se han reducido, lo que a Salamanca no le van a faltar a partir de ahora son enemigos, con el propio Narváez a la cabeza, quien intentará desprestigiarlo y hundirlo al hacerlo partícipe de las conspiraciones políticas tan habituales en nuestro turbulento siglo XIX.

Neville-Salamanca

Neville nos habla en el filme del poder, de la ambición, del sentido de la fidelidad y de la amistad, de la ilusión puesta en los más variados proyectos (desde la construcción de una línea férrea o un canal hasta el proyecto y edificación de uno de los barrios más emblemáticos del Madrid burgués: el barrio de Salamanca), todo alrededor de la figura de José de Salamanca. ¿Pero cuál es la visión que Neville nos da del personaje principal?

Creemos que Neville es sumamente condescendiente con el marqués, un personaje intrigante que anhela prosperar merced a una fortuna que no posee; que no duda en maniobrar en su propio beneficio, bien sea aliado al también ambicioso Narváez o en su contra; que perdona una vez a los que ha arruinado en la bolsa (uno de ellos se pega un tiro, la propia María sale seriamente malparada), pero que no está dispuesto a hacer lo mismo en una segunda ocasión.

Neville maquilla hasta cierto punto su egoísmo e inmodestia, disfrazados de altruismo hacia el país. Así, tras salir airoso de la comparecencia parlamentaria ante las acusaciones de Narváez, en un aparte del baile al que asiste junto a María, indica a ésta que va a dejar la política para ser un “burgués tranquilo”, tranquilidad consistente en construir la consabida línea férrea, canales, poner el telégrafo (“¿Para qué vas a instalar el telégrafo, en un país que no tiene prisa para nada?”, le pregunta con asombro María) y crear un moderno barrio; en resumen: “organizar España”. Incluso más tarde decide construir un teatro donde se ofrezcan actuaciones de calidad, gratis durante el primer año y con buffet libre porque “hay que dar de comer al hambriento”. A la misma María es a quien confiesa: “Para mí, el dinero no tiene importancia. Si yo quiero tener mucho es para derramarlo a manos llenas”. María lo tiene claro: “Veo que tienes vocación de estatua”. A lo que Salamanca responde: “Es posible. El caso es que mi huella va a quedar en España”.

El comenzar el filme mostrándonos al marqués desde una posición de inferioridad (las dificultades económicas por las que atraviesa Salamanca) supondrá para el espectador una toma de partido por el personaje principal. Por otra parte, el origen de su caída, más que estar provocado por su propia temeridad, es producto de la traición de un pérfido Narvárez. Su soledad, acompañado por un criado y una mujer, contribuye a acrecentar nuestra simpatía hacia él, así como la multitud de proyectos que pone en marcha. A todo esto creemos que coadyuva en buena medida el hecho de que quien narre la historia sea el rey Alfonso XII: la autoridad como ayuda justificatoria.

No obstante, no nos engañemos. Neville no era un revolucionario. No pretendamos buscar en él un mensaje social radical.¹⁰ Ciertamente, sí que podemos hallar en la película algunos elementos críticos, como la acerada y reprobadora imagen que da de los funcionarios, que pasan su tiempo hablando de toros o jugando a cartas mientras apilan sin interés trabajos y proyectos que sólo el azar (es el caso del proyecto del ferrocarril) salvará del olvido. Pero Neville no puede negar sus orígenes aristocráticos: "La reacción nuestra [a los desórdenes de la República] era bien sencilla: había que volver a la Monarquía de Alfonso XIII, que habíamos injustamente derrocado",¹¹ manifestaría. Ya lo dijimos con anterioridad, Neville tiene una actitud pre y antiburguesa (recordemos cómo ante su anuncio a María de que "desde hoy voy a ser un burgués tranquilo" esta le contesta: "ninguna de las dos palabras te va"); la de una España un tanto ideal en la que aristócratas y pueblo conviven en perfecta armonía y en la que la institución monárquica es, sin más, insustituible e incuestionable. Además, el marqués no es un noble de sangre, sino "de robe": un burgués que se convierte en aristócrata por gracia de la voluntad real, no lo olvidemos.

¿Se ha preguntado alguien antes por qué si el filme (si bien esto pueda no ser imputable a Neville) está producido por la Comisión Oficial del Centenario del Ferrocarril en España no se centró la película en la primera línea, la de Barcelona-Mataró, sino en la figura de este aristócrata? ¿Acaso todavía estaban presentes ciertos resquemores gubernativos hacia la Cataluña republicana? Es difícil saberlo. Ahora bien, si la historia oficial de nuestro cine acabó por marginar a Neville, no fue porque su actitud social fuera subversiva, sino porque su visión del cine, de lo castizo y popular, o incluso de la sociedad (véase la utopía poética que envuelve *El último caballo*, 1950) tenían una frescura, variedad y modernidad inusuales en la España de la época, obstinadamente cerrada al exterior y más acostumbrada al engolado cine histórico de raigambre decimonónica, o a la propaganda del nuevo régimen. Comedia, sainete, flamenco, historias de misterio y policíacas, presencia de lo fantástico... son sólo algunos de los aspectos que nos ofrece su poliédrica filmografía,

la cual, por otra parte, presenta un excepcional grado de coherencia autoral.

