LA CRÓNICA DE SUCESOS CRIMINALES EN EL RELATO PERIODÍSTICO Y EL CINEMATOGRÁFICO: EL VIAJE DE EDGAR NEVILLE ENTRE LAS CALLES FUENCARRAL Y BORDADORES

THE CHRONICLE OF CRIMINAL CASES IN JOURNALISM AND FILM STORYTELLING. EDGAR NEVILLE'S JOURNEY BETWEEN FUENCARRAL ST. AND BORDADORES ST.

Concha GÓMEZ (periodista) y
Domingo SÁNCHEZ-MESA (Universidad de Granada)

cgomez@kontxa.jazztel.es y dsanchez@ugr.es

Resumen: El filme *El crimen de la calle Bordadores* (Edgar Neville, 1946) es propuesto como caso extraordinario en el cine español de la primera posguerra por su interpretación de un suceso criminal real del pasado, el asesinato de la calle Fuencarral (2-7-1888). Considerado dentro del debate sobre la especificidad del cine español, y sobre la base de una doble perspectiva, histórico-documental y teórico-textual, se ensaya un análisis comparativo de los relatos periodísticos y su adaptación o reescritura cinematográfica a propósito del suceso criminal, ficcionalizado por Neville, en un contexto como el de los años 40, marcado por la censura franquista.

Abstract: Spanish cinematography during the early Civil post-war rarely displayed the toughest aspects of society under Franco´s regime. Edgar Neville`s *El crimen de la calle Bordadores* (1946) presents a fascinating interpretation of a real criminal case (Fuencarral st., 2-7-1888). Navigating through the everlasting debate about the specificity of Spanish cinema in relation with the Spanish cultural imaginary and identities, several approaches are combined (historical, theoretical and comparative) to comprehend Neville´s master adaptation of the contemporary press narratives about the case into a bizarre (for the time) film where several popular artistic genres (*sainete, zarzuela, folletín*) merge with his vigorous avangardist humour.

Palabras clave: Comparatismo. Discurso fílmico. Adaptación. Edgar Neville.

Key Words: Comparatism. Film discourse. Adaptation. Edgar Neville.

1. INTRODUCCIÓN

En un texto fundamental para la historiografía y teoría fílmica recientes sobre el cine español, Santos Zunzunegui señalaba, haciéndose eco de la reseña de André Sorlin a la edición de la *Historia del cine español* (editada por Cátedra, 1995), la ausencia de respuestas suficientemente definidas a propósito de la particularidad del *cine español*. Este reto se agudizaba frente a propuestas teórico-críticas más claras y arriesgadas, pero no tan convincentes, enunciadas desde el hispanismo foráneo o la crítica anglosajona. ¿Se puede aislar una singularidad más o menos inequívoca del cine español? Esta cuestión es probablemente más complicada de responder en el contexto actual, dada la progresiva transnacionalización del mercado cinematográfico; la emergencia cada vez más pujante de los cines no occidentales y sus ricas y complejas relaciones con Hollywood; la convergencia mediática y de las industrias audiovisuales y de comunicación; o los nuevos circuitos de distribución y hábitos de consumo del cine (crecientemente condicionados por las tecnologías digitales e Internet). La dificultad en la respuesta se agrava por la propia evolución de las identidades nacionales *clásicas*, remodeladas por la progresiva heterogeneidad cultural de sus sociedades, entre las cuales la identidad española es, en el contexto occidental, una de las más solicitadas por estos cambios, especialmente por la inmigración y la presión combinada

de las instituciones político-económicas transnacionales (la UE sobre todo) y de los nacionalismos históricos que conviven dentro del Estado español[1]. La pregunta por la especificidad del cine español adquiere otra relevancia, sin embargo, para el historiador que pretende *poner en valor* y dar cuenta de aquellos periodos que quedaron más determinados por las vicisitudes de la historia política de un país como España, que vive años básicos para el desarrollo del cine clásico marcado por una guerra civil, su correspondiente y dura posguerra y una dictadura larga y muy férrea en sus primeras décadas, que había de dejar, lógicamente, una impronta decisiva sobre el desarrollo del arte y la industria cinematográfica. No podemos ocuparnos en profundidad de esta cuestión ahora, pero sí que debemos señalarla entre las condiciones básicas de posibilidad del cine del periodo del caso que nos interesa.

El cine, en cualquier caso, como todo discurso representativo, no es un mero reflejo o documento de una realidad, sino ante todo un conjunto de prácticas culturales que tienen incidencia sobre la creación de imaginarios socio-culturales. La definición de *nación,* que propuso Benedict Anderson («it is a imagined political community»), se completaba de manera muy ilustrativa al afirmar que unas comunidades se distinguen de otras no por su autenticidad o falsedad, sino por el estilo con el que son imaginadas (1991: 6). En efecto, como veremos enseguida, la cuestión clave estará en eso que Anderson llama *estilo*, o *puesta en forma*, a una estilización entendida al modo en que lo hacía Pedro Salinas al señalar una amplia tradición en el arte español que supone «un desvío de la técnica meramente reproductiva del realismo», impone un «patrón estético, moral o intelectual» sobre las apariencias propias del realismo para apuntar al fondo de las cosas (Zunzunegui, 2005: 493). Hay que acudir, por lo tanto, a los textos, practicar un análisis de su discursividad, de la enunciación fílmica, de su puesta en escena. Partimos aquí también de la necesidad de entender la lectura (de textos fílmicos en este caso) no como un acto de descodificación de unos significados inscritos en el espacio textual por una voluntad autorial determinada contra el telón de fondo de una *realidad* objetiva que se *refleja* en él, sino como un «proceso ininterrumpido de producción/transformación» de sentidos (Talens, 1986: 22) que obligan a un entendimiento del texto en su doble dimensión de *lo dado* y *lo creado*. Es el estudio de los procesos enunciativos formales contra el que hay que valorar la ineludible incidencia del contexto en la producción y re-

[1] Un ejercicio interesante y necesario debería ser el análisis del texto de la *Ley del cine* (55/2007, de 28 de diciembre), así como de la Orden Ministerial que desarrolla dicha ley (19/10/2009) en lo relativo al concepto de *cine español*, sin olvidar disposiciones legales autonómicas como la *Ley del cine de Catalunya* (aprobada el 30/6/2010).

sultados de los proyectos cinematográficos del momento. El realismo estético y crítico más estrecho no deben limitar el alcance de la interpretación crítica de estas películas en cuanto representaciones audiovisuales, sometidas a los procedimientos propios del medio, a la red de relaciones intertextuales, interdiscursivas e intermediales del contexto y al diálogo con las tradiciones de las artes visuales, verbales, musicales, espectaculares, tanto nacionales como internacionales.

La película que hemos elegido, para trazar nuestra particular puesta en escena del vector imagen-relato, es *El crimen de la calle de Bordadores* (1946), del cineasta y escritor madrileño Edgar Neville. Se trata de un caso que invitaría también a plantearse la controvertida cuestión de las adaptaciones, en el sentido de *reescrituras*, como interpretaciones que conllevan, necesaria y naturalmente, un proceso de intermedialidad, una serie de decisiones que implican unas transformaciones o transescritura[2] del texto de partida. Estas transformaciones (contextuales o históricas, discursivo-enunciativas, genéricas, etc.) en parte son fruto de la *lectura* o interpretación del t1 por parte de los productores del t2 y en parte de las exigencias del medio de llegada para producir un film (t2) aceptable según la propia especificidad de dicho medio. En este sentido es notable la ausencia de atención dentro de los estudios fílmicos de la adaptación cinematográfica al tipo de trasvase o reescritura entre el relato periodístico y el cine, incluso en aquellas propuestas que, con buen criterio, van mucho más allá del ámbito tradicional de las relaciones literatura-cine[3]. Seguramente la identificación espontánea del discurso periodístico con el referente de lo acontecido y cierta segregación de dicho género de relato de *no-ficción* fuera de la esfera de *lo artístico* sean dos de las explicaciones posibles para esta escasa atención prestada hasta ahora.

La versión fílmica que Edgar Neville produjo a partir de un suceso criminal *real*, el crimen de la calle Fuencarral, alimentado en su dimensión narrativa por el relato periodístico que dio cuenta de él durante las jornadas siguientes al 2 de julio de 1888, se convierte en un ejercicio que pone a prueba no sólo la especificidad del medio (la *imagen movimiento* ya en su transición a la *imagen tiempo*), sino la del propio cine español, cuya compleja relación con *la realidad* más conflictiva podrá rastrearse también en los modos con

[2] Término propuesto por Gaudreault y Groensteen (1998).

