

# **EL TEATRO EN EL CINE ESPAÑOL**

Juan A. Ríos Carratalá

**PUBLICACIONES**

Universidad de Alicante





Juan A. Ríos Carratalá

EL TEATRO EN EL  
CINE ESPAÑOL

UNIVERSIDAD DE ALICANTE

Nota: En la presente edición han sido corregidos algunos errores detectados en la primera y se ha ampliado la bibliografía con nuevos trabajos publicados recientemente.

1<sup>a</sup> ed., Alicante, Inst. Juan Gil-Albert  
Generalitat Valenciana, 1999

© Juan A. Ríos Carratalá  
Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2000  
Portada: Gabinete de Imagen y Comunicación Gráfica  
Universidad de Alicante  
I.S.B.N.: 978-84-7908-533-9  
Depósito Legal: A-130-2000  
Imprime: Publidisa  
I.S.B.N. eBook: 978-84-9717-073-4

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna o por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor.

## ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN .....	7
II. EL TEATRO EN EL CINE ESPAÑOL .....	11
II.1. El retrato de una compañía .....	12
II.2. Apuntes de la historia del teatro en el cine .....	62
II.3. El teatro como contraste .....	73
II.4. Las alegres y honestas chicas de la revista .....	83
II.5. Los ensayos y los estrenos.....	94
II.6. Viajes y pensiones .....	102
II.7. ¿Se casa o no se casa? .....	105
II.8. Filmografía citada.....	114
III. ADAPTACIONES CINEMATOGRÁFICAS DE TEXTOS TEATRALES .....	125
III.1. De <i>La señorita de Trevélez</i> a <i>Calle Mayor</i> .....	126
III.2. Un soñador sin pueblo: Esquilache .....	143
III.3. Carmela y Paulino en el cine .....	157
III.4. Una adaptación polémica .....	171
III.5. <i>La casa de Bernarda Alba</i> .....	183
III.6. El siempre difícil Valle-Inclán .....	198
III.7. Dos maneras de destrozar un texto teatral .....	211
III.8. Un ejemplo de buen oficio: Miguel Mihura ....	226
III.9. Algunas conclusiones .....	235



## I. INTRODUCCIÓN

Las relaciones entre el cine y el teatro son tan intensas como heterogéneas. Desde la aparición del primero pronto se pudo observar la compleja red de relaciones que le unían con el teatro dentro de un marco polémico en el que, claro está, el cine fue delimitando su propio y genuino lugar. Esta circunstancia permite que el investigador de los vínculos entre ambas manifestaciones tenga múltiples opciones a la hora de elegir los objetivos de sus trabajos<sup>1</sup>. Tal vez sea el de las adaptaciones de textos teatrales al cine el aspecto más estudiado, tanto desde el punto de vista de la catalogación de las obras<sup>2</sup> como de las técnicas empleadas por los adaptadores. No obstante, la historia de la polémica desatada con la aparición del cine y su incidencia en el teatro o las innovaciones en el lenguaje de este último como resultado de la influencia cinematográfica son algunos de los ejemplos de posibles campos de investigación para el interesado en las citadas relaciones. La extensa bibliografía de estos últimos años es una muestra del interés que los mismos han despertado en los especialistas. Como consecuencia de sus trabajos, cada vez somos más conscientes de que el estudio del teatro del siglo XX no se debe hacer sin tener en cuenta el referente cinematográfico. Es necesario profundizar en la citada red de relaciones para comprender una evolución fruto, en buena medida, de un contacto con el cine que, lejos de las profecías apocalípticas de las primeras décadas de nuestro siglo,<sup>3</sup> ha resultado positivo en términos generales.

El presente estudio parte de esta premisa tan genérica para adentrarse en dos aspectos concretos de la historia del cine y el teatro españoles. Este último ha estado presente en las películas

de múltiples formas (adaptaciones, actores, técnicas, géneros...), pero también como tema central o secundario de algunas de ellas. Por desgracia, no son demasiadas las que se ocupan del teatro y de todo aquello que lo rodea, pero sí las suficientes para hacer una aproximación crítica que nos permita conocer el tratamiento dado por el cine español al teatro. Tal vez sorprenda que siendo tan numerosas las adaptaciones de textos dramáticos y tan frecuente la procedencia teatral de nuestras estrellas cinematográficas, por ejemplo, el tema del teatro aparezca en un número bastante limitado de películas. Sorpresa relativa en todo caso, puesto que la elección de los temas presentes en nuestra cinematografía se ha basado en circunstancias alejadas de la red de relaciones arriba citada. Da la impresión de que productores, directores y guionistas han confiado poco en el interés del tema teatral para los espectadores de sus películas. De ahí la escasez de las que se centran en el mismo o la superficialidad con que es abordado en algunas de las aquí estudiadas. Pero la relativa pobreza del material no impide que contemos con excepciones notables como, por ejemplo, *Cómicos* (1954) de Juan A. Bardem y *El viaje a ninguna parte* (1986) de Fernando Fernán Gómez. Estas excelentes obras, junto con otras de notable interés como *Los farsantes* (1963) de Mario Camus, se unen a una lista que, al menos, nos permite conocer las líneas básicas del acercamiento del cine español al mundo del teatro. Un acercamiento que ha subrayado determinados aspectos conflictivos y que, debemos reconocerlo, también ha cultivado tópicos fácilmente detectables. Ambas líneas guiarán nuestro estudio inserto en la primera parte del presente volumen.

