

Jordi Massó Castilla, investigador de Apoyo de la Comunidad de Madrid. Universidad Complutense (UCM). Facultad de Filosofía. 28040 Madrid.

Luis Deltell Escolar, profesor de Historia del Cine. Universidad Complutense (UCM). Facultad de Ciencias de la Información. 28040 Madrid.

El símbolo perdido: estética y pensamiento en las adaptaciones cinematográficas de obras de Antonio Buero Vallejo

The Lost Symbol: Aesthetics and Thought in the Film Adaptations of Works by Antonio Buero Vallejo

Recibido: 26 de septiembre de 2011

Aceptado: 2 de noviembre de 2011

RESUMEN: Cuatro adaptaciones cinematográficas se han hecho de obras de Antonio Buero Vallejo, cantidad modesta si se compara con la de otros dramaturgos de su talla. En el presente artículo se analizan por primera vez estos filmes en busca de las causas que expliquen el aparente desinterés del cine hacia dicho autor. La tesis que se plantea es la de que existen dos elementos estético-filosóficos en la dramaturgia de Buero, el simbolismo y la "tragedia esperanzada", difíciles de llevar a la gran pantalla, por lo que los adaptadores han optado siempre por mitigarlos o incluso por anularlos.

Palabras clave: teatro, cine, estética, simbolismo, Buero Vallejo.

ABSTRACT: Four film adaptations of Antonio Buero Vallejo's plays has been made up to now, a modest amount compared with that of other playwrights of his stature. This article analyzes for the first time these films in search of the causes that explain the apparent disinterest of cinema to this playwright. The thesis is that there are two aesthetic-philosophical elements in the Buero's plays, symbolism and the "tragic hope" difficult to adapt, so that the adapters have always opted for mitigating or even by neutralizing them.

Key words: Theatre, cinema, Aesthetics, symbolism, Buero Vallejo.

1. Introducción

Desde sus comienzos, el cine ha recurrido constantemente al teatro para nutrirse de historias. La adaptación de obras teatrales es una práctica habitual de la que no escapan ni los textos de los trágicos griegos ni los de los dramaturgos más actuales. Como muestran Carlos F. Heredero y Antonio Santa-

maría¹, la literatura española y, en concreto, el teatro, no han sido ajenos a esta práctica. Las obras de Fernando de Rojas, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Jacinto Benavente y García Lorca, entre otros muchos, han sido fuente permanente de inspiración para el cine. En el caso de Buero Vallejo se da un hecho cuando menos extraño. Sus obras de teatro se han grabado en varias ocasiones y Televisión Española ha emitido once representaciones en el programa *Estudio Uno* (diez en el periodo histórico 1971-1983 y una en la etapa moderna, en 2006), una adaptación para *Función de Noche* y otra en *Noche de Teatro*. Sin embargo, las adaptaciones cinematográficas basadas en obras de Buero Vallejo son sólo cuatro, a las que habría que añadir un proyecto frustrado del que se conserva el guión, cifra modesta si se compara con la de otros autores. Salvo los estudios de Mariano de Paco², Alfredo Castellón³ y M^ª Teresa García-Abad⁴, pocos análisis se han ocupado de investigar las causas por las que el dramaturgo español más importante de la segunda mitad del siglo XX cuente con tan pocas adaptaciones cinematográficas.

A *priori* podría parecer que existe algo en las obras de Buero que dificulta su traslación a la pantalla. Los trabajos mencionados, muy estimables para la historiografía del cine y para el estudio de la obra de Buero Vallejo, apenas indagan en este enigma, probablemente porque uno de los cuatro largometrajes, *Historia de una escalera* (Ignacio F. Iquino, 1949) está perdido y porque, salvo *Esquilache* (Josefina Molina, 1988), los restantes, *En la ardiente oscuridad* (Daniel Tinayre, 1953), *Madrugada* (Antonio Román, 1953) y el guión de *La doble historia del doctor Valmy* (León Klimovsky, 1977) son de difícil acceso.

El presente artículo analiza las cuatro películas y la documentación que acompañó a cada uno de estos proyectos, algo inédito hasta ahora, e incluye cartas personales del propio Buero de indudable valía. Con ello se pretende dar respuesta a la pregunta de por qué la industria cinematográfica ha prestado tan poca atención a este autor. Creemos que nuestro trabajo puede arrojar luz en una vertiente de la obra de Buero Vallejo prácticamente ignorada. Asimismo, y como telón de fondo de la presente investigación, se plantean las

¹ Cfr. HEREDERO, Carlos F. y SANTAMARINA, Antonio, *Biblioteca del cine español*, Cátedra/FilMOTECA Española, Madrid, 2010.

² Cfr. PACO, Mariano de, "Buero Vallejo y el cine", en ROMERA, José (dir.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX: actas del XI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, Visor, Madrid, 2002, pp. 91-106.

³ Cfr. CASTELLÓN, Alfredo, "Adaptaciones del teatro de Buero a cine y televisión", *Las puertas del drama*, n.º 2, primavera 2002, Asociación de Autores de Teatro, Madrid, pp. 23-25.

⁴ Cfr. GARCÍA-ABAD, M^ª Teresa, "Madrugada, de Antonio Buero Vallejo, o las tinieblas de la aurora: del escenario a la pantalla", *Cauce*, n.º 30, 2007, Madrid, pp. 75-96.

relaciones entre la estética del cine y la del teatro, empleando como excusa el caso particular de las adaptaciones de sus textos. La metodología más idónea es, en nuestra opinión, el estudio historiográfico y estético de cada una de las cinco películas.

2. *Historia de una escalera*

Apenas unos días después de su estreno en el teatro (14 octubre 1949), Antonio Buero Vallejo firma con I.F.I. Producciones, propiedad del director catalán Ignacio F. Iquino, el contrato de licencia para adaptar *Historia de una escalera*. Pese a que la película se considere hoy perdida, lo que imposibilita cualquier análisis, se conserva buena parte de la documentación que produjo, por lo que se pueden plantear hipótesis respecto a sus diferencias con el texto teatral que explicarían la desfavorable opinión que Buero tenía de este filme, como confesó a Mariano de Paco en 1973: “[la película era] muy mala, y con estúpidas pegadas de censura al guión”⁵.

Como es bien sabido, *Historia de una escalera* es el retrato de unas familias que residen en un edificio y que se muestran incapaces de escapar a un destino de miseria económica y social que se transmite de padres a hijos durante varias generaciones. La tragedia la simboliza la escalera de la vivienda, elemento central de la obra y por la cual, como explicó Buero, “se sube y se baja, pero [...] ni se sube ni se baja a ningún sitio, y es por lo tanto signo clarísimo del inmovilismo de nuestro país en aquellos momentos”⁶. Varios investigadores han señalado la “estructura cíclica”⁷ de esta obra. Los sueños de los personajes se frustran una y otra vez, condenados a repetir el drama de sus progenitores, sin que por ello lleguen a perder nunca la esperanza. Se ha hablado por ello de la “tragedia esperanzada”⁸ que caracterizaría al teatro de Buero, un rasgo que se plasma en el peso que el destino tiene en *Historia de una escalera* y en otras de sus obras y que sin duda remite a los clásicos griegos.

⁵ PACO, Mariano de, *op. cit.*, p. 99.

⁶ BUERO VALLEJO, Antonio, *Obra completa*, vol. II, (edición crítica a cargo de Mariano de Paco y Luis Iglesias Feijoo), Madrid, Espasa Calpe, 1994, p. 560.

⁷ LEYRA, Ana María, “Las filosofías de la diferencia y la repetición en el teatro de Buero Vallejo”, en LEYRA, Ana María (ed.), *Antonio Buero Vallejo: literatura y filosofía*, Universidad Complutense, Madrid, 1998, p. 121; PACO, Mariano de, *De re bueriana*, Universidad de Murcia, Murcia, 1994, p. 71.

⁸ BUERO VALLEJO, Antonio, *Obra completa...*, *op. cit.*, p. 433.

Por la documentación que se conserva, sabemos que el final de la película modificaba sensiblemente el creado por Buero para la obra de teatro. Lo paradójico es que el propio dramaturgo accedió a ello, pues en el contrato firmado con la productora de Iquino una de las cláusulas, la séptima, señalaba de manera explícita que los adaptadores deberían introducir “alguna situación, momentos, etc., de contenido humorístico y risueño, a tono con el ambiente y la vida de los personajes, como asimismo el mantener el espíritu de la obra, desarrollándola cinematográficamente sin salir de la escalera y las dependencias de la casa, salvo en la secuencia final, que tendrá lugar en la calle, saliendo de la casa”⁹. Los adaptadores fueron José Romillo, Ignacio F. Iquino, Antonio Pérez Sánchez y, curiosamente, el propio Buero Vallejo, que se vio “obligado” a alterar el final de su creación, introduciendo una secuencia de exteriores cuyo desarrollo se desconoce. La única fuente de la que disponemos es la sinopsis del guión que se entregó a la censura y en la que se describía el final de la siguiente manera:

Pero Fernando hijo, poseído de una firme convicción, alentado por el amor sincero y leal de Carmina hija, y con la seguridad en el triunfo de sus ideales, decide emprender una nueva vida en compañía de Carmina, apartados de tan deplorable ambiente. Fernando padre y Carmina madre, ven alegrarse a sus hijos, con la alegría, dentro del dolor, de ver cómo han sabido imponer su resolución, como ellos soñaron hacer¹⁰.

Si la escena final de la película era esta (como así lo afirman las críticas de la época), la carga trágica y la estructura cíclica del texto teatral habrían desaparecido; incluso el símbolo central de la obra, la escalera omnipresente de la que no se puede escapar y que no conduce a sitio alguno, perdía su significado. Dado que no existen copias del filme, no es posible comprobarlo. Lo único confirmado, pues lo estipulaba el contrato, es que la escena final era una secuencia de exteriores, probablemente la de la huida de la pareja. ¿Fue esto lo que escribieron los adaptadores o fue Ignacio F. Iquino quien retocó el guión que ellos le entregaron para que tuviese un final feliz? Con los documentos conservados, no es posible dar una respuesta a esta pregunta. Sabemos, eso sí, que muchos años después Buero Vallejo se lamentaba de los muchos cambios

⁹ Contrato firmado por Producciones Iquino y Antonio Buero Vallejo el 20 de octubre de 1949, conservado en el archivo personal del dramaturgo. Dado que toda la correspondencia y los contratos que se citan en el presente trabajo proceden de esa fuente, en adelante se citará indicando únicamente el documento y su fecha.

¹⁰ Expedientes de lectura de la Junta de Clasificación y Censura de *Historias de una escalera*, número de expediente: 09753. Signaturas: 36/04715 y 36/03382.

que había introducido la censura. Conocemos, además, que durante el rodaje el dramaturgo estuvo en contacto con Iquino, quien, pese a que aquel así se lo demandaba, no llegó a enviarle una copia del guión empleado en el rodaje y sí, en cambio, algunas fotografías de él. La impresión que dejaron aquellas imágenes en Buero no fue positiva, pues en una carta al cineasta fechada el 17 de febrero de 1950 se lamentaba de que “los maquillados son defectuosos y teatrales en demasía [...], el empleo de la luz en interiores de recortadas y contradictorias sombras de foco demasiado convencionales –y el decorado– de una casi absoluta falta de realidad material y ambiental”¹¹.

