

ELOGIO DE LA TRANSGRESIÓN: LA COMBINACIÓN DE LO FANTÁSTICO Y EL HUMOR EN *LA TORRE DE LOS SIETE JOROBADOS* (1944), DE EDGAR NEVILLE

ELIOS MENDIETA RODRÍGUEZ
Universidad Complutense de Madrid
eliosmr@gmail.com

Recibido: 10-01-2018

Aceptado: 04-05-2018



RESUMEN

La torre de los siete jorobados, novela de Emilio Carrere, fue llevada al cine con el mismo nombre por Edgar Neville en 1944, lo que supuso una verdadera innovación en el pobre panorama cinematográfico de la autarquía española por lo arriesgado de su planteamiento estético y argumental, y por su cercanía a postulados fantásticos, expresionistas, negros y sainetescos. El presente texto se acerca a lo fantástico en el filme de Neville, y demuestra cómo el humor inherente a toda su filmografía combina perfectamente con este género en *La torre de los siete jorobados*. Este análisis se realiza con el estudio en la película de cuatro conceptos que David Roas definió como imprescindibles en el género fantástico: la realidad, lo imposible, el miedo y el lenguaje.

PALABRAS CLAVE: Fantástico, Humor, Transgresión, Cine, Edgar Neville.

ABSTRACT

La torre de los siete jorobados, novel by Emilio Carrere, was taken to cinema in the film of the same name by Edgar Neville in 1944, which constituted a real innovation in the poor cinematographic panorama of Spanish autarchy, due to its risky conceptual approach to plot and aesthetics, and to its closeness to fantastic, expressionist, black and sketchy postulates. This text studies the fantastic in Neville's film, and demonstrates how the inherent humour of his entire filmography blends perfectly with this genre in *La torre de los siete jorobados*. This analysis is carried out with the study in the film of

four concepts that David Roas defined as essential in the fantastic genre: reality, the impossible, fear and language.

KEY WORDS: Fantastic, Humour, Transgression, Cinema, Edgar Neville.



Lo fantástico y el humor tienen en común la pretensión de transgredir el orden de lo real, de lo establecido como norma, para poner en entredicho su fragilidad. En plena autarquía, y con gran parte de la sociedad sumida en la pobreza característica de la posguerra española, Edgar Neville estrenó la película *La torre de los siete jorobados* (1944), una cinta muy distinta a cualquiera de las que se produjeron en aquel tortuoso año. No le resultó sencillo superar la rigurosa censura que capitalizaba una industria cinematográfica nacional que se caracterizaba por una anemia artística crónica.

En este contexto, el cineasta madrileño —cercano al bando falangista durante la Guerra Civil, pero desencantado tras la instauración del régimen franquista— decidió alejarse del cine que se rodaba en la época y adaptar la novela homónima de Emilio Carrere, que este había publicado en 1924. Esta incursión fílmica en el Madrid de inicios del siglo xx por medio de lo fantástico fue la única aproximación a este género del director en sus diecinueve largometrajes¹ pues, aunque resultó realmente polifacético, se volcó en un cine costumbrista (Rodríguez Merchán, 2011: 261-266). Novelista, guionista, dramaturgo y cineasta, Neville fue un autor irónico y sarcástico, de un estilo personal y desenfadado, cuya visión del casticismo mezcló audacia creativa y tradición. Perteneció a La Otra Generación del 27 y fue una de las piezas claves del éxito de *La Codorniz*, considerada por muchos como la revista renovadora del humor contemporáneo. Así, no es de extrañar que lo humorístico sea pieza clave de toda su obra fílmica. De hecho, son numerosos los investigadores y críticos que han estudiado la obra del madrileño desde su perspectiva humorística, del que destaca el estudio de María Luisa Burguera *Edgar Neville: Entre el humor y la nostalgia* (1999).

1 Una profunda descripción del argumento de cada uno de los trabajos de Edgar Neville, así como datos de la producción y el equipo técnico e interpretativo de cada uno se encuentra en el excepcional trabajo de Julio Pérez Perucha *El cinema de Edgar Neville*, publicado en 1982, y que fue el primer trabajo importante sobre este autor, hasta ese año muy poco estudiado.

Lo que apenas se ha esbozado hasta la fecha es una reflexión bajo herramientas teóricas y metodológicas útiles de la presencia de lo fantástico en la anteriormente citada película y, menos aún, de la relación de este género con lo humorístico de su cine. Por tanto, el propósito de presente artículo es estudiar las afinidades existentes entre el humor y lo fantástico en la película *La torre de los siete jorobados*, y analizar el modo en que este trabajo de Neville supuso una ruptura en la concepción cinematográfica del franquismo más áspero por medio de su punzante ironía y, para esto, realizar un estudio en profundidad y demostrar la forma en que lo fantástico, en su dimensión transgresora de la realidad, se manifiesta en el filme. Empezar con esto último resulta imprescindible para comprender la importancia de su arriesgada propuesta. Aunque, de forma previa, se ha de realizar un acercamiento a la novela de Carrere, pues este texto actúa como base del texto fílmico. Eso sí, se ha de advertir que el presente trabajo se centra en el estudio de la versión cinematográfica, y cómo por medio del cine se anexiona lo fantástico con la ironía tan predominante del madrileño, por lo que, y aunque el texto de Carrere funcione como necesario antecedente, no se realiza un análisis en profundidad de los mecanismos fantásticos del mismo. Lo que aquí interesa es analizar la forma en que Neville transgrede la concepción de lo real mediante lo fantástico, así como la relación de esta categoría con lo humorístico de su propuesta fílmica.

1. UNA ETAPA DIFÍCIL PARA LA TRANSGRESIÓN: DE CARRERE A NEVILLE

Asegura David Roas que lo fantástico es un camino ideal para revelar la extrañeza, «para contemplar la realidad desde un ángulo de visión insólito» (2001: 14). Pocos puntos de vista tan originales como el de Edgar Neville aparecen en la década de los cuarenta, lo que ha provocado, junto a la calidad cinematográfica de sus propuestas, que muchos lo hayan definido como, probablemente, el cineasta más importante e independiente de la década, como son los casos de los historiadores cinematográficos José Luis Castro de Paz (2015: 264) o José Enrique Monterde (2000: 219) o, incluso, como un cineasta «disidente», en palabras de Francisco Javier Gómez Tarín (2001: 219). Con el uso de lo fantástico en *La torre de los siete jorobados*, el cineasta sustituye la familiaridad por lo extraño, pues sitúa al espectador, inicialmente, en una realidad asumida y conocida —como es el Madrid de inicios del siglo xx—, que es inmediatamente asaltada por un fenómeno imposible, que subvierte las certe-

zas con las que se comprende la realidad, como es la aparición de una torre subterránea frecuentada por siniestros personajes corcovados y diversos fantasmas que transitan sin dificultades por el mundo de los vivos. Sin duda, Neville provoca en este filme una de las esencias indispensables del relato fantástico, como es la «confrontación problemática entre lo real y lo imposible» (Roas, 2001: 14). El espectador ve, de este modo, cuestionada su propia idea del mundo, y se produce una transgresión, provocada por la irrupción de lo imposible en el marco familiar madrileño en el que se mueve Basilio, el protagonista del filme.