[3] Entre los trabajos recientes y más interesantes que ratifican esta práctica invisibilidad de la prensa se encuentran los de F. de Felipe e I. Gómez (2008) y J.A. Pérez Bowie (2010). Concepción Cascajosa (2006) menciona el fenómeno del cine de los 90, basado en artículos de investigación en revistas y periódicos.

los que ha tratado fenómenos criminales como el bandolerismo o *los maquis*. En el primer caso, se trata de personajes y argumentos, mezcla de realidad y leyenda, que lograron gran popularidad en las pantallas durante varias décadas; mientras que en el segundo, nos encontraremos ante personajes que han sido objeto de manipulación histórica durante la dictadura franquista y, posteriormente, *rehabilitados* en el cine de la democracia.

1. EL CINE DE LA AUTARQUÍA EN EL RÉGIMEN FRANQUISTA DE LA PRIMERA POSGUERRA. APUNTES SOBRE LA SITUACIÓN DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRÁFICA EN LOS AÑOS 40

Aun a riesgo de caer en la simplificación para abordar un periodo de tanta complejidad como éste, conviene contextualizar la situación de la industria cinematográfica en la que cabe comprender los logros y las limitaciones de la película de Neville que aquí nos ocupa.

Bien es verdad que el nuevo régimen político instaurado por el bando vencedor tras la Guerra Civil intenta, siguiendo los modelos de la Alemania nazi y del fascismo italiano y con una Ley de Prensa promulgada en abril del 38, forjar la imagen de una España en paz y en orden, feliz con el destino al que iba dando forma su Caudillo. Objetivo que se alcanzaba con una potente batería de medidas encaminadas, entre otros muchos cometidos, a eliminar cualquier rastro ideológico que recordara tiempos pasados, a omitir noticias sobre juicios sumarísimos o ejecuciones de los enemigos de la patria (salvo que resultaran ejemplarizantes), o a silenciar las acciones de unos molestos y pertinaces *maquis,* empeñados en no darse cuenta que una serena paz invadía el país. Pero para lograr ese paraíso en las páginas de los periódicos había que eliminar también cualquier referencia a los sucesos comunes. La ecuación podía ser muy simple: si no se informaba de un hecho delictivo es porque no lo había; si no lo había, es porque se mantenía el orden público. La paranoia estatal llegaba a tal grado que incluso se prohibía informar sobre catástrofes naturales o sobre pequeños sucesos de la vida cotidiana.

En este esquemático contexto se movía un país que en aquellos momentos se encontraba completamente arrasado. No vamos a detenernos aquí en cómo quedaron las cuentas del Estado tras la guerra, ni en la capacidad productiva del país, ni en las consecuencias del implacable racionamiento alimentario, ni en la devastadora Guerra Mundial, aunque sí resaltaremos que, pese a esta tremenda coyuntura económica y social, el nuevo régimen, enro-

cado en sí mismo y convencido de su lucha contra los enemigos exteriores e interiores, decidía considerar al cine como un instrumento eficaz para moldear a una sociedad descarriada y perdida. La fórmula: apoyar decididamente su industria que pasa a ser considerada, según decreto-ley del 46, como «básica para la economía nacional».

Sin olvidar la particular lucha librada por las distintas familias del régimen en la creación del nuevo aparato cinematográfico, el objetivo propuesto se lograba utilizando dos vías muy eficaces: la protección y la represión. Por un lado, se crea una auténtica maraña de subvenciones y ayudas de todo tipo (lo que generó elevadas dosis de corrupción y mucho clientelismo) y, por otro, se conseguía filtrar la producción mediante la censura en sus múltiples facetas, aunque bien es verdad que durante este período la intervención de la censura tuvo menos relevancia que en otras épocas, porque, como aclara Félix Fanés, «había otros filtros disuasorios previos» (1989: 144), lo que convertía a las medidas de protección y apoyo a la producción en mecanismos de control mucho más determinantes, al favorecer cierto tipo de películas en detrimento de otras.

Dos cuestiones más tendrán gran incidencia en la estructura industrial de estos años: la primera, la instauración del doblaje obligatorio, supuso un duro golpe para el sector de la producción española y consolidó el monolinguismo audiovisual español con efectos penosamente duraderos. La segunda medida, la creación del NO-DO, establecía expresamente que se prohibía la grabación de imágenes o realización de reportajes a ningún operador cinematográfico que no perteneciera a la entidad y ordenaba su proyección con carácter obligatorio en todos los locales cinematográficos. La *realidad* que accedía al imaginario colectivo español estaba intensamente determinada por su reconstrucción audiovisual en esta *antesala* documental del reino de la ficción del que vivía o en el que *sobrevivía* dicho imaginario.

El control económico, político y propagandístico era perfecto. La prensa ejercía su función, filtrando la realidad, al tiempo que el NO-DO, única pantalla informativa durante muchos años, destacaba las actividades del régimen y mostraba su particular visión del mundo. Es decir, la desinformación del espectador se había conseguido.

El juicio crítico sobre el balance de las obras cinematográficas realizadas durante aquellos años oscila entre los primeros análisis realizados en pleno tardofranquismo y sin perspectiva histórica a interpretaciones más recientes capaces de ofrecer nuevas formulaciones críticas. Desde aquella primera tendencia que consideraba que

> *[…] el cine español fue un espejo nítido del régimen de este país. Se ocultaron los problemas, las llagas, la miseria moral y física de un pueblo. Como si nada hubiera pasado, como si nada estuviera sucediendo, todo lo que se ofrecía era una dosis de pobre evasión, de falsa raíz, de viejo espíritu, de sueño imposible. La comedia trivial y burda, el folklorismo barato, el melodrama alienante, la epopeya imperial fueron los ejes del cine español de los años cuarenta* (Equipo Cartelera Turia, 1974: 15).

Se ha llegado a una nueva valoración del cine español de la primera posguerra, como mucho más que un mero desecho emanado de la degeneración o *malignidad* del régimen. En esto coinciden tanto cierta línea de la historiografía cinematográfica española (Pérez Perucha, Zunzunegui, Castro de Paz, 2005) como destacados hispanistas extranjeros (Jo Labanyi, 2007: 22). A pesar de ese estigma de cine inane y cortocircuitado, persiste la vigencia en un grupo de películas de la década de «una corriente subterránea común que constituye la auténtica savia nutricia» que les ha valido reconocimiento por su público y engarzase en una tradición cultural homogénea, en diálogo y rozamiento con los modos narrativos y visuales dominantes de la industria hollywoodiense y las cinematografías europeas, enunciando propuestas valiosas, a pesar de los condicionamientos del contexto de censura y de pobreza material en que se acometían los proyectos de rodaje (Castro de Paz *et alii*, 2005: 16).

En el análisis de los textos culturales (verbales o audiovisuales) casi tan importante como lo que se dice es lo que se omite o es silenciado. En la España de los cuarenta había estraperlo, contrabando, marginación y delincuencia; había también lo que entonces se conocía como *crímenes pasionales* y que hoy llamamos de violencia machista; había atracos, robos y mucha corrupción, pero nada o casi nada de todo eso asomaba en las páginas de los periódicos o fue presentado al espectador de cine. Si la crónica de sucesos fue aniquilada como género periodístico por un Estado que impedía hurgar en los asuntos turbios del ser humano y en la realidad más sucia de un país, se puede entender de la misma manera que pocos cineastas se atrevieran a entrar en terrenos tan resbaladizos.

Lo cierto es que esta forma de entender y de hacer el cine, planteando las películas de manera que se ajustaran a los criterios del Estado, para así conseguir todo tipo de ayudas, subvenciones y demás prebendas, generó, como era de esperar, una nómina de cineastas hábiles para adaptarse a las normas establecidas y convertirse en lo que podría denominarse como *directores oficiales*. Los nombres de José Luis Sáenz de Heredia, Juan de Orduña o Rafael

Gil serán los abanderados de esta tendencia. Otros realizadores, aunque no se situaban en la disidencia o en la radicalidad, sí intentaban mantener una línea más independiente, algo más alejada de las tendencias dominantes y con un interés por un estilo más personal. Sin duda alguna, el ejemplo más notorio e interesante de esta década para nosotros será Edgar Neville, «el más personal e independiente de los cineastas» que se incorporan a la realización en el encuentro entre el sonoro y el período republicano (Monterde, 1995: 219). Neville es uno de los pocos casos que, habiéndose fijado en un suceso criminal, acabará logrando llevarlo a la pantalla, tal y como veremos enseguida, si bien se trataba de un crimen ocurrido hacía más de 50 años, a finales del siglo XIX.

