

CINE →→ TEATRO →→ CINE: LOS VASOS COMUNICANTES EN EDGAR NEVILLE

M. ÁNGELES RODRÍGUEZ SÁNCHEZ
GREGORIO TORRES NEBRERA
Universidad de Extremadura (España)

RESUMEN

Edgar Neville desempeñó un importante papel en el cine y el teatro de su tiempo. Como dramaturgo escribió numerosas comedias de éxito, algunas tan famosas como *La vida en un hilo* y *El baile*. Tales títulos fueron también guiones de dos de sus mejores películas. Este artículo trata de examinar las relaciones entre cine y teatro a través de los dos ejemplos citados, que son auténticos experimentos de “vasos comunicantes” entre el teatro y el cine de Edgar Neville.

PALABRAS CLAVE

Interrelaciones cine/teatro en dos obras de Edgar Neville.

ABSTRACT

Edgar Neville played an important role in the development of cinema and theater of his time. As a playwright, he wrote plenty of successful plays, some of them as famous as *La vida en un hilo* and *El baile*. These titles were also screen-plays for two of his best films. This article tries to analyse the connections between cinema and theater using these two examples, which are truly experiments of links between Edgar Neville's plays and films.

KEY WORDS

The interrelations cinema/theatre on two Edgar Neville's works.

RESUME

Edgar Neville a joué un rôle très important dans le cinéma et le théâtre de son époque. En tant que dramaturge il écrit des comédies célèbres comme *La vida en un hilo* et *El baile*. Ces titres ont constitué aussi des scénarii de deux de ses meilleurs films. Dans cet article nous voulons examiner les rapports entre le cinéma et le théâtre à travers les deux exemples cités qui sont de véritables “verres communicants” entre le théâtre et le cinéma d'Edgard Neville. [JME]

MOTS CLES

Les interrelations cinéma/theâtre à deux oeuvres de Edgar Neville.

1. LAS RELACIONES TEATRO-CINE

Desde que el cine empezó a exigir su propio espacio entre los más prometedores espectáculos de masas, tuvo que sufrir los recelos del teatro, su más directo competidor y su más inmediato damnificado. En la prensa de los años veinte –todavía con el cine mudo, pero en su “edad de oro”– abundan los artículos motivados por la polémica “teatro/cine”¹. Un hombre que declaraba rechazar el cine mudo, porque carecía del gran aporte de la palabra acompañando simultáneamente a la imagen, (lo que sí hallaba y gozaba en la escena) como fue don Miguel de Unamuno (1923) negaba de raíz la posible colaboración entre literatura (la palabra, que oída es el teatro) y cine (sólo la imagen muda, disociada de la palabra) porque “un literato, un verdadero literato, un poeta, cuyo instrumento es la palabra, un artista del verbo, no puede escribir para el cine”². La tesis contraria la defendía Enrique Lafuente desde las columnas de “La Gaceta Literaria”, aduciendo que si ciertamente el medio que tiene el teatro para interesarnos es la palabra, el “cine se reduce a un jugar de imágenes visuales”; y por tanto, del mismo modo que el teatro “no es para sordos”, tampoco el “cine es para ciegos”, y al fin, “por los dos lados hay limitaciones”. En la comparanza acaba ganando con amplitud el nuevo arte frente al viejo teatro, pues –aun sin palabra– el cine nos subyuga con sus armas de la “ubicuidad” y la “simultaneidad” y cuando vemos una película “vivimos cien vidas y ante nosotros desfilan las ciudades más lejanas, los círculos sociales más alejados, lo que fue, lo que será, lo real y lo fantástico, condensando en breves minutos lo que hubiera necesitado vidas enteras para ser visto”³.

¹ Max Jacob señalaba ya en la temprana fecha de 1918 que el cinematógrafo asume lo imaginario, lo ilusorio, puesto que al teatro se le asigna la parcela de lo real. Y una reciente tratadista del tema (Carmen Peña Ardid 1992: 59) escribe con toda razón que “la comparación del cine con el teatro centró durante mucho tiempo la atención de los filmólogos”. Y añade en la página siguiente del mismo libro que “el propósito de asentar claros límites entre la estética teatral y las formas del cine habría puesto de manifiesto la existencia de notables diferencias en el terreno de la recepción –siendo diversa la actitud física y psicológica del espectador de cine y de teatro– y en el orden de la *espectacularidad*, no sólo por el contraste habido entre la presencia física real que impone el teatro frente a las sombras de la pantalla, cuanto por la diversa función que tendría el espacio en cada uno de los dos medios”.

² Lo que don Miguel decía tan en serio, lo señalaba con escorzo de humor, y a toro pasado, Neville (1977,27) en una entrevista de Fernández Barreira para “Primer Plano” (septiembre del 43): “No se te olvide decir que lo mejor del cine mudo era la superioridad del diálogo[...].porque como no se oía, uno se figuraba siempre lo mejor: un diálogo exquisito”.

Ese divorcio teatro/cine tenía sentido cuando el cine prescindía de la palabra hablada (y la reducía al ancilar cartel que resumía a duras penas, pero nunca podía sustituirlo, un diálogo que había sido imitado en una pantomima de gestos guturales para sordos), pero carecía de razones en qué apoyarse cuando el cine da el paso de gigante y se hace sonoro. Tal conquista siguió levantando reacciones adversas, pero evitaba que el alejamiento entre escritores de diálogos, de conversaciones, y el cine se prolongara; todo lo contrario. Y con la floreciente industria americana del cine sonoro, les llegó la oportunidad a no pocos literatos españoles (y los más, iniciados y avezados en el teatro) para poner su arte y su técnica del diálogo a los pies de una ristra de fotografías en movimiento, por un regular puñado de dólares. Entre ellos estuvo Edgar Neville, un creador en varios frentes (en lo literario, en lo cinematográfico) que negaba con su ejemplo la dudosa profecía unamuniana formulada en el mismo artículo referenciado: “Un escritor no es quien para concebir obras interesantes para la pantalla. Hay más, y es que cuanto mejor literato sea peor cinematografista será”. Neville fue excelente ejemplo de lo contrario⁴.

Cuando hubo que pensar en que las películas –ya habladas– contaran historias, los productores y directores de cine acudieron al auxilio de las obras literarias –novelas y sobre todo teatro– que ya habían conquistado el respaldo del éxito, antes que encontrar o encargar argumentos escritos ex profeso para el nuevo medio. En muchas ocasiones el

³ En el contexto de la polémica y el interés que el tema suscitó en los años dorados del cine mudo, ver los datos y textos aportados por Teresa García-Abad (1997) barajando opiniones de Rodríguez AVECILLA, Andrenio, Araquistáin, Carrere, Fernández Almagro, Insúa,, etc. Recuérdese también, de fechas más tempranas, el trabajo de E. Anderson Imbert (1946).

⁴ En el libro de Peña-Ardid (p. 38) figura un epígrafe que viene al dedillo, “Los escritores en el cine”, en donde recuerda que para Molina Foix la relación de los escritores con el cine es una historia de “amores latentes, abandonos y riñas, odios, desconfianzas y alguna humillación”. Así hubo colaboradores con Hollywood como literatura anti-Hollywood Y la misma autora recuerda que también en la literatura española de los años treinta se intentó criticar la industria del cine y sus primeros productos, en libros como *Arte, cine y ametralladora* (1936) de Ricardo Baroja y *Cinematógrafo* (1936) de Carranque de Ríos. Claro que también en esos mismos años había una lectura en positivo de ese acercamiento en los libros y artículos de Benjamín Jarnés, César M. Arconada, Francisco Ayala, Antonio Espina o Fernando Vela, y hasta en la poesía de Alberti, en el marco de “La Gaceta Literaria” y su “Cine-Club”. Y no olvidemos tampoco que el mismo Lorca acabó escribiendo un guión de cine surrealista. Para todo este asunto debe verse el libro de R. Utrera (1987).

cine procedía a la filmación de una comedia, pero ahora difundiéndola a precios muchísimo más asequibles. Y lo cierto es que ese préstamo de ideas, de historias, sigue siendo un camino rentable en la moderna cinematografía. Al lado del oscar al mejor guión original está el que se concede al mejor guión adaptado (o habría más exactamente que decir y entender que se premia a la mejor adaptación al lenguaje cinematográfico de un texto literario preexistente). Y son muchas las películas –españolas y no españolas– que funcionan perfectamente porque cuentan una buena historia, la que ya antes un escritor había codificado como discurso narrativo o como discurso teatral.