La segunda parte del mismo es el resultado de una experiencia docente llevada a cabo durante los últimos once cursos en mis clases sobre la historia del teatro español del siglo XX impartidas en la Universidad de Alicante. A la hora de orientar mi trabajo, consideré oportuno el estudio conjunto de una serie de obras teatrales con sus correspondientes adaptaciones cinematográficas. El primer objetivo era, claro está, el análisis de las diferentes obras incluidas en el temario de una asignatura dedicada al teatro. Pero pronto percibimos que las citadas adaptaciones eran algo más que

un instrumento didáctico de apoyo. No sucedía igual en todos los casos dada la diferente calidad de las películas utilizadas, pero algunas de ellas, aparte de sus cualidades cinematográficas, nos permitían profundizar en determinados aspectos significativos de las obras teatrales en las que estaban basadas. Esta circunstancia aconsejó su utilización conjuntamente con las ediciones críticas de los textos y los vídeos de las representaciones teatrales, en el caso de que los hubiera. De esta manera se ampliaba la gama de posibilidades de acercamiento a la obra y se enriquecía el conocimiento de la misma por parte del alumno.

La segunda parte de la presente obra, por lo tanto, es el resultado de esta experiencia docente y recopila los comentarios sobre algunas de las adaptaciones cinematográficas utilizadas en nuestras clases. En los mismos hemos intentado conjugar el estudio de la película con las aportaciones interpretativas que supone el trabajo de adaptación realizado. Esperamos así contribuir a la incorporación del cine a la docencia de la literatura en general y, muy especialmente, del teatro. No se trata de hacer "atractiva" la asignatura para el alumno mediante la utilización de este instrumento de trabajo, supuestamente más cercano a la cultura de los jóvenes, sino de ser coherentes con una realidad propia de nuestra cultura donde la separación rígida de los géneros o de medios como el teatral y el cinematográfico es algo que pertenece al pasado.

Deseo mostrar mi agredecimiento a los alumnos que durante varios cursos han asistido a mis clases dedicadas al teatro español del siglo XX. Impartir una asignatura con un mínimo de rigor y calidad es un objetivo que no se puede alcanzar en unos meses, ni siquiera en unos pocos años. Lleva tiempo, a veces demasiado, y los alumnos que "sufren" al profesor novato en la materia se convierten en los conejillos de un experimento docente. A ellos, y a su comprensión y tolerancia, quisiera dedicar este libro con la esperanza de que sea útil para las futuras promociones y, sobre todo, para que aliente el interés tanto por el teatro como por el cine español, tan aquejados siempre por múltiples problemas y tan necesitados de espectadores que reclamen obras de calidad.

Asimismo, quisiera agradecer a la Conselleria d'Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana su apoyo mediante una ayuda económica para realizar el presente trabajo de investigación en la Filmoteca Española, a cuyo personal debo reconocer por su amabilidad y eficacia.

## **II. EL TEATRO EN EL CINE ESPAÑOL**

La esporádica y dispersa aparición del tema del teatro en la historia del cine español no nos permite vislumbrar una visión sistemática del mismo. No estamos ante una corriente importante dentro de nuestra cinematografía ni ante una de las tendencias temáticas que la caracterizan. Las películas aquí estudiadas se rodaron en diferentes épocas, con unos criterios apenas coincidentes y con una consideración de lo teatral en la que encontramos aspectos o enfoques muy distintos. Por otra parte, este tema a veces es el básico y en otras ocasiones un mero telón de fondo para un argumento que se centra en otros centros de interés. Por lo tanto, es difícil establecer directrices o conclusiones que caractericen el conjunto de las películas que de una u otra manera se ocupan de la actividad teatral, sobre todo de los actores y la vida en el seno de las compañías que actuaban en nuestros escenarios.