Aún más meritoria es la citada obra de Neville si se tiene en cuenta que la inmediata posguerra española no fue la época más fácil para la transgresión en ninguna faceta. Como explica Román Gubern, el nivel de producción en estos años es bajísimo, con solo treinta y tres cintas aparecidas en 1944 (2016: 460), y que, en su inmensa mayoría, destacan por ser obras que proponían la apología de la raza y de la patria, infinitas odas al caudillaje y la familia, y de cariz, especialmente, históricas, folclóricas o religiosas. *La torre de los siete jorobados* supone una novedad inmensa, pues a lo sainetesco y costumbrista se le suma un acercamiento al cine negro y policiaco y, especialmente, una muy original introducción en los parámetros de lo fantástico, con tintes expresionistas. La cinta es un hito en el panorama cinematográfico de la época: «Esta obra abría las puertas al género fantástico en la autarquía franquista, donde prevalecían metrajes enaltecedores de la nación, de índole folclórico y costumbrista» (Uriondo Lozano, 2015: 87). En este contexto, parece lógico que la censura franquista, cuyo control era absoluto sobre la totalidad de la producción cinematográfica nacional, pusiese trabas ante la aparición de un producto que se alejaba tanto de lo pretendido por el régimen. Neville procuró evitar connotaciones fantásticas muy descaradas y provocativas, y lo impregnó todo de un falso halo de onirismo. Así, consiguió convencer al Régimen de lo inofensivo de su propuesta y, tras cartearse con el órgano censor oficial (Company, 1997: 183), se le dio permiso al madrileño para empezar a filmar la que sería su primera película de la conocida como «trilogía matritensis» o el inicial de sus «tres sainetes criminales madrileños».²

Para entender lo original de su propuesta y su carácter fantástico se ha de exponer, de forma concisa, el argumento de la adaptación cinematográfica de *La torre de los siete jorobados*. El protagonista es Basilio (Antonio Casal), enamorado de la cupletista La Bella Medusa, que acepta la invitación de este a

² Este trío de cintas lo conforman *La torre de los siete jorobados* (1944), *Domingo de carnaval* (1945) y *El crimen de la calle de Bordadores* (1946).

cenar, pero con la condición de que les acompañe la madre de esta, que es una glotona. No tiene dinero para tanto, por lo que decide ir al casino para intentar doblar su capital. Allí tropieza con un enigmático tuerto, el fantasma de Robinsón de Mantua, quien le ayuda a ganar en el juego y que le cuenta las circunstancias de su asesinato, camuflado de suicidio, y le pide que proteja a su sobrina Inés, a la que acecha un grave peligro. Al ver a esta, Basilio caerá enamorado, pero no podrá evitar que sea secuestrada. Tras varias pesquisas propias, el protagonista descubre y accede a la subterránea torre de los siete jorobados, vieja y clandestina sinagoga en la que viven siniestros corcovados y el Doctor Sabatino. Basilio descubrirá que este fue el causante de la muerte de Don Robinsón de Mantua y consigue salvar a Inés, aunque, de vuelta a la superficie madrileña, nadie le creerá, y será acusado de haber bebido.³

Este conflicto permanente entre lo real y lo imposible que aparece en la cinta es lo que produce la aparición de lo fantástico, lo que genera el cuestionamiento inmediato de la realidad tanto por parte del protagonista en la ficción como del espectador. De este modo, es sencillo comprender que un organismo tan rígido como la censura franquista pusiese trabas ante el estreno de una cinta así. Y, por si fuera poco, el argumento de la cinta estaba basado, como se ha referido, en la novela homónima de Emilio Carrere, un autor que no se hallaba, precisamente, dentro de lo establecido, por lo que era muy mal visto por el franquismo: «Sus obras combinan la ironía, lo castizo, el misterio, lo macabro y siempre esa bohemia de la que formaba parte» (Gómez Tarín, 2001: 221). En 1924 apareció la primera edición de *La torre de los siete jorobados* de Carrere, aunque Jesús de Palacios, en su prólogo para la edición realizada de esta novela por la editorial Valdemar, asegura que esta no fue escrita, en su totalidad, por el autor madrileño, ya que el olvidado escritor Jesús de Aragón habría sido el encargado de terminarla (Carrere, 2015). Algo que también recoge Ignacio Armada:

Carrere nunca hubiera ideado los detalles inocentes y crueles de Neville, como el de que Basilio salude a sus amigos jorobados frotándoles la espalda con una mano que esconde una ficha de ruleta, en busca de la buena suerte. Tampoco eran dados a integrar el humor en los diálogos, que es la clave principal de Neville. El cineasta, a la hora de expurgar la novela para su adaptación, también demostró unos criterios propios que le diferenciaban de los dos escritores (1999: 115-116).

3 Para un conocimiento aún mayor de la trama de esta película se recomienda la lectura del ya citado trabajo de Pérez Perucha (1982).

Por tanto, esta marcada importancia que concede Neville al humor supone una ruptura con la novela. No va a ser la única diferencia. En el terreno narrativo, el cineasta crea un personaje decisivo como es Inés. En la novela de Carrere y Aragón no aparece, mientras que en la cinta su secuestro es decisivo para que Basilio descubra la torre subterránea. Asimismo, se elimina el personaje maligno de Ercole —fundamental en la novela— y el periodista y el viajante se transforman, respectivamente, en el inspector de policía Martínez y el arqueólogo Zacarías.

Las diferencias de fondo entre la novela y el filme no esconden las circunstancias de estilo y de orientación cultural que unen a Carrere y a Neville. Ambos son unos confesos amantes del costumbrismo madrileño, y en sus piezas se muestra el interés de ambos por el realismo cotidiano y por la ironía. Y, aunque lo fantástico sea usado por ambos, resulta mucho más interesante para nuestro estudio reflejar cómo lo usa Neville en su filme, y cómo provoca la ruptura de lo real por medio de un imposible trufado de elementos que, de forma constante, transgreden los códigos de realidad admitidos y conocidos, por lo que la normalidad se vuelve extraña, inhóspita y, gracias a la ironía de Neville, absurda.