Por lo anterior, sería aventurado señalar las causas que motivaron el fracaso de este largometraje entre el público y la crítica, que destacó la falta de dinamismo y de libertad de los personajes, encorsetados en el espacio de la vivienda. Las películas de la productora de Iquino solían rodarse en la calle, con pocos medios y con aspecto documental, sobriedad cercana a aquélla que tan bien aprovechó el neorrealismo italiano y que, en el caso del cineasta español, obedecía simplemente a una precariedad industrial, y no a una decisión estética. A esto es a lo que parece referirse Buero en su carta. Pero por lo que respecta al objetivo de este artículo, es posible hacer dos consideraciones a las que habremos de volver más adelante. En primer lugar, se puede aventurar que la película, por estar demasiado apegada al lenguaje y a las convenciones teatrales, probablemente tenía un valor cinematográfico escaso. Y, por otra parte, si el filme poseía ese final complaciente, perdía el significado del símbolo de la escalera y, con ello, diluía la fuerza de uno de los elementos que caracterizan el teatro de Buero Vallejo, como es la “tragedia esperanzada”.

3. *En la ardiente oscuridad / Luz en la sombra*

Para los historiadores del cine y para los especialistas en la literatura española de posguerra, todo lo que tiene que ver con este proyecto posee un interés enorme, no tanto por lo que respecta a la propia película, cuyo mayor mérito es su puesta en escena, como por la documentación que generó. En la cinematografía iberoamericana pocos ejemplos hay como éste en los que quede constancia de todo el proceso de preproducción y de producción. Suele ser norma habitual que los acuerdos y conversaciones entre autor y guionistas, productores y directores, se cierren verbalmente. Sin embargo, en el caso de *En la ardiente oscuridad*, por tratarse de una película argentina, el contacto con

¹¹ Carta de Antonio Buero Vallejo a Ignacio F. Iquino, 17-2-1950.

el autor de la pieza teatral se llevó a cabo por medio de cartas y telegramas que Buero tuvo a bien conservar.

En 1952 llega a las manos de Eduardo Borrás *En la ardiente oscuridad*, presentada al Premio Lope de Vega en 1948 y estrenada con enorme éxito en Madrid dos años después. Según cuenta en una carta dirigida a Buero Vallejo, Borrás comienza a trabajar en la adaptación al cine de este texto, desde que lo leyó. Este proyecto lo presenta en 1955 a la productora Cinco, formada por Lucas Demare, Hugo del Carril, Mario Soffici, Luis C. Amadori y Daniel Tinayre. Pese a que Cinco acogió favorablemente la propuesta de Borrás, el levantamiento militar de junio y la expulsión del presidente Perón en septiembre retrasaron la puesta en marcha de la producción, cuyo director iba a ser el propio Tinayre. Fue él quien se encargó en enero de 1956 de embarcar en el proyecto a la productora Argentina Sono Film, así como de enviar en abril de ese mismo año un telegrama a Buero Vallejo ofreciéndole la cantidad de cien mil pesetas por los derechos de la adaptación.

A partir de este momento y por espacio de algo más de un año se sucederán cartas y telegramas entre dramaturgo, cineasta y guionista, que se conservan en el archivo de la familia de Buero Vallejo. Como antes se apuntó, su análisis merece más atención de la que aquí le podemos prestar. No obstante, hemos de detenernos en las comunicaciones más relevantes para comprender el disgusto del autor al conocer el resultado de la adaptación, según confesó a Mariano de Paco: “Se atrevieron, contra mi voluntad, a darle un *final feliz* (¡Ignacio no llegaba a morir!). Pleitear desde aquí habría resultado inseguro y complicado. Cuando, en 1962, pretendieron distribuirla aquí, yo la bloqueé”¹².

En abril de 1956 llega la respuesta de Buero al ofrecimiento de Tinayre. El autor acepta la propuesta, si bien por la cesión de los derechos de su obra pide una cantidad sensiblemente mayor, 125.000 pesetas. El rodaje de la película no comenzará hasta casi año y medio después. Entre medias los problemas se acumulan: los productores retrasan en varias ocasiones su viaje a Madrid para firmar el contrato con el dramaturgo; los plazos acordados por ambas partes como límite para hacer efectiva la compra de los derechos se amplían una y otra vez; la crisis del cine argentino dificulta que los productores se hagan con dinero efectivo, y el guionista y el realizador no le envían a Buero el guión que están preparando y que le han prometido hacer llegar. No es de extrañar que el escritor español desconfiase de todo este asunto y a finales de 1956 iniciase conversaciones con otros productores para cederles los derechos de *En la ardiente oscuridad*. Quizá fue este el detonante que hizo que los trámites se

¹² PACO, Mariano de, “Buero Vallejo...”, *op. cit.*, p. 99.

acelerasen. En enero de 1957 Tinayre escribe para disculparse con el dramaturgo y solicitarle paciencia. Los hermanos Mentasti, según el director, habían sido los culpables de tantos retrasos. Tinayre le expresa su voluntad de sacar adelante el proyecto, reuniendo él mismo el dinero necesario si fuera menester. Buero Vallejo le tranquiliza y reitera su deseo de firmar con él “mejor que con nadie”¹³ la adaptación de su obra teatral.

Las trabas económico-administrativas parecen desaparecer en los siguientes meses. En cambio lo que se intensifica es la correspondencia entre Buero y Borrás para la escritura del guión, que había comenzado en agosto de 1956. Previamente el primero había recibido una copia del contrato por parte de Argentina Sono Films. En ella, según desvela una carta del dramaturgo fechada el 18 de julio de 1956, los productores se planteaban cambiar el título a la película. “Me parece en principio erróneo, pues siendo esta obra relativamente conocida ya fuera de España, creo aconsejable incluso desde el punto de vista comercial mantener el final [...]. Pero la decisión en definitiva deberá ser mía”¹⁴. Más importantes son otras dos observaciones que hace Buero en esa misiva. Argentina Sono Films quería que el personaje principal de la obra fuese una mujer, por lo que Ignacio cedería a Juana el protagonismo. La respuesta de su creador es la siguiente: “Esa obra es *Ignacio* y no puede tener verdadera fuerza de otro modo, aunque el cine pueda, eso sí dar a *Juana* un relieve mayor que el que en la obra tiene”¹⁵. La segunda sugerencia caerá, como veremos, en saco roto: “Sería, en mi criterio, una equivocación conceder excesiva importancia al aspecto pintoresco de la vida de los ciegos reales en detrimento de la intención dramática y humana en general y no sólo para ciegos que la obra pretende”¹⁶. Como puede apreciarse, el esfuerzo de Buero perseguía preservar el simbolismo de su obra. Es sabido que al estreno en Madrid de la obra teatral le siguieron críticas por parte de asociaciones de ciegos que lamentaban la imagen que de sus instituciones educativas ofrecía el texto. Algo de lo que el autor se defendió aduciendo el carácter simbólico de su obra: los ciegos de *En la ardiente oscuridad* somos todos, videntes o no, en cuanto humanos¹⁷. Todos sufrimos la misma ceguera, ante la cual cabe responder, como Carlos, que se

¹³ Carta de Antonio Buero Vallejo a Daniel Tinayre, 3-2-1957.

¹⁴ Carta de Antonio Buero Vallejo a Atilio J. Mentasti, 18-7-1956.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Enrique Pajón fue uno de los primeros autores en sostener esta tesis en su artículo “¿Ciegos o símbolos?”. En este texto Pajón, él mismo invidente, salió en defensa del dramaturgo y contribuyó a aplacar las críticas suscitadas por la obra. PAJÓN MECLOY, Enrique, “¿Ciegos o símbolos?”, *Sírio*, nº 2, abril, 1962, pp. 11-14.

refugia en una falsa y dulcificada realidad, o como Ignacio, en su lucha por la verdad, por muy dolorosa que esta sea.

En su primera carta a Buero, con fecha 2 de agosto de 1956, Borrás pretende disipar los temores del autor. Nadie, le aclara, se plantea cambiar el título de la obra, ni tampoco hacer de Juana la protagonista de la historia. La única concesión que Tinayre y él habían hecho a los Mentasti había sido la de “dar al personaje de Juana un mayor realce”¹⁸. En lo demás la película sería fiel a la pieza teatral, incluido “el desnudo horror de los ciegos recluidos en el perímetro de un Instituto”, algo que les parecía “depresivo” a los productores, a quienes les resultaba inaceptable “que no hubiera *happy end*”. Borrás había descartado por completo esta posibilidad, lo que no significa que fuese a trasladar a su guión el mismo final ideado por Buero. De hecho, el guionista le plantea “el problema del final”. El que Carlos asesine a Ignacio sin que el espectador lo vea puede ser un recurso aceptable en el teatro, pero no para el cine, como así se lo explica al autor:

Cinematográficamente, ese final, a mi entender, no es posible -no me refiero a su fondo, sino a su forma, al modo técnico de expresarlo. En la versión cinematográfica, ¿puede dejarse en el ánimo del espectador la idea de que la vida del Instituto, al día siguiente, va a reanudarse como de costumbre? ¿De que Carlos va a seguir conviviendo con sus compañeros? ¿De que el amor de Carlos y Juana va a prevalecer sin someterse a ninguna prueba, sin dolor? ¿De que Carlos va a quedar impune?¹⁹.

Demasiadas dudas para Borrás, ante lo cual se atreve a pedirle a Buero su visto bueno a un nuevo final. Ignacio y Carlos se enfrentan no en un tobogán, como en la obra teatral, sino en una piscina que hay en el Instituto. Durante la disputa, Ignacio cae accidentalmente al agua y, al no saber nadar, muere ahogado, sin que Carlos haga nada por salvarlo, aunque hubiera podido. En la escena final los compañeros de Ignacio velan su cadáver en una capilla del centro. Mientras, Carlos dialoga con doña Pepita y, a continuación, decide entregarse y pagar su culpa. Juana, que se queda, dice que lo esperará.

Donde el soportal termina sobre el parque, Carlos y Juana se detienen; y Carlos, alzando su cabeza hacia el cielo de la noche, dice su última frase: ‘Lo que él decía es verdad: ahí están brillando las estrellas... y no podemos verlas’. Y tras una pausa breve, lacónicamente: ‘Adiós, Juana’. Ella perma-

¹⁸ Carta de Eduardo Borrás a Antonio Buero Vallejo, 2-8-1956.

¹⁹ *Ibidem*.

nece inmóvil bajo el arco del soportal; y él se aleja por el parque, perdiéndose en la oscuridad²⁰.

Esta primera misiva que recibió de Borrás pareció acabar con la intranquilidad de Buero, motivada por la “desdichadísima película que de mi primera comedia, *Historia de una escalera*, se hizo”²¹, según manifestaba a Borrás el 6 de agosto de 1956 en una carta en la que, además, le sugiere “nuevas cosas a la vista de su guión. Pero nunca, o rara vez, con carácter impositivo”. Entre ellas, el autor acepta discutir con el guionista la solución que este propone para el final del largometraje:

Naturalmente, estoy de acuerdo en que el accidente –pues está bien que sea ‘casi’ un accidente– se vea. Muchas cosas implícitas en la obra pueden y deben verse, sobre todo cosas tan dramáticas como esa. Asimismo, encuentro bien en su conjunto el desenlace que Vd. ha ideado, a reserva de ver cómo queda en su emoción en la ordenación detallada de la secuencia y de su diálogo²².