Conviene detenerse, aunque sea fugazmente, en situar la realización de *El crimen de la calle Bordadores* en la filmografía del cineasta madrileño y en el cine español de la época. Edgard Neville, cuyas películas fueron regularmente premiadas, fue el máximo exponente de esa apropiación del caudal artístico popular hispánico a la que aludíamos al principio y uno de los cineastas más destacados, tal vez el mejor dotado, de estos años por la riqueza de su obra, por la singularidad de sus propuestas (muchas veces incomprendidas) y por su inconformismo creativo, que luego seguirían otros cineastas en los cincuenta y sesenta. Es notorio en este sentido el influjo, reconocido, que ejercerá en Fernán-Gómez y en otra de las películas más representativas de estos deslizamientos tan apasionantes entre el caso criminal y la ficción cinematográfica, *El extraño viaje* (1964). Neville vive su etapa más fructífera desde mediados de los cuarenta hasta mediados de la siguiente década y fija su objetivo en el Madrid (monárquico) de finales del XIX y principios del XX para realizar tres curiosas y valiosas piezas: *La torre de los siete jorobados* (1944), *Domingo de Carnaval* (1945) y *El crimen de la calle Bordadores* (1946). Este tríptico costumbrista, en el que se apropia de elementos populares para reformularlos, estilizarlos y depurarlos, arranca con la adaptación cinematográfica de la novela homónima de Emilio Carrere, una obra peculiar donde las haya, auténtico *best seller* del momento, tanto por su génesis como por su relato.

Tras producir, escribir y dirigir *La vida en un hilo*[4], también en 1945, su siguiente incursión en el cine le lleva a retratar las escenas y costumbres de Madrid, filtradas por la mirada del pintor José Gutiérrez Solana. *Domingo de Carnaval* es, según cuenta su autor, un sainete madrileño que se desa-

[4] Comenzaba el rodaje de esta película en la misma semana que estrenaba *La torre de los siete jorobados,* el 23 de noviembre de 1944, en el cine Capitol de Madrid.

rrolla en 1917, en pleno Rastro y a lo largo de tres días: «en la madrugada del domingo se descubre un crimen misterioso y en la tarde del miércoles, durante el entierro de la Sardina, se descubre al autor. Todo lo alucinante que tienen los cuadros de máscaras de Solana, toda la algarabía del *Entierro de la sardina* de Goya, es lo que ha inspirado esta película»[5]. El 22 de octubre de 1945, *Domingo de Carnaval* se estrena en el Palacio de la Música de Madrid, al que acuden Ortega y Gasset, Eugenio d'Ors o Manuel Aznar, entre otros, mientras Neville, que mantiene *La torre de los siete jorobados* en la sesión doble de los cines, madura ya su siguiente proyecto: *El crimen de la calle Bordadores*. Considerado incluso como «un ejemplo de pragmática y calculada disidencia» (Castro de Paz, 2002: 151), este film nos ofrece las constantes del estilo de Neville en su «reconstrucción de un imaginario matritense decimonónico desde las categorías del relato costumbrista y los personajes castizos, representativos de un específico sentir nacional surgido de las clases populares» (Company, 1997: 17). No hay que olvidar también ciertos recursos del relato policíaco (los prolegómenos del crimen y su sucesiva reconstrucción a través de grandes *flashbacks*, las vueltas de tuerca en el desarrollo de la intriga o el papel de las escenas judiciales), todo ello, eso sí, filtrado y mezclado con las constantes formales y los ambientes que interesan a Neville (el sainete, la comedia costumbrista, la zarzuela, la farsa y el juguete cómico), siempre dentro de la exploración en ese populismo casticista que Ortega había identificado en los cartones para tapices de Goya (Zunzunegui, 2005: 494-495), y que permitían al cineasta madrileño ensayar su peculiar alquimia de la tradición regeneracionista de lo popular y del humor y el dominio de la imagen propia de su formación vanguardista, en el círculo de Ramón Gómez de la Serna.

Según recogía Carlos Fernández Cuenca, Neville tenía escrito el guión titulado *El crimen de la calle Fuencarral,* a principios de la primavera de 1936, pero el comienzo de la guerra «impidió que ese guión se realizara. Durante la contienda se perdió y luego lo reharía Neville, suprimiendo sus referencias históricas, con el nuevo título de *El crimen de la calle Bordadores*»[6], aunque antes de seguir con la génesis de la película, conviene conocer, al menos en parte, el relato periodístico que la sustentaría.

[5] *Radiocinema*, n.º 117, 1 de noviembre de 1945, recogido en Aguilar (2002: 151).
[6] Filmografía de Edgard Neville (1899-1969), establecida por Carlos Fernández (1977: 45).

2. *EL CRIMEN DE LA CALLE FUENCARRAL*: UN HITO DEL PERIODISMO ESPAÑOL

El suceso, ocurrido el 2 julio de 1888, en un céntrica calle de Madrid, supondría, con el paso del tiempo, un punto de inflexión en la historia del periodismo español. Las razones son contundentes: revolucionó la forma de abordar este tipo de información, introdujo el sensacionalismo en los textos y disparó, como pocas noticias antes, las tiradas de los periódicos. Además, el desarrollo de los hechos provocó un agrio debate en la sociedad española del momento, traspasó los límites periodísticos poniendo en solfa la ética y la limpieza de la administración de justicia, implicó a algunos miembros destacados de la política activa y trascendió fuera de nuestras fronteras.

Cabría preguntarse cuáles fueron las claves para que un crimen, en apariencia vulgar, tuviera consecuencias tan relevantes y qué elementos concurrieron para convertirlo en lo que hoy llamaríamos un *suceso mediático*. Quizá lo que comenzó siendo un tema estrella para los periódicos por la sequía informativa que había en esas fechas estivales (las Cortes estaban cerradas durante el verano), acabó derivando, superado el periodo vacacional, en un asunto que evidenciaba las debilidades del sistema procesal, entre otras cuestiones de diverso calado.

En síntesis, la reconstrucción periodística de los hechos, atendiendo a las informaciones publicadas por los diarios de mayor tirada, es la siguiente: poco después de las dos y media de la madrugada, del 2 de julio de 1888, los vecinos del 109 de la calle Fuencarral oyeron voces y gritos pidiendo socorro. Según las primeras informaciones recogidas por *El Liberal*[7], un «humo denso y nauseabundo» se escapaba por la ventana de la cocina del inmueble, lo que hizo suponer al doctor Ferrada (vecino de la casa) que en el segundo piso había fuego. Avisó al sereno y al alcalde del barrio, Mariano Abeleira, así como al juez de guardia porque, a pesar de los repetidos llamamientos a los vecinos de la vivienda siniestrada, «nadie franqueaba la entrada». El juez de guardia, Peña Costalago, se presentó sin pérdida de tiempo y ordenó forzar la puerta, no sin dificultad, debido a que el cerrojo estaba echado por dentro y además había un candado. Al entrar, el cadáver de la señora Varela estaba tendido sobre la «alfombrilla de pies», cerca de la cama, llevaba puesto el corsé y un traje de seda que tenía sobre la cara. Desde los primeros momentos se supo que se trataba de un crimen, tanto por las heridas que te-

[7] 3 de julio de 1888, pág. 3.

nía la víctima como por los indicios de que se trataba de un incendio provocado y por encontrar, además, a un «magnífico perro de presa» que diríase estaba dormido[8].

La mujer asesinada en tan extrañas circunstancias se llamaba Luciana Borcino, viuda de Vázquez Varela, un rico capitalista cubano que había llegado de América en 1863. Según las crónicas, Luciana pertenecía a una distinguida familia de Vigo, que, al morir su marido, heredó una renta sustanciosa, además de numerosas alhajas y objetos de valor. Las minuciosas informaciones de aquellos días coincidían en destacar el carácter excéntrico, caprichoso y desconfiado de la víctima, lo que le llevó a cambiar de criada con muchísima frecuencia.

Higinia Balaguer, su sirvienta en el momento del crimen, tenía veintisiete años, era soltera, y llevaba trabajando en la casa desde hacía poco más de una semana. Según las informaciones que se publican al día siguiente de los hechos, Higinia, que estaba inconsciente cuando entraron en la vivienda, había regentado un puesto de agua frente a la Cárcel Modelo, institución que se verá seriamente involucrada durante la instrucción del caso.

La crónica de *El Imparcial* avanza ya que «el aspecto pobrísimo y poco simpático de Higinia nada habla en su favor», que es «una mujer que tuvo un amante con quien vivió diez años», y la describe como «morena, delgada, alta, de ojos pequeños y mirar amortiguado»[9]. Del único hijo de la víctima, también se dan precisos detalles. José Vázquez Varela tiene 23 años, un carácter fuerte y violento, le definen como mimado y caprichoso, aficionado al cante jondo, a montar a caballo y a las juergas nocturnas. Según informa *El Imparcial* ha mantenido muchas relaciones sentimentales con mujeres de mala reputación, pero sobre todo con una muchacha a la que llamaban *La Billetera* por vender lotería en el café El Suizo. Tenía algunos antecedentes por lesiones (entre ellas a alguna de sus novias) y en el momento del crimen cumplía condena en la Cárcel Modelo de Madrid por el robo de una capa.