2. ESTUDIO DE LO FANTÁSTICO EN LA PELÍCULA DE NEVILLE

Si como expone Roas lo fantástico tiene como objetivo desestabilizar los límites que nos dan seguridad y «cuestionar la validez de los sistemas de percepción de la realidad comúnmente admitidos» (2011: 35), *La torre de los siete jorobados* lo cumple de manera evidente. Al definir el género fantástico como una categoría estética, Roas asegura en *Tras los límites de lo real* (2011), que la idea del análisis de lo fantástico toma una óptica multidisciplinar (2011: 10), lo que hace posible que textos fílmicos como el de Neville se puedan estudiar con ciertas garantías metodológicas desde los presupuestos teóricos bosquejados por el autor en su volumen. Por ello, y aunque el estudio aquí bosquejado se realice en constante diálogo con otras teorías de lo fantástico, el texto de Roas define una serie de conceptos centrales que se adecúan perfectamente a un análisis de lo fantástico en la película de Neville: la realidad, lo imposible, el miedo y el lenguaje (2011: 9). Este póker conceptual permite abordar una reflexión teórica sobre lo fantástico, por lo que el propósito del presente artículo es demostrar cómo la cinta objeto de estudio se puede adscribir a esta categoría desde cada uno de los cuatro conceptos postulados. Esto

evidenciará la *multidisciplinariedad* de los estudios sobre lo fantástico y permitirá una diferente reflexión sobre el trabajo de Neville pues, aunque muchos autores han definido *La torre de los siete jorobados* como una película de claro carácter fantástico, no se ha realizado un análisis en profundidad mediante herramientas teóricas y conceptos metodológicos propios del género.

Como se ha referido, para la existencia de lo fantástico se ha de producir un conflicto innegociable entre lo real y lo irreal, esto es, entre lo conocido y lo que subvierte cualquier idea de lo conocido. Este conflicto, por tanto, supone la existencia de lo real, como explica Rosalba Campra: «Lo fantástico presupone, por tanto, empíricamente, el concepto de realidad, que se da como indiscutible, sin necesidad de demostración: es» (2001: 154). La cinta de Neville no vacila a este respecto: el director muestra Madrid, ambientada a inicios del siglo xx, en toda su plenitud. De hecho, es fácil de reconocer —para un castizo madrileño, como el propio director— la Plaza de la Paja o el Barrio de la Morería, lugares en los que se frecuenta la acción. Pero, para que empiece a surgir el relato fantástico, se ha de poner en cuestionamiento la idea que tanto el personaje protagonista como el espectador tienen de lo real, y es algo que ocurre con la aparición de lo imposible. Es en este momento cuando surge la transgresión que provoca el extrañamiento de lo conocido «que deja de ser familiar y se convierte en algo incomprensible y, como tal, amenazador» (Roas, 2011: 36). Por eso, el mecanismo de la transgresión es tan relevante y decisivo en cualquier estudio sobre lo fantástico, y se convierte en inherente a la propia categoría. De este modo, cualquier texto fantástico lleva implícita la existencia de la realidad —primero de los cuatro conceptos analizados por Roas—, de lo imposible —el segundo de ellos— y la transgresión. La realidad necesita de lo irreal, y viceversa. «La configuración por excelencia de lo fantástico moderno puede ser definida como la combinación de dos recursos: un lenguaje mimético y un elemento sobrenatural que problematiza las leyes por las que se rige esa realidad representada en el texto» (Rodríguez Hernández, 2010). Esta idea es algo que se adscribe en cualquier estudio de los teóricos que aseguran que la transgresión es una condición inquebrantable de lo fantástico, entre los que se encuentran los citados Roas o Campra. No así Todorov, que evidenció en sus escritos que el efecto transgresor desaparecía con la llegada del psicoanálisis. Por el contrario, este defendió que la vacilación del lector era la primera condición del género (Todorov, 2001: 48). Esta definición deja en evidencia a los personajes y al propio lector, presos de la duda sobre si «el acontecimiento en apariencia sobrenatural» supone o no supone una ruptura de las leyes del mundo conocido. El dictamen de Todorov conlleva el

problema de que lo fantástico quedaría expuesto a ser límite de dos categorías, lo extraño y lo maravilloso. Es por esto que, y teniendo en cuenta el valor de lo definido por el teórico, la vacilación no puede ser considerada como único rasgo definitorio de lo fantástico. Sí que existe vacilación en *La torre de los siete jorobados*, especialmente en el personaje protagonista, más incluso que en el lector, pero lo verdaderamente importante es la transgresión que se produce para desmentir los esquemas de interpretación de lo real. Y esta transgresión, justamente, genera un conflicto entre lo real y lo irreal, que llega tras la irrupción de lo imposible, esto es, cuando Basilio descubre que puede mantener una conversación con el fantasma de Robinsón de Mantua, en primer lugar y, especialmente, cuando descubre la existencia de la torre subterránea en el subsuelo de Madrid.

Al igual que lo real, lo imposible es condición necesaria en cualquier relato adscrito a esta categoría: «Lo fantástico es la única categoría literaria (estética) que no puede funcionar sin la existencia de lo imposible» (Roas, 2011: 46). Tanto la realidad como lo imposible deben de existir para lo fantástico, y han de mantener una conflictiva convivencia. Si no existe conflicto cuando lo imposible aparece en el relato, no emergerá lo fantástico, por lo que la conflictividad —que va emparentada a la transgresión— se torna en indispensable. Esto se debe, como expone Susana Reisz, a que los posibles y los imposibles «conviven de modo inexplicable» (2001: 205). Esto ocurre en la cinta de Neville. Ni el lector ni el protagonista de la ficción entienden, ni se explica en ningún momento, como Basilio es el único ser humano que puede hablar con los fantasmas: no solo con Robinsón de Mantua, sino con el espectro de Napoleón, que aparecerá en una secuencia posterior. Cuando el protagonista se pregunta cómo es posible que él sea el único en conversar con estas presencias, la respuesta de Robinsón de Mantua es absolutamente irracional: «Es usted un hombre sensible a las sensaciones ultraterrenas» (Neville, 1944). De hecho, el resto de personajes «vivos» que aparecen, ante la insistencia de Basilio de haber hablado con el cadáver de Robinsón de Mantua, no tardarán en tildarlo de loco. Este se defiende con una sentencia que evidencia la inexplicabilidad que genera este fenómeno: «Reconozco que esto no es lo normal. Pero también existen fenómenos que no podemos explicar y que también existen» (Neville, 1944).