Así el camino que media entre el teatro y el cine ha sido multitud de veces recorrido. Desde las obras de éxito de Benavente a las de los Quintero o Muñoz Seca, los ejemplos que se podrían citar serían muchísimos. Y lo primero que hizo Jardiel para una compañía hollywoodense fue adaptar su comedia *Angelina o el honor de un brigadier* para que la dirigiese Louis King en 1935. Si echamos la vista atrás unos pocos años, apenas unos meses, podremos recordar que obras de bastante éxito en los escenarios españoles han tenido su pronta versión cinematográfica que buscaba ampliar ese éxito (a veces, sin conseguirlo del todo): ahí estarían los ejemplos de la “trilogía melodramática” de José Luis Garcí sobre obras teatrales de Martínez Sierra (o María Lejárraga), J.M. de Sagarra y Galdós respectivamente; las versiones de los dramas lorquianos, las adaptaciones de dos populares comedias de Alonso de Santos (*La estanquera de Vallecas* y *Bajarse al moro*), la versión a cargo de Josefina Molina de la obra de Buero *Un soñador para en pueblo* o la de Saura sobre el notable texto de Sanchis Sinesterra *¡Ay Carmela!*. Los ejemplos del paso teatro→→cine son, por tanto, abundantísimos en todas las épocas⁵, y hasta en ocasiones salvan lo que la escena había dejado a media luz: en los años cincuenta ocurrió con la película interpretada por

⁵ Sin ánimo, en absoluto, de exhaustividad, podría elaborarse una larguísima lista de ejemplos de ese trasvase con títulos como *Arsénico por compasión* (1944), de Frank Capra, sobre una comedia de Kesslerling; *La calumnia* (1961) dirigida por Wyler, sobre un texto de W. Helman; varias versiones de la magnífica obra de Ibsen *Casa de muñecas*, dos adaptaciones ya del *Crimen perfecto*, sobre la comedia policiaca de Frederick Knott; otra reciente (1984) del gran texto de Pirandello *Enrique IV*, dirigida por Marco Bellochio, como Elia Kazan se encargó de hacer lo propio –en 1951– con la obra de T. Williams *Un tranvía llamado deseo*, o Mike Nichols –en 1966– con la de Edward Albee *¿Quién teme a Virginia Woolf?*. Y todo ello sin olvidar por supuesto las infinitas versiones que se han hecho de la mayoría de los textos shakesperianos, empezando por la famosa *Campanadas a media noche* (1965) de Orson Welles. Por lo que respecta al ámbito español puede consultarse ahora el buen libro de J.A. Ríos Carratalá (1999).

Marilyn Monroe y dirigida por W. Wyler *La tentación vive arriba*, cuyo guión arrancaba de un vaudeville teatral previo de George Axelrod, que se había estrenado con escasa atención y que habría quedado en el olvido, si no hubiese sido por la difusión de la película basada en ese texto. Pero lo que es infrecuente, incluso raro, es el paso inverso, del cine al teatro: casos en los que el texto primero fuese un guión filmado y de él se derivase un texto para ser representado en un teatro convencional. En el ámbito del cine>>>teatro español se pueden anotar dos ejemplos bastante recientes: uno, la adaptación a la escena que hizo Fermín Cabal de la película de Almodóvar *Entre tinieblas* (1992); y dos: en las fechas en las que redactamos el presente trabajo sigue representándose con éxito la fiel versión escénica de la extraordinaria película de Luis G. Berlanga *El verdugo* a cargo de Bernardo Sánchez y con dirección escénica de Luis Olmos⁶. Claro que en este asunto de los trasvases de historias de un discurso (o género) a otro, pocos casos conocemos tan curiosamente completos como el del melodrama en estado puro que fue *Ama Rosa*. Lo que se popularizó como un modélico formato de serial radiofónico, escrito por Guillermo Sautier Casaseca, difundido cada tarde desde las emisoras de la SER (en el otoño de 1959, precisamente en el año en que lo hicieron los dos títulos de Neville que aquí se consideran) se podía simultáneamente leer como novela en Ediciones Cid, y verla representada –previa sintética adaptación– en los teatros de provincias por una compañía en la que intervenían los actores radiofónicos del serial, encabezados por el muy expresivo actor argentino Doroteo Martí. Y ahí no acabó la cosa, porque unos pocos meses después, ahora con peor resultado, se intentó seguir explotando la misma historia (con sentimental anagnórisis incluida) en el cine y con Imperio Argentina en el papel de la abnegada madre que renunciaba a su maternidad por la felicidad de su hijo en ricos pañales (una película que dirigió en 1960 León Klimowsky). Todo un adelanto de las peripecias actuales, con madre de alquiler de por medio.

Pero en pocas ocasiones esos trasvases del teatro al cine y del cine al teatro han contado con la peculiar circunstancia de que sea la misma persona el autor de los textos teatrales y de los guiones cinematográficos y hasta de la dirección de los filmes antecesores o derivados

⁶ El guión original se debió a García Berlanga (director del film) y Rafael Azcona. En el programa de mano de la representación, el director Luis Olmos afirma que “también L.G. Berlanga reconoce que la construcción de *El Verdugo* [película] fue íntima, pequeña y teatral en sus cimientos”.

de esos textos teatrales. Y esto ocurre en dos ocasiones en la obra de Edgar Neville⁷. Su doble y en buena parte paralela dedicación al teatro y al cine –amén de a la narrativa y al periodismo– a lo largo de más de veinte años (1940: filmación de *Frente de Madrid*; 1960 fue la fecha de realización de *Mi calle*, su última película; 1952, estreno de *El baile*; 1963, de la última comedia representada *La extraña noche de bodas*) le permitieron coronar esa doble experiencia: convertir en obra teatral –1959– la película de 1945 *La vida en un hilo*, y ese mismo año emprender el camino contrario al filmar, por primera y única vez en color, la que había sido la más exitosa de sus comedias, *El baile*. Cine→→ teatro, teatro→→cine, los vasos comunicantes en la pluma y la cámara de Edgar Neville⁸.

2. DEL CINE AL TEATRO: “LA VIDA EN UN HILO”

A la preocupación casi constante de Neville por la pareja, se une en esta película/comedia el motivo decisivo del azar, el quid de que nuestra vida depende del arriesgado hecho de elegir una opción entre varias, en las cien encrucijadas que se nos presentan a diario, y que de

⁷ Un objetivo bastante similar al que persigue el presente trabajo es el que aborda el artículo de Ramón Rozas Domínguez (1999), incluido en el magnífico monográfico de la revista *Nickel Odeón* dedicado al cine de Neville (num. 17, invierno de 1999), tal vez el mejor fruto, entre otros también notables, de la revisión crítica que ha deparado el centenario del autor de *Don Clorato de Potasa*.

⁸ Por supuesto que la obra de Neville –la literaria y la cinematográfica– no se encierra solamente en esos años de posguerra, sino que arranca de los años veinte y treinta. Menos amplia en el teatro, pues sólo hay que reseñar el estreno en 1934 de *Margarita y los hombres*, pero sí más nutrida en la parcela cinematográfica, ya que desde el año 31 Neville empieza a filmar películas en España, (precisamente en el 36 se encarga de la adaptación –de nuevo el binomio teatro/cine– de la obra de Arniches *La señorita de Trevélez*) y a responsabilizarse de diálogos para versiones hispanas en Hollywood. Para el cine de Neville es fundamental –además del ya mencionado número monográfico de *Nickel Odeón*– el estudio de Julio Pérez Perucha (1982) y más recientemente el trabajo de Antonio Castro en el (excelente en todos los aspectos) volumen coordinado por José María Torrijos (1999: 97-125). Sobre la labor literaria de este autor ha realizado varios estudios y ediciones la profesora María Luisa Burguera además de un imprescindible libro global sobre la vida y obra de Neville (1999). El cine fue tal vez lo que más le interesó o le divirtió a Neville, hasta el punto de llevarlo a su narrativa de humor con la novelita *Producciones García* (Madrid, Taurus, 1956) historia de algún modo adelantada en una pieza teatral en tres actos, sin estrenar y publicada en dos entregas de “La Codorniz” en 1942 –números 57 y 58– con el título “Producciones Mínguez S.A”, y de la que la coautora de este trabajo, M.A. Rodríguez Sánchez, ha preparado una edición anotada que aparecerá en la colección “Clásicos Castalia”.

esa decisión (el destino como caprichoso y juguetón dilema) se deriva lo blanco o lo negro, lo uno o lo otro, la dicha o el hastío, como le ocurrió a Mercedes una tarde de lluvia en la puerta de una floristería, cuando pudo elegir a Miguel Ángel –el hombre que portaba en sí el secreto de su felicidad– y acabó emparejando con Ramón, el hombre que la llevaría a unos años de hastío insufrible⁹.

Neville logró una comedia cinematográfica bastante novedosa para el cine español de la mitad de los años cuarenta, que rezumaba indudable aprendizaje de la comedia americana, extraña todavía entre nosotros¹⁰, y colocada entre su ramoniana y expresionista versión de la novelita de Carrere *La torre de los siete jorobados* por delante (en el tiempo) y el costumbrismo asainetado de *El crimen de la calle Bordadores*, por detrás.

Neville organiza su película como un viaje de vuelta del primer estadio –el del triste tedio– para recomenzar, en un nuevo punto de partida que se parece mucho al primero, el viaje de ida del alegre vitalismo, emparejándose por fin la mujer del aburrido Ramón con el divertido escultor Miguel Ángel, una vez que ha desatado (por viudez) su relación con el ingeniero especializado en puentes. Y digo que regresa a un punto de partida muy similar al que había dado origen a todo, al momento en que se vio invitada a elegir –entonces de forma equivocada– pues en las dos ocasiones, circunstanciales carencias de taxis la habían impulsado, en la primera, a aceptar el que le ofrecía Ramón, tras rechazar involuntariamente la opción que le brindaba Miguel Ángel, si hubiese subido al suyo, y que en la segunda oportunidad sabe entender a tiempo. En la película la mujer regresa a Madrid en un tren en el que coincide con una artista de circo –Madame Dupont– que le asegura que es capaz de adivinarle en el fondo de los ojos, impreso como una placa

⁹ En la “Autocrítica” publicada al frente de la primera edición de la comedia (Madrid, Alfíl, 1959, num. 234 de la colec. “Teatro”) Neville escribía unas palabras que son copia casi literal de las que había hecho decir a un personaje de la película o de la comedia: “Nosotros navegamos en nuestra realidad creyendo saber adónde vamos y, de repente, una circunstancia fortuita, mirar a la derecha en vez de a la izquierda, o agacharnos a recoger algo, y hemos dejado pasar a nuestro alcance al ente, la cosa o la persona que llevaba nuestra felicidad”.