Desde el primer momento, según relatan algunos periódicos, el suceso conmociona a la opinión pública y en sus páginas se reflexiona sobre los elementos que más atraen a la ciudadanía. *El crimen de la calle Fuencarral*, como se le denomina popularmente desde el principio, tiene materia abundantísima para entretener: «puñaladas sin sangre, fuego que carboniza las he-

[8] *El País*, 3 de julio de 1888, pág. 2.
[9] *El Imparcial*, 3 de julio de 1888, pág. 2.

ridas, un perro de presa que no muerde… hay tipos, enredo, misterio, todo lo que se necesitaría para servir de elemento a una novela patibularia»[10].

Por eso, viendo el cariz que empieza a tomar la cobertura informativa del caso, el Fiscal de la Audiencia solicita en una carta a los periódicos, publicada el 5 de julio, que respeten el secreto de la instrucción del sumario para no «perjudicar la investigación que sobre el particular practican las autoridades encargadas de ello»[11]. La discreción solicitada apenas dura tres días, porque el 8 de julio, *El Imparcial*, señala que, tras ese paréntesis y esa deferencia hacia la justicia, «seguir callando sólo serviría para defraudar la expectación de los lectores, sin ventajas de ninguna clase para la justicia, porque los periódicos todos hablan ya indistintamente publicando noticias, rumores, y hasta simples impresiones, y en los círculos no se conversa de otra cosa».

Superada esa pequeña tregua, los periódicos vuelven a la carga. La bola informativa crece día a día. Se dedican cada vez más columnas a comentar todo tipo de conjeturas o rumores sin pudor ni rigor profesional. Todos los diarios harán un seguimiento más o menos exhaustivo del caso, pero la verdadera pugna periodística se librará entre dos grandes: *El Liberal* y *El Imparcial*. Éste último define ya sin ambages a Higinia Balaguer como mujer

> *[…] de naturaleza dura, enérgica, sin pulimento de educación pero dotada de esa sagacidad que se va labrando con el trato frecuente de gentes que menosprecian la vida ordenada y que andan siempre buscando las vueltas al Código y a la cárcel. La Higinia ha tenido largos años relaciones con un hombre baldado, ejerciendo ella dominio en el hogar.*

Está naciendo un personaje que luego será profundamente moldeado por Neville en su película. Además, se ofrecen dos informaciones más con sendas versiones sobre el crimen. En la primera de ellas, se acusa directamente a Higinia Balaguer de ser la autora del asesinato «por motivos insignificantes pero que causaron una violenta escena entre ellas», mientras que en la segunda, se acusa también a Higinia Balaguer como ejecutora del crimen que se comete, según esta versión, a primera de hora de la tarde, y cuenta con el apoyo de unos cómplices externos. Según este relato, el cuerpo de la viuda Varela no llega a carbonizarse, y por tanto no llegan a borrarse las huellas del delito, porque el asesinato se produce a primera hora de la tar-

[10] *El Liberal*, 5 de julio, pág. 2.
[11] *El Imparcial*, 5 de julio, pág. 2.

de del día 1 y el incendio se provoca por la noche, cuando el cuerpo ya está frío[12].

Si las primeras investigaciones descartaban el robo como móvil del crimen, porque en un armario de la casa de la víctima se localizaban dinero, joyas y papeles importantes, posteriormente se determinará que faltaba una importante cantidad de dinero y algunas alhajas. Por eso, en los días siguientes al suceso se detiene a cinco personas más. Todos ellos son compañeros habituales de juergas de Vázquez Varela, algunos con antecedentes penales, y otros, como en el caso de las hermanas María y Dolores Ávila, conocidas por su *vida licenciosa*.

La situación comienza a complicarse verdaderamente cuando se conoce por los periódicos que el hijo de la víctima acostumbra a entrar y salir de la prisión a su antojo, por lo que todas las miradas se dirigen al director del centro penitenciario, José Millán Astray[13], que, curiosamente, había tenido como sirvienta a Higinia Balaguer. *El Imparcial* no duda en informar de que se trata de un rumor, «cada vez más extendido, de que el preso José Vázquez Varela, hijo de la víctima, salía con frecuencia de la Cárcel Modelo. Y partiendo de este supuesto se hizo general la creencia de que el Vázquez había tomado parte más o menos activa en la comisión del delito». El periódico intenta salvar su ética profesional, diciendo a continuación que «no hubiéramos hecho alusión alguna a estos rumores y a estas suposiciones si no hubieran tomado ya en el público, por decirlo así, carta de naturaleza»[14]. Quizá por eso se atreve a publicar una nueva versión del suceso, según la cual, a las dos de la tarde del día del crimen, se había presentado en el domicilio de la víctima un hombre que «vestía americana y llevaba barba postiza. Sus señas coinciden con la de José Varela, hijo de la víctima». Estas nuevas revelaciones, hacen que José Millán Astray sea detenido y, por razones de seguridad, recluido en la Casa de Cánonigos y no en la prisión que él gobierna. En el careo entre ambos, Higinia Balaguer declara que «Varela salía de la cárcel con bastante frecuencia, y que dentro de ella era tratado con grandes consideraciones y miramientos por el director, hasta el punto de que rara vez estaba en su celda»[15]. Millán Astray niega con «verdadero furor las aseveraciones de la Higinia, increpándola duramente» y después se «sintió acometido de un síncope nervioso».

[12] *El Imparcial*, 8 de julio de 1888, pág. 2.

[13] José Millán Astray es el padre del Coronel de Infantería José Millán-Astray y Terreros que creó la Legión en 1920.

[14] *El Imparcial*, 10 de julio de 1888, pág. 2.

[15] *El Imparcial*, 14 de julio 1888, pág. 3.

Aunque el responsable de la Cárcel Modelo queda en libertad a los quince días de su detención, suspendido de sus funciones, el caso sigue complicándose cada vez más. A las críticas de la prensa hacia la justicia porque entorpece deliberadamente su papel de informar, también se suceden artículos donde se reflexiona sobre dónde deben estar los límites, los deberes y los peligros que pueden acarrear las transgresiones periodísticas. Se busca, de alguna manera, un código ético, «un convenio inteligente entre los periódicos», como así se denomina[16]. Y este es, sin duda, uno de los puntos clave en este proceso: el debate sobre cuál debía ser la misión de la prensa y cuáles sus límites de acción. Divididos en *sensatos* e *insensatos*[17], la prensa adquirió plena conciencia de su poder sobre la opinión pública: peligrosa para unos, positiva para otros. Si *El Socialista* había calificado a sus colegas como de «prensa asquerosa y despreciable […] más atenta cada vez a convertirlo todo en mercancía y negocio»[18] por el incentivo de vender más ejemplares, *La Época* consideraba que el «ruido y la emoción» que había causado este crimen en España era porque «por primera vez vemos en nuestro país a la prensa tomar poderosa iniciativa en asuntos que interesan directamente a la sociedad» (Seoane, 1983: 298-299).

Un joven escritor, aunque ya consolidado, Benito Pérez Galdós, seguirá el proceso de cerca como corresponsal para el diario argentino *La Prensa*. En su crónica del 31 de julio de 1888 reflexionaba así: «Me parece deplorable la campaña de algunos periódicos que han hecho una reconstrucción arbitraria del crimen y a ella se atienen, no admitiendo nada desfavorable a su tesis, y acogiendo con demasiado calor cuantos rumores y denuncias anónimas pueden dar aparente forma al criterio que se han impuesto» (Pérez Galdós, 2002: 18). También explicaba cómo trabajaban los informadores sobre este caso:

> *En cuanto se indica que tal o cual persona va a ser interrogada por el juez, los periodistas buscan su domicilio, lo encuentran, se encaran con la persona, la acosan a preguntas y no vuelven a la redacción sin un caudal más o*

[16] «La injusticia con la Prensa», *El Liberal*, 15 de julio 1888, pág. 1; «La justicia y la publicidad», *El Imparcial*, 10 de julio de 1888, pág. 1.

[17] Aunque todos los periódicos sucumbieron a la publicación de noticias sobre este suceso, entre los *sensatos* se encontraban aquellos que consideraban que la prensa debía tener unos límites, como *La Época, El Globo* o *La Correspondencia*. Tanto estos periódicos, como *El Imparcial*, que aconsejaba prudencia, finalmente tuvieron que ofrecer todo tipo de informaciones sobre el caso porque peligraban sus tiradas. Los *insensatos* eran los que defendían que la prensa servía para discutirlo todo y para llevarlo al terreno de la publicidad y estaban representados por *El Liberal, El Resumen* y *El País*.