Lo mismo ocurre tras el descubrimiento, en el subsuelo de Madrid, de una misteriosa torre que en vez de crecer hacia la superficie, se hunde hacia el abismo —de claro influjo expresionista, como gran parte de la película, como se reseñará más adelante—, lo que supone una de los grandes hallazgos estéticos de Neville respecto a la novela de Carrere y Aragón, y que «conduce al

personaje hacia la pesadilla» (San Miguel Montes, 2010). Esta torre, —y en general todo el subsuelo y las grutas que la acompañan—, aparece como inconcebible e inexplicable, esto es, como imposible. De nuevo, aparece el conflicto al transgredirse el límite de la realidad. Por medio del satírico personaje de Zacarías, arqueólogo atrapado en el subsuelo, Neville vuelve a promover la confusión al ofrecer una explicación poco satisfactoria a la existencia de la construcción subterránea: «Esta ciudad fue fundada por los judíos, que se escondieron en estas cuevas tras su expulsión» (Neville, 1944). El espectador, aunque acepte por buena esta respuesta en la ficción, sabrá que la irrupción de estas galerías y, especialmente, de la torre hundida son un imposible, pues esto atenta contra su código de realidad establecido. Esto generará lo citado imposible, que emerge en evidente conflicto con el Madrid real en el que se mueve Basilio. La transgresión en esta película, tanto con la aparición fantasmal de Mantua como con la entrada en el subsuelo, resulta evidente. De vuelta al postulado de Roas, «los motivos que componen el universo fantástico son expresiones de una voluntad subversiva que, ante todo, busca transgredir esa razón homogeneizadora que organiza nuestra percepción del mundo y de nosotros mismos» (2011: 14).

Dentro de este segundo concepto, el de lo imposible, aparece en el filme uno de los recursos tradicionales del género en esta película, por partida doble, como es el fantasma. Primero, y de mayor importancia, con Robinsón de Mantua, pero también con la llegada a la habitación de Basilio de Napoleón, que entablará una conversación de tintes cómicos con el otro fantasma, ante la incredulidad del protagonista, que asiste estupefacto y timorato a la escena desde su cama. «El fantasma es un ser que retorna del más allá en forma incorpórea y se instala en el mundo de los vivos rompiendo, de ese modo, los límites entre dos órdenes de realidad discontinuos, y planteando con ello una transgresión absoluta de nuestros códigos sobre el funcionamiento de lo real» (Roas, 2011: 46). A esta definición se adhieren ambas apariciones, pues su presencia imposible en el mundo de lo real genera un conflicto y una ruptura en lo establecido como conocido. De manera realmente inteligente, Neville jugará con esta concepción de lo fantasmal en el momento en que Basilio consigue escapar de la torre y de la persecución del Doctor Sabatino y los jorobados: como procede del subsuelo, esto es, del «más allá» y de lo irreal, una señora, al ver a Basilio tras la verja que lo separa del barrio de la Morería dirá de él que «es un aparecido» (Neville, 1944). Ya a salvo, el protagonista denunciará los hechos ante la policía, pero nadie lo creerá e, incluso, será acusado de haber consumido mucho alcohol. Ni siquiera tendrá veracidad su historia para

Inés, su enamorada, y a la que ha conseguido salvar de las garras del malvado Sabatino. Tras esto, el fantasma de Robinsón de Mantua abandonará al protagonista a través de un espejo.

Precisamente, el espejo no es un elemento baladí en la película de Edgar Neville. Sin duda, actúa como umbral entre lo real y lo irreal. Para Patricia García, «en el texto fantástico, el umbral, con sus múltiples variantes, es el motivo liminal por excelencia» (2013: 27), y añade que los distintos umbrales serían los agujeros, las puertas, los peldaños, los patios, los espejos y las escaleras. Similar lectura ofrece Umberto Eco en *De los espejos y otros ensayos*, ya que para este funcionan «como un fenómeno umbral, que marca los límites entre lo imaginario y lo simbólico» (1988: 12). Así, los espejos actúan como eje entre lo verosímil y lo imposible, o como frontera entre lo imaginario y lo simbólico por lo que, de nuevo, funcionan para transgredir la realidad. Si bien, lo cierto es que esta clasificación no es hermética, pues cualquier creador puede concebir distintos umbrales que funcionen como límites o como accesos entre lo real y lo irreal en sus obras. De los citados por García, en *La torre de los siete jorobados* los espejos son los que funcionan como umbrales. La primera vez que el espectador observa el fantasma de Robinsón de Mantua lo hace tras una aparición en el espejo de la sala de juegos en la que se encuentra Basilio. También aparecerá por este mismo instrumento el fantasma de Napoleón, en esta misma secuencia. Acto seguido, las dos apariciones desaparecerán por este umbral, que Neville sitúa como límite evidente entre la realidad y lo imposible.

Las apariciones de los fantasmas a través de los objetos acristalados se producen en el mundo conocido de Madrid. Si bien, estos espejos también aparecerán en el subsuelo de la capital, dentro de la casa de Sabatino. De forma muy astuta, Neville filma el reflejo del malvado doctor en el espejo sin su habitual joroba, como una alucinación del protagonista. Por tanto, es por medio de este objeto por el que un ser deforme puede verse a sí mismo como normal, por lo que este espejo anamórfico vuelve a resultar importante en el relato: ya no como umbral entre lo inverosímil y lo irreal, pero sí como elemento transgresor que provoca una subversión en los códigos de realidad establecidos. «El espejo deformante, prótesis extraña, amplía, pero deforma, la función del órgano, como una trompetilla acústica que transformase todo discurso en un fragmento de ópera bufa: una prótesis, pues, con funciones alucinatorias» (Eco, 1988: 29).

De este modo, todas estas condiciones de lo fantástico, como el encuentro con el fantasma, el descubrimiento de la torre subterránea o los espejos como umbrales son descubiertas por el espectador y por el propio protagonis-

ta conforme el relato avanza, con lo que se cumple otra de las máximas del género: «Se hace evidente que no podemos decidir *a priori* que un relato es fantástico por el mero hecho de que en sus páginas aparezcan fenómenos aparentemente imposibles. La cualidad fantástica de un texto no es nunca apriorística, sino que se establece a medida que avanzamos la lectura» (Roas, 2001: 63).