Según lo anterior, queda claro que Buero era consciente de que los recursos del cine y del teatro, dos artes bien diferenciadas, no tenían que ser iguales, y que lo que para uno era un acierto para el otro podía ser un desatino. Por eso permitió que el guionista se tomase ciertas licencias, aun a costa de modificar partes de su tragedia. Puede que la razón estribe en que lo que Borrás proponía apenas alteraba lo sustancial del mensaje de *En la ardiente oscuridad*: el enfrentamiento entre dos posturas divergentes ante la realidad; la tragedia resultante de ese choque, y la aceptación final de Carlos de las opiniones de Ignacio. Eso sí, Buero echaba de menos un mayor realce del carácter simbólico de la ceguera. Por ello pregunta

Si hubiere alguna manera que resultase cinematográfica de insinuar que se trata más bien de un símbolo; de un símbolo de un país o de unos seres humanos, aún con todo lo contrapelo que le va el símbolo al cine, e incluso, aunque también está dejando de ser cinematográfico, con el complemento de la voz en off, si preciso fuere, para aclarar al principio algo de esto sobre todo frente a los ciegos reales, creo que daríamos en el clavo²³.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Carta de Antonio Buero Vallejo a Eduardo Borrás, 6-8-1956.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

Como antes se comentó, el proyecto de Tinayre sufrió una pausa de varios meses que, además de sembrar las dudas del dramaturgo, suspendió el intercambio de cartas con el propio realizador y con Borrás. Cuando pudo retomarse el trabajo, la comunicación entre ellos prosiguió. En febrero de 1957, tras haber enviado el director las explicaciones por la demora, el guionista se pone en contacto con Buero para justificar su silencio durante los meses de zozobra financiera que habían amenazado con cancelar la película. Borrás le escribe “de compañero a compañero”²⁴ y le explica que, al no saber si la película iba a rodarse o no, optó por callar evitando así que el dramaturgo se hiciese falsas ilusiones. Disipadas las incertidumbres, le pide de nuevo comprensión y, en un claro guiño ideológico, le recuerda cómo “desde un lejano y presente amanecer de un mes de julio, muchos españoles tomamos del brazo a la adversidad y nos la llevamos de paseo por el mundo”²⁵. El envío del prometido guión, concluye la misiva de Borrás, no se hará esperar más.

Una vez firmado en Madrid el contrato entre los productores y el dramaturgo, el 18 de marzo de 1957, este recibe pocas semanas después una síntesis de la obra. La respuesta que da Buero posee enorme importancia, no ya sólo por cuanto en ella desarrolla y explica algunos aspectos de *En la ardiente oscuridad* con toda claridad, sino porque llega incluso a reescribir su desenlace, con lo que tendríamos algo así como un final alternativo de la obra. Para empezar, se hace cargo de la dificultad que entraña llevar al cine de su texto. “Es probable –indica– que, en el fondo, mi obra no sea susceptible de adaptación cinematográfica en tal sentido”²⁶. Por ello, muchas de las soluciones adoptadas por Borrás le dejan insatisfecho, así que se atreve a hacerle unas cuantas sugerencias “para que la película llegue a ser algo realmente fuera de serie y no se quede en un drama sentimental al uso”, señala en la misiva. La carta contiene hasta ocho apartados que se corresponden con aquellos aspectos sobre los que Buero quiere llamar la atención. Cada uno de ellos lleva un título que indica el asunto del que se trata. Dada su relevancia, reproducimos fragmentos de esta misiva:

EL PROBLEMA DEL SIMBOLISMO. [...] el propósito de dejar en buen lugar a sus instituciones y a su pedagogía [se refiere a los ciegos] fuerza quizá a ‘malear’ un poco a Ignacio y a velar lo que de positiva tiene su actitud de ‘no resignación’ en cualquier sociedad, aunque los caminos para ejercerla resulten desacertados. Creo por ello que, si acertásemos a incluir

²⁴ Carta de Eduardo Borrás a Antonio Buero Vallejo, 19-2-1957.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Carta de Antonio Buero Vallejo a Eduardo Borrás, 5-4-1957.

en la película de manera suficientemente clara para todos su condición simbólica mataríamos dos pájaros de un tiro: conseguir la calma de los ciegos reales mediante la garantía de que la película no pretende reflejarlos exactamente, ni a sus problemas específicos, y tener las manos libres en el desarrollo de aspectos negativos de la Institución que poseen fuerza dramática. ¿Cómo resolver -de decidirse a ello- este problema? [...] encontrando a lo largo de la cinta momentos y frases que mostrasen cómo sin salir del campo de los ciegos reales el problema que plantea Ignacio llega a pesar en el ánimo de la Institución como un problema general, humano, semejante al de los videntes, aunque por paradoja lo niegue Ignacio. [...].

LA INSTITUCIÓN. Por consiguiente, la Institución no tiene toda la razón frente a Ignacio. Nunca estará esto lo bastante claro y por eso insisto. [...].

GUERRA, CONFLICTO. No es sólo el amoroso. Debe quedar muy resaltado a mi juicio el otro: el del individuo Ignacio y la sociedad a la que pertenece. [...].

TRAGEDIA. [...]. La Institución tiene su verdad, pero Ignacio tiene la suya. A pesar de que cada uno tiene su razón y su bondad, el drama estalla. [...].

IGNACIO. Por consiguiente: la positividad de Ignacio debería ser a mi juicio más clara. Y este es seguramente el punto más importante [...]. Parece odiar pero está lleno de amor. Falta a mi juicio esa escena esencial entre él y Carlos: la escena en que brinda el difícil, pero enorme amor que le posee. [...].

CARLOS. Creo importante también que la película destaque la mella que en Carlos hace Ignacio. [...] ²⁷.

Quedan dos puntos por recoger. En el menos relevante, titulado *OTRAS OBSERVACIONES*, Buero insiste en la necesidad de que se vean los besos que se dan los personajes y rechaza que Juana le diga a Ignacio “tienes una fuerza para el mal”, como posiblemente escribió Borrás. En cambio el último apartado, el del *DESENLACE*, desarrolla ese otro final ideado por Buero para su obra. En la carta ocupa las dos caras de un folio, lo que da idea de la importancia que dio a que Borrás siguiese al pie de la letra sus indicaciones, habida cuenta de que el primer desenlace propuesto por este, y al que el dramaturgo había dado inicialmente su beneplácito, le dejaba

frío e insatisfecho [...]. Mi impresión –explica– es que, desde el accidente de Juana [el desencadenante en la película del enfrentamiento entre Igna-

²⁷ *Ibidem.*

cio y Carlos, inexistente en la obra teatral], el argumento se trivializa un tanto: deriva peligrosamente a la posibilidad de pura acción externa y de crimen por celos vulgares²⁸.

Lo que propone Buero es lo siguiente:

Iría creando a través de pequeños detalles más finamente acumulados la obsesión de Carlos: obsesión doble, por Juana y por la Institución, que es toda su vida. [...] La noche del crimen él sorprende el beso de los dos [de Juana y de Ignacio] en el taller [en la película Ignacio es escultor y trabaja en un taller que tiene la Institución]. Ellos no saben quién se acercó. Esto es más dramático: el espectador sabe más que los protagonistas del estado interior de Carlos y se prepara para el ‘suspense’ del crimen²⁹.

Carlos se retira del taller, pero regresa, decidido a recuperar a Juana, lo único que cree que le queda, toda vez que don Pablo ha sido vencido, “lleno de temores por el fracaso de su Institución”. En el taller sólo queda Ignacio. Los dos compañeros discuten y salen de la estancia hacia la piscina, en donde se produce la muerte de Ignacio, que Buero resuelve así:

Están cerca de la piscina. Las estrellas, a todo campo. Ignacio se agiganta. Carlos está casi ganado, al menos paralizado, –“No lo sientes, pero lo sentirás, etc.” –Mas entonces se tuerce la situación porque Ignacio pronuncia el nombre de Juana. Se agrían las palabras. La ira vuelve a Carlos. Luchan, aunque Ignacio apenas hace más que defenderse. Y cae a la piscina. Carlos va a ayudar..., no lo hace. Ignacio dice, ahogándose: “No, Carlos... Así no se vence... Tú no has vencido...” [...].

La secuencia de la piscina se corta con las palabras de Ignacio. D^a Pepita deja a su marido en el dormitorio y, aduciendo que va a recomendar descanso a Ignacio, que vela siempre demasiado, sale. Cerca de la piscina, ve a Carlos, inmóvil y raro. Se acerca. “¿Qué hace aquí?” “Ignacio... –Se ha debido de caer... En su taller no está”. Situación. Ella lo aferra: –“¿Qué ha hecho usted? El reacciona. –“¿Déjeme, yo no sé nada! Cuando me acercaba al taller me pareció oír ruido en el agua... no sé más”. Ella lo mira, horrorizada y dudosa. Al fin reacciona y grita. “¡Aquí! ¡Celador! ¡Vengan pronto!”. Suenan voces y funde³⁰.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

La última secuencia, desarrollada con todo detalle al igual que la anterior, tiene lugar en la capilla de la Institución. Buero recalca que “es importante que en ella haya un ventanal bajo y amplio, tachonado de estrellas”³¹. Los alumnos velan el cadáver y la cámara, estipula el dramaturgo, hace un barrido recorriendo sus rostros. Lo que sigue es toda una planificación cinematográfica por parte del dramaturgo. En las siguientes anotaciones puede apreciarse su instinto cinematográfico, pues no sólo desarrolla los diálogos, sino que sugiere encuadres, tamaños de plano y puesta en escena para el final:

La cámara va de unos a otros y recoge sumariamente la reconciliación de Miguelín y Elisa, el llanto de otros y, si procede, el respiro de otros profesores en alguna frase. Luego enfoca la puerta, por donde entra Carlos. La cámara puede jugar aquí hasta el final con mucha eficacia: ahora puede tomar a Carlos de espalda y seguirle en su marcha hasta el muerto bajo la mirada de D^a Pepita. La cara de ésta acusa su permanente sospecha. Juana siente a Carlos, se levanta: “¡Carlos!”. Se echa en sus brazos y él la recibe con una desencantada expresión. Alguna frialdad nota ella: se desprende. Él va entonces, lento, a recostarse contra el ventanal y ella queda palpando el aire, como perdida en su mundo, que ya no tiene a ninguno de los dos. Al fin, vuelve a caer de rodillas. Plano medio de Carlos. Respira agitadamente. D^a Pepita, muy inquieta, entra en cuadro. –“Carlos...” –(Una pausa). Llame a la policía. –¡Carlos! –¡Llámela! Fui yo. Aún no sé si quería salvar el Instituto o si quería salvar a Juana... No es fácil conocer la verdad... Pero una cosa sé. Una cosa sé... para siempre. Que no he vencido. ¡Vamos! ¡Vaya a telefonar! ¡Y pronto! D^a Pepita se va. La cámara sube y encuadra las estrellas. La cara de Carlos en gran primer plano, denunciando el recuerdo y la verdad de las palabras de Ignacio. Al fin no puede más y se vuelve contra los cristales con las manos crispadas. Contracampo: desde fuera, la cara crispada. La cámara retrocede subiendo y entran en cuadro, lejos, Juana de rodillas y el muerto... FIN.

(Otra variante: Juana va a su lado y él le dice que quizá pase algo y que le espere. Pero a mi juicio es peor)³².

Ni Tinayre ni Borrás siguieron las recomendaciones de Buero. Tal vez la modificación más flagrante e hiriente para el autor fue, precisamente, la del final. El guionista ignoró tanto el desenlace de la obra teatral como el que sugería el dramaturgo para el filme. En el largometraje, Ignacio no muere sino que, tras caer en la piscina, es rescatado por Carlos. En la escena siguiente, con

³¹ *Ibidem.*

³² *Ibidem.*

la que acaba el filme, Ignacio se recupera en una estancia de la Institución, arrepentido por el accidente que él causó y en el que Juana resultó herida. Los responsables del centro sonríen felices y Carlos, que observa la congoja y el cariño con que su novia trata a Ignacio, se siente derrotado y, con una mueca de aceptación, abandona la sala.