Algo relativamente distinto sucede al examinar las películas que abordan géneros como la revista o las variedades. Cuando se abandona lo específicamente teatral y nos adentramos en unas comedias musicales que dan cuenta de la trayectoria de una joven, que de vicetiple pasa a vedette o que abandona las esquinas de su barrio para acabar cantando y triunfando en un sumtuoso escenario, es posible hablar de un código temático que se repite hasta caer en el tópico<sup>4</sup>. Ya lo comprobaremos, puesto que nuestro estudio se extenderá a estos géneros colindantes con el teatro. Pero antes estableceremos algunas líneas fundamentales del acercamiento al mundo teatral realizado por nuestro cine.

## II.1. El retrato de una compañía

No es casual que sea Juan A. Bardem quien mejor ha reflejado en el cine español la vida de una compañía teatral. Su condición de hijo de unos famosos cómicos –Rafael Bardem y Matilde Muñoz Sampedro, presentes en varias de sus películas<sup>5</sup>– le aportaba un conocimiento de primera mano de una realidad que, de acuerdo con su concepción estética e ideológica, intentó reflejar críticamente en *Cómicos*, película situada en el período más brillante de su trayectoria cinematográfica. Luciano G. Egido la define como una

...descripción entrañable, entre poética y testimonial, sobre el mundo familiar de su niñez, el mundo de los actores de teatro, los viajes en tren, las horas muertas en las estaciones de ferrocarril, el descubrimiento de la realidad provinciana, el desasosiego permanente de la ambición, la frustración y la cobardía. Era una parte de su mundo, con la magia de su infancia, vivida a través de los textos literarios de su juventud<sup>6</sup>.

El propio Juan A. Bardem, en una entrevista concedida a Jesús García Dueñas y Pedro Olea, explicó así el origen de la película:

¿Y por qué escribí *Cómicos*? Porque de pronto se me ocurrió que se podía hacer una película sobre el mundo del teatro; a nadie se le había ocurrido antes aquí. ¿Y por qué se me ocurrió en ese momento? Porque leí en la Casa Americana el guión de *All about Eve* (*Eva al desnudo*, de Joseph Mankiewicz) [estreñada en Madrid el 12-IV-52 con gran éxito] y dije: ¡Pero bueno...claro...! La primera imagen que se me ocurrió –es un film construido a partir de una imagen– fue la de un escenario vacío y una muchacha a la que aplaudían. Fue volcarme todo yo, todo mi inconsciente, todas mis experiencias... Y luego vino el terrible periplo de buscar a alguien a quien le interesase aquello. A todo el mundo le gustaba mucho, pero...<sup>7</sup>

Al final consiguió el apoyo del productor Eduardo Manzanos, con quien firmó tres películas: *Cómicos*, *Felices Pascuas* y *Carta a Sara*, aunque esta última no se llegó a rodar.

Como responsable del guión y la dirección, Juan A. Bardem nos muestra el conflicto sufrido por Ana Ruiz, la actriz protago-

nista interpretada por Christian Galvé,<sup>8</sup> en su carrera hacia un estrellato difícilmente compatible con la integridad ética y la honestidad. Pero este conflicto que es bastante frecuente y tópico, aunque no su tratamiento peculiar dado por Juan A. Bardem, se desarrolla en un marco específico donde la observación y el análisis sustituyen al lugar común: una compañía teatral de la España de los años cincuenta<sup>9</sup>.

Tampoco es casual que la primera escena de la película se desarrolle en el vagón de un tren nocturno. En el mismo viajan con aspecto cansado y soñoliento los miembros de la compañía de “altas comedias” Soler-Sala. Aparte de que es difícil encontrar una película de Juan A. Bardem donde no aparezca un tren, al menos entre las primeras de su filmografía –recuérdese, sobre todo, la excelente recreación de este motivo en *Calle Mayor* (1956)–, la elección del lugar está justificada por la necesidad de situar a todos los miembros de la compañía en un lugar caracterizador y cerrado. Lo primero porque los interminables y cansinos viajes en tren formaban parte de la rutina de cómicos como los que también aparecen en *Luci del Varietà* (1951) de Federico Fellini. Lo segundo porque se intenta presentar conjuntamente y mediante el recurso de la voz en *off*, tan habitual por entonces, a quienes van a acompañar a la protagonista, Ana Ruiz.

Recordemos que en *Eva al desnudo* también se utiliza el mismo procedimiento. Una voz en *off* nos presenta a los diferentes protagonistas, todos ellos relacionados con la actividad teatral. La diferencia más obvia es la localización: un lujoso banquete donde se hace entrega de un premio a una de las representantes de la élite teatral que protagoniza la película de Mankiewicz. Lo específico en este caso es la sofisticación del ambiente como marco adecuado para la intensa historia de maquiavélicas ambiciones que a continuación veremos. En ese contexto no tiene sentido informarnos de cuanto gana semanalmente cada actor; todos son ricos y se ocupan de otros menesteres. En el caso de la película de Juan A. Bardem, sí.