Establecida la necesidad incondicional de la existencia de lo real y lo imposible como conceptos dentro de cualquier relato fantástico, así como la transgresión que se produce al irrumpir lo segundo en el mundo conocido, el tercer concepto de los establecidos por Roas para que un texto se adscriba a la categoría es el miedo. Para este, la creación de los monstruos, fantasmas y demás apariciones imposibles que frecuentan las narrativas fantásticas tienen como propósito «encarnar simbólicamente nuestros terrores más universales, sintetizados en el arquetípico miedo a lo que escapa a nuestro conocimiento» (2011: 83). Este miedo, al escapar a nuestro entendimiento, provocará la aparición de lo amenazante, de lo siniestro (*Unheimlich*) como lo definió Freud en un ensayo de 1919 titulado, precisamente, «Lo siniestro». Y es que lo desconocido, como escribió el psicoanalista incluye un estado de amenaza constante.⁴

La torre de los siete jorobados, al menos en su versión fílmica, parece cultivar un gusto hacia lo siniestro y lo amenazante conforme la historia se adentra en lo desconocido para su protagonista, por lo que se puede afirmar que el miedo sí que forma parte de la cinta de Neville, por lo que se cumple, también, la afirmación de Rosie Jackson:

Dar entrada a lo fantástico implica sustituir la familiaridad, la comodidad, *das Heimlich*, por lo extraño, lo intranquilizador, lo misterioso. Supone introducir zonas oscuras formadas por algo completamente «otro» y oculto: los espacios que están más allá de la estructura limitadora de lo «humano» y lo «real», más allá del control de la «palabra» y la «mirada». De ahí la asociación de lo fantástico moderno con el horror, de los relatos de terror gótico a las películas de horror contemporáneas (2001: 150).

El primer momento amenazador del filme para su protagonista es cuando este descubre que solamente él puede ver al cadáver de Robinsón de Mantua. No se trata de terror, pues Basilio no huye despavorido ante el conocimiento de la existencia de la aparición, pero sí sufre una sensación que lo

4 Pero, no todos los teóricos tienen la misma opinión sobre la condición necesaria del miedo en la creación de índole fantástica. Es el caso de Todorov: «Hay relatos fantásticos en los que el miedo está ausente: pensemos en textos tan diferentes como *La princesa Brambilla*, de Hoffmann, y *Vera*, de Villiers de l'Isle-Adam. El temor se relaciona a menudo con lo fantástico, pero no es una condición necesaria» (2001: 58-59).

altera, lo que se denomina como miedo metafísico, cuyo objetivo es eliminar la concepción de lo real e inquietar al receptor: «Lo que está ausente en un buen número de obras fantásticas contemporáneas es el miedo que experimentan los personajes, pero no la impresión inquietante sobre el receptor, el miedo metafísico» (Roas, 2011: 103).

Basilio volverá a sentir esta inquietud de forma acrecentada cuando descubre que los fantasmas se han colado en su habitación sin ninguna dificultad, por medio del espejo. Este, tras la marcha de Robinsón de Mantua y Napoleón, manifestará su estado miedoso tapándose la cabeza con las sábanas. No obstante, los mayores momentos de amenaza llegan tras la incursión del protagonista en la torre hundida. El miedo a ser descubierto, en primer momento, por los jorobados le obliga a esconderse. Posteriormente, y ante la posibilidad de ser asesinado por Sabatino, la huida por las laberínticas grutas y la persecución realizada por el propio doctor y sus súbditos corcovados deviene en una inquietud amenazante tanto para el propio Basilio, como es evidente, como para el espectador. Sin duda, Neville evidencia esta transgresión que caracteriza al género fantástico con la irrupción de estas secuencias repletas de impactos amenazantes derivados del miedo metafísico. Y lo hace de un modo sutil, generando una sorpresa en el receptor y el protagonista sin recurrir a mecanismos de terror absoluto, sino generando una impresión intranquilizadora que baña todo el ambiente.

El cuarto concepto que emana de cualquier producción fantástica es el lenguaje. Lo primero que se ha de advertir es, como recalca Irène Bessièrre, que «no existe un lenguaje fantástico en sí mismo» (2001: 87). Por tanto, la transgresión esencial e inherente al fantástico se tiene que realizar con mecanismos propios de la narración. En el caso de un texto fílmico como el que nos ocupa, el mundo del relato ha de ser presentado de la forma más real posible, de este modo, «la construcción del texto fantástico estaría guiada —paradójicamente— por una “motivación realista”» (Roas, 2011: 112). Por tanto, y dada la naturaleza del texto, Neville cumple esta máxima con la unión del diálogo y la imagen filmada mediante el montaje como conductor y expresión del lenguaje fílmico, y no sitúa su historia en el terreno de lo onírico y lo ilógico, sino que se vale del mimetismo de los parecidos en la película para conseguir la pretendida «motivación realista». Para ello, se emplean una serie de procedimientos destinados a afirmar la referencialidad del espacio filmado, y que constituyen lo que Roland Barthes definió como «efectos de realidad» (1987), y que en la cinta objeto de estudio pueden ser la contextualización histórica precisa, la descripción minuciosa de hechos o lugares que realizan los personajes, o las

imágenes de la realidad conocida mediante la fotografía del filme, así como el empleo, en muchos casos, de una adjetivación deliberadamente connotada en los diálogos.

Para que exista la transgresión en términos narrativos, el director ha de trasladar el mundo real a lo filmado en su absoluta cotidianidad. Lo familiar de la escena hará que todo parezca normal. En *La torre de los siete jorobados* así ocurre, pues Madrid se presenta en su normalidad: en la Plaza de la Paja se muestran a niños jugando sin preocupaciones y en el Barrio de la Morería se pueden observar a los ciudadanos paseando como por cualquier otro emplazamiento de la ciudad. Esta presentación tan rutinaria de los hechos, en el Madrid de inicios de siglo xx, provoca que la transgresión generada por la irrupción del fenómeno insólito en este ámbito tan cotidiano sea aún mayor: nadie espera que en el subsuelo de Madrid se escondan unas galerías tan insólitas y, menos aún, caracterizadas y dominadas por una torre que se dirige hacia el suelo.

Desde otra perspectiva, con los diálogos introducidos en el guion Edgar Neville también quiere dejar patente que lo fantástico es algo que irrumpe en la ciudad que él filma, y que lo onírico no tiene cabida en su relato: tanto lo real como lo imposible existen. Así lo deja claro el propio Basilio tras concluir la primera de sus múltiples conversaciones con Robinsón de Mantua: «Esto no ha sido un sueño» (Neville, 1944).