Como Buero no recibió nunca el guión definitivo de la adaptación, no pudo enterarse de los numerosos cambios introducidos por Borrás. Sí llegó a sus manos dos años después, a comienzos de mayo de 1959, y gracias a una carta del representante de la Sociedad General de Autores en Argentina, José Ignacio Ramos, una sinopsis del largometraje, a punto de estrenarse, que había publicado la revista *Radiolandia*. En su respuesta a Ramos, Buero no oculta su indignación:

Veo ahora que se han atrevido nada menos que a darle a la película un final feliz, prescindiendo de esa muerte [la de Ignacio]. Otros pequeños falseamientos podrían ser tolerables, mas no éste; y yo creí que eso era claro, tanto para Tinayre como para Borrás. Tal vez la Productora lo ha impuesto, pero para mí no hay duda en cuanto a resultados: se prescinde de una posible gran película, si bien difícil, para caer en una tontería más. [...]. Preveo que, en el fondo, y aunque de esto sí previne yo con insistencia, se ha querido hacer una fábula de buenos y un malo, destruyendo así el papel positivo que en el fondo posee Ignacio, y convirtiendo a éste en un arrepentido de cosas de las que no debería arrepentirse. Esto sería más grave y más difícil de arreglar. Pero, por lo menos, deben matarlo; si no, no habría verdadero desenlace trágico, ni dramático, ni nada, sino un merengue que, a lo mejor, ni siquiera da dinero³³.

En un último intento el dramaturgo le pide a Ramos que contacte con la productora para que, en el caso de que el rodaje no haya concluido, conserve el final trágico de la obra. Y, por si hiciera falta, Buero recuerda que la segunda cláusula adicional del contrato exigía al productor “que respete el sentido dramático de la obra y de su desenlace, así como el de principal protagonista que en la obra posee *Ignacio*”³⁴.

Según parece, ni Tinayre ni Borrás volvieron a ponerse en contacto con Buero Vallejo. Al menos, no se conserva ningún documento que lo pruebe. La familia del dramaturgo sí guarda las cartas que intercambió con el representante de la SGAE, a quien pide que sea “sus ojos” en Argentina para averiguar

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

cómo concluyen el rodaje y la producción. Entre mayo y junio Ramos informa a Buero de que el filme se ha concluido. Él mismo ha podido verlo en un pase privado y el resultado es, a su juicio, bueno: “La película está hecha con una gran dignidad, una gran jerarquía y con notable acierto”³⁵, aun cuando el final siga siendo el que horrorizaba al dramaturgo. Borrás le había explicado a este representante de la SGAE que no se había atrevido a mantener el desenlace trágico, pues la productora “no podía arriesgar cuatro millones de pesos haciendo una película tremendista y negra que el público rechazaría”³⁶. Por último, Ramos le informa de la buena acogida que está recibiendo, y le recomienda que espere hasta ver el filme para formarse una opinión al respecto. Al no poder visionar *En la ardiente oscuridad*, Buero se resigna a que el largometraje se estrene en Argentina.

El último capítulo de esta historia se escribirá años después, en 1962, cuando la productora intente estrenarla en España. El autor permite su exhibición solo si se cumplen estas condiciones: 1) la película no podrá titularse *En la ardiente oscuridad*; 2) en la cabecera del filme no deberá aparecer referencia alguna a la obra de teatro *En la ardiente oscuridad*. En todo caso, podría figurar “Adaptación libre de una obra teatral de Antonio Buero Vallejo” o “Inspirada en una obra teatral de Antonio Buero Vallejo”.

La película de Tinayre y Borrás fue finalmente estrenada en España como *Luz en la sombra*, y pasó desapercibida por público y crítica. Quizá por ello no ha sido hasta ahora objeto de análisis alguno, pese a no ser una creación artística desdeñable. Tinayre escogió un tono arriesgado para el largometraje en el que se mezclaba el melodrama con el *thriller* y la estética del cine negro. La música, a cargo de Juan C. Paz, comparte con las obras maestras de suspense los ritmos forzados y los golpes fuertes. Algo parecido sucede con la propuesta estética del director de fotografía, Alberto Etchebehere, que busca los claroscuros y contrastes bruscos.

El sistema elegido para rodar *En la ardiente oscuridad* fue el alexcope, versión argentina más rudimentaria y económica del cinemascope estadounidense. Este formato panorámico resultó ser el idóneo para fotografiar los largos pasillos, las fugas en los espaciosos interiores del centro, la piscina y el gimnasio. Por lo que respecta al uso que hace de la cámara, Tinayre optó por movimientos y planos largos de duración que suele recomponer con *paneos*, *travellings* o con el movimiento de los actores. De forma acertada, reserva los primeros planos para momentos precisos y claros. Por último, tanto la puesta en escena como

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

la actuación son adecuadas. La coreografía está llena de dinamismo y el trabajo de los actores protagonistas es notable y, pese a la dificultad del texto, resulta verosímil.

Dejando a un lado la divergencia con respecto a la obra de teatro, el problema fundamental del largometraje no es, pues, la realización o la puesta en escena, sino la mezcla de géneros. Podría haber sido un buen *thriller* si se hubiese respetado la figura de Ignacio tal y como Buero la desarrollaba y si el final hubiese sido el del original o el propuesto por el autor. Del mismo modo, podría haber resultado un estimable melodrama romántico de haber suprimido la amargura y la tensión de suspense de la obra. La mezcla de elementos de ambos géneros produce, sin embargo, un resultado caótico.

En resumen, a diferencia de las adaptaciones de *Historia de una escalera* y, como veremos, de *Madrugada*, la película de Tinayre y Borrás adopta un lenguaje, un estilo y unos recursos propios del medio cinematográfico. Formalmente, el resultado es más acertado que el de las otras dos. Ahora bien, la producción argentina pierde el mensaje de la obra de teatro, ese “polo filosófico o metafísico”³⁷ que Buero señalaba como característico de sus obras, por las tergiversaciones y manipulaciones a las que somete al texto teatral. En resumen, teniendo en cuenta las consideraciones del autor antes mencionadas, las alteraciones más graves son las siguientes:

– **Simbolismo:** si el afán de Buero había sido, como se ha visto, que la película respetase la condición simbólica de la obra, aquella reduce desde su comienzo a lo anecdótico el alcance de la historia que presenta. En los títulos de crédito puede leerse lo siguiente: “Este libro cinematográfico de Eduardo Borrás, basado en una obra de Antonio Buero Vallejo, está dedicado a la doliente legión de los ciegos, que viven sin otra luz que la de su espíritu, y quiere ser también un homenaje a Luis Braille, símbolo de la fe del hombre en sí mismo y en su destino”³⁸. Tinayre y Borrás logran así aquello que Buero quiso evitar a toda costa: que el filme se convirtiese en una película *sobre* los ciegos.

– **Ignacio:** este personaje no podía ser un “malo”, en palabras del autor. Sin embargo, Tinayre lo convierte en algo mucho peor: alcohólico, fuma en espacios de la Institución en donde está prohibido -¡cuando en la obra teatral rechaza fumar porque no quiere “imitar a los videntes”!³⁹-, se encara con sus profesores... La templanza de la que hace gala en la obra de teatro se convierte

³⁷ BUERO VALLEJO, Antonio, *op. cit.*, p. 431.

³⁸ Títulos de crédito de la película *En la ardiente oscuridad* (Daniel Tinayre, 1959).

³⁹ BUERO VALLEJO, Antonio, *En la ardiente oscuridad / Un soñador para un pueblo*, Madrid, Espasa Calpe, 1972, p. 42.

en agresividad en la película. Es él, y no Carlos, el personaje colérico y violento, pese a lo cual no le espera el tan inevitable como trágico final al que está abocado el Ignacio de la obra de teatro⁴⁰ y que remite a ese elemento tan propio del teatro griego como es el peso del destino.

– **Carlos:** si Ignacio es el “malo”, su antagonista, Carlos, se convierte forzosamente en el “bueno”. Al comienzo de la película es paternalista con el recién llegado, al igual que sucede en la pieza teatral, pero, a diferencia de esta, no sufre evolución alguna conforme avanza el largometraje. Tampoco es tan evidente su empeño en vencer a Ignacio. Resulta por ello aún más incongruente el final, en el que Ignacio, que nada ha hecho por suscitar la simpatía o el respeto del espectador, y sí mucho por resultar antipático, vence a Carlos, que se ve obligado a abandonar la Institución. El personaje malvado triunfa, si bien la escena final se asemeja a una especie de “conversión” por la que Ignacio parece asumir el papel que hasta entonces había desempeñado Carlos, cuando en la obra teatral sucede lo contrario: al hacerle repetir las frases de Ignacio sobre las estrellas, Buero sugiere que Carlos toma el relevo del difunto.

– **Juana:** de nuevo, los temores de Buero se hicieron realidad. El triángulo amoroso que forman Ignacio, Carlos y Juana –María, en la película–, ocupa el primer plano. El dramaturgo sabía que los productores querían dar mayor realce al personaje de Juana, algo que, como se ha comentado, Buero aceptó, siempre y cuando tuviesen presente que “la historia es Ignacio”. A la vista de los resultados, los productores impusieron su criterio. Juana es el personaje mejor desarrollado, matizado y complejo, mientras que los dos hombres, uno por quedar caricaturizado como pérfido y el otro por comportarse como un pusilánime, carecen del interés que sí poseen en la obra teatral.

– **La madrastra:** Tinayre y Borrás introducen un nuevo personaje en la película que, pese a las pocas intervenciones que tiene, ofrece una lectura de la obra totalmente alejada de las intenciones de Buero. Se trata de la madrastra de Ignacio, mujer joven y atractiva que mantiene una extraña relación con él. “Mi presencia le perturba”, confiesa a su marido. En otro momento, manifiesta lo siguiente: “La verdad es que Ignacio siempre ha vivido aquí [en la casa familiar], como un preso. No tiene amigos ni ha conocido nunca una mujer. Me tiene a mí, que soy joven, cerca de él todo el día... Me pone nerviosa. Me hace daño”⁴¹. La llegada al centro de Ignacio, parece sugerir Borrás, obedecería a la necesidad de alejarse de su madrastra. La obvia atracción que siente Ignacio

⁴⁰ Cfr. PAJÓN MECLOY, Enrique, *Buero Vallejo y el antihéroe: una crítica de la razón creadora*, el autor, Madrid, 1986, p. 591.

⁴¹ Diálogo de la película *En la ardiente oscuridad* (Daniel Tinayre, 1959).

por ella, plasmada en una escena de seducción, refuerza la trama principal de la película, que es, como se ha explicado, la del triángulo amoroso que forman los tres alumnos del centro.

– **La Institución:** acaso uno de los elementos fundamentales de esta obra, el centro es una de esas “cárceles” que caracterizan al teatro de este autor, y que encontramos en otras tragedias: la penitenciaría de *La fundación*, la policía política de *La doble historia del doctor Valmy*... Entre Ignacio y la Institución se libra una batalla en la que ambos contendientes poseen algo de razón y que, inevitablemente, ha de conducir a un trágico final. En la obra de teatro, según se desarrolla la historia y se evidencia el efecto nocivo que tiene la actitud de Ignacio en la moral del centro, D^a Pepita y Carlos comprenden la necesidad de que se marche, lo que explica su complicidad en el crimen que acaba con la vida del elemento perturbador. Pero Ignacio no puede escapar de allí, como tampoco lo pueden hacer los personajes de las otras obras de Buero. El centro es símbolo de la existencia humana. Como tal, de él sólo se puede salir de una forma: a través de la muerte.