Presencia musical en el filme

La música en el filme no es, ni mucho menos, secundaria. En este apartado haremos hincapié en el papel jugado tanto por la música diegética como por la no diegética, si bien nos centraremos tan sólo en aquellas secuencias que consideremos más significativas.

Con anterioridad ya hicimos referencia a la secuencia del *tablaó* en que los adláteres de Salamanca buscan crear un malestar social y político. Dicha escena nos lleva a considerar el papel que estos números musicales juegan en el cine de Neville. Pensamos que éstos, pese a no ser necesariamente esenciales en la trama, no figuran como meros añadidos. Sin llegar a ser números musicales con categoría autónoma, propia de comedia musical, poseen una entidad por sí mismos: como espectadores del filme, solemos asistir en su cine a las representaciones de estos cafés-cantante, como lo hacen los actores-espectadores del mismo. No obstante, en *El marqués de Salamanca*, el número musical castizo no goza del empaque que tiene el mismo en *El crimen de la calle de Bordadores* (1946), donde a partir de una reflexión en voz alta del torero Lagartijo la cámara recorre las "edades de la vida", todas ellas hermanadas por la música flamenca (lo cual, tampoco es de extrañar en el autor de *Duende y misterio del flamenco*, 1952).

Neville introduce otros dos "ambientes musicales" en la película: el café-cantante en el que Salamanca conoce la inauguración de la línea Barcelona-Mataró y la actuación del ballet en el teatro que ha mandado construir.

En el primero, una especie de húsar venido a menos interpreta en francés una canción con claros tintes militares. La disposición de la cámara en la zona de las mesas crea un contrapicado en el que los espectadores del filme encontramos rápido acomodo con los de la ficción.

A la secuencia del ballet se llega mediante una elipsis temporal. Del humilde teatrillo en el que una mediocre compañía intenta, con más pena que gloria, poner en escena un drama histórico, pasamos al gran escenario de un teatro que, inmediatamente, sabemos que es el construido por Salamanca. Aquí, la cámara enfoca primeramente el patio de butacas, para, en el plano siguiente, en una disposición monofocal muy semejante a la del "espectador de platea" del que hablaran Sadoul o Burch (nuevamente encontramos la identificación espectral), centrarse mucho más en lo que sucede en el escenario y rematar la secuencia con la lucha de las dos primeras figuras, que por cierto aglutinan a los partidarios de Salamanca y Narvárez. Música y humor dándose la mano en un marco cuya supuesta formalidad queda así vulnerada provocativamente.

¹⁰ La crítica más directa a la extracción social de Salamanca la encontramos en el café-cantante donde se entera de la inauguración del tren Barcelona-Mataró. Es, precisamente, un comentario del camarero del lugar quien, al entregarle el periódico en que viene la noticia, le espeta con cierta sorna: "¿Qué, hay españoles que trabajan de firme". A lo que Salamanca responde: "Es cuestión de temperamento. Los hay que nacen trabajadores (en ese momento, Salamanca mira a la cámara) y otros que somos indolentes y no nos gusta más que estar en el café".

¹¹ *Edgar Neville cuenta su vida*, serie de nueve entrevistas realizadas por Marino Gómez Santos para el diario *Pueblo* y reunidas más tarde en el volumen *Doce hombres de letras*, Madrid, Editora Nacional, 1969, reproducido en Pérez Perucha, op. cit., p. 96.

También diegética y con clara y reiterada presencia de la fuente sonora (índice sonoro materializante, según Chion)¹² es el baile al que asisten Salamanca y María tras el triunfo de aquel en el parlamento. La cámara, en un insistente contrapicado, nos muestra en varias ocasiones al violinista que interpreta el vals a cuyo ritmo se mueven los protagonistas, intercalado con planos de los asistentes al baile. En estos planos las conversaciones de los asistentes quedan relegadas a un segundo término, completamente ocultas por ese fondo musical que ha pasado a un primer plano sonoro.