¹⁰ Lo que hay en el argumento de la cinta –y de la comedia– de transferencia de las ilusiones le lleva a Eduardo Torres-Dulce (166-170) a comparar la película de Neville con la de Wilder *Kissme, stupid* (*Bésame, tonto*) del año 64, y relacionar algunas de las técnicas del film que confirman su admiración –y aprendizaje– por el cine de Lubitsch, con el posible influjo de Capra en “la ternura y complicidad con sus personajes y su admiración por la extravagancia”, sin descartar la lejana huella de H. Hawks.

fotográfica, y contarle el pasado (virtual) que desechó por el hilo del azar, para devolverle así parte de ese hilo que le haga retornar al ovillo que no supo coger en un primer momento. Logra Neville con tal invención, tanto en la película como en la comedia (ésta es absolutamente fiel de aquélla, como no podía ser de otro modo, aunque naturalmente haya diferencias secundarias que vamos a poner de relieve en este apartado del trabajo) presentarnos en paralelo dos ejemplos de matrimonio, el que comparte Mercedes con Ramón, “buenísimo, honestísimo, muy de derechas, trabajador, rico... pero un horrible pelmazo”, [que] “tiene una familia ultraburguesa, de provincia del Norte”, [viéndose por tanto obligada a llevar una vida] “suntuosa y triste”, y el que podría haber experimentado con Miguel Ángel, “un artista, un bohemio, [que lleva el germen] de la alegría, la naturalidad, la falta de preocupación por la etiqueta y, en definitiva, un frescor a libertad y a juventud”¹¹. Llevaba toda la razón Neville cuando decía que aquella idea argumental “era golosa” porque le daba pie –por el doble riel del contraste y del humor– para poner “frente a frente, más o menos, no ya las dos Españas, porque esto ocurre en todos los países, sino las dos especies sociales tan diferentes de las cuales eran representativos los dos hombres, e hice una sátira bastante cómica de toda la cursilería de la familia del esposo y de sus visitas, completando un retrato fidelísimo de tipos de esta casta que todo el mundo conoce”¹². Colocaba así su película en un camino intermedio entre el humor de “La Codorniz” (de ahí salió Neville y de esa publicación de humor gráfico y literario parecen sacados algunos tipos)¹³

¹¹ Del “Prólogo a *La vida en un hilo*”. *Obra Selecta*. Madrid, Biblioteca Nueva 1969, p. 291. Las páginas que después se indican entre paréntesis, pertenecen igualmente a este texto.

¹² O como decía también en la Autocrítica referida en una nota anterior: “Lo malo es cuando se mezclan las especies y, alocadamente, contraen justas nupcias personas de las dos ramas opuestas”.

¹³ Dos personajes secundarios de la película, Doña Encarnación (María Bru) y Doña Purificación (Eloísa Muro) proceden, en efecto, de la “galería de monstruos” que Edgar dio a conocer durante ocho años en centenares de colaboraciones en “La Codorniz”. De hecho estos personajes empezaron a aparecer en dicha revista humorística a partir del otoño del 43, y hasta alguna situación de la película se ensaya en aquellas entregas aparecidas en las páginas del semanario. Ver al respecto el amenísimo artículo de Santiago Aguilar (1999, 222-225). Esos dos mismos personajes integraban la “familia Mínguez” sobre la que Neville hizo un humorístico libro editado en 1946 (Barcelona, José Janés). Allí conocemos un entorno familiar enormemente parecido al que rodea a Mercedes en su casa de provincia norteña. Allí también salen a relucir la moda de los sombreros de barroco diseño, la obsesión por los grandes restaurantes y los suculentos platos y allí también tenemos presencia de un inaguantable amigo vasco y fabricante de sanitarios

y algunas escenas de la película, como la comida y la sobremesa con los amigos o las recomendaciones de una oronda dama acerca de los beneficios salutíferos del queso) y la crítica amable de una pequeñoburguesía que abordó el neorrealismo cinematográfico español (de la mano de Ferreri o García Berlanga, faceta que nuestro autor también intentó en películas como *El último caballo* o *Mi calle*)¹⁴. Neville se obliga, en la película y en la comedia, a contar alternativamente el pasado efectivo y el pasado futurible, y por tanto adopta –en la película– dos focos de narración, el de Mercedes, que nos cuenta la vida que realmente ha llevado, y el de la adivinadora que le informa y nos informa de las cosas que hubiesen podido ocurrir en ese tiempo en potencia, en ese pasado, que al ser nonato, se convierte al final en una posibilidad de futuro constante y sonante por la que se afana Mercedes con los ojos y los oídos bien abiertos para cuando vuelva a repetirse el azar. En el prólogo ya mencionado refiere Neville que la película se rodó con escasos medios y con peor distribución, por lo que sólo duró once días en cartel, a pesar de merecer el “Premio del Círculo de Escritores Cinematográficos al mejor argumento”. “La crítica –añade el interesado– reconoció virtudes en el guión pero empezó a poner pegas a las circunstancias menores

llamado Mendicarrita, que tendría su correlato en el Arribachu de la película y de la comedia. Y hasta se hacen referencias –como en la versión teatral– a alguna película de moda, como *Rebeca* de Hitchcock.

¹⁴ En una “defensa” de su cine que se publicó en el num. 305 de la revista “Primer Plano”, de 27 de octubre de 1946, Neville reconoce entre líneas que la película que ha estrenado el año anterior –*La vida en un hilo*– podría encajarse dentro de “la alta comedia”, modalidad importada de Hollywood que para su acomodo entre el público español “necesita de una clase media muy varia y muy pintoresca para que el público acepte que les puede ocurrir las aventuras extremas que forman generalmente el nudo de los mejores argumentos”. De todas maneras la primera década de posguerra se abre y se cierra, en teatro, con dos admirables ejemplos de “alta comedia hollywoodense” a nuestro modo de ver: *Eloísa está debajo de un almendro* y *Celos del aire*. En el mismo lugar reconocía a continuación Neville que se encontraba mucho más cómodo en el costumbrismo asainetado, recreando “el ambiente, el espeso ambiente de cada época, los ademanes, las costumbres y las frases de los personajes”. Se refiere sobre todo a su película también de 1945 *Domingo de carnaval*, filme en el que quiso “traer por primera vez, a nuestra pantalla, el mil novecientos diecisiete barriobajero”, con una acción que transcurre en el Rastro madrileño que tan bien describió su maestro Ramón Gómez de la Serna; en otro lugar se relaciona esta película con la pintura de Solana, el esperpento y hasta los cartones de Goya, y se la describe como “sainete madrileño en el que se entrelaza la intriga de un asesinato”. Y bien cierto es que Neville supo defender –en 1944– el sainete como “una forma natural de expresión española, un venero de vida y de fábula con calor humano”, que nunca debe confundirse, advierte Edgar, con el “tipismo barato” o el “casticismo trasnochado” (“Primer Plano”, num. 216, diciembre de 1944).

del film y, desde luego, entonces no se enteró de lo que era la película” (p. 292)¹⁵.

Neville estaba verdaderamente satisfecho de la originalidad de su historia, de su juego con el destino, o la casualidad, en la vida humana; por ello quiso desde muy pronto trasvasar su cinta al teatro, aunque tardara varios años en resolver el problema técnico de la focalización de la historia. De los dos narradores alternativos del film se pasa, en la comedia, a uno solo, Mercedes, pues toda la acción teatral se enmarca –salvo el epílogo– en un “flash-back” que narra la mujer, adelantándose hasta “la corbata” del escenario durante las mutaciones de lugar y engarzando su propia experiencia con los datos que le ha dado doña Tomasita, la echadora de cartas, acerca de su otra pareja que no pudo ser. También la comedia tuvo sus inconvenientes en un principio: “Intenté colocarla en diferentes teatros de Madrid, y todos se asustaban de lo difícil que era la puesta en escena [...] En vista de eso, y como viera que se iba a quedar inédita, la llevé al María Guerrero, donde se estrenó con una buena puesta en escena y bien interpretada” (p. 294 del susodicho prólogo)¹⁶.

Ya decíamos que Neville fue absolutamente fiel en la comedia a lo que había pretendido y mostrado en la película, si bien hay alguna diferencia de matiz entre una versión y otra que vamos a analizar seguidamente.

El guión de la cinta se trasvasa a las dos partes de la comedia, pero no a su epílogo. La primera de ambas es casi totalmente fiel con lo que se mostraba en la inicial mitad de la película, teniendo en cuenta que –a diferencia de lo que pasará en la segunda– Neville tiende a la ampliación de algunas secuencias del film en las escenas correspondientes de

¹⁵ En una encuesta acerca de “las tres mejores películas de Edgar Neville” elaborada por la revista *Nickel Odeón* en el mencionado número 17, entre 91 encuestados, *La vida en un hilo* alcanza 57 menciones, tres menos que la considerada mejor película de Neville, *La torre de los siete jorobados*, y cinco más que la tercera clasificada, *El último caballo*, lo que nos da idea de la revalorización de esta cinta con el paso del tiempo.

¹⁶ En efecto, *La vida en un hilo* fue dirigida por Claudio de la Torre e interpretada por el elenco de actores que entonces eran titulares de aquella Compañía Nacional, de modo que al trío de intérpretes de la película –Conchita Montes, Guillermo Marín y Rafael Durán– le substituyó este otro compuesto por M. Carmen Díaz de Mendoza, Ángel Picazo y Luis Prendes. El lucido papel que hacía Julia Lajos en la película –la adivinadora– se reduce en la versión teatral a un papel mucho menos destacado, del que se responsabilizó Dolores Gálvez. Los decorados fueron de Emilio Burgos, como era de rigor. Y el estreno tuvo lugar el 5 de marzo de 1959.

la obra teatral. Así la brevísima secuencia inicial de la despedida de la viuda en la estación de ferrocarril se cambia por una escena algo más larga en el despacho de la casa provinciana, si bien en los dos lugares se nos informa de que Mercedes se marcha a Madrid, cosa que se mostrará en la película con la llegada del tren a la estación de Atocha y que en la comedia se informará al inicio del epílogo, en donde se nos dice que estamos en “la habitación de un apartamento moderno de Madrid”¹⁷.