Mucho se ha escrito sobre esta clase de enfrentamientos entre el individuo y las instituciones opresoras en el teatro de Buero Vallejo, y de cómo el amor y la solidaridad son las únicas fuentes de esperanza en esta lucha. Tinayre y Borrás privan al espectador del sentido de este combate, no ya sólo por la resolución que idean –el centro convence a Ignacio–, sino por el hecho de que en un momento dado Ignacio regresa a su casa, algo impensable en la obra de teatral, y es, curiosamente, D^a Pepita quien le pide a Juana/María que interceda para que regrese a la Institución.

– **Efecto de inmersión:** al leer la correspondencia entre realizador, guionista y dramaturgo sorprende que ninguno de ellos se planteara el problema de cómo adaptar al cine un recurso ligado al simbolismo de la obra. En un momento dado, cuando Ignacio trata de convencer a Carlos de la tragedia en la que viven, en la representación teatral se apagaban las luces del escenario hasta dejar la sala sin ninguna luz⁴². El espectador quedaba así forzado a experimentar la misma oscuridad de los personajes y a compartir con ellos su angustia. Por medio de este efecto, Buero entraba de lleno en el debate acerca del distanciamiento del público, herencia de la *katharsis* aristotélica que Brecht, ya en el siglo XX, había revitalizado. Al apagar la iluminación de la sala, toda posibilidad de distanciamiento se anulaba y se perdía otro elemento más que,

⁴² IGLESIAS FEIJOO, Luis, *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1982, p. 64.

en este caso concreto, reforzaba el mensaje de que la ceguera no la padecen únicamente los personajes de la obra.

4. *Madrugada*

Madrugada es la única adaptación cinematográfica de la obra de Antonio Buero Vallejo que ha sido estudiada independientemente. En su análisis, M^a Teresa García-Abad compara el texto y la obra y recoge las repercusiones de ambos en la prensa del momento⁴³. En 1957 Luis Marquina y el productor Manuel Gómez Pizones llegan a un acuerdo para adaptar al cine la obra teatral *Madrugada*, que había cosechado un gran éxito. La idea de ambos era lograr una película lo más similar posible al texto original, tarea que encomendaron al realizador Antonio Román. Según explica García-Abad⁴⁴, este director había colaborado con un gran número de dramaturgos españoles contemporáneos. El realizador había dejado escrito que los filmes que plantean “un problema a desarrollar en una unidad de tiempo no mayor que la del tiempo real de la proyección suelen ser intensos y estimables”⁴⁵.

La primera versión del guión que se conserva, elaborado por Marquina y Román, sigue milimétricamente el texto de Buero Vallejo. Llega a tal extremo su exactitud que las indicaciones para los actores no son sino las acotaciones escritas por el dramaturgo. No obstante, el Archivo General de la Administración, que custodia este documento, conserva también unas cuartillas escritas a mano de unas cuantas escenas inexistentes en el original que no modifican la trama de la obra. Por lo que respecta al argumento, es, como se ha dicho, el mismo que el de la obra teatral. Al igual que en ella, la protagonista, Amalia, tiene por delante la madrugada para descubrir cuál de los familiares de su amante, un afamado pintor que acaba de fallecer, le insinuó a este que ella mantenía una aventura con un primo del difunto. El plazo de sus pesquisas acabará cuando amanezca, a las seis de la mañana, al llegar los empleados de la funeraria para recoger el cadáver. La mujer dispone de hora y media para interrogar a los familiares, que se han presentado en la vivienda de la pareja para repartirse la herencia, y poder así averiguar si Mauricio, con quien llegó a casarse en secreto, creyó esa calumnia, en cuyo caso el amor entre ambos habría sido una hipocresía.

⁴³ Cfr. GARCÍA-ABAD, M^a Teresa, *op. cit.*, pp. 76-77.

⁴⁴ GARCÍA-ABAD, M^a Teresa, *op. cit.*, p. 90.

⁴⁵ Citado por COIRA, Pepe, *Antonio Román: un cineasta de la posguerra*, Editorial Complutense, Madrid, 2004, p. 198.

En la película, al igual que en la obra teatral, tiempo de proyección y tiempo narrativo coinciden. Román planifica con cuidado los primeros planos de los actores y los planos detalle de objetos. Tiene muy presente, además, el fuera de campo, la estancia en la que el cadáver yace durante toda la obra. Los cambios de escena se realizan con complicados *travellings* como aquel que se inicia con los pies descalzos de una de las protagonistas. Salvo estos ejemplos, la planificación de la mayor parte de las secuencias resulta tan sencilla y poco elaborada como efectiva. Ahora bien, la falta de dinamismo y de recursos cinematográficos hace que el ritmo fílmico se ralentice. La coincidencia entre los dos tiempos, el de la narración y el del relato, tan efectista en el teatro, pierde fuerza en el largometraje. El motivo de esta deficiencia puede residir en el hecho de que el reloj, símbolo fundamental de la obra, está siempre en escena en el teatro y los espectadores pueden así observar en cada momento cuánto falta para que den las seis campanadas que señalan la llegada de la funeraria. Pese a que Román introduce varios planos con la esfera del reloj, el efecto de angustia y de tensión que crea su presencia permanente desaparece en el filme. Nos encontramos, una vez más, con la dificultad que tienen los directores y guionistas que deciden adaptar una obra de Buero Vallejo al manejar los símbolos de su teatro. Sucedió, como se apuntó, con la escalera de *Historia de una escalera* y con la ciega de *En la ardiente oscuridad*. Y se repite, de nuevo, en *Madrugada*, cuyo símbolo central necesita que esté siempre a la vista para ejercer todo su impacto sobre el público.

Con todo, la película fue recibida con interés por parte de la crítica. De ella se destacaban sobre todo su ambiente de suspense y su trama. Sin embargo, la mayor parte de los críticos de la época consideraba que el filme de Marquina y Román era una obra de teatro y no tanto una película. Incluso alguno de los informes de la censura consideraba que la obra era “poco cinematográfica”⁴⁶ y su aspecto visual, muy pobre. No obstante, preguntado por Mariano de Paco, Buero Vallejo reconoció que aquella adaptación poseía el mérito de ser “la más respetuosa”⁴⁷ con su obra teatral, si bien hay que tener en cuenta que en aquel momento, octubre de 1973, aún no se había rodado *Esquilache*.

Madrugada no es una de las obras de Buero Vallejo más logradas, como él mismo reconocía: “Poco después de estrenarla ya no me parecía de mis mejores obras; ahora [1970], mucho menos. El drama –quizá el melodrama– que des-

⁴⁶ En uno de ellos, con fecha 14 de junio de 1957, puede leerse: “Película española bien realizada, aunque no es propiamente cine”. La opinión de otro censor no puede ser más reveladora: “Lástima que tantos talentos se utilicen para fotografiar teatro”.

⁴⁷ PACO, Mariano de, “Buero Vallejo...”, *op. cit.*, p. 99.

cribe es limitado. Yo quise, sobre todo, plantearme la necesidad de la norma: reducirme a las tres unidades e intentar, dentro de ellas, un riguroso ejercicio de teatro”⁴⁸. En *Madrugada* Buero prestó demasiada atención a una de las dos preocupaciones que, según él, guiaban su teatro⁴⁹, la formal, descuidando algo la filosófico-metafísica. Si lo primero perdía en el cine su interés y el efecto que lograba en una sala de teatro, en donde el reloj exigía precisión en el desarrollo de la trama, por lo que respecta al otro punto, la película no mejoraba lo que en la obra de teatro era una notable deficiencia. Como bien apunta Luis Iglesias Feijoo:

No se trata, como dijo un crítico, de que haya *trampa* en el planteamiento de la obra, sino de que éste se basa en una suposición algo artificial, pues esa mujer decidida y valerosa que es Amalia no se atrevió a aclarar en vida de Mauricio algo tan decisivo para ella como saber si el amor de su compañero era real o por el contrario sólo sentía desprecio, lo cual se palía con no muy convincentes referencias al *pudor* y la *vergüenza*⁵⁰.

El asunto del drama es, por tanto, lo más endeble de *Madrugada*. Hoy en día se considera ante todo un virtuoso ejercicio técnico por parte de un dramaturgo que, por primera vez, quiso someterse a la regla de las tres unidades teatrales. Posee, no obstante, algún elemento de gran interés, como la convivencia en escena de dos tiempos, el del cadáver y el del reloj, “un tiempo que ya no es frente a otro tiempo que está siendo”⁵¹; o como su intriga, próxima a las películas de cine negro, que sin duda fue una de las razones que explican su éxito de público y que, esta vez sí, Marquina y Román supieron en buena medida trasladar. No obstante, prevalece la sensación de que esta obra no era la más idónea para ser adaptada al cine por ser una de las más “teatrales” de Buero Vallejo. De hecho, con ella quiso alejarse de lo que por entonces empezaba a ser costumbre entre dramaturgos y que se conoce por “técnica funcional”⁵². Consiste esta en “copiar en lo posible el rápido ritmo narrativo del cine y su movida distribución en secuencias”⁵³, para lo cual se recurría a simultanear sobre el escenario distintos espacios y tiempos. Buero, que llegaría a emplear

⁴⁸ BUERO VALLEJO, Antonio, *Obra completa...*, *op. cit.*, p. 456.

⁴⁹ BUERO VALLEJO, Antonio, *Obra completa...*, *op. cit.*, p. 506.

⁵⁰ IGLESIAS FEIJOO, Luis, *op. cit.*, p. 135.

⁵¹ PAJÓN MECLOY, Enrique, *Buero Vallejo y...*, *op. cit.*, p. 157.

⁵² BUERO VALLEJO, Antonio, *Obra completa...*, *op. cit.*, p. 391.

⁵³ *Ibidem*.

esta técnica posteriormente en *Un soñador para un pueblo*, por ejemplo, reaccionaba entonces contra esa tendencia que suponía subordinar el teatro al cine.

Resulta paradójico que Marquina y Gómez Pizones escogiesen este texto tan anti-cinematográfico para rodar un largometraje, si bien lo modificaron añadiendo varias secuencias. Una de ellas tiene lugar en el entreacto de la obra de teatro, unos minutos en los cuales pese a que el telón está bajado, el tiempo del reloj sigue corriendo. Román y Marquina decidieron llenar este vacío con una escena a la que se alude en la pieza teatral. Se trata de la reunión de los familiares de Mauricio y de Amalia en un comedor para tomar café. Poco natural e irrelevante, salvo por un par de detalles técnicos, su único fin es el de evitar el hueco que dejaba en la obra de teatro la inevitable pausa. Las otras escenas ausentes del original se desarrollan en el Círculo de Bellas Artes, donde se comunica a algunos de sus socios que Mauricio, miembro de la institución, acaba de fallecer; en la sede del diario en el que trabaja el sobrino de Mauricio, y en los domicilios de los hermanos del artista, cuando reciben la llamada que les informa del deceso. Ninguno de estos añadidos aporta nada a la historia, pero es justo reconocer que dotan de dinamismo a la película y permiten salir del único escenario que tiene la obra teatral, la casa de Mauricio. El precio que se paga por ello es la desaparición de una de las tres unidades teatrales, la del espacio, y que estaba en el origen de *Madrugada*.

