

# 'DOMINGO DE CARNAVAL': UN CINE DE DIVERSIÓN Y CRIMEN

## POR GERARD DAPENA

**GERARD DAPENA** es doctorando en Historia del Arte en el Graduate Center de la City University of Nueva York. Es también profesor de Historia del Arte y del Cine en la Parsons School of Design y en el City College, en la misma ciudad. En la actualidad está terminando una investigación sobre las relaciones entre cine y pintura en el cine español de los años cuarenta.

1. En los últimos dos años han aparecido dos estudios importantes sobre Neville: José María Torijos (ed.), *La luz en la mirada* (Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1999) y un número monográfico de la revista *Nickel Odeon*, n° 17, invierno de 1999.

2. Emilio Sanz de Soto, *Spanish Cinema 1896-1983* (Madrid, Ministerio de Cultura, 1984), pp. 117-119. [Edición inglesa.]

Reconocido desde hace tiempo como uno de los directores más importantes y originales del cine español, Edgar Neville sigue mereciendo una atención especial más allá de las aportaciones desarrolladas en ocasión de las conmemoraciones por el centenario de su nacimiento<sup>1</sup>. La complejidad de su contribución al cine español en la época franquista, un modelo de independencia que consiguió prosperar dentro de los estrechos confines de una industria cinematográfica tan controlada,<sup>2</sup> se configura como un territorio cuya exploración necesita, y necesitará, estudios pormenorizados.

Neville se nos aparece como un hombre de contradicciones y paradojas, y no sólo por la combinación de su talante aristocrático y cosmopolita con su gusto por lo popular. Su relación con el gobierno de Franco también está jalonada de ambigüedades. Su defensa de un cine popular inspirado en el sainete costumbrista atrajo la furia de los sectores más inmovilistas del régimen, que preferían un cine militante y militarista. Neville, en cambio, se propuso hacer un cine personal, lejos del triunfalismo y la propaganda. Su independencia financiera le permitió darse el lujo de cumplir ese sueño, aunque al final de su carrera se encontrara en bancarota y se sintiera frustrado profesionalmente. Si bien la administración de vez en cuando premió la labor cinematográfica de Neville, muchos de sus filmes más logrados pasaron sin pena ni gloria tanto por taquillas como por despachos oficiales.

Aunque Neville continuó haciendo cine hasta la década de los sesenta, los años cuarenta constituyeron la etapa de mayor creatividad. A partir de 1944 Neville se entregó de lleno a su pasión por el costumbrismo literario y pictórico en una trilogía de películas que combinaban la intriga, el humor y la recreación histórica del Madrid



**La torre de los siete jorobados**  
(Edgar Neville, 1944).

3. *Domingo de carnaval* se estrenó el 22 de octubre en el Palacio de la Música de Madrid, permaneciendo en cartel dos semanas. Después continuó otras seis semanas en salas de segunda categoría. El film se llevó el quinto premio del Sindicato Nacional del Espectáculo en 1945, un total de 250.000 pesetas, pero no obtuvo el título de «Película de Interés Nacional». Sin embargo, la mayoría de la prensa fue receptiva. El crítico de *Ya* dijo acerca de *Domingo de carnaval*: «constituye un gran motivo de júbilo hallarse con una película que refleja típicos aspectos reales del variado ambiente madrileño» (*Ya*, 23 de octubre de 1945). Por su parte, el crítico de *El Alcázar* se volcó en favor del film: «Lejos de imitaciones exóticas el cine español debe incorporar temas populares de firme arraigo entre nosotros. Lo es el de *Domingo de carnaval* en todo su aparato externo: el Rastro madrileño, el entierro de la Sardina, el clima alucinante en que el drama se desarrolla. Y sólo obrando así podrá nuestro cine ganar universalidad». «Reseña de 'Domingo de carnaval'» (*El Alcázar*, 24 de octubre de 1945).

de principios de siglo. Dos de los filmes que componen esta trilogía, *La torre de los siete jorobados* (1944) y *El crimen de la calle de Bordadores* (1946), han recibido considerable atención crítica. El tercero, *Domingo de carnaval* (1945), por alguna razón no ha tenido la misma fortuna. Sin embargo, de los tres filmes, es quizás el que mejor encarna el universo estético e ideológico de Neville. Para algunos críticos de la época *Domingo de Carnaval* apuntaba un prototipo de cine marcadamente español, libre de la imitación de modelos foráneos. Inclusive parece haber tenido un modesto éxito de público, a diferencia de otras películas suyas<sup>3</sup>.