Como decíamos, toda la organización del guión en la mitad inicial de la cinta se traslada con absoluta fidelidad a la adaptación escénica: primera secuencia en la floristería, entrada en el coche de Ramón, reencuentro en casa de los amigos comunes, secuencia de la ceremonia matrimonial, que a su mitad se interrumpe para introducir la escenificación de la otra virtual historia, volviendo a la tienda de flores del comienzo, al taxi compartido ahora con Miguel Ángel, la visita al estudio del escultor, el contrato del monumento para el prócer de Burguillos, la inauguración del mismo, con la jocosa situación de la noche en blanco pasada en sendos butacones, y de nuevo la secuencia de un desfile matrimonial en el que el cónyuge de la imaginación es sustituido por el verdadero cónyuge, el de la tediosa costumbre de provincias que se desarrollará en la segunda mitad de la película y en la segunda parte de la comedia. Todavía queda –para cerrar en absoluto paralelo las secuencias de la vida que había sido y las de la que pudo haber sido– la desastrosa noche de bodas en el hotel¹⁸, cuando Ramón ha de pasarse sus primeras horas de casado sentado en una silla y contestando las felicitaciones de los amigos, por no poder quitarse las altas botas que se ha calzado para la ceremonia nupcial: y naturalmente que en las dos versiones Neville sabe (y usa) del efectismo humorístico de la situación en la que la mujer procura sacar el calzado de la pierna del marido al uso de cómo lo hace el soldado asistente con las botas de su oficial¹⁹.

¹⁷ Las citas las hacemos por la edición de las dos comedias en Ed. Cátedra (Madrid, 1990) a cargo de María Luisa Burguera.

¹⁸ Curiosamente la última obra estrenada por Neville, en 1963, tenía por título *La extraña noche de bodas*, y versaba acerca del fracaso de las infidelidades conyugales. Y la presentación humorística del mismo ritual le venía de antiguo: de unos artículos aparecidos en “Buen Humor” (1925).

¹⁹ Si los todavía no esposos en la virtual experiencia de la inauguración pueblerina del monumento van a pasar la noche amarrados al sillón de turno, del mismo modo les ocurre a los recién casados tras la ceremonia real. Además, en el colmo de la etiqueta ridícula que practica el pacato y aburrido Ramón, se resiste a que su esposa le ayude en la ardua tarea de descalzarle tan complicado calzado, porque al fin “no tenemos confianza todavía...”.

Los pasos de una secuencia a otra se resuelven en la película mediante breves regresos al departamento del tren en donde la adivinadora y la viuda se van narrando alternativamente lo que fue y lo que pudo haber sido; en la comedia, por la alternancia de dos telones cortos que representan sucesivamente el espacio del aburrimiento –el uno– y el espacio de la felicidad y la risa –el otro–.

La secuencia cinematográfica del viaje en automóvil de Mercedes y Ramón es verdaderamente corta, escueta, en tanto que la compartida por Mercedes y Miguel Ángel se extiende en el tiempo y le da ocasión al joven a perfilarse como un hombre imaginativo, inquieto, simpático y ocurrente. Esta desproporción la corrige Neville en la comedia, ampliando claramente la secuencia del primer viaje y por tanto el perfil de Ramón, que, a diferencia de Miguel Ángel, aparece como un ridículo prudente, que todo lo quiere tener precavido sin arriesgar nada; frente a la “velocidad” que imprime a todos sus actos el vitalista escultor, el ingeniero declara que “soy un poco lento de reflejos y llegaría tarde a todas partes”.

Finalmente, la única diferencia digna de consideración entre lo ofrecido en la primera versión y la segunda (dentro de las respectivas primeras mitades) es la supresión, en la comedia, de un personaje ocasional –el músico que le procura contratos al escultor– interpretado por el actor Joaquín Roa y que se llama “Cotapos” (¿homenaje al compositor chileno Acario Cotapos, amigo de la juventud, personaje enormemente curioso de las tertulias madrileñas y del que habla Neruda en sus memorias?)²⁰ Sin embargo dicho personaje tiene su sentido y su función, pues resume en su persona (bastante bonachona y algo bohemia) la alternativa al mucho más nutrido entorno familiar y de amistades que enmarca y arropa a Ramón.

En la segunda parte de la versión teatral se continúa con la misma voluntad de proyectar en las tablas el guión filmado en 1945. Ambas se inician en la provinciana y fea casa de Mercedes y Ramón: se trata de un espacio nuevo en el film pero ya conocido para los espectadores del teatro, puesto que en una dependencia de esa misma casa empezaba la

²⁰ “Este chileno orbital, músico de par en par, derrochador de inigualables historias, se llamó en vida Acario Cotapos. Me tocó hablar en el entierro de ese hombre inenterrable. Dije solamente: “Hoy entregamos a las sombras un ser resplandeciente que nos regalaba una estrella cada día” (*Confieso que he vivido*. Cito por *Obras Completas*, edición de Hernán Loyola, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2002, vol. V, pág. 705).

comedia. Las tres secuencias de la película que resumían- mañana, tarde y noche- un día multiplicado por ene en la casa del reglado aburrimiento, se trasladan casi literalmente a la versión teatral, incluida la escena en la que se improvisan arranques de insulsos chistes, haciendo de la situación un modelo de irrisorios etiqueteros que muy bien podríamos encontrar en tantas de las situaciones descritas (y hasta dibujadas) en “La Codorniz” y firmadas por el mismo Neville o cualquiera de sus compañeros de grupo –Mihura, Tono, Enrique Herreros...–²¹. Sólo la comedia añade en el diálogo de la aburrida sobremesa dos referencias cinematográficas no explicitadas, que a la altura del año 59 habían supuesto sendos éxitos del cine americano en España, y una de ellas ejemplo relevante de las contradicciones ridículas a las que a veces podía llegar la censura, y que se pueden identificar con los siguientes títulos: *El puente sobre el río Kwai* (1957, de David Lean) y *Mogambo* (1953, de J. Ford).

Las diferencias más acentuadas –prácticamente las únicas que se notan entre film y comedia, aparte del epílogo de esta última– llegan en el tramo final de ambas versiones, cuando el matrimonio de provincias decide tomarse una cura de diversión (?) en Madrid.

Allí la mujer vuelve a sentirse en su ambiente más propio, toma una cierta iniciativa que se había mermado sensiblemente en su encierro provinciano: se atreve a comprar y lucir un sombrero llamativo (aunque a su marido le pase totalmente desapercibido)²², a transgredir un poquito la rigurosa etiqueta de la puntualidad (Madrid frente a la ciudad del Norte representa el espacio en el que se puede hacer algo sin contar necesariamente con la opinión ajena y supervisora) y Mercedes aprovecha la ocasión y el lugar para resarcirse por unos días de haberse sentido “encerrada en todos los lugares comunes y en todas las pequeñeces de aquel hogar de Ramón”²³.

²¹ Enrique Herreros hizo en la película el pequeño papel del taxista que conduce el coche en el que viajan, bajo la lluvia –y luego bajo el sol– Mercedes y Miguel Ángel.

²² También el motivo del sombrero aparatoso con el que la mujer quiere llamar la atención de los que tiene más cerca o a media distancia, sale a relucir en las primeras frases del chispeante diálogo de *El Baile*, cuando Julián le reprocha a Adela su posible frivolidad, echándole en cara que “no piensas más que en divertirte, en pasearte por el paseo de coches en tu *milord* abierto con un sombrero muy aparatoso...” (p. 94).

²³ Quien por cierto ha dado muestras una vez más de su escaso tacto y de su apego a la socorrida y repetitiva rutina, reservando –en la versión teatral– la misma habitación en la que pasó “en blanco” su noche de bodas, y gozándose en recordar la enojosa y ridícula anécdota de las botas que no pudo descalzarse en tan señalada ocasión.

Lógicamente la larga secuencia ubicada en la sala de fiestas tiene un desarrollo mucho más lucido en la película que en la escena²⁴. Pero en ambas versiones se pone de manifiesto la vocación de indiscreto y hasta maleducado que puede desarrollar el ingeniero Ramón cuando está fuera del severo marco de su antiguo piso y de sus no menos antiguas tías, sobre todo si se encuentra con amigos de la infancia como el imponente Arrebachu: tal para cual. Y es en ese ambiente de la sala de fiestas, con su abundancia de parejas de todo tipo, en donde Mercedes sigue imaginándose –con la ayuda de Mme Dupont en la película, y por sí misma en la comedia– cómo hubiese vivido aquella situación como legítima mujer del divertido Miguel Ángel. Basta con imaginar, basta con reconvertir la asistencia a la sala de fiestas –que ya empezaba a resultar enfadosa para la mujer– en la ocasión de celebrar un aniversario de boda... con el hombre que el destino le tenía preparado, sin que ella hubiese sabido verlo en su momento: “Aquel mismo día, y para celebrar el aniversario de mi boda con Miguel Ángel, hubiéramos ido a bailar”. Mercedes actúa de enmendadora de su propio pasado, acomodando la imaginación al deseo: “y allí nos hubiéramos encontrado con un Ramón que no conocía y con Angustias, que en vez de casarse con Arrebachu se habría casado con él, ya que le iba como anillo al dedo”(p. 201). Mercedes, con su libre capacidad de adecuar el pasado a sus desideratas, está haciéndose portavoz de una idea básica en Neville acerca de la idoneidad de la pareja: la necesidad de que imperen las afinidades electivas, pues –vuelvo a citar de la *Autocrítica*– “lo que yo hago es subrayar el error de “emparentar”, cerrando los ojos ante la realidad, creyendo que al volverlos a abrir habrán desaparecido las causas que motivaban la fricción”.