5. *Esquilache*

Habrà que esperar casi treinta años para que se ruede la, por ahora, última adaptación de una obra de Antonio Buero Vallejo. En este caso, corrió a cargo de Josefina Molina. La realizadora había visto representado *Un soñador para un pueblo* en 1958⁵⁴. Cuando relejó el texto, en 1986, se decidió a rodar una película con aquella historia sobre *Esquilache*, para lo cual contó con el apoyo del productor José Sámano. El último en sumarse al proyecto fue Joaquín Oristrell, que por entonces trabajaba como guionista para televisión.

Dados los precedentes, no es de extrañar la actitud reticente de Buero Vallejo a la hora de negociar la cesión de los derechos de adaptación. Según relata la realizadora, costó mucho convencer al dramaturgo, que sólo aceptó firmar un contrato exigente y riguroso, una de cuyas cláusulas rezaba lo siguiente: “Si el autor no diera su conformidad, se compromete a devolver las

⁵⁴ Cfr. MOLINA, Josefina, *Sentada en un rincón*, 45ª Semana Internacional de Cine de Valladolid, Valladolid, 2000, p. 128.

cantidades percibidas, manteniendo la productora la facultad de realizar la obra audiovisual, con dichos guión o guiones, sin utilizar el nombre del autor ni el título de la obra teatral”⁵⁵. No fue necesario llegar a ese extremo, pues Buero recibió el guión antes del rodaje y dio su conformidad a un largometraje por el que recibió 2.700.000 pesetas y en el que figuraba como “autor del argumento”. Pese al cambio del título –de *Un soñador para un pueblo* pasa a ser ahora *Esquilache*– en la película constaría que se trataba de una adaptación de la obra de Buero Vallejo.

Estructuralmente, el filme de Molina es el que presenta más variaciones respecto al texto original. El hilo narrativo deja de ser lineal para convertirse en una gran analepsis. Esquilache, desde su retiro en la embajada española en Venecia, recibe una carta de Carlos III y comienza a recordar los días previos al famoso motín que le costó su cargo en la corte del monarca⁵⁶. El personaje principal de la película conserva los rasgos del protagonista de la pieza teatral. El Esquilache de Molina/Oristrell/Sámano es, como el de Buero, un reformador que se topa con los sectores más retrógrados e intrigantes del país, representados por aristócratas como el duque de Villasanta y el marqués de la Ensenada, y por el calesero Bernardo, tan agitador como pendenciero. Unos y otros frenan las mejoras que el político italiano *sueña* para el país y a las que tiene que renunciar para preservar la figura del monarca. El sacrificio de este personaje es la muerte, propia de muchos de los héroes del teatro de Buero. Esquilache, al igual que Ignacio *En la ardiente oscuridad*, que Tomás en *La fundación*, que Larra en *La detonación*, o que Mary Barnes en *La doble historia del doctor Valmy*, por poner unos cuantos ejemplos, debe hacer frente a poderes casi siempre despóticos; sufrir traiciones, envidias y celos; resistir a la violencia del opresor, y todo ello en soledad.

Esquilache acierta al mantener el espíritu de la obra de Buero, drama que, ya se comentó, planteaba la simultaneidad de acciones, tiempos y espacios en escenas, lo que parecía dar *a priori* más facilidades ante su posible adaptación cinematográfica. Josefina Molina supo encontrar una forma ágil de narrar y su montaje permitió prescindir de las batallas y de los motines centrales a los que se prestaba la historia, sin que el resultado se resintiera por esta ausencia. Ante la falta del presupuesto necesario para rodar el levantamiento, lo que habría dado, sin duda, mayor espectacularidad a la película, la directora hizo

⁵⁵ Contrato firmado por Sabre Films, S.A., y Antonio Buero Vallejo, 20-7-1987.

⁵⁶ Esta misiva, como indica Juan A. Ríos, funciona como un “hilo conductor [y] es un perfecto resumen del significado de la misma [la película]”. RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio, *El teatro en el cine español*, Publicaciones Universidad de Alicante, Alicante, 1999, p. 145.

de la necesidad virtud y escogió un tono intimista para su trabajo. Así evitó la necesidad de recrear la sublevación y los enfrentamientos, que en ocasiones se sugieren mediante sonidos y con los diálogos, pero que no se muestran con imágenes.

La producción contó con un elenco de actores de primer nivel. Además, José Sámamo logró un permiso para rodar en el Palacio de Oriente, lo que no se había autorizado desde los años cincuenta, y en el Palacio de Aranjuez, en donde se rodó la batalla de la Plaza de la Armería del Palacio Real. Este espacio, de dimensiones más reducidas que aquel en el que tuvo lugar el enfrentamiento, permitió que pareciese mucho mayor el número de extras, unos doscientos, que ocuparon buena parte de la plaza de la localidad ribereña.

La planificación de la película oscila entre dos estilos: un montaje puzle con planos cerrados y breves en los que se muestran o recrean los motines, y uno más pausado para las secuencias con actores. La fotografía, de Juan Amorós, está teñida de sepías, en los interiores y en las escenas nocturnas, y de azules en los exteriores. La iluminación pinta las imágenes con un peculiar tono próximo a los cuadros de Goya, que sin duda fueron un referente en la estética del filme. Los exteriores parecen tomados de los fondos de los cartones goyescos, mientras que los interiores y las escenas de noche se asemejan a los retratos de corte del pintor aragonés. La música, a cargo de José Nieto, por su empleo de sintetizadores, rompe con el estilo historicista de la narración, algo buscado por la directora, que decidió prescindir de la música de la época de Esquilache, como recomendaba el dramaturgo en una de las acotaciones.

Esquilache es el único largometraje basado en una obra de Buero que cosechó excelentes resultados de taquilla y recibió elogiosas críticas. Su éxito obedeció en parte a su esmerada producción. Junto a esto, no debe pasarse por alto el simbolismo que en el momento de su estreno, finales de los años ochenta, encarnaba un personaje como Esquilache. José Sámamo y Josefina Molina observaron en los políticos españoles de la transición y de los primeros gobiernos socialistas una búsqueda de referentes para su tarea en el pasado español. Un buen número de periodistas y de escritores, como Francisco Umbral⁵⁷, Ángel Fernández-Santos⁵⁸ o Diego Muñoz⁵⁹, abundó en esta hipótesis, respaldada por la propia Molina⁶⁰. *Esquilache* resaltaba un rasgo del texto de Buero

⁵⁷ UMBRAL, Francisco, "Esquilache", *Diario 16*, 30-1-1989, p. 4.

⁵⁸ FERNÁNDEZ-SANTOS, Ángel, "Un soñador sin un pueblo", *El País*, 30-1-1989, p. 32.

⁵⁹ MUÑOZ, Diego, "Un reparto de lujo para *Esquilache*", *La Vanguardia*, 13-8-1988, p. 25.

⁶⁰ INURRIA, Ángel Luis, "Josefina Molina: 'Éste no es un país de matices'", *El País*, 30-1-1989, p. 32.

que permitía a la sociedad española de la década de los ochenta identificarse con este héroe.

Ahora bien, al enfatizar tanto la figura de Esquilache, Molina y Oristrell perdieron de vista al otro protagonista de *Un soñador*: el pueblo. Como bien apunta Pilar de la Puente Samaniego,

es digno de destacar la constante bueriana de dramatizar con pretendido énfasis a personajes del pueblo –no constatados por ningún historiador– que representan siempre el contrapunto del personaje histórico-protagonista. Estos personajes, fruto de su fantasía, representantes genuinos del pueblo, suelen desempeñar la conciencia de los que sufren⁶¹.

En el largometraje, las escenas entre personajes anónimos del pueblo presentes en el drama, desaparecen. Queda Fernandita como representante del pueblo, pero el peso que tiene en la historia no es equivalente al que posee Esquilache, lo que hace que el filme se antoje una reflexión *del poder desde el poder*⁶².

Al igual que hicimos en el apartado dedicado a *En la ardiente oscuridad*, consideramos útil analizar separadamente los elementos más importantes de la obra de teatro que se perdieron en la adaptación:

– **Simbolismo**: dos son los principales símbolos presentes en *Un soñador para un pueblo*. El primero es, de nuevo, la ceguera. Uno de los personajes del drama es un ciego que vende un almanaque con las predicciones del Gran Piscator de Salamanca, Torres Villarroel. Al igual que el Tiresias griego, este ciego vaticinará futuras desgracias, como la caída de Esquilache, destino del que no podrá escapar el marqués. Si en la obra de teatro este personaje aparece en escena en varias ocasiones, portando en cada una un nuevo mensaje, en el filme interviene solamente hacia el final y de manera muy breve. Dada la importancia que tanto la ceguera como el destino tienen en la dramaturgia de

⁶¹ PUENTE SAMANIEGO, Pilar de, *Antonio Buero Vallejo. Proceso a la historia de España*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1988, p. 148.

⁶² En parecidos términos se manifiesta Gutiérrez Carbajo, que insiste en que “frente a estas cuestiones existenciales [de la obra de teatro], Josefina Molina acentúa los aspectos políticos en su película”. GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco, “Algunas adaptaciones fílmicas de teatro histórico (1975-1998)”, en GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco y ROMERA CASTILLO, José Nicolás (coords.), *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones: actas del VIII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*, UIMP, Cuenca, 25-28 de junio, 1998, p. 278.

Buero Vallejo, la reducción de este símbolo priva a la película de uno de sus elementos clave, como es el trasfondo ético y metafísico⁶³.

Por lo demás, el dramaturgo juega con otros elementos que abundan en la idea de que el pueblo vive sumido en la oscuridad y de que Esquilache sólo pretende traer algo de luz en forma de mejoras sociales. Así, los 5.000 faroles con los que iluminó las calles de Madrid y que el pueblo rompe a pedradas, no pasan de ser una referencia en la película, cuando su rotura es clave al finalizar la primera parte del drama. Y las alusiones a la ceguera que padece el pueblo y a la necesidad de que abra los ojos, son recurrentes.

El segundo símbolo de la obra, presente en el mismo título, es el del sueño. Esquilache es un soñador, esto es, un idealista, y también un iluso. El personaje creado por Molina y por Oristrell también lo es, pero ambos prescinden para la adaptación de los diálogos que en el texto de Buero desarrollan esta idea. Concretamente, es significativo que desaparezca la parte del diálogo que mantienen Esquilache y Carlos III en la que este le espeta: “¿Sabes por qué eres mi predilecto, Leopoldo? Porque eres un soñador”⁶⁴. Y, más adelante, “España necesita soñadores que sepan de números, como tú”⁶⁵. Por fin, en la discusión que sostiene con su antagonista, el marqués de la Ensenada, este le tacha de soñador, a lo que el italiano responde: “Tal vez. Pero ahora sé una cosa: ningún gobernante puede dejar de corromperse si no sueña ese sueño”⁶⁶.

– **Didactismo:** *Un soñador para un pueblo* contiene más enseñanza que *Esquilache*. El espectador que vea la película sin tener conocimientos previos sobre quién fue aquel marqués italiano termina sin saber mucho más acerca de él. Buero, en cambio, introduce en los diálogos de sus personajes bastantes dosis de información que, si bien ralentizan el ritmo, permiten al público comprender por qué se tacha a ese personaje de “soñador”. Sirva un ejemplo. En la primera conversación que mantienen el marqués de la Ensenada y Esquilache, el primero le dice al segundo refiriéndose a los españoles: “Les has engrandecido el país, les has dado instrucción, montepíos, les has quitado el hambre. Les has enseñado, en suma, que la vida puede ser dulce... Pues bien: te odian”⁶⁷.