Visto en relación al cine de la posguerra, *Domingo de carnaval* presenta una opción cinematográfica de cariz nacional-popular en gran medida opuesta al programa ideológico y cultural del franquismo. La película evoca una esfera pública en la que impera el placer del baile, la fluidez en los roles de género, y el poder liberador de un humor grotesco y contestatario. En este sentido, *Domingo de carnaval* nos presenta una imagen invertida del orden hegemónico del franquismo. El carácter nacional-popular del film se manifiesta en múltiples referencias literarias y pictóricas a través de las cuales Neville establece un diálogo con la tradición cultural española que trasciende una simple inscripción elitista del arte culto en un medio de masas como el cine. Destacaría en especial el uso al que Neville somete la pintura de José Gutiérrez Solana (1886-1945), la manera en la que sirve como punto de partida para un discurso cinematográfico que se aleja de lo erudito y elevado para incidir precisamente en lo popular, lo vernáculo, lo bajo, y lo grotesco.

¿Cómo interpretar el uso que Neville hace en *Domingo de carnaval* del sainete y la cultura popular, especialmente en relación con el clima político e ideológico de la posguerra? ¿Qué significado debemos otorgar a la evocación del carnaval madrileño, teniendo en cuenta que éste estaba prohibido desde la guerra civil? Finalmente, ¿de qué manera se entiende el homenaje que Neville rinde a Solana, un pintor que, a pesar de su prestigio, no cuadraba muy bien con la nueva visión cultural del franquismo?

A mi juicio, *Domingo de carnaval* es una obra de notable complejidad formal y temática, y quizás sea el film de Neville que reflexiona con mayor profundidad sobre la contribución de la cultura popular a la elaboración de una identidad madrileña y, por extensión, nacional. La presencia de la pintura de Solana confiere a la película una dimensión estética de la que carecen las películas previas de Neville, y al mismo tiempo sirve de plataforma para una meditación entre nostálgica y jocosa, crítica y melancólica, sobre la función del cine como testimonio y documento histórico, obra de arte, y entretenimiento de masas. El carnaval, tema central en la pintura de Solana, aparece en *Domingo de carnaval* tanto como una manifestación cultural, como un ritual simbólico que expresa la voz del pueblo en una doble vertiente utópica y destructiva. El carnaval de Neville vehicula un espíritu de liberación y resistencia, pero esconde al mismo tiempo una corriente lúgubre y siniestra, tomada de Solana, sobre la que pesa el trauma inconfesable de la guerra civil.

Ambientada en el Madrid de Romanones, *Domingo de carnaval* mezcla comedia y suspense al relatar la investigación de un crimen cometido en el Madrid viejo durante las fiestas de carnaval. Doña Reme, una vieja usurera, ha sido estrangulada en su casa. Le toca resolver el caso a Matías (Fernando Fernán-Gómez), un joven detective sin experiencia. Después de entrevistar a los vecinos y clientes de la difunta, Matías arresta a don Nemesio, un charlatán del Rastro que lleva un puesto de relojes con



**Domingo de carnaval**  
(Edgar Neville, 1945).

4. «El argumento de todo ello era para mí lo que tenía menos importancia; lo que era preciso fotografiar y conseguir era el ambiente, el espeso ambiente de cada época, los ademanes, las costumbres y las frases de los personajes...» Edgar Neville, «Defensa de mi cine» (Primer Plano, nº 315, 27 de octubre de 1946).

5. Véase «Defensa del sainete» (Primer Plano, nº 216, 3 de diciembre de 1944) y «Defensa de mi cine» (Primer Plano, nº 315, 27 de octubre de 1946). Ambos «...títulos están recogidos en Julio Pérez Perucha, *El cine de Edgar Neville* (Valladolid, Festival de Cine de Valladolid, 1982).

6. Juan Antonio Ríos Carratalá, *Lo sainetesco en el cine español* (Alicante, Universidad de Alicante, 1997), pp. 158-160.

su hija, Nieves (Conchita Montes). Convencida de la inocencia de su padre, Nieves se propone descubrir por su cuenta la identidad del verdadero asesino. Con la ayuda de su amiga Julia, Nieves se adentra en el mundo enloquecido y amenazador del carnaval madrileño, poniendo en juego su propia vida.

## COSTUMBRISMO Y REALISMO

Aunque *Domingo de carnaval* se propone, y a veces logra, crear una atmósfera de misterio y aprensión, otras veces el énfasis que Neville pone sobre los gestos y acentos de sus personajes barriobajeros confiere al film el aspecto de un ejercicio etnográfico casticista<sup>4</sup>. Neville trata a sus protagonistas plebeyos con un cariño en el que no falta una ironía sutil y ligera que se recrea en su habla exagerada y divertida, su humor seco y burlador, y sus acciones insensatas.

Neville encontró en las costumbres y tradiciones populares una fuente de creatividad y renovación. De ahí su afición por el sainete, en el que vio un medio de dotar a sus films no sólo de arraigo popular, sino también de unas señas de identidad nacional (una españolidad) capaces de atravesar fronteras<sup>5</sup>. Juan Antonio Ríos Carratalá afirma que el sainete aparece como una constante del cine español que sirve para dar testimonio de la continua vitalidad de la cultura popular. En la mano de ciertos cineastas el sainete toma una postura crítica, incluso subversiva, sobre la realidad española<sup>6</sup>. En su artículo, «Defensa del sainete», Neville razona que la familiaridad y accesibilidad del género lo convierte en un instrumento de comunicación ideal no sólo para entretener a las masas, sino también para reforzar la cohesión social.