[18] *El Socialista*, 13 de julio de 1888.

> *menos auténtico de noticias. Al propio tiempo, esos mismos* reporters *espían los pasos del juez, le siguen en coche a través de las calles, atisban las casas donde entra, con quien habla, el restaurant donde come, y examinan, en fin, la cara que tiene, deduciendo de su expresión regocijada o meditabunda el estado de su ánimo, y por éste juzgando de la buena o mala marcha del sumario.*

Mientras concluye la instrucción del sumario por parte del juez Peña Costalego, *El Liberal* organiza una reunión con los periódicos para plantear ejercer la acción popular. Será la primera vez que se utilice esta figura, recién instaurada por el gobierno de Sagasta y que supondrá un gran avance en el procedimiento criminal. A esta reunión acudirán más de 35 directores y representantes de distintos diarios de Madrid y de otras zonas de España y en ella se decide plantear a Francisco Silvela la dirección de la acción popular[19]. El asunto también tiene sus complicaciones porque el político liberal decide no aceptar el ofrecimiento hasta tener el visto bueno de su jefe de filas, Cánovas del Castillo. La respuesta de Silvela no gusta a la prensa porque *se buscaba al eminente jurisconsulto y no al hombre político*, por lo que los demandantes le retiran su ofrecimiento.

Un día antes de la apertura del esperado juicio, fijado para el 26 de marzo de 1889, el abogado y miembro del Partido Liberal Joaquín Ruiz Jiménez[20] es convocado a una reunión en el café Suizo de Madrid por parte del director de *El Liberal*, Mariano Araus, para ofrecerle la dirección técnica de la acción popular. Ruiz Jiménez acepta y explica que las sesiones del juicio oral fueron seguidas por los «más esclarecidos periodistas de Madrid y corresponsales de diarios de provincias y del extranjero». Es el caso de Francos Rodríguez, de Miguel Moya, que recogía taquigráficamente lo que se decía en el juicio para darlo en *El Liberal* a las pocas horas de haber concluido la sesión de la jornada o incluso de Benito Pérez Galdós, que, además de seguir el proceso, tomaba apuntes al natural de los protagonistas de las distintas sesiones y cuyos dibujos se publicaban en *El Resumen*[21]. Estas informaciones se editaban en suplementos extraordinarios que la gente arrebataba a los vendedores y leía con avidez, por lo que llegaron a alcanzar hasta los 80.000 ejemplares de tirada. Esto indignaba a los abogados de Varela y de Millán

[19] *El Liberal*, 9 de agosto de 1888.

[20] Diputado por Jaén y posteriormente por Guadalajara, Ruiz Jiménez desempeñó los cargos de Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes en 1913, Ministro de Gobernación entre 1916 y 1917. Posteriormente fue Presidente del Consejo de Estado y Alcalde de Madrid en cuatro ocasiones. Su hijo, Joaquín Ruiz-Giménez Cortés fue Ministro de Educación y Defensor del Pueblo.

[21] 28 de marzo de 1889; 5 de abril de 1889.

Astray, quienes acusaban a algunos periódicos de enriquecerse con el tratamiento sensacionalista del caso (Ruiz Jiménez, 1929: 29).

La expectación era máxima. Higinia Balaguer había declarado en el juicio que cuanto había dicho era falso y que ella era la única responsable del asesinato de la viuda Varela, exculpando a los demás. Su abogado defensor había solicitado que un reputado doctor hipnotizase a la acusada, experimento que se llegó a realizar, pero que, finalmente, la sala no llegó a admitir como prueba válida. En medio de este particular ambiente, no es de extrañar que las crónicas de aquellos días informaran que la gente desbordaba la Plaza de París, hacía largas colas por la calle Génova, para poder asistir a alguna de las sesiones.

Concluido el juicio, el 30 de mayo de 1889, los periódicos publican en suplementos especiales la sentencia íntegra, en la que se condena a Higinia Balaguer a la pena de muerte, a Dolores Ávila, como cómplice a dieciocho años de cárcel, y exculpa a Varela y a Millán Astray. Los promotores de la acción popular son condenados a pagar parte de las costas. Pero el seguimiento del caso no terminará aquí. La acción popular decidió plantear recurso ante el Tribunal Supremo y el asunto vivió numerosos incidentes que volvieron a provocar un gran movimiento entre la opinión pública. Ruiz Jiménez relata en su obra que ni la muerte de Gayarre, ni la del cultísimo Moyano, ni la dimisión del general Martínez Campos, ni la grave enfermedad que puso en peligro la vida del Rey, pudieron ensombrecer el impacto de este proceso de «palpitante interés», creado por la «hostilidad del Tribunal Supremo contra la Acción Popular y la energía y dignidad con que ésta supo defenderse en aquella singular contienda» (Ruiz Jiménez, 1929: 57).

Finalmente, y a pesar de solicitar con insistencia por varias partes el indulto para Higinia Balaguer, el 19 de julio de 1890 fue ejecutada la sentencia. Al día siguiente, tanto *El Liberal* como *El Imparcial* publican todos los detalles del día fatídico e informan que catorce mil personas se habían concentrado para ver el cadáver ejecutado y expuesto hasta la tarde[22]. En el relato periodístico de la jornada encontramos dos detalles de cierto interés. Por un lado, *El Imparcial* dedica una pequeña información a narrar que pocas horas después de la ejecución, dos ciegos portaban un cartelón donde se veía a la Higinia matando a su ama y cantaban al compás de una guitarra *Relación en verso del crimen horroroso*[23]. También se publica una carta de Emi-

[22] *El Liberal*, 20 de julio de 1890.
[23] 20 de julio de 1890, pág. 2.

lia Pardo Bazán, donde solicita al periódico una rectificación porque «ni he entrado en la capilla en la que ha pasado sus últimos instantes la desdichada Higinia Balaguer ni tampoco he pretendido la entrada». La escritora, que había seguido todo el proceso de cerca[24] y que ese mismo día publicaba un artículo en *El Imparcial,* titulado «Impresiones y sentimientos», sobre lo vivido en la ejecución, explica que pide esta aclaración ante lo publicado por periódicos como *El Resumen* y *El País* que «divulgan la novela (absolutamente idealista) donde se me presenta insistiendo una y otra vez y hablando con ruegos y hasta con lágrimas a los que me vedaban el ingreso en aquel recinto».

3. EL TRÁNSITO DE NEVILLE DE LA *CALLE FUENCARRAL* A LA *CALLE BORDADORES*

Comediógrafo, articulista y dramaturgo, entre otras muchas ocupaciones donde el humor siempre fue eje fundamental, Edgard Neville había nacido el día de los Inocentes de 1899. Es muy posible que los ecos de aquel suceso que consternó a la sociedad española llegaran a los oídos de aquel joven inquieto que debutaría en el cine a comienzos de los años treinta y que llegó a trabajar en Hollywood, si bien no trasladaría a la pantalla su particular visión sobre este caso hasta 1946.

Es verdad que la intención del cineasta madrileño era producir esta película, en octubre de 1945, tal y como hizo con sus dos trabajos anteriores, *La vida en un hilo* y *Domingo de Carnaval,* pero las dificultades en conseguir financiación en aquellos momentos de profunda crisis en el cine español hacen que Neville desista de su propósito y ceda los derechos de realización del guión de *El crimen de la calle Bordadores* a Manuel del Castillo, un productor que menudeaba en el cine de esta década. Solventado el escollo económico, la película comienza a rodarse en Madrid el 16 de abril y termina el 28 de mayo de 1946. Según consta en los datos aportados por el productor a la Dirección General de Cinematografía, el presupuesto final de la película es de 1.629.660 pesetas, se contrataron a 1.540 extras y se emplearon 10.400 metros de negativo imagen. Según estas cifras, el presupuesto se acerca al previsto por Neville, y se sitúa en el coste medio de un filme durante aquellos años, pero lo cierto es que *El crimen de la calle Bordadores* tiene una factu-

[24] Al igual que Pérez Galdós o Pío Baroja, quien reproduce la escena de la ejecución en *Mala hierba,* véase Aguilar (2002: 222).

ra muy modesta[25]. Toda la película, salvo la escena del Paseo de Coches del Retiro, está rodada en los estudios C.E.A. Allí se construyeron, no sólo el interior de la casa de la víctima, sino también se recrean, mediante maquetas pintadas, exteriores de tan complicada verosimilitud como la Puerta del Sol o la calle de Bordadores. El resultado en su conjunto evidencia ciertas limitaciones, por lo que los decorados resultan pobres, de cartón piedra, y se ven lastrados por un cierto aire teatral. Aún así, se logra crear un cierto ambiente castizo, necesario para la historia, reforzado con otros elementos narrativos.