En el film y en la comedia se respetan –con mínimas diferencias ya indicadas– estos dos momentos sucesivos (y diferentes) de la sala de fiestas, en los que Mercedes es sucesivamente la real y sufrida esposa de Ramón y la imaginaria de Miguel Ángel, y se muestra cómo ambos cónyuges se habían equivocado en su elección, en un chispeante juego de parejas cruzadas. Pero si en la versión teatral ambas escenas se producían una a continuación de la otra, en la versión cinematográfica estaban separadas por un encadenado de secuencias que se obvian en el teatro, pero que tienen su considerable importancia en el cine, y en las

²⁴ En el film Neville contó con la actuación de la orquesta de Kurt Doogan y numerosas parejas bailando, ambientación que tiene que reducir casi a su mínima expresión (“un rincón de una sala de fiestas”) en el montaje teatral.

que se desarrollan datos de la actividad del artista, de su optimista vida matrimonial (¡tan opuesta a la otra!) y de una crítica de la burguesía retrógrada e intolerante que en la comedia se dulcifica un tanto.

Así Neville tiene ocasión de comentar, en esos trece minutos de proyección que no se transfirieron al teatro, que el arte por el arte pasa por difíciles momentos, superado por un “artificio” estrictamente utilitario y funcional; que el obsequioso y comprensivo esposo no sólo alaba el gusto de su mujer en la compra de sombreros y bromea a cuenta de la exagerada puntualidad, sino que además es capaz de hacer el mayor de los sacrificios –vender “el greco” que tenía en tantísima estima– para regalar a Mercedes un espléndido abrigo de visón; y –finalmente– que la amiga de la infancia en la que se había confiado (y hasta defendido de la maledicencia en la tertulia provinciana) ha claudicado. Isabel (papel interpretado por Alicia Romay), aquella muchacha huérfana, *ecuyère* tiempo atrás en un circo y casada con alguien de la buena sociedad pacata y triste, ha cedido al cerco de su nueva familia política y está dispuesta a romper con las amistades que se identifican con su pasado: Mercedes, en su intento de imaginar la “otra” que pudo haber sido, proyecta en su compañera de colegio su propio pasado auténtico, también lleno de renunciadas al pie del tedio y la estrechura de miras en una fría y aburrida ciudad norteña²⁵. Las apostillas de Mariana –otra amiga que asiste a la conversación– resumen el alfilerazo de Neville a esa pequeño-burguesía egoísta, maldiciente y apolillada, preservada en sus cuarteles de provincia con el alcanfor de la envidia: “creen que somos más felices que ellos, porque creen que llevamos la vida que ellos quisieran vivir”. El resto se corresponde, secuencia a secuencia, con la comedia, incluida la escena de la codornicesca recomendación del queso como saludable alimento, casi como universal panacea, que da pie a la fatal decisión del “metódico” Ramón de dormir –en el Norte– con el balcón de par en par y morir de pulmonía en un pis-pas. Final de la vida triste y real, con su migaja de humor negro²⁶.

Pero la diferencia más radical –aunque persiguiendo el mismo resultado, que el destino se acabe cumpliendo a la segunda oportunidad, que se recomponga el equilibrio roto circunstancialmente en un primer

²⁵ Y para completar la réplica del espejo, Isabel comenta que entre su nuevo círculo de amistades se critica que ella, Mercedes, servía –y lo peor, había servido cuando estaba soltera– de modelo para diversos desnudos de su marido, el escultor.

²⁶ Las últimas frases de la segunda parte de la versión teatral son la repetición prácticamente literal del guión de la película.

envite– la procura Neville en los dos epílogos finales de ambas versiones. De forma más inmediata, cerrando coherentemente el marco del “viaje” en el que ha encajado su relato cinematográfico, en la primera versión; y de un modo más dilatado, jugando con la situación hasta casi su agotamiento, en la versión teatral del 59.

En el film Mercedes descende del tren y se despide de su curiosa acompañante de una noche de ensueños que hubieran podido ser, con el gusanillo de la oportunidad perdida y sintiendo que será prácticamente imposible que vuelva a cruzarse con ella, porque –aunque así fuera– le falta una cara que ponerle a ese destino perdido, una identificación que le permita agarrarlo de seguro (en la comedia la viudita tiene mayores arrestos y pone a la causante de su remota esperanza a la detectivesca búsqueda del “galán fantasma” que lleva la felicidad que dejó pasar un día...bajo la lluvia).

Neville mueve con premeditación y alevosía el hilo del destino, lo acomoda a su conveniencia y economía de medios en las dos propuestas. En el tren que está llegando a Madrid –la película– Miguel Ángel vuelve a cruzarse en el pasillo con la mujer a la que parece estar predestinado; en el moderno inmueble de la capital –la comedia– el escultor tiene su estudio debajo mismo del coqueto apartamento al que se ha trasladado la joven viuda. En ambas opciones el destino –como el cartero– vuelve a llamar por segunda vez, y ahora sí se le abrirá la puerta. El destino, en forma de simpático artista, viaja en el mismo tren que Mercedes o vive a escasos metros de ella. En el film Neville quiso ser todavía más coherente con la circularidad (como controlada casualidad) de la segunda vuelta: Mercedes busca infructuosamente un taxi en la estación de ferrocarril como años antes en la puerta de la floristería; Miguel Ángel le ofrece el suyo, que todavía Mercedes rechaza en primera instancia...para reconocer de inmediato al hombre que se le ha estado a punto de escapar por segunda –y definitiva– vez. Corrige el error del pasado con los mismos ingredientes del presente: es que aquel viaje –virtual– en el taxi hasta el estudio de Miguel Ángel, que la adivina le había hecho imaginar, ahora se hace tangible, y sobre él se sobreimpone el “Fin” de la historia.

En la comedia Neville rebusca el efecto y acentúa la comicidad en el “reencuentro” de la nueva pareja. Pero lo hace a partir de un objeto/recurso que curiosamente salía a relucir en el inicio de la película. Se trata de un objeto/símbolo de la sociedad aburrida y anticuada de provincias y un emblema del mal gusto disfrazado de horterada elegante:

el estrambótico reloj al que tanta estima le tenía Ramón²⁷ y que Mercedes se ve forzada a trasladar a su nueva residencia madrileña antes que propiciar un disgusto en su familia política. Ese reloj es, tanto en la película como en la comedia, el emblema del tiempo viejo, gastado, que ha vivido Mercedes en el primer camino elegido; cuando decide tirarlo por la ventanilla del tren (al empezar la película) o por la ventana del apartamento (al acabar la comedia), la mujer está cerrando así una página de su vida- ha concluido su tiempo de tedio- y se dispone a estrenar un tiempo nuevo. Este simbolismo se explicita más aún en la comedia, porque el hecho de arrojar el reloj sirve de incidente/talisman para ponerle rostro e identidad concreta al Miguel Ángel virtual del sueño²⁸. Con arrojar el reloj y hacer añicos un tejado de vidrio, la encantada y clausurada en su tiempo viejo, inservible, insatisfactorio, ha roto el sortilegio que la encerraba, y ha dejado la puerta abierta al destino... que nunca falta a la cita que tiene comprometida desde antes del tiempo cifrado en un horroroso reloj. Una propuesta que –desde el humor– busca alguna trascendencia que la envuelva en celofán de palabras sutiles: “No puedes torcer el curso del Destino. Sólo se retrasa a veces, pero inexorablemente hace aquello para lo que está destinado. Y tu Destino y el mío siguen juntos” (p. 211). El hilo del que depende la vida, y que nos parece tantas veces quebradizo, resiste el aburrimiento del Norte hasta que llegue el aire fresco del Sur.

3. DEL TEATRO AL CINE: EL BAILE.

Fue también en el mismo año 1959 cuando Neville cerró el ciclo de sus transferencias entre cine y teatro, adaptando para la pantalla el que resultó, sin duda, el más celebrado de sus textos teatrales, *El baile*. Tal vez fue el intento de resarcirse de la incierta suerte que afectó a su anterior film, *La ironía del dinero*²⁹, lo que animó a Neville a actuar sobre seguro y hacer de su antigua y bien acogida comedia una nueva película en color³⁰, la penúltima de su filmografía. Amén de que de ese

²⁷ Así parece indicarlo el hecho de su aparición en primer plano en algunas secuencias del film, sobre todo para ir marcando y separando los tres segmentos –mañana, tarde y noche– de un día, como casi todos, en el amplio y vetusto piso del Norte.

²⁸ También lo subraya verbalmente el personaje Miguel Ángel cuando le comenta a Mercedes que “el tiempo ya no existe al quedarse sin reloj” (p. 209).

²⁹ Coproducción con Francia, escrita y dirigida por el propio Neville, rodada en 1955, aunque no se estrenó –con la suerte de espaldas– hasta 1959, año de caras y cruces en la biografía artística de Edgar. Estreno que coincidió con el rodaje de *El Baile*.

modo Neville traspasaba a su cine la historia que mejor había recogido y expresado algunos conceptos fundamentales de su filosofía vital y de su cosmovisión literaria: el fastidio por el paso del tiempo y la nostalgia por recuperar lo ineludiblemente ido.

Desde luego la debilidad de Neville por *El baile* está probada. En una entrevista de 1963 comentaba que la mayor emoción de su vida había sido el estreno de aquella comedia, y al hacer balance de su obra y seleccionar sus preferencias en el teatro y en el cine (incluyendo, por supuesto, la emotiva historia de Adela, Pedro y Julián) comentaba lo siguiente: “He escrito diez libros, diez comedias y he escrito y dirigido veinticuatro películas. Pero mi actividad preferida es la de autor, y mis dos obras predilectas en el teatro y en el cine son *El Baile* y *Mi calle*”³².