Propia también de la historia narrada parece la música con la que se inicia la secuencia del primer viaje del tren Madrid-Aranjuez. Al escuchar la Marcha Real, podemos pensar que es interpretada por una banda que no vemos en campo (¿puede ser la que más tarde acompaña a Manuel en el vagón?), pero la manera en que la escuchamos, “presente, definida, en primer plano, sin defectos que transluzcan los avatares de su ejecución o las imperfecciones del instrumento...”¹³ nos hace dudar de su naturaleza diegética. Por fin, durante la llegada del tren a palacio, los acordes del himno nacional se entremezclan con una música de fondo que nos descubre su artificiosidad.

De las músicas no diegéticas nos parece que la utilización más interesante es la que se hace en la secuencia —una de las mejor construidas— de la ruptura entre Narváez y Salamanca, por el valor semántico que añade a la imagen y a la palabra. Como ya apuntamos, de la música alegre de la secuencia anterior se pasa en ésta a una mucho más solemne y premonitoria de la tempestad que se cierne sobre un eufórico Salamanca. Ésta estalla en forma de rayos, relámpagos y lluvia, al tiempo que la música va cambiando hasta adquirir unos tonos mucho más sombríos.

El tren en el filme

Ya indicamos que el proyecto llega a manos de Salamanca por puro azar, tras convertirse en la enésima idea destinada a dormir el sueño de los justos por la inoperancia burocrática de época isabelina.

El encuentro con su autor, el ingeniero señor Miranda, es clarificador de dos planteamientos ciertamente diferentes. El de Miranda, con un criterio claramente económico (una línea que salga de un puerto importante, como Bilbao o Cádiz); el de Salamanca, más idealista, para el traslado de la reina entre Madrid y Aranjuez (“para que las cosas gasten con buena estrella hay que envolverlas con algo de poesía”).

Tras ser denegada por el consejo de ministros la petición para la ejecución del ferrocarril, Salamanca recibe la visita de unos usureros (de rasgos hebraicos) que le ofrecen su dinero a cambio de un alto interés. Sin embargo, como la reunión que mantiene con algunos capitalistas en la habitación contigua no fructifica, a Salamanca no le queda más remedio que depender de ese préstamo, inicio de buena parte de sus desdichas. Cuando Salamanca visita a Miranda en las obras sabemos de la necesidad de dinero, mientras en el plano si-

guiente aparecen los usureros preocupados por la nueva demanda pecuniaria (“Él pide y pide todos los días”, piensa uno; “Hoy por hoy, está en lo alto”, responde el otro).

La citada reunión con los capitalistas no tiene, desde luego, desperdicio. Se menciona el proyecto de un señor de Mataró considerado “descabellado”. Entre los motivos para su desaprobación se destaca que “los hombres de ciencia no lo ven con buenos ojos” o que “los doctores lo desaprueban totalmente”, para corroborar lo cual entra en liza la entendida opinión del doctor Calderón quien avisa que “el aparato respiratorio no puede resistir velocidades superiores a los 30 km/h... si pudiera alcanzarse. O los problemas derivados de la abertura de túneles: los viajeros se ahogarían”. Otro de los interlocutores añade que las chispas del tren quemarían las cosechas y los campos, lo que llevaría a los campesinos a destruir las vías. Ante tan fundamentadas y “científicas” razones no es de extrañar, como colofón, la opinión de aquel que parece llevar la voz cantante: “Pretender que esas máquinas puedan prestar un servicio útil a grandes velocidades es como pretender volar”.

Tampoco parece que la realeza tenga las cosas más claras. Así, cuando Salamanca acude a Aranjuez para enseñar a la reina y a su madre una maqueta del tren, esta última duda de la utilidad del nuevo medio de transporte para trayectos largos, a lo que Salamanca objeta la incomodidad de las diligencias. Más tarde, Salamanca las acompaña en un barco y posteriormente se despide de ellas en un carruaje. Evidentemente, institución tan tradicional como la monarquía ha de tener unos medios de transporte acordes a su rango.

El tren se nos muestra en sobreimpresión en la ya mencionada secuencia del café-cantante. El nombre MATARÓ aparece en un lateral del tren que se pone en marcha mientras descubrimos el fastidio de Salamanca por la imposibilidad de adelantarse al proyecto catalán.

El éxito de Salamanca y Miranda llega, no obstante, con la inauguración del tren Madrid-Aranjuez. A los acordes de la Marcha Real (véase el apartado *Presencia Musical en el filme*) llega a la estación la comitiva regia, vista en plano general. El “diabólico invento” es bendecido por la Iglesia. Aquí aparecen los primeros oficios ferroviarios: el jefe de estación y el maquinista (el señor Miranda). Conocemos cómo son los vagones y sus primeros viajeros (desde el divertido plano de Manuel, foco de atención por su capacidad de sentar cátedra ante sus compañeros de viaje sobre las novias que “les esperan” a él y a su señor, hasta el de aquellos que dudaron de la viabilidad del proyecto y ahora toman pastillas para “remontar el corazón”).