El entusiasmo de Neville por el sainete no tardó en despertar las iras de ciertos sectores reaccionarios que, acusándole de veleidades frentepopulistas, descargaron su ira



7. Luciano de Madrid, «Sobre la historia, el *sainete* y otras cosas importantes» (*Primer Plano*, nº 198, 30 de julio de 1944).

en ataques vitriólicos en la prensa. Luciano de Madrid escribió en *Primer Plano*: «Perdón Sr. Neville, si no opinamos como usted y nos gusta el cine histórico... ¿O es que la desembocadura de la crisis tremenda de los tres años de batalla iba ser volver al *sainete* —esa mugre radical socialista— y aquí no ha pasado nada? Aquí han pasado muchas cosas y no hay *sainete* que valga... Hay historia como ejemplaridad... Pero con todo lo que ese director ha dicho algo muy sustancial queda patente, al menos la oposición de dos conceptos que un día se enfrentaron con la única dialéctica posible en el área de las verdades definitivas... Unos están por el *sainete* y otros por la historia»<sup>7</sup>.



**Domingo de carnaval**  
(Edgar Neville, 1945).

8. «Creo que hay que abandonar la tesis y hacer que los personajes de la pantalla se parezcan a los de la calle. Esto es lo que yo siempre procuro que suceda en mis películas», «Entrevista con Edgar Neville» (*Triunfo*, 1 de noviembre de 1947).

9. Véase Valeria Camporesi, *Para grandes y chicos. Un cine para todos los españoles. 1940-1990* (Madrid, Turfán, 1994), pp. 51-55.

10. «[*Domingo de carnaval* es] un aguafuerte español... 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.» Edgar Neville, «*Domingo de carnaval*» (*Radiocinema*, nº 117, noviembre de 1945).

Aunque Neville se aproxima a su tema con una visión amable e idealizada del proletariado madrileño, y no duda en estilizar tanto el lenguaje como la realidad cotidiana, hay escenas en *Domingo de carnaval* que captan la textura de la vida diaria con la inmediatez de un documental. Algunas de las opciones estéticas de Neville se asemejan a los métodos del neorrealismo italiano: el rodaje de ciertas escenas al aire libre en las calles del Madrid viejo; la atención prestada a los gestos y palabras del lenguaje popular; la presencia de charlatanes auténticos, en vez de actores profesionales, en las escenas del Rastro. A semejanza del neorrealismo, *Domingo de carnaval* nos presenta una crónica tomada de la vida cotidiana, una microhistoria de personajes corrientes y anónimos: porteros, faroleros, serenos, quincalleros, vendedores ambulantes, tenderos y criminales de poca monta<sup>8</sup>. En efecto, la cámara de Neville nunca se aleja del todo de los barrios populares de Madrid. Por ello, hay historiadores que ven en *Domingo de carnaval* un precursor del cine realista que surgirá en la década de los cincuenta<sup>9</sup>.

## EL ALUCINANTE Y FABULOSO MUNDO DE SOLANA

Si las referencias literarias y teatrales sitúan a *Domingo de carnaval* dentro de una tradición literaria y teatral de orientación popular que abarca el teatro de Arniches, la novela picaresca y costumbrista, el folletín, y la novela de misterio, la película también rinde homenaje a la pintura de Francisco de Goya y, sobre todo, a José Gutiérrez

11. Solana publicó en 1920 un libro llamado precisamente *La España negra*, que aludía al libro del mismo título escrito por Emile Verhaeren y Dario de Regoyos a finales del siglo XIX. [Existe una edición facsimil editada por Andrés Trapiello en 1998 en la editorial granadina Comares.]

12. Neville, por ejemplo, animó a Solana a que montase una exposición en París en enero de 1928 y escribió a menudo sobre él. Véase «El pintor Solana. Su primera y última intervención en el cine» (*Primer Plano*, n.º 247, 8 de julio de 1945) y «Solana, personaje de film y recuerdos del viejo Pombo» (*Primer Plano*, n.º 288, 21 de abril de 1946).

13. Ernesto Giménez Caballero, *Madrid Nuestro* (Madrid, Vicesecretaría de la Educación Popular, 1944), p. 59.

14. Véase, por ejemplo, *Carnaval, Las máscaras del paraguas, o Máscaras en las afueras*. Neville nos habla de llevar a la pantalla «a sus destrozadas inolvidables, a la máscara con cara de perro, a la mujeruca con careta de calavera, a los niños con el sombrero de señora, a esa otra máscara que va subida encima de una vieja y esas otras que se han llevado una cama de hierro con un borracho dentro al entierro de la sardina. Todo ese mundo alucinante y fabuloso de Solana tenía que venir al cine». Edgar Neville, «El pintor Solana».