Las opiniones críticas sobre *El baile*, como película, han sido diversas entre los últimos estudiosos del cine de Neville³³ que han colaborado en diferentes publicaciones sobre el escritor y cineasta. Para Antonio Castro (123-124), por ejemplo, no pasa de ser “una comedia sentimental de muy limitado interés que apenas sirve de vehículo para el lucimiento de los tres protagonistas –Conchita Montes, Rafael Alonso y Alberto Closas– y cuya historia se desarrolla a lo largo de cincuenta

³⁰ *El baile* ha sido, sin duda, la película más repuesta, y por tanto más vista, de Neville, aunque no sea para algunos críticos la mejor de su filmografía. En la ya referida encuesta de la revista *Nickel Odeón* sólo recibe diecisiete menciones.

³¹ Diez años más tarde de su transposición al cine, se realizó una nueva adaptación de este texto (reducida a 20 folios) para una lectura dialogada, cuyo texto se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid.

³² Entrevista realizada por Julián Cortés Cavanillas. “Psicología de Edgar Neville”. *ABC*, 28 de abril de 1963. Hay que tener en cuenta que Neville está respondiendo a esa entrevista en una fecha en que las dos historias mencionadas, en sus respectivos y comunes soportes cinematográficos, eran lo último o casi lo último que había hecho en ambos frentes; eran entonces su *actualidad* artística.

³³ Como obra teatral, la valoración de la crítica ha sido mucho más positiva: Sainz de Robles, por ejemplo, señalaba que *El Baile* era una “obra absolutamente excepcional por la humanidad enternecedora y poética de su tema, por su primoroso diálogo, pletórico de ingenio y de verdad, por la sencillez asombrosa de su técnica” (comentario inserto al frente del volumen que recoge el texto de la comedia dentro de lo mejor de la temporada teatral 1952-53, en el volumen correspondiente de la serie *Teatro español contemporáneo* de Ed. Aguilar, 1953, p. 15). Torrente Ballester (1957, 269) tenía que reconocer que Neville había demostrado “cómo puede escribirse, con nada, una gran comedia, siempre que este nada sea la vida”. Y el compañero de tantos vaivenes, López Rubio (1983, 34) reconocía, en ocasión de su recepción académica, que *El baile* fue una de las “comedias fuera de serie que se dan en un siglo y que, al cabo de los años, se convierten en clásicas”.

años”. Miguel Marías (188-189), por el contrario, revaloriza la película, rebatiendo algunas tachas adheridas a la cinta, como la de ser “teatral” y “anticuada”. En cuanto a la acusación de teatralidad del film, Marías advierte que el hecho de proceder la película de una obra teatral previa no la convierte indefectiblemente en un simple caso de teatro filmado, ya que en ningún momento “la cámara adopta una posición fija y distante, equivalente a la de un posible espectador”. En cuanto a que la película sea vista como una “antigualla” (ahora y en el momento de su estreno) Marías se apresura a aclarar que no se podía pedir a Neville –ni a otros directores más jóvenes de esos años cincuenta– rasgos propios de la *Nouvelle Vague* francesa³⁴, que se iniciaba en aquellos mismos años; en compensación, el crítico al que glosamos apunta que *El Baile* tiene una serie de características que la mantienen viva aún hoy y que –dentro del segmento del cine español al que pertenece– es “evidente que en ese año [1959] no se rodó nada ni la mitad de moderno en su planificación, en su estructura narrativa, en su concepción de los personajes ni en su forma de dirigir a los actores...”, de quienes opina que “están prodigiosos, quizá como nunca. El ritmo no tiene un desmayo, el diálogo (no olvidemos que lo que más hacen es hablar) [es] de un ingenio permanente, aunando siempre brillantez y elegancia, romanticismo y sentido del absurdo, humorismo y añoranza”.

Realmente *El Baile*, en sus dos versiones-teatro y cine- es una comedia romántica y amable, sin excesivas pretensiones críticas y en la que no es fácil detectar la ironía y la acidez satírica de otras obras de Neville, como las utilizadas para retratar una determinada clase social, con sus formas de vida cursi y provinciana, que hallamos en *La vida en un hilo*. El mismo Neville dio por sentado en la autocrítica de la comedia (palabras que son perfectamente válidas para la historia filmada) que su obra “es, sobre todo, una comedia de amor... un amor sin tristeza ni disimulo que a veces se confunde con la amistad... Pasan las épocas, las edades y hasta las personas. Cambian modas, muebles y hasta el lenguaje. Pero el amor está allí, firme, ennobleciéndolo todo, llenando de poesía hasta las cosas más triviales, que es tal vez donde la lírica hila más delgado. Esto es, por lo menos, lo que he querido hacer en esta comedia, y no era poco el intento”³⁵. Y la actriz Conchita Montes

³⁴ Hacia 1958 aparece este grupo de realizadores procedentes en su mayor parte de los “Cahiers du cinema”, entre los que figuran grandes nombres del cine francés de los sesenta como Godard, Truffaut, Chabrol, Rohmer, etc.

³⁵ En *Teatro español 1952-1953* (ed. de F. C. Sainz de Robles). Madrid, Aguilar, 1954, al frente de una edición del texto. Esta “autocrítica” se recogió luego en el volumen de *Obras selectas* de Biblioteca Nueva, 1969.

(que representó el papel de Adela en el teatro y en el cine, y encabezó el reparto de la mayor parte de las películas de Neville) confirma que esta obra se apartaba de cualquier propósito de zaherir comportamientos y costumbres y que su objetivo era bien diferente: “*El Baile* era otro tipo de cosas: una comedia sentimental que no pretendía ser más que un canto al amor. Y un canto al amor es perfectamente lícito ayer, hoy y mañana [...] Con *El Baile* no se trataba de hacer ninguna crítica social ni lanzar ningún mensaje político”³⁶.

Y, a mayor abundamiento, la sinopsis del guión presentado por la productora “Carabela Films” (probablemente ante la censura) sintetizaba lo esencial de su contenido con esta frase, que lógicamente hay que pensarla escrita por Neville: “*El Baile* es, ante todo, un poema de amor y amistad”. Realmente ése es el tema central tanto de la obra teatral como de la cinematográfica. En ambas versiones se nos presentan por igual esos dos fundamentales sentimientos humanos, vistos a través del tiempo y con una evidente mirada cómplice y nostálgica que no sólo es evocadora de la *belle époque* –tiempo en el que se inicia el desarrollo de la obra–³⁷ sino que sobre todo expresa una gran añoranza por la juventud que se va con el final de esa época. Esta idea se pone de manifiesto claramente en la anteañorada sinopsis del guión cinematográfico: “Toda la secuencia ocurre durante aquellos años [se refiere a los “felicidades veinte”] y es como ellos, un poco de vodevil, un poco de opereta, mucha alegría, champagne y risas, porque además de ser un siglo muy joven, *ellos tienen veinticinco años*”³⁸.

³⁶ “Conchita Montes, la actriz de Edgar Neville”. Entrevista de Diego Galán recogida en el folleto *Edgar Neville en el cine*. Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1977, p. 34.

³⁷ En la primera didascalia del texto teatral se nos invita a que nos situemos en 1900; “estamos en 1925” se declara en la acotación que describe el escenario del acto segundo y el diálogo nos lleva a la conclusión de que el acto último se sitúa en 1950. En la película –filmada siete años después del estreno de la comedia– se reajusta un poquitín esa cronología, pero manteniendo las mismas elipsis temporales entre un tramo y otro: 1905, 1930 y 1955.

³⁸ Curiosamente *Veinte añitos* se tituló la siguiente obra teatral de Neville (estrenada en el 54) y que interpretaron también Pedro Porcel y Conchita Montes. En ella, y sobre el doble referente del donjuán maduro (que aparece con frecuencia en la alta comedia decimonónica y llega hasta Benavente) y el mito de Fausto (“Faustina” se llama el principal personaje femenino, y el vicedemonio de la ocasión no quiere almas, sino joyas) se analiza el paso del tiempo sobre la estabilidad conyugal, el deseo (dudosamente posible) de recuperar un pasado que se marchó, una manera de ser que nunca se tuvo, para comprender que la única felicidad posible y plausible está en aceptar lo que se ha sido y lo que se es, sin forzar la máquina de la deslealtad a nosotros mismos, que nos

A diferencia de lo que se intenta en *La vida en un hilo* (reconstruir un pasado virtual como si fuese un futuro en potencia) en *El Baile* hay una búsqueda y un irrefrenable y necesario deseo de que retorne el pasado tan echado de menos, como tiempo y lugar en los que nació y vivió el amor y también la juventud y lo mejor de la vida de los protagonistas, lo que sin duda implica un fuerte sentimiento de nostalgia³⁹. Este paseo por el amor y la amistad (con la sordina de la muerte) envuelto en la melancolía que implica el paso del tiempo, se desarrolla en tres “horas” distintas de la vida de los protagonistas, la hora de la juventud, la de la madurez y la de la ancianidad, y en cada una de ellas los personajes manifiestan las características que determinan esos momentos vitales: la alegría de la juventud, la resistencia, la contrariedad y el miedo a envejecer y la nostalgia por el ayer tan propia de los que peinan canas y disimulan arrugas.