La penuria económica que vive el país durante esos años, tal y como recordábamos más arriba, tiene también su incidencia en la depauperada industria cinematográfica, que vive una profunda crisis a mediados de la década de los cuarenta. Los años 1944, 1945 y 1946 contemplaron un brusco descenso en la producción, debido, entre otras cuestiones, a las restricciones en el consumo de energía eléctrica, cosa que hizo disminuir la demanda de filmes y también dificultó su producción[26] o a los graves problemas para adquirir productos de importación, como película virgen para el rodaje y para el tiraje de copias. Éste es el contexto en el que Neville rueda su película por lo que no es de extrañar que si el cineasta había estimado que necesitaría 25.000 metros de negativo imagen, tuviera que conformarse con 10.400, lo que le obligó a rodar una sola toma de muchos planos. Aún así logró que esta circunstancia no se notara en la película terminada, «cuya versión final tiene aproximadamente los mismos cuatrocientos cincuenta planos de las anteriores» (Aguilar, 2002: 257).

Consciente de todas las carencias y limitaciones que se le plantean, Neville decide apostar por la historia que quiere narrar, apoyada en un decidido trabajo actoral. ¿Qué se transfiere y qué se adapta o reescribe en el film de Neville?[27]. Del suceso se transfieren varios hechos fundamentales: el asesinato de la protagonista, los vecinos que oyen gritos, la puerta cerrada por dentro o el papel fundamental de la criada en esta historia. El film mantiene la celebración del juicio, así como el impacto en la sociedad madrileña y las acaloradas diferencias que se generan en la opinión pública, además de otorgar un protagonismo primordial al papel de la prensa en la narración ar-

[25] Recuérdese las diferencias tan notorias que había entre los presupuestos presentados, inflados por costumbre, y la realidad de las producciones españolas.

[26] Debido a esta situación algunos rodajes deberán paralizarse durante algunos meses en los estudios, así fue lo que pasó, por ejemplo, en *El Clavo,* de Rafael Gil.

[27] Pregunta básica de Brian McFarlane (1996) sobre las adaptaciones.

gumental. Tanto es así que, tras el prólogo en que el espectador asiste a los preparativos de la acción, que desemboca en el asesinato de la rica viuda, cuya muerte se escamotea en elipsis típicamente policíaca, será el director del periódico, que va provocando los virajes en la fascinada opinión pública, quien introduzca el *flash-back* en que se nos explicarán los antecedentes del asesinato y presentará a los personajes de la trama.

Como decíamos más arriba, una adaptación o reescritura fílmica implica una serie de decisiones que tienen como consecuencia necesarias transformaciones y diferencias entre el t2 (filme) y el t1 (acontecimiento según el relato periodístico). En este sentido, la combinación de las presiones de los órganos censores, la inclinación de Neville a dulcificar las historias suprimiendo todo rasgo de tremendismo y la obvia intención de articular un relato cinematográfico dentro de unos códigos estéticos particulares (casticismo popular y tradición del sainete y del género chico), explican los cambios que *El crimen de la calle Bordadores* opera respecto al suceso criminal del que parte. En primer lugar, la protagonista, que también tiene la condición de viuda como en el suceso original, Mariana (Julia Lajos) es asesinada en su gabinete o habitación con una plancha. Neville decide mezclar dos crímenes importantes y reconocibles que sucedieron en la misma calle Fuencarral: por un lado, el que estamos estudiando y, por otro, el ocurrido el 22 de junio de 1902, en el número 45, conocido como *el crimen de la plancha*[28]. Sin duda, es muy posible que al cineasta le pareciera más aséptico y elegante utilizar ese utensilio doméstico como arma asesina que ser fiel al caso original: acuchillar a la víctima e intentar quemar del cadáver para borrar las huellas.

Si en el punto de partida (el asesinato) elude cualquier detalle escabroso, también lo hará con la resolución del caso. En el suceso original, la criada es condenada y ejecutada a garrote vil, tras la solicitud de un indulto que no fue admitido, mientras que en la película se opta por el *happy end* (tan del gusto de Neville) en una secuencia final *memorable,* en la que la tierna criada recibirá el perdón Real, además de lograr el amor y el reconocimiento de una hija perdida hasta entonces, auténtica anagnórisis en la estela de la tradición del teatro clásico español.

Además de estas dos modificaciones sustanciales en el argumento de la obra, el director madrileño plantea *El crimen de la calle Bordadores* como un

[28] Manuel Pastor y Pastor murió por los golpes que le propinó su criada, Cecilia Aznar, con una plancha. El caso tuvo también mucha repercusión popular por producirse en la misma calle que el de 1888, por ser el robo el móvil y por estar acusadas de semejante hecho las criadas de las respectivas viviendas.

sainete humorístico que deriva en un melodrama sujeto a todas las leyes del género[29]. Alejándose de cualquier detalle que le pudiera resultar incómodo de la historia original, Neville opta por convertir a la prensa en uno de los elementos fundamentales de la película. *El crimen de la calle Bordadores* arranca en la Puerta del Sol con la narración de un crimen en Lugar Nuevo, término de Castroviejo, por un romancero que ilustra un crimen pasional con las viñetas toscas de un gran cartelón. Esta forma primitiva de periodismo oral, de pliego de cordel, tiene su correlato también en el suceso original: recuérdese que, tras la ejecución de Higinia Balaguer, dos ciegos cantaban en verso la historia del crimen. Así lo recoge también José Gutiérrez Solana: «En Madrid, el ciego Modesto Escribano dicta, a la luz de una vela, a su hija, los tangos y coplas, siendo autor del de la Cecilia, del de la Higinia Balaguer y de otros famosos» (Gutiérrez Solana, 1961: 225). Con esta introducción, Neville ya nos adelanta por dónde va a ir el relato de los hechos.

De la Puerta del Sol, donde está el omnipresente reloj (objeto destacado en la película al marcar los momentos decisivos del relato), parte esta historia. Estructurada como un melodrama clásico, arranca con el asesinato, en el que apenas se emplea unos minutos, para ir intercalando distintos *flashbacks* con los que nos narra la resolución del caso. Los bloques principales se cierran con fundido a negro, dominando el carácter fragmentario del relato, apoyado en un montaje pulcro y dominador del ritmo, con interpolaciones que dotan a la enunciación del dinamismo del gacetillero que persigue la última noticia, el devenir de los acontecimientos del caso. Aunque los personajes van teniendo su presentación y su protagonismo dependiendo del momento de la historia, hay encrucijadas, y éste es uno de los valores y características de esta película y del cine de Neville, en que el protagonismo es cedido al conjunto del pueblo madrileño, que sigue con pasión ese relato periodístico del crimen convertido en melodrama.

Si en un principio recae en Miguel buena parte del relato y le vemos urdir su estafa a Mariana, una vez consumado el asesinato, el protagonismo se desplazará hacia Petra y Lola *La Billetera*. La razón es bien sencilla: Mariana desaparece en su condición de víctima y Miguel, aún siendo uno de los

[29] Los rasgos formales señalados por Ríos Carratalá para lo sainetesco en el cine español podrían identificarse sin muchos problemas en esta película: estructura coral; flexibilidad de las estructuras argumentales; importancia de *tipos* y actores de reparto; multiplicidad de episodios; gracejo y frescura de los diálogos; costumbrismo y cotidianeidad a través de ambientaciones, localizaciones e interpretaciones ajustadas a dicho costumbrismo; condición social humilde de personajes con los que se opera la identificación de buena parte del público; cierto verismo que facilite dicha conexión; presencia de lo coetáneo y protagonismo del personaje común (J.A. Ríos Carratalá, 1997: 25-71).

sospechosos, es retirado de la circulación en el filme. Así, el reencuentro entre madre e hija, coincidiendo con la última fase del juicio, sirve a Neville para cargar las tintas de un melodrama femenino que clama por un final feliz. La película se convierte en un film de mujeres, confirmando el intenso grado de feminización de las imágenes fílmicas de la cultura española que caracterizan, con sus variantes, los distintos tipos o géneros dominantes en los años 40[30]. Eso sí, más que limitarse a ofrecer férreos estereotipos al servicio de la homogeneización y misoginia del régimen franquista, Neville convierte al personaje, interpretado por Mary Delgado (Lola, *La Billetera*), en un perfil de mujer fuerte e independiente, guapa, honesta y poderosa en su gracia y su confianza en sí misma, bastante alejado de esos estereotipos angelicales o de perdición que suelen poblar las historias de estos años.