15. Por ejemplo, *El charlatán*, que en su momento formó parte de la colección del Museo de Brooklyn en Nueva York.

16. Véase Manuel Comba, «Un recuerdo del desaparecido carnaval» (*Vértice*, n.º 40, febrero de 1941), y el editorial «Ahora, la ceniza» (*Arriba*, 8 de febrero de 1940). Para una historia del carnaval madrileño, véase Catalina Buezo, *El carnaval y otras procesiones burlescas del viejo Madrid* (Madrid, Avapiés, 1992).

Solana<sup>10</sup>. Según los críticos e historiadores de arte, la obra pictórica de Solana cae a medio camino entre un realismo agrio y un expresionismo grotesco. Sus cuadros y escritos evocan un mundo tan abyecto y disipado que parece ilustrar, y así lo observaron sus contemporáneos, los clichés más infames y funestos de la España negra: fanatismo religioso, rituales bárbaros y crueles, pobreza y degeneración física y moral. El término solanesco se inventa precisamente para describir esta atmósfera de fealdad y decadencia<sup>11</sup>.

Neville y Solana se conocían desde de la década de los veinte, cuando ambos frecuentaban la tertulia del Café Pombo. Pocas semanas antes de la muerte de Solana, Neville invitó al pintor a que visitara el rodaje de *Domingo de carnaval*<sup>12</sup>. Neville admiraba el arte de Solana, viendo en el pintor madrileño un espíritu afín en su pasión por lo costumbrista, su gusto por un realismo estilizado, y su amor por la cultura vernácula de Madrid. Pienso que otro lazo unía a Neville y Solana: una sensación de alteridad, de existir al margen de la norma oficial. A pesar de los intentos de los círculos intelectuales y artísticos del franquismo por recuperar a Solana para el programa cultural del régimen, su obra nunca acabó de ser asimilada del todo. A Solana le atraía demasiado lo marginal, lo vulgar, y lo sensual; el Madrid de sus cuadros no era ni una postal para turistas ni un escenario para desfiles militares, como deseaba Ernesto Giménez Caballero,<sup>13</sup> sino un paisaje de miseria y lascivia proletaria. Esta fascinación de Solana por lo plebeyo, sin escatimar lo negativo, coincidía en líneas generales con el entusiasmo de Neville por lo popular, aunque el último trastocara el pesimismo del pintor en una visión más humana y optimista.

A la hora de rodar *Domingo de carnaval*, la pintura de Solana le ofreció a Neville una imagen en clave realista de la vida popular, así como una iconografía carnavalesca. Escenas de máscaras grotescas, las famosas *destrozadas*, vestidas en disfraces improvisados y portando paraguas hechos jirones y estandartes macabros, casi nos remiten a lienzos específicos del pintor madrileño<sup>14</sup>. Las secuencias ambientadas en el Rastro también evocan sus cuadros y dibujos del Madrid de los Austrias<sup>15</sup>. Con su impasto denso y sus colores sucios, la pintura de Solana se recrea en la vulgaridad, carnalidad y libertinaje proletarios. El refinado Neville, en cambio, sublima las pulsiones caóticas y libidinales del carnaval en una declaración amorosa, teñida de nostalgia, a un mundo y a una costumbre popular que ya habían desvanecido en 1945.

## EL CARNAVAL PROHIBIDO

En el tiempo transcurrido entre que Solana pintara sus primeros cuadros sobre el tema y el rodaje de *Domingo de carnaval*, las fiestas de carnaval habían sido prohibidas en toda España, supuestamente a causa de la guerra civil. En Madrid esta prohibición continuó vigente hasta la década de los ochenta. Comentaristas franquistas celebraron la desaparición del carnaval, al que equiparaban con el caos social y la decadencia moral de la República. El periódico falangista *Arriba* se alegraba de que el arrepentimiento espiritual de la cuaresma ya no venía precedido de un desenfreno dionisiaco. Ya había bastado con la guerra civil: «El carnaval lo ha sido de tres años... la enmascarada y astrosa saturnal que no hemos olvidado». Y Manuel Comba en la revista *Vértice*, en contraste con la actitud de Solana y Neville, declaraba que la fiesta callejera «no suscita emociones de orden artístico»<sup>16</sup>.

En el contexto de la represión vigente en la España franquista, el humor irreverente del carnaval y su énfasis sobre lo corpóreo se convirtieron en manos de Solana

*Domingo de carnaval*  
(Edgar Neville, 1945).



*Domingo de carnaval*  
(Edgar Neville, 1945).



17. Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (Barcelona, Darcal, 1974).

y Neville en una fuente de inspiración artística y un punto privilegiado de resistencia a las normativas culturales del momento. Más allá de su contribución a la puesta en escena, las citas pictóricas de *Domingo de carnaval* invocan un dominio lúdico ligado a una experiencia netamente popular, oscilando entre su afirmación en el presente y la evocación nostálgica de un mundo de inocencia perdido para siempre. Al trasladar la acción de *Domingo de carnaval* a un pasado distante, el Madrid de Romanones, la ciudad de su infancia, es posible que Neville se propusiera suavizar la vena populista de su film de cara a la censura. Los placeres prohibidos del carnaval podían así degustarse en la certeza de su extinción.

Hay veces que *Domingo de carnaval* se hace eco de la visión optimista del carnaval propuesta por Mijail Bajtin. El escritor ruso concibe el carnaval como un método del pueblo para autodefinirse con respecto a las elites y a la vez impugnar su poder. El intervalo de las fiestas de carnaval conlleva la suspensión de sus privilegios, su moralidad opresiva y su orden jerárquico<sup>17</sup>. El carnaval de Bajtin afirma el carácter inmortal e indestructible del pueblo, al tiempo que esboza un futuro utópico de libertad, igualdad y prosperidad. Bajtin no ve al carnaval como un mero espectáculo, sino como una experiencia emancipadora que fomenta la participación comunal y los lazos interpersonales.

Al igual que Bajtin, Neville concibe el carnaval como un espacio público de identidades fluidas, gobernado por un hedonismo desenfrenado y, sobre todo, por un humor subversivo, un arma que Bajtin consideraba fundamental para desarticular la hegemonía de la clase dominante. En *Domingo de carnaval* el sentido del humor de Neville, refinado y sutil, da paso con frecuencia a una risa grotesca y socarrona, personificada sobre todo en el personaje de Julia. Encarnada por la actriz gallega Julia Lajos, una de las musas de Neville, la corpulenta Julia simboliza la carnalidad, la desfachatez y la mordacidad que constituyen para Bajtin la esencia del carnaval. Desde su puesto en el mercado o bien en el baile de disfraces, Julia ataca tanto el decoro burgués como la duplicidad masculina con su risa corrosiva y despiadada.

Según Bajtin, la lógica invertida del carnaval coloca a la mujer arriba, aunque sea sólo temporalmente, y legítima toda clase de comportamientos transgresivos. Los personajes femeninos de *Domingo de carnaval* también ocupan el centro del universo carnavalesco de Neville. Su película presenta una visión vibrante y afirmativa de lo