Por tanto, se resume en este punto que la idea de la transgresión que propone esta cinta como producto adscrito al género fantástico no está limitada únicamente a su dimensión argumental y temática, sino que a nivel lingüístico también se produce tal ruptura. Aunque con características evidentemente diferentes al lenguaje literario, lo cinematográfico constituye un lenguaje «designado como hecho semiológico y como hecho de discurso» (Metz, 1973: 70).⁵

Asimismo, Roas elabora una lista de, precisamente, recursos lingüísticos y formales que colaboran en la creación de lo fantástico (2011: 134), tanto de carácter narrativo como vinculados a lo sintáctico o lo verbal. Por no abandonar este cuarto concepto del lenguaje, Rodríguez Hernández —aunque teo-

5 Christian Metz es uno de los grandes analistas del lenguaje cinematográfico. Al realizar sus estudios, se sumó a la orientación narratológica que habían realizado teóricos clásicos como André Bazin o Jean Mitry y como lingüista, trató de aplicar los procedimientos de la semiología estructuralista a los textos fílmicos. Para entender esto resulta necesaria la lectura de *Lenguaje y cine*, publicado por Metz en 1973. Partiendo de ello, para estudiar la ruptura a nivel lingüístico del filme de Neville, se han de considerar los códigos propios de este lenguaje, como la relación entre lo verbal y la imagen o el empleo narrativo de las técnicas de montaje, entre otros.

rizado, especialmente, para el texto literario—, distingue entre un fantástico de percepción y un fantástico de lenguaje o del discurso en relación con las concepciones del lenguaje vigentes en cada periodo: mientras que la variante de percepción se vincula a una idea del lenguaje caracterizada por la confianza en sus propiedades icónicas y representacionales —propios del Romanticismo, el Realismo o el Simbolismo—, el fantástico del discurso llega tras los postulados de Saussure en los que se rompe la confianza en la relación entre lenguaje y el mundo tal cual se conocía (Rodríguez Hernández, 2010).

De esta manera, y considerándose el lenguaje cinematográfico en el que se estudia tanto lo verbal como la imagen filmada y los códigos fílmicos propios del mismo, Neville emplea la fuerza rupturista del nivel lingüístico al transgredir el código realista en *La torre de los siete jorobados*, mediante los elementos que pueblan su relato, la fotografía de la cinta y las conversaciones entre los distintos personajes que participan en la verosimilitud inherente a las narraciones miméticas, y solo mediante la irrupción de lo imposible consigue, en último término, que el acontecimiento inexplicable marque la diferencia entre lo real de Madrid y lo irreal de la torre hundida, y entre lo real de los personajes de Basilio, Inés o La Bella Medusa, entre otros, y lo irreal del cadáver parlante de los ya fallecidos Robinsón de Mantua o Napoleón Bonaparte. Sin duda, esto evoca al objetivo del fantástico: «subvertir la percepción que el lector [en este caso, espectador] tiene del mundo real, de forma más acusada que otras formas literarias y artísticas» (Roas, 2011: 113).

3. LA RISA PARA RELATIVIZAR LA VISIÓN UNÍVOCA DEL MUNDO

Asegura Víctor Alarcón que, a primera instancia, el relato fantástico y la risa parecen incompatibles y, para ello, usa como ejemplo un capítulo de la serie norteamericana *Los Simpsons* —titulado *La pata de mono*, en honor del cuento de W. W. Jacobs— en el que fantástico es eliminado en pos de una mayor comicidad. Aunque llega a la estimulante conclusión de que «combinar lo cómico con lo fantástico es posible y se ha vuelto una realidad cotidiana» (2013: 73). El objeto de este estudio no es otro que, precisamente, analizar cómo la película de Neville se inserta, mediante la transgresión inherente al género, en la senda de lo fantástico y, además, analizar cómo el humor tiene una importancia inusitada en este trabajo. Así, *La torre de los siete jorobados* es un texto en el que los dos recursos protagonistas de este estudio —lo fantástico y el humor— tienen una amplia repercusión en el lector y se convierten en

aspectos inseparables. Por eso, en primer término, se ha profundizado en la dimensión fantástica de la película para, a continuación, observar cómo la fina ironía del director madrileño y la risa a la que invita su texto fílmico se emparenta claramente con el género.

Pero, para adentrarse en los mecanismos de los que se vale Neville para introducir la ironía en esta cinta y emparentarlo a la concepción fantástica del texto se ha de tener en cuenta lo sainetesco, la frescura e hilaridad de sus diálogos y sus personales toques irónicos en lo narrativo. Como se avanzó, un gran análisis para conocer la versión humorística del autor madrileño lo escribió María Luisa Burguera en *Edgar Neville. Entre el humor y la nostalgia* (1999). Si bien, el propósito del presente estudio es comprender cómo su propuesta de lo irónico se introduce en la narración de *La torre de los siete jorobados*, y cómo se relaciona con lo real y lo irreal de lo fantástico. Para este fin, ayuda mucho comprender cómo se vale de los mecanismos del sainete: «Neville, fiel a sí mismo, nos brinda un filme donde lo sainetesco aflora a la par que lo siniestro» (Gómez Tarín, 2001: 224).

Pero antes de realizar esta operación, es importante conocer la idiosincrasia humorística de Neville, y de dónde procede su gusto. En una entrevista recogida en el volumen de Burguera, el madrileño define así el humor: «Es la manera de entenderse entre sí las personas civilizadas. Pero reconozco que no es una definición completa; únicamente lo es desde el punto de vista de que solo personas inteligentes y con una educación desarrollada son capaces de captar el humor» (1999: 229). Edgar Neville perteneció a la llamada por José López Rubio La Otra Generación del 27, en su discurso de ingreso en la Real Academia Española, en 1983, y estaba formada por distinguidos intelectuales, escritores, dramaturgos y cineastas de la época como el propio López Rubio, el cineasta madrileño, Miguel Mihura, Tono o Enrique Jardiel Poncela entre otros (Romera Castillo, 1995). Todos ellos tendrían como maestro a Ramón Gómez de la Serna y coincidirían en la revista *La Codorniz*, de humor gráfico y contemporáneo fundada por Mihura en 1941, y en la que sus integrantes fueron reconocidos por una nueva forma de hacer reír, basada en la sutil ironía, con algunos toques inexplicables y absurdos. Sin duda, una forma de concebir el humor que se adscribe al cine de Neville en general, y a *La torre de los siete jorobados* en particular.

En un enriquecedor artículo, San Miguel Montes asegura que el humor de la cinta emerge «mediante gráciles toques sainetescos y diálogos chispeantes» (2010). No obstante, lo sainetesco puede llevar a confusiones, por lo que es necesario un acercamiento previo al concepto. Juan Antonio Ríos Carratalá, en su libro *Lo sainetesco en el cine español* (1997), destaca varias características que