– **Técnica de inmersión:** al igual que sucede con la adaptación de *En la ardiente oscuridad*, Buero recurrió a un efecto para sumir, otra vez, al público en las tinieblas. Se ha comentado que la primera parte de la obra de teatro

⁶³ DOMÉNECH, Ricardo, *El teatro de Buero Vallejo: una meditación española*, Gredos, Madrid, 1973, p. 167.

⁶⁴ BUERO VALLEJO, Antonio, *Un soñador para un pueblo*, Madrid, Austral, 2006, p. 129.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ BUERO VALLEJO, Antonio, *Un soñador para...*, *op. cit.*, p. 193.

⁶⁷ BUERO VALLEJO, Antonio, *Un soñador para...*, *op. cit.*, p. 82.

acaba con la rotura de los faroles de aceite que Esquilache mandó instalar. El dramaturgo empleó este recurso para involucrar aún más al público en la historia representada. Los responsables de la película no pudieron o no quisieron reemplazar este efecto por algún artificio equivalente, lo que hace más difícil la inmersión del espectador en ella.

– **Fernandita:** pocas diferencias pueden apreciarse en el tratamiento que recibe este personaje por parte de los guionistas con respecto al original. Si acaso, en la película la actriz que lo encarna, Ángela Molina, es una mujer de unos treinta años, mientras que en la obra de teatro parece estar más cerca de la adolescencia. Por lo demás, Fernandita sigue encarnando a ese pueblo que, como explicaba Buero, debía superar sus fallos históricos y encontrar por sí mismo “los caminos de una sociedad más justa”⁶⁸. Es clave, en este sentido, la escena final del drama en el que la joven rechaza los requerimientos del rufián Bernardo, bajo la mirada de Esquilache. Aunque no llegue a comprender completamente el alcance de las reformas que persigue el marqués, Fernandita es consciente de la bondad y generosidad de su señor y, con ello, se distancia de ese sector del pueblo que se opone con violencia a toda mejora que acabe con su ignorancia. El momento en el que se niega a seguir a Bernardo es fundamental, y Molina y Oristrell, conscientes de ello, lo mantienen. No obstante, omiten información valiosa para reforzar la asimilación de Fernandita con esa otra parte de la sociedad más abierta en la que Esquilache, o sea, Buero Vallejo, tiene depositada sus esperanzas. Así, el que el padre de la muchacha fuera asesinado por un embozado confiere más solidez a los vínculos que establece con quien se dispone a prohibir capas como la que llevaba aquel criminal. Este dato es omitido en la película.

6. *La doble historia del doctor Valmy*

Poca información existe sobre este proyecto que no llegó a rodarse. A comienzos de 1977 el director argentino León Klimovsky contacta con Antonio Buero Vallejo para plantearle la posibilidad de llevar al cine *La doble historia del doctor Valmy*. Esta obra, una de las más arriesgadas del dramaturgo, se había estrenado en Chester, Inglaterra, en 1968, ante la imposibilidad de ser representada en España, en donde la censura la rechazó hasta en tres ocasiones, por lo que sólo pudo ser estrenada acabada la dictadura, en enero de 1976 en el teatro Benavente. Ricardo Doménech destaca como méritos de este texto

⁶⁸ BUERO VALLEJO, Antonio, *Obra completa...*, op. cit., p. 424.

la novedad que suponía “la elección del tema –la tortura–, [...] la revelación de cuanto hay de tenebroso en el Mecanismo de la represión –sea del país que sea–, [...] el estudio del espacio escénico”⁶⁹. Los dos primeros rasgos garantizaban que no pudiera ser representada durante la dictadura. Muerto Franco, el público español pudo acceder a ella. Probablemente entonces, Klimovsky se decidió a adaptarla al cine. No resulta ocioso recordar la situación por la que atravesaba el país de origen del realizador. Lo que Buero denunciaba en su texto, el aparato represor del estado, poseía actualidad no sólo en la España franquista, sino también en la Argentina de la dictadura militar.

El dramaturgo firmó el 14 de abril de 1977 el contrato de cesión de los derechos de adaptación de *La doble historia del doctor Valmy*. Según se estipula en él, Buero recibiría por ello 500.000 pesetas y, dados los precedentes de *Historia de una escalera* y de *En la ardiente oscuridad*, se asegura de que incluya una cláusula similar a la que exigirá para *Esquilache*, por la que

EL PRODUCTOR reconoce AL AUTOR su derecho a aprobar la adaptación cinematográfica de la obra mencionada, en el sentido de que dicha adaptación no altere la orientación general de la misma, si bien los adaptadores podrán utilizar todos los recursos narrativos cinematográficos necesarios para variar el ritmo y la cadencia que el lenguaje cinematográfico precisa. Igualmente EL PRODUCTOR acepta que EL AUTOR se oponga a toda alteración del sentido general de la obra que fuera impuesto por la *censura oficial*. Antes de dar comienzo a los trabajos de filmación, EL AUTOR supervisará la ficha técnico-artística de la película⁷⁰.

Para Klimovsky, un director curtido en producciones menores de género fantástico y de terror, el proyecto de *La doble historia del doctor Valmy*, suponía un reto personal y artístico importante. No obstante, las adversidades económicas fueron mayores que la ilusión del realizador y el proyecto no llegó a buen puerto. Un año después de la firma del contrato, en junio de 1978, Klimovsky escribe a su “querido amigo Antonio”⁷¹ para disculparse por el “parón casi absoluto” que estaba sufriendo la preproducción.

Como bien supones, mi largo silencio se debió a las infinitas dificultades para organizar el rodaje del *Valmy* que son las dificultades de todos nosotros. Y eso que hemos logrado con mi mujer una adaptación muy buena,

⁶⁹ DOMÉNECH, Ricardo, *op. cit.*, p. 263.

⁷⁰ Contrato firmado por Producciones Gregor S.A., y Antonio Buero Vallejo, 14-4-1977

⁷¹ Carta de León Klimovsky a Antonio Buero Vallejo, 20-6-1978.

que ya te haré llegar. Gracias por tu paciencia, aunque no necesito decirte que, si te surge alguna posibilidad de hacer algo, estás en todo tu derecho de hacerla marchar⁷².

Finalmente, *La doble historia del doctor Valmy* acabó por sumarse a la lista de los guiones cinematográficos nunca rodados. Por suerte, en la Filmoteca Española se conserva una copia que permite estudiar las modificaciones introducidas por Klimovsky y su esposa, Elisabeth Szel, en el texto de Buero, así como las soluciones ideadas para adaptar al cine la obra teatral. De entrada, el texto mantiene el interés del original. Frente a otras adaptaciones de Buero, esta conserva en buena medida el simbolismo del drama, aunque lo que en él son alusiones a la violencia, las torturas y las violaciones, el filme lo explicita. La adaptación no atesora la soltura y la fuerza de la obra teatral y, mientras que en esta los personajes son rotundos y fuertes, en el guión se muestran más endebles. En síntesis, las principales diferencias entre ambos textos son las siguientes:

– **La abuela:** como apunta Enrique Pajón:

la complicidad de la madre es grave en extremo. El símbolo del tejido, la labor de punto en que constantemente se ocupa, la señala como la gran urdidora de tramas ocultas o casi ocultas. Ella entrega, de hecho, su hijo a un falso padre. [...] Sus intereses son los únicos válidos para ella, hasta el punto de estar sorda para todo lo demás. La madre es, por lo tanto, la segunda responsable⁷³.

En la pieza teatral, la abuela es, en efecto, culpable del destino de su hijo. Fue ella quien le puso en contacto con Paulus, que hizo de él un torturador. Como otros personajes buerianos, la actitud ante su culpa es de huida. La sordera que sufre, equivalente a las alucinaciones de Tomás en *La fundación*, es el medio que encuentra para evadirse de la realidad e impide que pueda escuchar sus remordimientos, si los hubiera.

Klimovsky respeta los rasgos de este personaje, pues, entre otras razones, el guión conservaba en buena medida los diálogos de la obra de teatro. Hay, sin embargo, dos modificaciones sustanciales que lo alejan del original. En primer lugar, en el texto de Buero, Mary Barnes recibe de Lucila Marty un libro sobre torturas. La abuela lo descubre en la librería del hogar de su hijo, pero decide ignorarlo, lo que abunda en la idea de que, pese a que es consciente del

⁷² *Ibidem*.

⁷³ PAJÓN MECLOY, Enrique, *op. cit.*, p. 440.

mundo en el que se mueve su hijo, prefiere obviar que ella es culpable de que se haya convertido en un torturador. Este elemento es una de las claves de *La doble historia del doctor Valmy*. La abuela es en buena medida cómplice de lo que ha hecho Paulus con Daniel. Resulta, por ello, chocante la decisión de Klimovsky de introducir una escena en la cual la abuela acude al despacho de Paulus, que fue su antiguo pretendiente, para conseguir que permita que su hijo pueda cambiar de destino y deje de ser un torturador. La abuela, en el texto de Buero, no trata de salvar a Daniel Barnes, como sí hace, en cambio, su esposa, por lo que la actitud de una y otra no podría ser más opuesta. La nueva escena del guión cuestiona este enfrentamiento y rebaja el dramatismo de la obra de teatro, amén de alterar la tensión de su desenlace.

– **El final:** pocos finales podría tener esta obra que fuesen tan inquietantes como el que Buero Vallejo había ideado. El que el cuidado y la educación del hijo de Daniel y de Mary Barnes quedase a cargo de su abuela, responsable de la tragedia que acabó con la muerte de su vástago, deja la duda de si se repetirá lo sucedido con éste. Con el sacrificio de Daniel, motivado por la impotencia de quien quiere escapar del horror de haberse convertido en un verdugo, Mary espera haber librado a su hijo del destino al que parecía abocado. Reaparece así la esperanza, esa constante del teatro de Buero y que, ya se señaló, siempre va acompañada de tragedia. Trágicas son las muertes de Daniel y de Aníbal Marty, al igual que el encarcelamiento de Mary y de Lucila. Pero en medio de tanta desolación surge la esperanza en que el futuro no traiga las desgracias del presente. Sin embargo, así como el final de *En la ardiente oscuridad* abría la posibilidad de que Carlos tomase el relevo de Ignacio en la lucha por la libertad y por la verdad, el de *La doble historia del doctor Valmy* está más próximo al de *Historia de una escalera*, cuyos personajes, por mucho tiempo que pase, comparten los mismos deseos frustrados. El futuro del hijo de Daniel, pese al intento de salvación que efectúa su madre, queda en manos de su abuela, con todo lo que ello significa.

El guión de la película, al suavizar la complicidad de la abuela con los crímenes de su hijo, crea de esta manera una esperanza ausente en el original. No deja de ser significativo que allí donde Buero Vallejo pone el punto y final a su obra, con la impactante escena en la que la abuela comienza a canturrear a su nieto al igual que hacía antes del asesinato y de la detención, como si nada hubiese pasado, Klimovsky por su parte decide añadir otra escena que diluye el poderoso efecto de la anterior. Lo último que habrían visto los espectadores de su película habría sido el cruce de miradas entre Lucila y Mary en la comisaría, con lo que se disipa el impacto que tiene el desenlace original.