**Carnaval, cuadro de José Gutiérrez Solana, 1917-1919.**

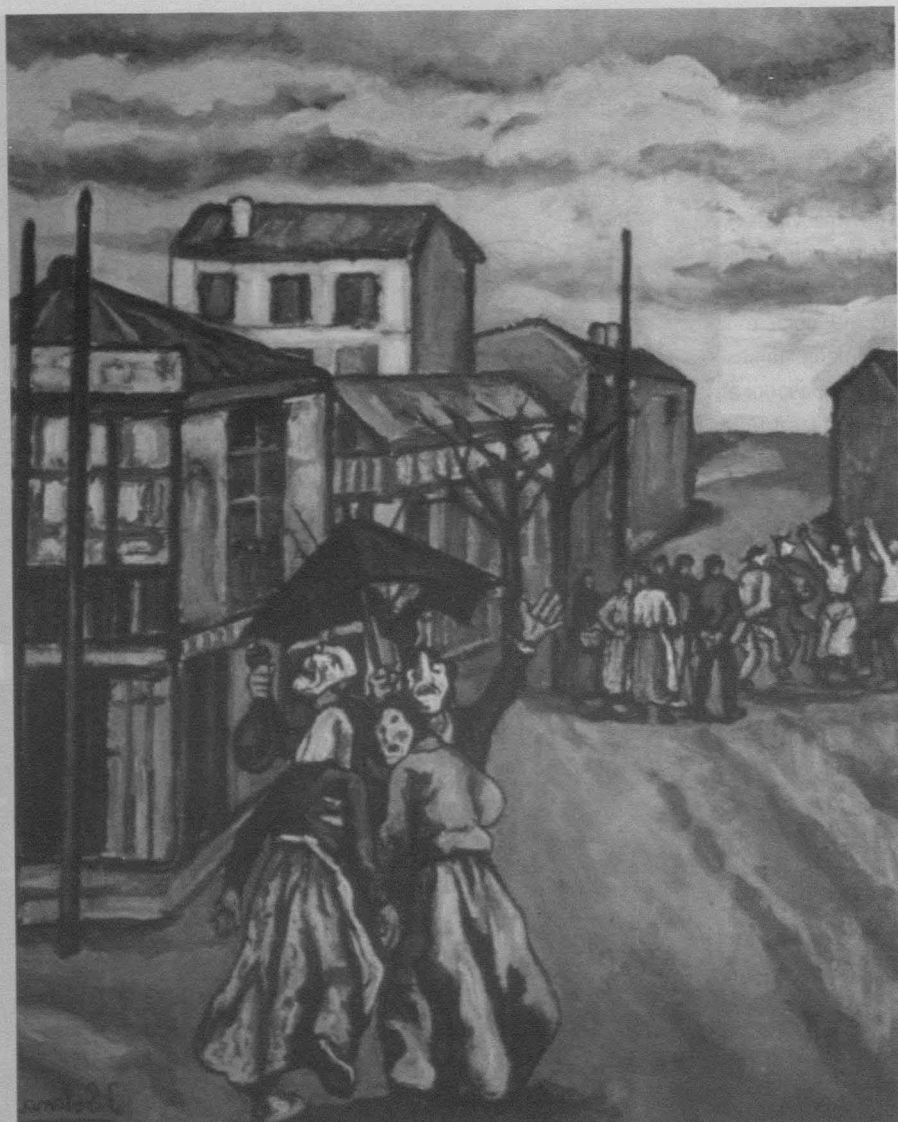


**Máscaras de las afueras, cuadro de José Gutiérrez Solana, 1938.**



18. Benito Madariaga apunta que los escritos y pinturas de Solana también manifiestan una admiración hacia un tipo femenino de carácter fuerte y bravío, de un físico casi masculino, en *Cara y máscara* de José Gutiérrez Solana (Santander, Institución Cultural de Cantabria, 1976), pp. 79-83.

femenino que contrasta con el modelo restrictivo impuesto por el franquismo, bajo cuyo régimen la movilidad social y la contribución cultural de la mujer alcanzaron un máximo de control y represión. Las protagonistas de *Domingo de carnaval*, Nieves y Julia, ni se someten al poder del hombre ni se mantienen, dóciles y discretas, en segunda fila. Son mujeres inteligentes, independientes y activas. Dentro de los límites de la ficción, Neville las dota de un grado inusual de libertad y autonomía, y de una voz crítica penetrante y demoledora de reglas y convenciones establecidas<sup>18</sup>.



**El baile de máscaras del paraguas, cuadro de José Gutiérrez Solana, 1938.**

19. En el cuento *Las muchachas de Brunete* Neville describe al Madrid de la guerra civil como una ciudad poblada por forasteros que han transformado al amable pueblo madrileño en una masa de rojos consumidos por la venganza y la destrucción: «La ciudad estaba invadida por gentes de afuera, por pueblerinos..., una multitud sucia y grosera que había hecho desaparecer al fino madrileño... Se erigían en dueños de la ciudad... los

## CINE Y CULTURA POPULAR

*Domingo de carnaval* presenta una visión positiva de la cultura popular, algo marcadamente diferente al cine de sus contemporáneos. En tanto que las voces y expresiones de las clases trabajadoras eran inaudibles en la España de los cuarenta, y considerando el punto hasta el cual el orden franquista de la posguerra negaba el espíritu carnavalesco, o el mismo sainete, la apología de Neville en favor del carnaval tenía implicaciones que no podían pasar desapercibidas.

En último caso, Neville, quizás de forma inevitable, veía lo popular desde una posición de superioridad y privilegio. Sus escritos de principios de la posguerra, recogidos en *Frente de Madrid*, ofrecen una imagen bastante menos favorable y liberal del pueblo, en sintonía con el espíritu bélico de 1939<sup>19</sup>. Hacia 1945 la posición de Neville había derivado hacia una actitud paternalista, nostálgica e idealizada. Pero quizás sea



madrileños se escondían, o por lo menos, se apartaban de aquella masa viscosa... la roña empozada de aquellos que, en un momento de delirio genealógico, se habían denominado "hijos de Lenin", *Frente de Madrid et al.* (Madrid, Espasa-Calpe, 1941), pp. 213-15. En otro cuento, *F.A.I.*, la imagen que Neville se hace del proletariado se asemeja en su mezcla de fascinación y revulsión a la visión de Solana: «La calle de Alcalá tenía aspecto de domingo de carnaval. Una masa densa bullía en las aceras, una masa sucia que se esforzaba por parecerlo más, y con un tono de voz soez, a veces buscada», *Frente de Madrid et al.*, p. 130.

20. Rafael Calvo Serer, *España sin problema*, (Madrid, Rialp, 1949).

21. «Ante sus lienzos... se detiene uno ante un suceso de la realidad en que hay diversión y crimen», en *José Gutiérrez Solana* (Buenos Aires, Editorial Poseidón, 1944), p. 11.

22. «Y si el gesto no basta, está la careta, esa grotesca y repulsiva careta de las mascaradas españolas. Aquí la careta caricaturiza y resalta nuestro genio vernáculo, ese género de carácter excesivo y violento, crudo, socarrón y nada sentimental. Solana no hacía en sus cuadros carnavalescos sino plastificar el envés del espíritu español en soberbio gesto de resistencia y rebeldía que nuestra raza tiene que apropiarse para sobrevivir en un ambiente hostil... *Domingo de carnaval* es la expresión cinematográfica de la caricatura socarrona del carnaval español en el que se exhibían muchos rasgos de nuestro temperamento», en «El temperamento español que recoge *Domingo de carnaval*» (*Primer Plano*, n.º 263, 28 de octubre de 1945).