El paso del tiempo y sus efectos es un asunto argumental de importancia grande para Neville como se puede ver en esta obra (y en otras). En el guión fílmico mecanografiado de la película puede leerse la descripción de una secuencia del film, aquélla en la que, al inicio del segundo de los tres tiempos arriba establecidos (el que correspondería exactamente al segundo acto de la comedia) se nos ofrece un plano medio de Adela que está comenzando a maquillarse y que “se mira con ojo crítico y su expresión se va haciendo desolada al ver los estragos que ha causado el tiempo en su rostro; arrugas debajo de los ojos y dos líneas que corren desde la nariz hasta la comisura de la boca” (p. 57 del mencionado guión inédito). Esta desolación de Adela al comprobar

pone –cuando menos– en el terreno del ridículo y, a poco más, en los límites del dolor. Neville proroga, en esta pieza y en otras que vendrán a continuación, el motivo del amante maduro, pero en definitiva leal, que ya había dibujado en *El baile*. Esta sinopsis (sin paginar) se puede consultar en la Biblioteca Nacional de Madrid, y va acompañada del guión ya referido líneas arriba.

³⁹ Todo el tercer acto de la comedia –y correlativamente el tercer tiempo de la película– saben combinar el ambiente de modernidad –desnudez del espacio escénico, registros expresivos de la nieta– con una intensísima melancolía del tiempo que fue de Pedro y Julián, y que ahora sienten que se les va de entre las manos. Por ello las mitades de ese acto y de ese segmento fílmico se empeñan en recuperar –a puerta cerrada, engañando la realidad del reloj– la atmósfera de medio siglo atrás, a lo que contribuye en no poca medida –en la escena y en el celuloide– el efecto crucial de la nieta (igual a la abuela, como dos gotas de agua, como lo pueden ser dos personajes encarnados por la misma actriz) descendiendo por la modernista e imponente escalera y vestida con la misma clámide blanca con la que ni su abuela ni ella irán a más baile que el que se desarrolle a nuestro ojos.

el deterioro que el tiempo ha marcado en su rostro, nos recuerda las palabras del propio Neville incluidas en un artículo del diario “ABC” de 1951 (cuando probablemente estaba ya concibiendo y madurando *El baile*) titulado justamente “El brillo en la mirada”. Se habla allí de la pérdida del resplandor de la juventud que es fácil observar cuando se comparan dos fotografías separadas entre sí por la elipsis de veinte años: “Lo que vemos principalmente son las huellas que ha dejado la vida en nuestra expresión, ese fondo de melancolía que dejan en el hombre los desencantos, sobre todo si es hombre de lucha...”⁴⁰.

Pasar una comedia del espacio escénico a la pantalla cinematográfica parece, en principio y salvadas las dificultades extrínsecas más inmediatas, bastante más sencillo que la conversión “a contrario”, aunque ambas direcciones las recorrió Neville con gran acierto, en lo que influyó no poco el hecho de que el conde de Berlanga –en el caso concreto de *El baile*– había dirigido la puesta en escena (en el madrileño Teatro de la Comedia al inicio de la temporada 52-53) y siete años después el rodaje del guión que él mismo había elaborado: unos vasos comunicantes, homogeneizadores, que pocas veces se dan de forma tan manifiesta como fructífera⁴¹.

Es evidente que las características de los personajes en las dos versiones están calcadas una de la otra, de modo que lo “justificado” por el autor para el reparto de la comedia vale igualmente para presentar el elenco triangular de la película: *El Baile* “sólo tiene tres personajes visibles, mejor dicho cuatro; no he querido con esto hacer ningún género de acrobacia dramática, es que no necesita más”⁴². Por consiguiente los cambios hechos en el guión sobre el inicial texto teatral son prácticamente imperceptibles. Hay algunas variaciones mínimas en la confor-

⁴⁰ Este artículo, se ha recogido en una de las antologías de la ingente obra periodística de Neville: *Las terceras de ABC*. Madrid, Prensa Española, 1976 (selección de Rafael Florez).

⁴¹ A esa analogía tan cuidada entre teatro y cine pudo coadyuvar muchísimo la voluntad del director de contar con al menos dos de los tres actores que habían encarnado aquel peculiar triángulo en el escenario del Teatro de la Comedia. Conchita Montes y Rafael Alonso, que habían dado vida a Adela y Julián, lo hicieron a su vez en la pantalla; el único personaje que cambió su aspecto del teatro al cine fue Pedro, el marido, interpretado en el escenario por Pedro Porcel y en la pantalla por Alberto Closas, actor que había llegado a España en 1955 y que ya había conseguido cierta fama en películas de esos años como *Muerte de un ciclista* o *Distrito V*.

⁴² De la “Nota Autocrítica” de Neville a esta obra, recogida en la *Obra Selecta* de Biblioteca Nueva (p. 33). El “cuarto personaje” no es otro que la nieta Adela, papel que bisaba la actriz Conchita Montes.

mación de las frases que en ninguna manera cambian el sentido de las mismas, ni por supuesto el más general de la obra. La estructura de la comedia se mantiene en el film con muy pocas variaciones, salvo la inclusión de algunas escenas imposibles de representar en el teatro y que amplían la perspectiva y la mirada, pero no la esencia del tema, puesto que lo que se rueda son nuevas imágenes y no nuevos diálogos; salvo en una ocasión: en la secuencia penúltima de la primera parte del film, que se corresponde exactamente con el primer tiempo/primer acto de la comedia. Allí el primero de los dos diálogos confidenciales entre los esposos que se ofrecen en la obra teatral (el segundo lo será en el acto siguiente) se presenta algo diferente. En la película del 59 se alarga y se profundiza en la intimidad amorosa del matrimonio, ya que Pedro quiere recuperar el protagonismo del esposo y del amante por el que ha temido unos minutos, ante las reticencias mostradas por Julián y el interés de Adela por asistir a toda costa a un aristocrático baile de máscaras, aduciendo su afición al juego de dejarse admirar y hasta cortejar. El diálogo en cuestión va fluyendo en la película casi copiado de la comedia hasta que el matrimonio entra en su alcoba (en el teatro no se mueven jamás del salón decorado al “modern style”). Entonces Neville alarga la escena cinematográfica con un toque de erótica intimidad que en ningún momento llegaba a producirse en la comedia. Pedro invita a su mujer a quedarse en casa, a no ir al baile anunciado (y que justifica el título de la obra) y las escasas y anodinas frases que se cruzan –en el escenario– los dos personajes antes de que vuelva a la casa el enfadado Julián, se cambian en el guión preparado para el film por este diálogo encaminado claramente a desembocar en una apasionada escena amorosa –abrazo y conato de beso de por medio– que de nuevo resulta abortada por la llegada, más inoportuna que nunca, del inseparable amigo (transcribimos directamente de la cinta fílmica):

PEDRO.- Podemos quedarnos un rato y cenar ligeramente; bebemos nuestra mejor botella de champán, reposarla y luego, a las doce, hacer nuestra aparición en el baile.

ADELA.- Diciendo que acabamos de dar la vuelta al mundo en ochenta días.

PEDRO.- Pero mujer, si a ti precisamente te brillan mucho más los ojos después de beber champán.

ADELA.- ¡Ah!... ¿Y para eso hemos ofendido a Julián y le hemos dejado que se vaya?: ¡para luego darle la razón y no ir al baile!

PEDRO.- Pero ¡por favor!, no me hables de Julián en este momento... ¿Qué decías?

ADELA.- Lo de la vuelta al mundo en ochenta días...

PEDRO.- ¡No, mujer!: algo mucho mejor; algo que había logrado crear un clima... ¡Ah!, si lo decía yo mismo: era algo así como... como que con el champán se te ponen los ojos con...

ADELA.- ¡No será con un fulgor extraño?

PEDRO.- ¡Eso es!

(Pedro intenta besar en los labios a su mujer, a la que tiene muy cerca de sí, pero el antifaz que lleva Adela en la mano se interpone entre sus caras y sus bocas).

PEDRO.- Pero mujer, quita ese antifaz de aquí, que me lo metes en los ojos.

ADELA (entregada).- Anda, vete a buscar el champán. Vamos a ver qué hora es...

Y cuando la escena se promete de dulce... se oye en off el portazo y el grito de Julián, haciendo trizas todo el clima.

Neville sabía muy bien las diferencias expresivas entre el cine y el teatro y las posibilidades que la cámara puede dar y que no da la escena. Así el notable director de cine que también fue Neville sabe de la operatividad de la cámara cinematográfica que permite acercar al espectador hasta las expresiones no verbales de los actores, expresiones que quedarían mucho más difuminadas en el amplio y alejado marco de un escenario. La cámara y su encuadre entregan al espectador de cine lo que es casi imposible representar ante el espectador de teatro, incluidas las posibilidades sémicas de los primeros planos de los actores fotografiados por la cámara y que nos permiten percibir y matizar la mostración de unos sentimientos que no tienen explícita codificación verbal en el plano general –sin zoom posible– con que se focaliza la escena desde la platea. Así los rostros de los esposos, en la secuencia transcrita parcialmente en el párrafo anterior, o el dramático momento –segunda parte de la cinta– en el que Adela conoce el fatal diagnóstico de su enfermedad que le ha querido ocultar su marido. En esta segunda secuencia filmica no se añade ni una sola frase nueva a lo ya escrito en 1952, pero los planos que muestran los sentimientos plasmados en el rostro de la actriz, acompañada tan sólo de un fondo musical, añaden la fuerza y la sensibilidad necesarias para comprender, mejor aún que en la representación de la comedia, la situación planteada⁴³.