– **Efecto de inmersión:** los personajes del Señor de esmoquin y la Señora en traje de noche, como si de un coro griego se tratase, presentan al público la historia del doctor Valmy. Pero ellos mismos son los protagonistas de

esa otra historia que ha escrito el médico. Son quienes escuchan a Valmy relatar lo sucedido a la familia Barnes. El drama se articula, pues, en torno a estos tres ejes imbricados. Técnicamente, la alternancia entre estos planos dota a la obra de gran dinamismo. Su función, empero, trasciende lo formal. Con este recurso Buero plantea al espectador el problema de la culpa y de la responsabilidad, y lo hace mediante un habilidoso procedimiento en el que inmersión y distanciamiento se aúnan. Al comienzo de la obra ambos personajes desvelan al público la falsedad de los hechos de los que van a ser testigos, por lo que sólo cabe recibirlos con una sonrisa. El espectador está, pues, llamado a acoger la historia con un distanciamiento que, a diferencia del preconizado por Brecht, está próximo a la indiferencia. Sin embargo, al descubrir que ambos personajes forman parte de lo relatado y que su actitud obedece a una “ignorancia culpable”⁷⁴, el público comprende que tiene que posicionarse ante esa doble historia: o permanece, como la abuela o como el Señor de esmoquin y la Señora en traje de noche, sordo e incrédulo; o lucha, como Mary Barnes y, en menor medida, su marido, por enfrentarse a la realidad de la violencia y la tortura.

Este “efecto de inmersión”, conseguido no tanto por un recurso técnico como por la trama y los giros en la historia, se pierde parcialmente en el guión elaborado por Klimovsky. En él, ningún personaje se dirige al espectador, artificio sin duda alguna adecuado para el teatro pero poco empleado en el cine. El Señor de esmoquin y la Señora en traje de noche desaparecen en la adaptación y, en su lugar, los guionistas intercalan unas cuantas escenas en las que personas anónimas, pero reconocibles como pertenecientes a la clase media, llevan a cabo diferentes acciones cotidianas, tales como jugar a las cartas o conversar mientras toman un té a media tarde. El espectador puede de algún modo identificarse con ellos y, por tanto, sentir como suya esta pasividad que contrasta con el dramatismo de la historia de Barnes. El efecto es similar pero carece de la fuerza que tiene la obra de teatro y, sobre todo, altera el equilibrio y la conexión entre sus tres niveles (Señores-Valmy-Barnes).

Cabría señalar otras variaciones que presenta el guión de Klimovsky/Szel respecto a la obra original. Algunas, como añadir nuevos escenarios en los que se desarrolla la trama (club de campo, clínica ginecológica...), son un acierto desde el punto de vista de la construcción cinematográfica de la historia. Otros cambios no pasan de ser meros detalles que poco o nada cambian el transcurrir de las acciones.

⁷⁴ DOMÉNECH, Ricardo, *op. cit.*, p. 274.

7. Conclusiones

Quizá la pregunta que queda en el aire después de haber analizado una a una las adaptaciones cinematográficas de obras de Buero Vallejo, es la de si el teatro de este autor es susceptible de ser llevado al cine. Los cinco ejemplos que se han comentado, incluido el de *La doble historia del doctor Valmy*, parecen dibujar la siguiente alternativa: o bien no lo es, o bien, en el mejor de los casos, sólo pueden lograrse películas estimables a costa de renunciar a elementos esenciales de la obra teatral que está en el punto de partida. Por lo primero parece decantarse Alfredo Castellón: “La palabra es tan fuerte en las obras de Buero que deja muy pocas posibilidades para una adaptación donde se equilibre esa fuerza oral del texto dramático con la plasticidad de la imagen. Cualquier intento de parcialidad (planificación) que aleje la obra de la totalidad de escena, la hace perder fuerza e incluso calidad. Teatro, cine y televisión tienen un tempo, un espacio e incluso un tratamiento textual diferentes”⁷⁵.

Hay que reconocer que el teatro de Buero Vallejo presenta dificultades para su adaptación. En primer lugar, el mero hecho de que sea un arte distinto al cine implica que los recursos que le son propios desaparezcan o pierdan fuerza al ser trasvasados. Es lo que sucede con *Madrugada*, cuyo cumplimiento de la regla de las tres unidades no pasa de ser una curiosidad. O con los efectos de inmersión que poseen *En la ardiente oscuridad* y *Un soñador para un pueblo*. Apagar las luces del teatro permitía a Buero sumergir al espectador en el drama de los ciegos y en la oscuridad de aquella España que se resistía a la entrada de las Luces. Al prescindir de este recurso, tanto Antonio Román como Josefina Molina dejaban de lado el asunto de la preocupación teatral por el grado de intervención que debe asumir el público, debate que se remonta a Aristóteles. Pero no sólo era eso lo que estaba en juego. La oscuridad y la ceguera son dos temas que comparten la misma raíz existencial que dota al teatro de Buero de hondura y trascendencia. Sus obras, en las que se repiten variaciones de ambos símbolos, funcionan como precisos mecanismos de relojería en los que personajes, estructura, recursos técnicos y metáforas se ordenan para transmitir el doble alcance, formal y metafísico, que persigue el dramaturgo. La necesidad de prescindir de alguno de estos elementos amenaza su equilibrio y puede llevar a que una gran obra teatral se convierta en una película menor.

El más complejo de estos elementos es, precisamente, el simbólico. Como se ha visto, en casi todas las películas los adaptadores han restado presencia

⁷⁵ CASTELLÓN, Alfredo, “Adaptaciones del...”, *op. cit.*, p. 23.

y alcance a cada uno de los símbolos. En *Madrugada* el reloj no está siempre en pantalla, como sí lo estipulaba el autor en el texto teatral; en *Esquilache* desaparecen las alusiones al carácter “soñador” del protagonista; la escalera de la *Historia* pasa de ser un espacio cerrado y opresor a un mero elemento arquitectónico, y la ceguera de *En la ardiente oscuridad* es un mal que sólo sufren los invidentes.

De lo anterior no se debe deducir que todas las películas analizadas carezcan de interés. Antes bien, algunas de ellas son valiosas, en especial *Esquilache*, y el guión de *La doble historia del doctor Valmy*. Las otras poseen ingredientes estimables, como la intriga de *Madrugada* o la planificación y demás recursos técnicos de *En la ardiente oscuridad*. Sin embargo, ninguna de ellas está a la altura del texto original. Si antes señalábamos como causa la dificultad de manejar los símbolos buerianos, podría también añadirse el empeño de los directores o guionistas en alterar los finales de las tragedias buscando, si no la complacencia, sí un casi siempre injustificado optimismo. El desenlace de *En la ardiente oscuridad* desvirtúa por completo la obra teatral, al igual que el de *Historia de una escalera*. Y el de *La doble historia del doctor Valmy*, por la escena añadida entre la abuela y Paulus antes comentada, pierde la garra y el impacto del cierre del original. Si el teatro de Buero Vallejo es, como tantas veces se ha afirmado, el de una “tragedia esperanzada”, en el momento en que se edulcora lo primero y se hincha lo segundo pierde una de sus señas de identidad.

Probablemente, habrá más adaptaciones de obras de Buero Vallejo, dado el interés y el alcance de sus tragedias. Los ejemplos analizados demuestran que para lograr un buen filme no es suficiente con repetir la historia del original. Hacen falta medios, recursos y talento, como el caso de *Esquilache* demuestra, y, además, un cuidado especial al trasladar el simbolismo del teatro de este dramaturgo. Debe conservar la profundidad del texto de partida asegurándose de que ninguna de sus claves sea modificada y emplear un lenguaje cinematográfico propio. Hasta ahora ninguna película lo ha logrado. Puede que en el futuro alguien se atreva con este reto.

Bibliografía citada

- BUERO VALLEJO, Antonio, *En la ardiente oscuridad / Un soñador para un pueblo*, Madrid, Espasa Calpe, 1972.
- BUERO VALLEJO, Antonio, *Obra completa*, vol. II (edición crítica a cargo de Mariano de Paco y Luis Iglesias Feijoo), Madrid, Espasa Calpe, 1994.
- BUERO VALLEJO, Antonio, *Un soñador para un pueblo*, Madrid, Austral, 2006.
- CASTELLÓN, Alfredo, "Adaptaciones del teatro de Buero a cine y televisión", *Las puertas del drama*, nº 2, primavera 2002, pp. 23-25.
- COIRA, Pepe, *Antonio Román: un cineasta de la posguerra*, Editorial Complutense, Madrid, 2004.
- DOMÉNECH, Ricardo, *El teatro de Buero Vallejo: una meditación española*, Gredos, Madrid, 1973.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Ángel, "Un soñador sin un pueblo", *El País*, 30-1-1989, p. 32.
- GARCÍA-ABAD, M^a Teresa, "Madrugada, de Antonio Buero Vallejo, o las tinieblas de la aurora: del escenario a la pantalla", *CAUCE*, nº 30, 2007, Madrid, pp. 75-96.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco, "Algunas adaptaciones fílmicas de teatro histórico (1975-1998)", en GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco y ROMERA CASTILLO, José Nicolás (coords.), *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones: actas del VIII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*, UIMP, Cuenca, 25-28 de junio, 1998, pp. 265-296.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis, *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1982.
- HEREDERO, Carlos F. y SANTAMARINA, Antonio, *Biblioteca del cine español*, Cátedra/ Filmoteca Española, Madrid, 2010.
- LEYRA SORIANO, Ana María, "Las filosofías de la diferencia y la repetición en el teatro de Buero Vallejo", en LEYRA, Ana María (ed.), *Antonio Buero Vallejo: literatura y filosofía*, Universidad Complutense, Madrid, 1998, pp. 119-128.
- INURRIA, Ángel Luis, "Josefina Molina: 'Éste no es un país de matices'", *El País*, 30-1-1989, p. 32.
- MOLINA, Josefina, *Sentada en un rincón*, 45^a Semana Internacional de Cine de Valladolid, Valladolid, 2000.
- MUÑOZ, Diego, "Un reparto de lujo para *Esquilache*", *La Vanguardia*, 13-8-1988, p. 25.
- PACO, Mariano de, "Buero Vallejo y el cine", en ROMERA, José (dir.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX: actas del XI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, Visor, Madrid, 2002, pp. 91-106.
- PACO, Mariano de, *De re bueriana*, Universidad de Murcia, Murcia, 1994.
- PAJÓN MECLOY, Enrique, *Buero Vallejo y el antihéroe: una crítica de la razón creadora*, el autor, Madrid, 1986.
- PAJÓN MECLOY, Enrique, "¿Ciegos o símbolos?", *Sirio*, nº 2, abril, 1962, pp. 11-14.
- PUENTE SAMANIEGO, Pilar de, *Antonio Buero Vallejo. Proceso a la historia de España*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1988.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio, *El teatro en el cine español* Publicaciones Universidad de Alicante, Alicante, 1999.

UMBRAL, Francisco, "Esquilache", *Diario 16*, 30-1-1989, p. 4.

Documentos del Archivo General de la Administración y Filmoteca Española

Fichas de la Junta Clasificación y Censura:

Historias de una escalera, número de expediente: 09753. Signaturas: 36/04715 y 36/03382.

En la ardiente oscuridad / Luz en la Sombra, número de expediente: 24093 y 26982. Signaturas: 36/03883 y 36/03966.

Madrugada, 06378 y 00306.

Guiones originales y versiones inéditas

Madrugada, G-616 y G-617 (se conservan además cuartillas a mano en el G-616).

La doble historia del doctor Valmy, G-1829.

Esquilache, G-762.

Archivo de los Herederos de Antonio Buero Vallejo. Documentación relacionada con las películas y sus adaptaciones

Contratos entre productoras y director.

Correspondencia entre productoras, directores, guionistas y dramaturgo.