23. «Bajo esas caretas, todos, aun los más pacíficos, sentiríamos esas ansias homicidas... El carnaval español que nos

esta misma distancia la causa de que fuese capaz de mediar entre lo culto y lo popular con tal habilidad.

*Domingo de carnaval* nos propone una ficción de unidad y armonía que, si bien se localiza en un momento histórico determinado, se quiere para el presente, desmintiendo así la escisión provocada por la guerra civil. Nada de masas viscosas, sucias y empozadas de comunismo. Ahora predomina un plebeyismo ilustrado que exalta la condición invertebrada de España, en marcada oposición, por ejemplo, a un franquista como Rafael Calvo Serer, quien proclamaba la necesidad de vertebrar a España en un orden jerárquico fascista<sup>20</sup>.

Contando con los códigos y formas establecidas del sainete, las figuras del costumbrismo, y la sensibilidad a ras de suelo de Solana, Neville esperaba que el público de masas se reconociese en su cine, que lo viese como una recreación auténtica de su experiencia cotidiana. Sin embargo, como otros directores que trabajaron a partir del sainete, Neville casi nunca llegó a tener un enorme éxito comercial. Al público español de clase media, acostumbrado a las superficies atractivas del cine americano, ni el estilo casual casi banal de Neville, ni su humor excéntrico, ni su fascinación por la cultura plebeya, le producía el mínimo interés. Por su parte, al público de clase baja y extracción rural le costaba seguir el diálogo elegante y sofisticado de las comedias urbanas de Neville. Si *Domingo de carnaval* excepcionalmente llegó a encontrar un público, se debió sin duda a su ambiente barriobajero y su humor directo y accesible.

## MÁSCARAS SINIESTRAS

Otro aspecto singular de *Domingo de carnaval* es la violencia soterrada que atraviesa y socava la atmósfera de farsa. Esta corriente subterránea de morbosidad y escatología no se les escapó a los críticos de la época. Varias reseñas subrayaron el impacto turbador del arte de Solana, especialmente la repetición de imágenes de máscaras bestiales de una odiosa fealdad. Según Ramón Gómez de la Serna, los cuadros de Solana de tema carnavalesco dejan al descubierto una vena latente de agresividad en escenas que aúnan diversión y crimen, excesos de los sentidos junto a venganzas y asesinatos, todo ello cometido bajo el anonimato de la máscara<sup>21</sup>. De forma similar, Augusto Ortos observó en su reseña sobre *Domingo de carnaval* que Neville había capturado una particularidad del temperamento español: su disposición hacia una visión sarcástica de la existencia y hacia arrebatos repentinos de violencia<sup>22</sup>. En la opinión de Ortiz el humor mordaz y macabro de Neville eran tan intrínsecamente españoles como las bárbaras escenas surgidas del descenso de Solana al pozo negro de la psique colectiva española. Por su parte, Antonio Abad Ojuel remarcó que el film se imagina el carnaval madrileño como un escenario para el desdoblamiento de la personalidad, algo ligado al impulso hacia la muerte. En medio de bailes y canciones, unas máscaras se aprovechan de sus identidades alternativas y provisionales para entregarse de lleno al crimen y la autodestrucción<sup>23</sup>.

La trama y el ambiente de *Domingo de carnaval* justifican con holgura el uso repetido de máscaras. La acción de la película a menudo se desarrolla en las calles y plazas del Madrid viejo con comparsas retozando en el plano del fondo. Nieves y Julia acuden disfrazadas primero a un baile de máscaras en un teatro y luego a un baile de disfraces al aire libre en la Venta del Chaleco. Si al principio predominan el humor y la risa despreocupada, poco a poco el inquietante universo pictórico de Solana se apodera del film, enturbiando el realismo de Neville con el poder de sus imágenes extrañas y alucinantes.



**Cartel de Domingo de carnaval**  
(Edgar Neville, 1945).

hace sentir la película es negro como las sombras», en «Aventura y tragedia del carnaval en el cine» (Cámara, 15 de noviembre de 1945).

24. «Solana ve a sus personajes como muñecos, como algo muerto, inerte, inspirado en un museo de figuras de cera.» Benito Madariaga, *Cara y máscara de José Gutiérrez Solana*, p. 106.

25. En *Madrid, escenas y costumbres*, pp. 109-114, José Gutiérrez Solana describe la animalidad, obscenidad y embriaguez del pueblo madrileño en las fiestas de carnaval.