definen a este tema en diversas películas españolas, como la aparición de estereotipos nacionales ya definidos y reconocidos por el espectador, la creación de ambientes populares propios de la clase media, uso de actores que ya son tipos en sí mismos y, el que aquí interesa, gracejo y frescura en los diálogos. Aunque todos los rasgos del sainete citados aparecen en la película, para analizar el humor en *La torre de los siete jorobados* lo importante es tener en cuenta el último: la gracia y la ironía en los diálogos. En su citada obra, Carratalá hablará de la combinación interesante que Neville hace de elementos sainetescos con los de otros géneros, y que combina elementos sainetescos con «argumentos bastante alejados de esta materia» (1997: 50). Uno de estos «argumentos» a los que se refiere Carratalá sería la aproximación a lo fantástico. Precisamente, lo que hace que lo sainetesco en *La torre de los siete jorobados* se inserte con facilidad en lo fantástico es la oposición entre los dos mundos: Madrid y el subsuelo. «La presencia simultánea de esos dos mundos permite a Neville la incorporación de lo sainetesco, como apunte, incluso en ocasiones como pincelada humorística» (Gómez Tarín, 2001: 224). De nuevo, la oposición, como elemento transgresor: Madrid y el subsuelo, el uso de lo sainetesco y de lo fantástico y, en definitiva, lo real y lo imposible. En cuanto a la gracia de los diálogos referidos se evidencia en gran parte de las conversaciones que se tienen a lo largo de la película, por lo que no es difícil detectar ejemplos. Es el caso de la escena en que Robinsón de Mantua le cuenta a Basilio su tipo de mujer ideal: «De mi vida terrena solo echo de menos una cosa, la estatua de la Venus de Milo. La Venus me gustaba a mí como mujer, era mi tipo» (Neville, 1944), o cuando una señora descubre a Basilio tras la verja que lo separa del Barrio de la Morería, y que le pregunta a este: «¿Está usted seguro de que no es un muerto?» (Neville, 1944), entre otros tantos ejemplos. El guion de la producción corrió a cargo de José Santugini, a quien había conocido años atrás en la redacción de la revista *Buen Humor* (Aguilar, 2002: 62). Fuera del puro diálogo, pero sin perder la relación con lo fantástico, el humor también aparece en otros momentos. Sin duda, el más pretendido momento cómico por Neville aparece con la citada aparición de Napoleón, que llega incluso a presentarse con su nombre ante Robinsón de Mantua y el perplejo Basilio. Originalidad y facilidad para provocar la risa con los argumentos, y gracejo y frescura de los diálogos confirman el humor de la película: «Por ese cruce entre elementos argumentales lineales y los aspectos sainetescos, veremos que, en líneas generales, contribuyen a crear un sustrato humorístico suave, no forzado» (Gómez Tarín, 2001: 226).

Y, pese a todo esto, no se ha de perder de vista el contexto histórico en el que realiza su atrevida propuesta. Al igual que lo fantástico, lo sainetesco

tampoco estaba bien visto por el régimen franquista como explica Castro de Paz (2015: 267).⁶ Las causas del rechazo de las autoridades a este género se pueden intuir: su cercanía con el costumbrismo y la veracidad de la población filmada que, en los años cuarenta del siglo pasado, pasaba por enormes dificultades de índole social y económica. Es por eso que películas como esta, con una ironía afilada y con acercamiento a movimientos mal vistos como el fantástico y el sainete haya sido aplaudida por diversos historiadores cinematográficos, como es el caso de Eduardo Rodríguez Merchán y Virginia de Lucas: «La inteligencia de su cine y la irónica poesía que destilaban sus personajes resultaron un soplo de aire fresco en los cuarenta» (1999: 134).

4. CONCLUSIONES

El objetivo de este artículo no ha sido otro que demostrar cómo *La torre de los siete jorobados* en su versión fílmica se acerca a los presupuestos del género fantástico —para lo que nos hemos ayudado de los trabajos de diversos teóricos—, analizar cómo el humor supone también un elemento de ruptura en su cine, mediante lo sainetesco, y, en último término, comprobar cómo esta transgresión provocada por el humor engarza, perfectamente, con la transgresión que se realiza en el estudio de lo fantástico. Así, como escribió Alarcón, fantasía y humor no solo tienen una evidente repercusión en el filme objeto de estudio, sino que se convierten en inseparables.

Neville incrementa, gracias a la inteligente y original inclusión de una torre hundida, la condición fantástica respecto a la novela base, escrita por Emi-

6 No solo lo fantástico y lo sainetesco estaban mal vistos por las autoridades del régimen franquista. También el tenebrismo originado por el expresionismo de herencia alemana, que Neville cultiva en *La torre de los siete jorobados*. Por eso, y aunque referido en nota y con mucha menos profundidad que lo anterior, resulta útil reseñar cómo el uso del expresionismo en esta cinta supone otra forma de transgresión. No son pocos los estudios que se han realizado de la influencia de este movimiento en la cinta de 1944, destacando los de Tébar (1999), Uriondo Lozano (2015) o San Miguel Montes (2010), sin olvidar la gran obra *Los tres sainetes criminales* (2002), de Santiago Aguilar, donde aborda esta y otras influencias en profundidad tanto de *La torre de los siete jorobados* como de las otras dos cintas que forman la «trilogía matritensis». Además de a la imaginación de Neville, mucho se debe a Pierre Schild, montador alemán a quien el madrileño había encargado la construcción de los decorados del filme, y que había ya trabajado en cintas expresionistas durante los años veinte en Alemania. Sin duda, la torre y la ciudad subterránea construidas por Schild tienen muchas concomitancias del periodo germano. El subsuelo madrileño recuerda a la ciudad de *Metropolis* (1927), de Fritz Lang, con esa tendencia del paisaje urbano hacia el desdoblamiento tan típica del expresionismo y con esas curvas que funcionan como «metáforas de psiquismo» (Sánchez Biosca, 2000: 47). Y no se puede olvidar la labor excelsa de Enrique Barreyre, encargado de la fotografía del filme. A él se debe el inteligente uso del claroscuro, así como la proyección de las sombras, que siempre anticipan una amenaza, como cuando la del Doctor Sabatino —interpretado por un excelso Guillermo Marín— se refleja en la pared de la habitación de Inés, justo antes de secuestrarla, y que evoca claramente el más famoso fotograma de *Nosferatu* (1922), de F. W. Murnau.

lio Carrere y, —según las últimas pesquisas—, por Jesús Aragón. Los cuatro conceptos que permiten dibujar el mapa de lo fantástico, para Roas, como son realidad, lo imposible, miedo y lenguaje aparecen en el trabajo de Neville. Y en su filme, esta transgresión engarza muy bien con la risa. Mediante lo sainetesco, que deriva en sutiles, irónicos y frescos diálogos, el director consigue provocar la carcajada y emparentar un género mal visto en el franquismo con lo fantástico: «En la más dura posguerra se declaró partidario de la herencia sainetesca, por entonces condenada por su olor a cocido» (Carratalá, 1999: 102). Al igual que en el caso de lo fantástico, la transgresión vuelve a ser un elemento clave para el funcionamiento de lo cómico, tal cual expone Alarcón (2013: 78-79).