Neville elige el periódico abanderado del sensacionalismo que rodeó al caso, *El Liberal*, para mostrar con ironía y humor sarcástico cómo se *construye* una noticia. Su mirada sobre la prensa y sus profesionales no deja lugar a dudas desde los primeros momentos en que aparecen en pantalla. El jefe de redacción, alborozado por la llegada de un suceso que sin conocer demasiados detalles puede ser muy vendible, comienza a dictar una crónica redactada sobre la marcha, modificada a conveniencia y adornada con cuantos elementos sean precisos para causar sensación. El final de esa secuencia será todavía más elocuente cuando el redactor jefe arengue a sus compañeros con: «Esto es periodístico. Vamos a despertarnos todos. A armar revuelo. A hacer que la gente sospeche que es el asesino el que no lo sea. Y nosotros a tomar la defensa del más popular. Desde hoy, para vosotros, la criada es inocente».

A partir de aquí, la prensa seguirá manteniendo su papel fundamental de agitador social. Los vendedores vocean por las calles céntricas de Madrid la salida de *El Liberal,* anunciando nuevos y reveladores datos: el careo entre Petra y Miguel, las declaraciones de los testigos, las acusaciones entre unos y otros. En el periódico se decide que en el país no se debe hablar de otra cosa y para ello los redactores deberán investigar los antecedentes de cada uno de los protagonistas del crimen, para mantener el fuego vivo del caso. Mientras, en la calle, se ven los efectos de esta campaña periodística. Gentes de todas las edades y condición social van tomando partido a favor de un sospechoso u otro: se discute acaloradamente (incluso se llega a las manos) en los cafés, en las casas, a la hora de la comida. Y aquí Neville decide también introducir otro rasgo de fina ironía a la hora de retratar lo que sucede en una

[30] «La españolidad toma rostro de mujer, se anuncia en su rostro», afirma Isolina Ballesteros (Herrera y Martínez Carazo, 2007: 371).

familia acomodada. Reunidos en torno a una mesa, la abuela discute con su marido y sus hijos sobre si ha sido Petra («siempre son las criadas las que asesinan a sus señoras») la responsable del crimen. En ese momento entra su sirvienta con la sopera. Ésta mujer gruesa, poco agraciada y cejijunta que ha escuchado la conversación, lanza una mirada asesina a sus señores, mientras sale de la estancia. Un silencio invade la sala cuando la madre afirma convencida: «Yo no pruebo de esto».

Aunque ya no volvemos a ver la redacción de *El Liberal,* la prensa estará presente a lo largo del resto del filme y nos dará la pauta de por dónde discurre la narración. A través de los voceadores de periódicos, conoceremos el comienzo del juicio, el vuelco que da el proceso al considerar a Petra inocente, la noticia que se lee en el interior de la Cárcel de Mujeres entre un grupo de varias reclusas o, finalmente, la condena a muerte de la criada tras haberse autoinculpado. De esta manera, los titulares de los periódicos sirven a Neville para hacer avanzar el relato cinematográfico y estructurar la historia.

Si decíamos que el cineasta huye intencionadamente de todo dato escabroso, también lo hará de otros dos personajes decisivos y polémicos que había en el suceso de partida. Para Neville no existe el director de la prisión, Millán Astray, ni el asunto espinoso del trato de favor hacia el interno sospechoso de haber dado muerte a su madre. *El crimen de la calle Bordadores* transita por terrenos más amables, elimina cualquier referencia a la participación de políticos en el proceso judicial y suaviza el drama a través del cuarteto protagonista.

Neville se olvida de la viuda primitiva como eje fundamental del relato y convierte a Mariana en una mujer madura, adinerada y confiada. Sustituye al hijo díscolo original por un pretendiente sin escrúpulos. Miguel (Manuel Luna) es un *calavera*, un crápula, un chulo castizo que vive de la estafa y de la picaresca. Define como protagonista a Lola *La Billetera* (Mary Delgado), personaje inspirado en la mujer del mismo nombre que recibía malos tratos de Vázquez Varela, pero caracterizada ahora como uno de los personajes castizos prototípicos de la verbena de la Paloma.

Además se refuerza el melodrama femenino con dos elementos fundamentales: Lola es huérfana, no conoce ni sus apellidos, le dice al juez, y sólo sabe que sus padres murieron en un naufragio y que heredó de ellos una medallita de la Virgen de Guadalupe. Petra (Antonia Plana), la criada, pierde en la película todo el tinte tenebroso que tenía en el caso real y gana en ternura. Sabremos que Petra había emigrado a Cuba buscando una vida mejor y que dejó a su hija en España con una prima, que murió, por lo que se perdió el

rastro de la niña. Cansada y fracasada, decide no buscarla para que no contemple su triste destino. Pero el destino ha querido cruzarlas y luchará por ella cuando en el juicio intentan inculpar a Lola del asesinato. En ese momento, el amor materno llena de coraje a Petra, confesando haber matado a su señora con la plancha, lo que la llevará irremediablemente hacia el patíbulo.

En este drama de protagonismo femenino, el mal también vendrá encarnado en una mujer, y además extranjera. No sabemos si para dar gusto a los censores o por propia decisión, Neville pide a la actriz francesa Monique Thibaut que encarne a Teresa, una sombrerera que debe convencer a Lola *La Billetera* para que se embarque hacia América con el fin de conseguir un trabajo de camarera que le hará salir de su modesta condición. Mentiras urdidas por Miguel, avaladas por Mariana, y que de manera sutil nos hablan de tráfico de mujeres, aunque posteriormente no se seguirá por este camino porque Lola, alertada por Petra (que ya sabe que es su hija) le descubre el engaño.

Habrá otros dos momentos de protagonismo femenino que le permiten a Neville sugerir un tono más erótico con dos escenas audiovisualmente muy interesantes, que nos sorprenden y deleitan por igual tanto por su sutileza como por su eficacia, dentro de las estrecheces que le permitía el régimen y su censura. Por un lado, la forma que Lola tiene de ajustar las cuentas con Teresa (tras ser alertada por Petra) será en el almacén del café El Imparcial, adonde Lola la conduce engañada para charlar tranquilamente de la aventura americana. Allí, la vendedora de lotería comienza a quitarse los pendientes, preparándose para la batalla que vendrá después de haberle dado un bofetón a Teresa. La tira al suelo, rompe su ropa, dejando su escote más al descubierto de lo imaginable, se sienta a horcajadas sobre ella en un plano medio y comienza a azotarla en el trasero mientras ríe escandalosamente.

La otra escena subida de tono para la época será cuando Lola declare en el juicio y a las preguntas del Fiscal sobre qué hizo la noche del crimen al llegar a su casa, *La Billetera* conteste de forma espontánea pero descarada: «comenzar a desnudarme». Al detalle parsimonioso, sugerente y pícaro con el que va describiendo cómo se quitaba la ropa y cómo se ponía un camisón le acompaña un *travelling* lateral de los miembros del Tribunal que la escuchan embelesados, para terminar con un inserto del Secretario judicial al que le cae un borrón de tinta en el papel transportado por el relato de la joven.

Aunque señalábamos antes la modestia de la producción, debemos detenernos en la concepción escenográfica de la película, que, como en otras obras de este cineasta, está en función de los personajes y del discurso fílmico. La puesta en escena de *El crimen de la calle Bordadores* recrea tres es-

pacios muy significativos: el teatro Apolo, el café El Imparcial, donde se asiste a espectáculos flamencos, y el baile de La Bombilla.

En el primer espacio, templo del género chico, se da cita la pequeña burguesía, que juega a identificarse con el espectáculo populista. El estatismo de la planificación del número musical, encuentra réplica en una rica variación de planos sobre y desde el palco que ocupan Mariana y Miguel, demostrando Neville la solidez de su oficio en la articulación del dispositivo narrativo fílmico. El café El Imparcial sirve a Neville para encajar una de sus pasiones: el flamenco y, además, situarlo en uno de los templos de este cante. Primero, con el baile de Elvira Real y luego, con el cante de Silverio, Neville fuerza una panorámica vertical, brusca y subrayada, para mostrarnos la variada asistencia de público de todas las edades y condición social. Acompañada de una frase del Duque de Sesto, presente en un palco, que dice: «¿qué tendrá este cante que iguala y hermana a todos los españoles al escucharlo?», y mientras el cantaor desgrana la letra de «A mí me pueden mandar, a servir a Dios y al Rey, pero dejar tu persona, eso no lo manda la ley», el director se excede tanto en romper ese punto de vista de las clases dominantes en un espacio repentinamente igualador, en el que retrata a bebés que son amamantados o a ancianos recién llegados del campo.

En el baile de la Bombilla, se mezclan y se dan cita gentes de distintos estamentos sociales. Las noches de verano en Madrid, a orillas del Manzanares, sirven para la seducción, para el baile, para la picaresca. Neville, con la música de organillo de fondo, llevará a Miguel hasta este famoso baile para seducir a Lola, que, embriagada al beber por primera vez *champagne*, canta una habanera creada para la película, *Soldadito de Chiclana*. Pero a ese espacio, reservado en principio para las clases más populares, también acuden (divertidos por la fauna protagónica) algunas señoronas, como Mariana, que descubrirán *in situ* el engaño de su supuesto enamorado.