⁴³ Sólo un acertado trabajo interpretativo de la actriz encargada del personaje puede llenar de pleno sentido –en la media distancia del escenario y sobre todo en la gigantesca cercanía de la pantalla– lo escueto de la acotación textual: “*Abre el cajón y saca el sobre del médico; como no encuentra otro, lo va a utilizar, pero el membrete le*

Algunas de las acotaciones insertas en los dos textos –comedia y guión de la película– tienen en ambos casos el mismo cometido: facilitar los cambios temporales que se suceden en la acción, aunque hay que señalar que las observaciones del guión son mucho más amplias y matizadas, en cuanto que sustentan la intención modificadora o amplificadora que el Neville director de cine incorporó en la propuesta de 1959. Una de esas acotaciones, por ejemplo, presenta un elemento de la puesta en escena fílmica que no figuraba en la escenografía teatral, sencillamente porque la perspectiva que importa en el film hubiese sido inoperante en la escena. Es del comienzo de la película:

16- Un ayuda de cámara ha abierto la puerta de la escalera y por ella entran ADELA y JULIAN. Se acercan hacia la cámara, que retrocede en TRAVELLING y luego la PANORAMICA enfoca una escalera como la de la actual Sociedad de Autores, que es una pura voluta de humo, que sube hacia el dormitorio⁴⁴

Jorge Gorostiza (207) señala que esta gran escalera curva *art nouveau* es “la aportación escenográfica más importante de la película con respecto a la obra teatral”⁴⁵. La referencia al edificio de la Sociedad de Autores que figura en el guión tampoco es una anotación casual y superflua, ya que en las primeras secuencias del film Adela y Julián salen llenos de paquetes de una supuesta tienda, cuya fachada no es otra que el modernista palacete que alberga la sede de la S.G.A.E, en la madrileña calle de Fernando VI.

Otros cambios aportados por la versión fílmica al texto teatral previo son las tres secuencias iniciales que funcionan a modo de rápida obertura de las tres partes del film (calco directo de los tres actos de la comedia) y en las que se van mostrando diversas imágenes del “paseo de coches” del Retiro madrileño, con unos cambios de vestidos, actitudes y –sobre todo– vehículos más evolucionados (desaparecen los troncos de caballos y se dejan ver nuevos modelos de automóviles), o incluso en los divertimentos de los que por allí pasan –el pintor se ha-

llama la atención, saca el diagnóstico y lo lee. Se queda como una muerta; sólo su expresión cambia en su cuerpo inmóvil. Oye algún ruido, pues vuelve a meter el papel en el sobre y a dejarlo donde estaba. Lentamente rompe la carta que había escrito y luego va a un espejo, donde se mira y se observa largamente hasta que llega Pedro” (p. 126).

⁴⁴ Pág. 3 del mencionado Guión mecanografiado de *El Baile*.

⁴⁵ En el mismo trabajo Gorostiza señala que aunque figure como director artístico Enrique Alarcón “se puede aventurar que el diseñador de esta llamativa escalera fue el gran –en todos los sentidos– artista Santiago Ontañón que figura como ambientador”.

brá convertido en fotógrafo—. que nos van informando de los avances del tiempo: 1905, 1930, 195...: así, la película comienza con la imagen sintéticamente cursi de un Madrid novecentista, con Adela y Julián paseando en berlina antes de ir de compras (secuencia que se dilata más que sus análogas posteriores, porque en ella se insertan los títulos de crédito, y es objeto de conversación inmediata entre la mujer y el inseparable amigo de casa, a la vez que sirve para situar al público en la época en que se inicia la acción y que es también la de la juventud de los protagonistas). Y nótese por quien tenga la ocasión de revisar la película que los primeros fotogramas de esos tres prólogos temporales de la historia son para la foto fija de un árbol de apariencia cambiante —en primavera, verano, otoño— al que en una sola ocasión se le sustituye por unos cipreses (suponemos que de un cementerio) para sugerir icónicamente, y de forma inmediata, que acaba de morir Adela.

Neville fue —después de todo— muy parco en novedades y añadidos a la hora de dirigir una historia ya conocida; y se puede afirmar, por tanto, que —en lo esencial— *El baile* de 1959 es la filmación en celuloide coloreado de la representación teatral de 1952. Y cuando en alguna esporádica ocasión Neville plasmó en el guión una escena que era nueva, no siempre llegó a rodarse, como ésta que ahora referimos: el tercer tiempo de la cinta debería haberse iniciado con el homenaje que la Universidad rinde a los dos amigos en tanto que reconocidos investigadores en el campo de la entomología (aquella pasión de antaño y de hogaño con la que tuvo que luchar —benévola pero contumaz— Adela) y las jóvenes estudiantes se disputan el honor de un autógrafo o de unas amistosas palabras de Pedro y Julián. Ignoramos si esta escena no se llegó a rodar o no se incluyó en el film a la hora de preparar el montaje definitivo.

Edgar Neville concedió siempre una gran importancia al guión de una película como el requisito indispensable para acometer su filmación, y era consciente de que en él residía el fundamento y el nervio de la misma; sin un guión bien construido —opinaba— fallan los artistas y la técnica, falla la totalidad del producto. Por ello el destacado cineasta madrileño afirmaba que un director de cine tenía que ser “ante todo, un artista, un autor dramático. La técnica es cosa que está a su servicio, y su uso no puede ser otra cosa que un reflejo de su personalidad, de su forma de expresión. La condición de artista se perfecciona, se depura, pero no se aventaja; la técnica es fácil. La aprenden hasta lo más torpes”. En estas declaraciones de 1943⁴⁶ encontramos algunas ideas fundamentales acerca de su posición a la hora de ponerse tras la cámara,

sin olvidar nunca su previa y siempre influyente condición de escritor, y de dramaturgo por más señas. Y ese principio estético y metodológico lo plasmó en muchos títulos de su notable filmografía, y por supuesto también en *El Baile* donde la palabra, el sentimiento y la técnica de este interesante director y autor nos legaron el discurrir y el acontecer de unas vidas enamoradas más allá del tiempo, y vistas a través de su peculiar mirada.

Para cerrar esta panorámica sobre *El Baile* en sus dos representaciones, teatral y cinematográfica, nos referiremos brevemente al éxito obtenido por ambas. La obra teatral se presentó en Bilbao el 22 de Junio de 1952, estrenándose después en el madrileño teatro de la Comedia el 26 de Septiembre de ese mismo año. Fue un gran éxito no sólo en nuestro país sino también en el extranjero, pues se representó en diversas ciudades europeas como Londres, Viena, París, Berlín... y se le concedió el premio Fastenrath de la Academia en 1956. La película fue estrenada en el Cine Lope de Vega el 17 de Diciembre de 1959, se mantuvo en cartel durante 31 días⁴⁷ y recibió el Primer Premio del Sindicato del Espectáculo; fue presentada en el Festival de Mar del Plata y viajó a Buenos Aires, lo que permitió a Edgar Neville visitar allí a Ramón Gómez de la Serna, autor por el que sentía gran admiración y al que siempre consideró su maestro, y algo así como el “buque insignia” de toda su generación de humoristas.

BIBLIOGRAFÍA DE OBRAS CITADAS

- AA.VV. (1977). *Edgar Neville y el Cine*. Madrid, Filмотeca Nacional de España.
- AGUILAR, Santiago (1999). “Doña Encarnación y doña Purificación”, *Nickel Odeón*. 17, pp. 222-225.
- ANDERSON IMBERT, Enrique (1946). “Antagonismo de teatro y cine”. *Ensayos*, Tucumán.
- BURGUERA, María Luisa (1999). *Edgar Neville entre el humor y la nostalgia*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim.

⁴⁶ Entrevista de Fernández Barreira, incluida en *Edgar Neville en el cine*. Filмотeca Nacional de España, Madrid 1977, pág. 28.

⁴⁷ Frente a los once días que sólo duró la proyección de *La vida en un hilo* en el Cine Capitol. De todas sus películas *El Baile* fue la que más tiempo permaneció programada en una sala de estreno.

- CASTRO, Antonio (1999). "El cine de Edgar Neville". *Edgar Neville 1899-1967. La luz en la mirada*. Ed. José María Torrijos. Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, pp. 97-125.
- GARCÍA-ABAD, Teresa (1997). "Cine y teatro: dependencias y autonomías de un debate periodístico (1925-1930)". *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, XXII,3, pp. 171-187.
- GOROSTIZA, Jorge (1999). "Palacios y tabernas, Nueva York, Paris, Madrid". *Nickel Odeón*, 17 (1999), pp.206-209
- LAFUENTE, Enrique (1928). "Teatro y cinema". *La Gaceta Literaria*, núm. 43.
- LÓPEZ RUBIO, José (1983). *La otra generación del Veintisiete*. Madrid, Discurso Académico. Real Academia Española.
- MARÍAS, Miguel, (1999). "El baile (1959)" *Nickel Odeón*, num. 17, pp. 188-189.
- NEVILLE, Edgar. (1990). *La vida en un hilo. El baile*. Ed. de María Luisa Burguera. Madrid, Cátedra.
- PEÑA ARDID, Carmen (1992). *Literatura y cine*. Madrid, Cátedra.
- PÉREZ PERUCHA, Julio (1982). *El cinema de Edgar Neville*. Valladolid, Publicaciones de la Semana Internacional de Cine.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio (1999). *El teatro en el cine español*. Alicante, Instituto Juan Gil Albert.
- ROZAS DOMÍNGUEZ, Ramón (1999). "Literatura y filmicidad en la obra de Neville: un caso inusual". *Nickel Odeón* 17, pp. 194-201.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1957). *Teatro español contemporáneo*. Madrid, Guadarrama, pp. 176-187 y 559-563.
- TORRES-DULCE, Eduardo (1999). "La vida en un hilo: el azar de la felicidad". *Nickel Odeón* 17, pp. 166-171.
- UNAMUNO, Miguel de (1923). "La literatura y el cine". *La Nación*, (Buenos Aires, 29-IV-1923). Recogido en el volumen *En torno a las artes*. Austral, Espasa Calpe, Madrid 1976.
- UTRERA, Rafael (1987). *Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria*. Sevilla, Alfar.