Por lo tanto, un estudio de estas características permite afianzar la relevancia de los estudios cinematográficos desde la categoría de lo fantástico, algo menos trabajado e investigado que si se relaciona esta categoría con la literatura. El reciente volumen *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)*, dirigido por David Roas y editado por Iberoamericana/Vervuert muestra cómo es posible y muy relevante hacer estudios de lo fantástico no solo desde lo literario, sino también desde la narración gráfica, el teatro, la televisión o el cine, como evidencian los capítulos de Pau Roig, Iván Gómez o Rubén Sánchez Trigos en los que se estudia la presencia y evolución de este género en la historia de la cinematografía española. Por tanto, *La torre de los siete jorobados*, especialmente por la época en la que se produce —apenas iniciada la posguerra y con un cine sometido a una censura muy rígida— supone también un acontecimiento, por lo que considero muy pertinente su estudio desde las teorías de lo fantástico.

En este contexto, parece irrefutable afirmar que Neville fue un director necesario en el cine nacional de los cuarenta, que se atrevió a innovar con géneros que no tenían cabida en la época y que, en definitiva, consiguió demostrar que lo fantástico y el humor, combinados, pueden funcionar en cualquier relato de manera impecable.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Santiago (2002): *Edgar Neville: tres sainetes criminales*, Filmoteca Española, Madrid.
- ALARCÓN, Víctor (2013): «De la risa a la inquietud. El humor en la literatura fantástica», en David Roas y Patricia García (eds.), *Visiones de lo fantástico (aproximaciones teóricas)*, e.d.a. libros, Benalmádena, pp. 73-87.

- ARMADA, Ignacio (1999): «Un refugio para la deformidad del mal», en María Luisa Burguera (ed.), *Edgar Neville: 100, Número especial de Nickel Odeon. Revista Trimestral de Cine*, Madrid, pp. 110-131.
- BARTHES, Roland (1987): «El efecto de realidad», en Roland Barthes, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Paidós, Barcelona, pp. 179-187.
- BESSIÈRE, Irène (2001): «El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 83-104.
- BURGUERA, María Luisa (1999): *Edgar Neville: entre el humor y la nostalgia*, Diputació de València, Valencia.
- CAMPRA, Rosalba (2001): «Lo fantástico: una isotopía de la transgresión», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 153-190.
- CARRERE, Emilio (2015): *La torre de los siete jorobados*, Valdemar, Madrid.
- CASTRO DE PAZ, José Luis (2015): «Sobre generaciones, experimentaciones y disidencias», en *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta*, Shangrila Textos, Santander, pp. 263-344.
- COMPANY, Juan M. (1997): «La torre de los siete jorobados», en Julio Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español*, Filmoteca Española-Cátedra, Madrid, pp. 181-183.
- ECO, Umberto (1988): *De los espejos y otros ensayos*, Lumen, Barcelona.
- GARCÍA, Patricia (2013): «La ‘frase umbral’, desliz al espacio fantástico», en David Roas y Patricia García (eds.), *Visiones de lo fantástico (aproximaciones teóricas)*, e.d.a. libros, Benalmádena, pp. 27-38.
- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (2001): «Edgar Neville: Sainete, intertextualidad y anclaje temporal», en Luis Fernández Colorado y Pilar Couto Cantero (coords.), *La herida de las sombras, El cine español de los años 40*, Actas del VIII Congreso de la AEHC, 2001, Madrid, pp. 219-236, disponible en <http://www.bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-edgar-neville.pdf>, [06/01/2018]
- GUBERN, Román (2016): *Historia del cine*, Anagrama, Barcelona.
- JACKSON, Rosie (2001): «Lo “oculto” de la cultura», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 141-151.
- METZ, Christian (1973): *Lenguaje y cine*, Planeta, Barcelona.
- MONTERDE, José Enrique (2000): «El cine de la autarquía (1939-1950)», en VV.AA., *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid, pp. 181-238.
- NEVILLE, Edgar (dir.) (1944): *La torre de los siete jorobados*, Producciones Luis Judez, Germán López, España.
- PÉREZ PERUCHA, Julio (1982): *El cinema de Edgar Neville*, XXVII Semana del Cine de Valladolid, Valladolid.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio (1997): *Lo sainetesco en el cine español*, Universidad de Alicante, Alicante.
- (1999): «Edgar Neville y lo sainetesco», en María Luisa Burguera (ed.), *Edgar Neville: 100, Número especial de Nickel Odeon. Revista Trimestral de Cine*, Madrid, pp. 102-109.
- REISZ, Susana (2001): «Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 193-220.

- ROAS, David (2001): «La amenaza de lo fantástico», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 7-44.
- (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- (2017) (dir.): *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt.
- RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo (2011): «Entrada de Edgar Neville Romree», en Carlo Heredero y Eduardo Rodríguez Merchán (dirs.), *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América, Molleta-Praça*, vol. 6, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), Madrid, pp. 261-266.
- y Virginia GARCÍA DE LUCAS (1999): «Un dandy tras la cámara», en María Luisa Burguera (ed.), *Edgar Neville: 100, Número especial de Nickel Odeon. Revista Trimestral de Cine*, Madrid, pp. 132-147.
- RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Tahíche (2010): «La conspiración fantástica: una aproximación lingüístico.cognitiva a la evolución del género», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 2010, disponible en <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero43/consfan.html>, nº 43, [06/01/2018]
- ROMERA CASTILLO, José (1995): «Perfiles autobiográficos de la 'otra generación del 27' (la del humor)», en *Centro Virtual Cervantes*, AIH Actas XII, pp. 241-247, disponible en https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_4_032.pdf, [07/01/2018]
- SAN MIGUEL MONTES, Alfonso (2010): «La torre de los siete jorobados: cuando el Madrid castizo abrió una puerta a un modelo urbano expresionista», en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2010, Alicante, disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-torre-de-los-siete-jorobados-cuando-el-madrid-castizo-abrio-una-puerta-a-un-modelo-urbano-expresionista/html/b3ba7107-9f51-43c2-b9bc-7656a28d8642_2.html, [06/01/2018]
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2004): «El gabinete del Doctor Caligari y los destinos del filme expresionista», en *Cine y vanguardias artísticas*, Paidós, Barcelona, pp. 35-58.
- TÉBAR, Juan (1999): «Capricho revisado. La torre de los siete jorobados», en María Luisa Burguera (ed.), *Edgar Neville: 100, Número especial de Nickel Odeon. Revista Trimestral de Cine*, Madrid, pp. 159-165.
- URIONDO LOZANO, María (2015): «La Torre de los Siete Jorobados, de Edgar Neville: paradigma expresionista español y analogías con la vanguardia alemana», en *III Congreso Internacional Historia, arte y literatura en el cine español y portugués: hibridaciones, transformaciones y nuevos espacios narrativos* [ACTAS], vol. 2, pp. 86-104.
- TODOROV, Tzevan (2001): «Definición de lo fantástico», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 47-63.