Espacios, pues, abiertos que recrean universos cerrados sobre sí mismos por los que desfilan tipos castizos y populares provenientes del sainete y la zarzuela de aquellos momentos. Junto a estos, la redacción del periódico, la cárcel o el juzgado. Lugares donde habitan las clases populares, donde se fabrican o manipulan las noticias, donde dirimen sus problemas siempre los mismos. Espacios de ficción para vertebrar un filme que deja para el final la defensa de la dignidad y la honra por parte de una pobre mujer: la criada mató a su señora porque ésta, celosa de su hija, la había insultado.

Neville quiere retratar inequívocamente el Madrid que conoce y que le gusta: la iglesia de San Ginés, la callejuelas en torno al Palacio de Santa

Cruz, la calle Bordadores (a donde traslada el crimen), la Puerta del Sol. Lugares donde es sencillo situar el «galdosianismo al ambiente y a la plástica del cine»[31], para construir un relato lleno de fuerza que el propio cineasta valora como marca de identidad cultural y nacional. Precisamente de esto hablaba el cineasta en un artículo publicado en *Primer Plano, «*Defensa de mi cine» (Neville, 1946), en el que afirmaba que

> *[…] lo que tiene una fuerza extraordinaria en nuestro país es el costumbrismo, son los argumentos que* saben *a español, no sólo, naturalmente, los que pudiéramos llamar folklóricos, con sus danzas, sus cantes, sus trajes y sus toros, sino los que presentan unos personajes cuya reacción no puede ocurrir más que en nuestro país, o, por lo menos, ser aquí donde se dan con más facilidad.*

Es evidente la conciencia y voluntad del dramaturgo y cineasta por extraer de las clases populares las señas de identidad nacionales que se proyectan en el film, contando con los resortes del relato costumbrista y de los personajes castizos como recursos básicos para la formalización audiovisual de dicha identidad.

En busca de ese sabor en el ambiente local y nacional y de que el relato consolide el reconocimiento de los espectadores en esa red de referencias y personajes fácilmente identificables, Neville dota a *El crimen de la calle Bordadores* de una serie de elementos que contribuyen a su objetivo. No es casual que Miguel estafe, mediante la emisión de acciones falsas de una imaginaria fábrica que construirá submarinos y que mencione los ingenios de Isaac Peral. Cabe recordar que, en 1885, el científico cartagenero había presentado su proyecto, que comenzaba a construirse dos años más tarde en el arsenal de La Carraca (Cádiz). En septiembre de 1888 es botado el submarino, pero la construcción de cuarenta unidades se pospone y la polémica salta de nuevo a la prensa, especialmente a *El Imparcial* y *El Liberal*. A este hecho *real* se suma también otro debate periodístico que aparece al comienzo del filme: el del mundo del toreo. En la redacción de *El Liberal,* antes de conocerse el crimen, se discute sobre el tamaño de los toros, la valentía de los toreros y sobre el arte de las dos grandes figuras de XIX. Tanto Rafael Molina, *Lagartijo*, como Salvador Sánchez, *Frascuelo,* representan dos escuelas distintas, dos maneras de entender el toreo, dos formas de contemplar la fiesta. Su famosa rivalidad, alentada por la prensa, lleva a Neville, que siempre fue un gran aficionado a la tauromaquia, a reflejarla en la película, porque,

[31] *Cámara*, n.º 135, 15 de agosto de 1948.

como diría años después, «los españoles, tan aficionados a dividirse en dos bandos con el menor pretexto, se hicieron unos *lagartijistas* y otros *frascuelistas*, como posteriormente habían de ser de Machaco o de Bombita y de Belmonte o de Joselito y germanófilos o aliadófilos» (Neville, 1983: 51). No conforme con mencionarlos, el cineasta se atreve a presentarles en el film cuando acuden al café El Imparcial. *Lagartijo* lo hará en compañía del Duque de Sesto, preceptor, amigo y consejero de Alfonso XII, mientras que *Frascuelo* lo hará con su novia.

A pesar de tantos elementos *populares*, la película, que se estrenó el lunes 21 de octubre del 46, en el cine Capitol de Madrid, no se convirtió en un éxito en taquilla aquella temporada, como tampoco arrancó críticas excesivamente elogiosas, dada la incomodidad que generaba su apuesta estética y los géneros a los que recurrió. Desde luego nada que ver con la repercusión y la resonancia del suceso del que partía. Quizá esa tibieza o incomprensión era a lo que se refería, años después, Fernando Fernán-Gómez cuando recordaba en un artículo su experiencia en el estreno de esta película en una sala de Barcelona: «El público no entendió la intención de la película ni su plástica y decidió despreciarla ostentosamente. No aceptaba que en una película de crímenes se cantara flamenco, no aceptaban que para cantar flamenco hubiera que tener mucho rato la boca abierta, no aceptaban que los actores y los cantaores fueran feos» (1995: 253-257).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILAR, S. (2002). *Edgar Neville: tres sainetes criminales*. Madrid: Filmoteca Española/ICAA/Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

ANDERSON, B. (1991). *Imagined Communities*. Londres/Nueva York.

CASCAJOSA, C. (2006). *El espejo deformado. Versiones, secuelas, adaptaciones en Hollywood*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

CASTRO de PAZ, J. L. (2002). *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*. Barcelona: Paidós.

CASTRO DE PAZ, J. L.; PÉREZ PERUCHA, J. y ZUNZUNEGUI, S. (eds.) (2005). *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)*. La Coruña: Vía Láctea.

COMPANY, J. M. (1997). *Formas y perversiones del compromiso. El cine español de los años cuarenta*. Valencia: Eutopías/Episteme.

DE FELIPE, F. y GÓMEZ, I. (2008). *Adaptación*. Barcelona: Trípodos / Univ. Ramón Llull.

FANÉS, F. (1989). *El caso CIFESA: Vint anys de cine español (1932-1951)*.Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

FERNÁN-GÓMEZ, F. (1995). «El dandy en la taberna». En *Desde la última fila. Cien años de cine*, 253-257. Madrid: Espasa Calpe.

FERNÁNDEZ CUENCA, C. (1977). *Edgard Neville en el cine*. Madrid: Filmoteca Nacional de España.

GAUDREAULT y GROENSTEEN (1998). *La transécriture. Colloque de Cerisy*. Québec et Angôuleme: Éditions Nota Bene et Centre National de la Bande Desinée et de l`Image.

GUBERN, R. (coord.) (1997). *Un siglo de cine español*. Madrid: *Cuadernos de la Academia*, n. 1.

GUTIÉRREZ SOLANA, J. (1961). «Madrid, escenas y costumbres». En *Obra literaria*. Madrid: Taurus.

HERRERA, J. y MARTÍNEZ CARAZO, C. (2007). *Hispanismo y cine*. Madrid: Iberoamericana.

LABANYI, J. (2007). «Negociando la modernidad a través del pasado: el cine de época del primer franquismo». En J. Herrera y C. Martínez (eds.), 21-43. Madrid: Iberoamericana.

MCFARLANE, B. (1996). *From Novel to Film*. Oxford: Clarendon Press.

MONTERDE, J. E. (1995). «El cine de la autarquía (1939-1950)». En *Historia del cine español*, AA. VV., 181-238. Madrid: Cátedra.

NEVILLE, E. (1946). *Primer Plano*, n.º 315, 27 de octubre.

— (1983) «El temple en el toreo». *ABC*, 25 de mayo, 51.

PÉREZ BOWIE, J.A. (ed.) (2010). *Reescrituras*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

PÉREZ GALDÓS, B. (1928/2002). *El crimen de la calle Fuencarral. El crimen del cura Galeote*. Madrid: Lengua de Trapo.

PÉREZ PERUCHA, J. (1995). *Antología crítica del cine español (1906-1995)*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.

RÍOS CARRATALÁ, J. A. (1997). *Lo sainetesco en el cine español*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.

RUIZ JIMÉNEZ, J. (1929). *El crimen de la calle Fuencarral*. Madrid: Imp. Juan Pueyo.

SEOANE, M. C. (1983). *Historia del periodismo en España. El siglo XIX*. Madrid: Alianza Editorial.

TALENS, J. (1986). *El ojo tachado*. Madrid: Cátedra.

ZUNZUNEGUI, S. (2005). «La línea general o las vetas creativas del cine español». En *La nueva memoria del cine español,* J.L. Castro de Paz, J.P. Perucha y S. Zunzunegui (eds.), 489-504. La Coruña: Vía Láctea.