Lo siniestro no tarda en hacer su acto de presencia en *Domingo de carnaval*. A veces la cámara se detiene sobre un espacio vacío, por ejemplo, el patio desierto de una corrala al amanecer, o sobre un suceso misterioso: una caja de música sobre un *secrétaire* que de repente se pone en marcha. La duración de la mirada de Neville se encarga de transformar lo mundano en algo perturbador. En otra secuencia del film, Nieves irrumpe por una ventana en el piso de la presta-

mista asesinada. Distraída por un ruido repentino, se da la vuelta. Hay un corte a un primer plano de una marioneta de carnaval que gira la cabeza y provoca que Nieves se desmaye del susto. En la siguiente escena, los miembros de una comparsa, disfrazados de esqueletos, se reúnen para sacarse una foto. La quietud de los cuerpos crea un *tableau vivant* semejante a tantos cuadros de maniqués y esqueletos pintados por Solana. La erosión de los límites entre lo vivo y lo inanimado, lo humano y lo inhumano tiñe a ambas escenas de una carga siniestra que encontramos también en muchos lienzos de Solana<sup>24</sup>.

En *Domingo de carnaval* las grotescas máscaras de animales que se apoderan de las calles de Madrid simbolizan las energías libidinales del carnaval y, al igual que en Solana, el lado feroz y brutal de la humanidad<sup>25</sup>. La celebración nostálgica del carnaval en el film de Neville, su utopía ilusoria de armonía y placer basada en una comunión con lo popular por encima de divisiones sociales e ideológicas, se esfuerza en disimular tanto la agresividad inherente al carnaval español como su desaparición, síntoma de la ruptura introducida por el franquismo. *Domingo de carnaval* sustituye el triste presente de la posguerra por una visión alegre y burlona del pasado, pero las morbosas y siniestras citas pictóricas de Solana abren paso al regreso de todo aquello que la ficción de Neville ha reprimido.

En la conclusión de la película, mientras los criminales intentan deshacerse de Nieves, comparsas bailan y retozan sobre la pradera de San Isidro, descampados yermos al borde del Manzanares que pocos años antes del rodaje lindaban con trincheras y campos de batallas. La violencia absurda de la guerra, a pesar de su ausencia en la trama, ronda los márgenes de la conciencia colectiva, lo que confiere a *Domingo de carnaval* esa ansiedad palpable de la que hablan Ortiz y Abad Ojuel.

## CONCLUSIÓN

Atravesada por deseos utópicos y violencia distópica, el carnaval de Neville presenta una identidad doble como lugar de diversión y crimen, liberación y autodestrucción. Prohibido en el presente franquista, junto a la memoria de una sociedad y cultura alternativas, lo carnalesco resurge en las mujeres escandalosas y las máscaras monstruosas de *Domingo de carnaval*, socavando el orden franquista con su jolgorio ruidoso y sus toques siniestros. Sin embargo, la ficción de unidad, dicha colectiva y plenitud corporal propuesta por Neville no puede separarse, creo yo, de un

sentimiento subyacente de aflicción y duelo. Parece que la muerte de Solana durante el rodaje de *Domingo de carnaval*, junto a la muerte de Arniches dos años antes, provocaron que Neville se percatara de una pérdida histórica irrevocable. Ese mismo año escribió: «con Solana se nos va una época precisa de la juventud; la época de la rebelión»<sup>26</sup>.

En la secuencia final de *Domingo de carnaval*, Neville toma prestado un estandarte socarrón de *El entierro de la sardina* de Goya. Matando las últimas horas del carnaval, murgas y comparsas danzan convulsas en torno al estandarte al ritmo de una melodía frenética. Con la inclusión de este estandarte, Neville rinde homenaje a Goya, un compatriota que, tras sobrevivir una sangrienta guerra civil, se encontró también

a disgusto y en desgracia con un gobierno reaccionario y represivo. Por otra parte, la pintura de Goya también supuso un precedente estilístico para el mismo Solana. Al pintar en 1816 este enigmático estandarte, símbolo del espíritu irreverente del carnaval, Goya tal vez se propuso reivindicar lo popular en una especie de exorcismo del trauma de la guerra de independencia, haciendo una llamada al placer y, en último caso, a la libertad. Estos dos conceptos, placer y libertad, son, creo yo, fundamentales en el cine y la vida



Máscaras en *Domingo de carnaval* (Edgar Neville, 1945).

de Neville, y nunca más cierto que en *Domingo de carnaval*. En vista del contexto histórico en que Neville operaba, cobran un valor extraordinario y, sin duda, representan su herencia más valiosa.

**ABSTRACT.** This essay argues for a consideration of *Domingo de carnaval* (1945) as a key work in Edgar Neville's filmography. Through the invocation of the theatrical genre known as sainete and references to the painting of Francisco de Goya and especially José Gutiérrez Solana, Neville's film achieves a national-popular dimension that in many ways counters and inverts the hegemonic pretenses of Francoist ideology. The recreation of Madrid's carnival, a practice forbidden by Franco's new order, constitutes a central topos that allows Neville a space to articulate the repressed voice of the popular. However, this utopian realm of pleasure and liberating grotesque humor conceals a latent violence that bears the scars of the Civil War. ■