Como en los primitivos, detectamos la presencia de la cámara a bordo del ferrocarril —mediante una ocularización interna desde el punto de vista de la reina— en el travelling sobre raíl que nos muestra a los hombres y mujeres del andén, inclinando la cabeza como saludo respetuoso ante el paso del convoy real.

Esta es la apoteosis de un emprendedor Salamanca inmerso en mil proyectos: es en el interior de un lujoso vagón donde recibe de la reina la Real Cédula que lo

¹² Chion, Michel: *La música en el cine* (“Col. Paidós Comunicació”, núm. 87), Barcelona, Editorial Paidós, 1997, p. 194.

¹³ *Ibidem*, p. 193.

convierte en marqués. A su llegada a palacio, el cortejo asciende por una escalera; entre ellos, Salamanca. Este plano está muy bien resuelto por Neville, ya que supone no sólo un ascenso físico, sino metafórico, tal y como demuestra el énfasis de la grandilocuente música de fondo. En el plano siguiente, la celebración de su éxito continúa y se simultanea entre el banquete y los fuegos de artificio.

Hasta llegar a palacio, el tren atraviesa los campos castellanos. En estos planos generales observamos que los primeros testigos del paso del tren son precisamente pastores y campesinos, aquellos que tan perjudicados se verían por la instalación de la línea férrea, según las aseveraciones de los detractores del proyecto. En estas panorámicas encontramos nuevamente un nuevo sentido simbólico, al mostrarnos la coexistencia de lo viejo y lo nuevo, la España tradicional y campesina y la nueva España que Salamanca y su *alter ego* el ferrocarril representan. Las estampas noventaiochistas de una Castilla enjuta y racial dejando paso al progreso regeneracionista.

Sin ser la mejor película de Neville, creemos que en nuestro análisis hemos podido descubrir algunas virtudes que el filme parecía no poseer, veladas tras impresiones más superficiales. Sea como fuere, pensamos que es un filme que habla bien a las claras de la singu-

laridad de su autor, auténtica rareza en el panorama cinematográfico de su época.

Bibliografía

- AA.VV.: *Nickel Odeon (Edgar Neville: 100)*, nº 17. Madrid, Nickel Odeon Dos, noviembre 1999.
- Burguera, M^a Luisa: *Edgar Neville. Entre el humorismo y la nostalgia*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim/Diputació de València/Universitat Jaume I, 1999.
- Herederó, Carlos F.: *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*. Valencia/Madrid, Filmoteca Valenciana/Filmoteca Española, 1993.
- Martínez Torres, Augusto: *Diccionario del cine español*. Madrid, Espasa Calpe, 1994.
- Monterde, José Enrique: "El cine de la autarquía (1939-1950)" en AA.VV., *Historia del cine español*. Madrid, Cátedra, 1995, pp. 181 a 238.
- Neville, Edgar: *El baile. La vida en un hilo*, edición de María Luisa Burguera ("Col. Letras Hispánicas", núm. 322), Madrid, Cátedra, 1990.
- Pérez Perucha, Julio (ed.): *Antología crítica del cine español 1906-1995. Flor en la sombra*. Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, 1997.
- : *El cine de Edgar Neville*. Valladolid, Semana Internacional de Cine, 1982.
- Seguín, Jean Claude: *Historia del cine español*. Madrid, Acento, 1995.

Abstract: The present paper is an approach to one of the least remembered works by Edgar Neville, *El marqués de Salamanca* (1948) (*The Marquis of Salamanca*). Directed by this Madrid-born movie-maker, this film was made as a celebration of the centenary of the first peninsular rail-way. The paper deals with the peculiarity of Neville in the Spanish cinematographic scene of the post-Civil War years, as well as with some aspects of the film that vertebrate most of his production: humour, the importance of music, *casticismo* (roughly a Madrid equivalent of London Cockney culture), etc. Our analysis emphasizes the role of trains in the film, as well as certain games with the viewer that subvert (apparently) the traditional transparency of the classical model without abandoning it.

Key words: Cinema / Spain / Train / Neville

Resumen: El presente artículo es un acercamiento a una de las obras menos recordadas de Edgar Neville, *El marqués de Salamanca* (1948), dirigida por el cineasta madrileño con motivo del centenario de la primera línea férrea peninsular. En él se incide en la peculiaridad de Neville en el panorama cinematográfico español de posguerra, así como en algunos aspectos de la película que vertebran buena parte de su producción (humor, protagonismo musical, casticismo, etc.). Nuestro análisis hace hincapié en el papel del tren en el filme, así como en determinados juegos con el espectador que subvierten la tradicional transparencia (aparentemente) del modelo clásico, sin abandonarlo.

Palabras clave: Cine / España / Tren / Neville