La presentación siempre supone una información para el espectador, pero en esta ocasión lo primero que sorprende es lo específico de los datos. Tal vez la clave haya que buscarla en la

definición, bastante discutible, de la película como un documental apasionado sobre el mundo de los cómicos<sup>10</sup>. La cámara enfoca uno a uno a los miembros de la compañía. Tienen un aspecto serio, fuman, van sentados o de pie en un incómodo vagón, con las inevitables gabardinas de unas películas españolas de los cincuenta en las que siempre parece hacer frío. Mientras, una voz en *off* nos indica el nombre, el puesto que ocupa cada uno en la compañía y lo que gana; menos Pepito, el meritorio, que no tiene sueldo y todavía sonríe. No estamos ante una distribución de papeles arbitraria. Juan A. Bardem refleja con precisión el esquema propio de una compañía de la época, dirigida por una pareja de primeros actores –Soler y Sala– y compuesta por el primer galán, la dama joven, la característica... y demás puestos indispensables en el teatro que, ya a principios de los cincuenta, empezaba a dar muestras de agotamiento. El repertorio que estas compañías llevaban en sus repetidas giras por provincias requería la participación de los citados tipos, en los que se especializaban los componentes de la agrupación según el sexo, la edad, el aspecto físico y la categoría profesional. Y, claro está, el sueldo –calculado en duros que se entregaban al final de cada semana– se correspondía con el grado de responsabilidad hasta llegar al primer actor y la primera actriz, quienes a veces eran matrimonio y en otras ocasiones mantenían una relación personal de difícil definición. En cualquier caso, eran los propietarios de la compañía, los responsables de su formación, los empresarios y los directores de escena.

Los autores teatrales, vinculados a menudo a las compañías a las que abastecían, eran conscientes de esta distribución de papeles y escribían sus obras de acuerdo con un esquema preestablecido de personajes. Por otra parte, todavía era posible hablar de géneros con claridad y sin apenas mezclas. Una compañía como la que aparece en la película podía especializarse, por lo tanto, en un género de prestigio como la “alta comedia” con una composición fija sabiendo que contaría con un repertorio ajustado a sus posibilidades. Y si había algún desajuste se resolvía con el expeditivo método de la tijera. O se adoptaba una solución más creativa por parte del primer actor y director, a veces en colaboración con el autor.

Pero no adelantemos acontecimientos. Juan A. Bardem sólo pretende en el inicio de la película presentar a los componentes de la compañía, sin recurrir a los tópicos, simplemente informándonos de su categoría profesional y sueldo. Recordemos la orientación ideológica del director y guionista y no creo que sea difícil justificar esta opción, por otra parte tan coherente con el resto del film.

Desde el primer momento en *Cómicos* se hace hincapié en la dureza y lo rutinario de la vida profesional y particular de quienes integran una compañía en gira por provincias. Juan A. Bardem compatibiliza su admiración por una profesión que tan bien conoce con su opción de reflejarla críticamente, sin ningún atisbo de idealización. Para conseguirlo nos muestra a los cómicos en el tren, cansados porque aprovechan las noches para desplazarse sin perder un solo día de representación, en unos rutinarios ensayos capaces de desalentar cualquier vocación profesional, en unas representaciones convencionales y aburridas en las cuales participan sin el más mínimo entusiasmo y con la mente al margen de los tópicos personajes que representan. En definitiva, las primeras imágenes de la película de Juan A. Bardem invitan a considerar la vida de los cómicos como una dura rutina, ajena por completo al *glamour* o a los lugares comunes que sobre ellos manifestaba la opinión pública.

Pero no estamos ante un documental meramente descriptivo e informativo. Pronto el argumento presenta el conflicto dramático que articula *Cómicos*. En esta ocasión se trata de Ana Ruiz, una joven y capacitada actriz que aspira a triunfar, a convertirse en la estrella de una compañía en la que todavía debe sortear bastantes obstáculos. Pero, como reiteradamente dice en la película, “Yo espero, yo espero, yo espero...”, y mientras tanto no pierde ni la vocación ni la esperanza. El choque frontal está servido. Por un lado, la rutina de una compañía en la que nada parece poder cambiar y, por el otro, la esperanza de la actriz. Esperanza propia de su juventud y entusiasmo, de su vocación teatral a pesar de lo que observa a su alrededor.

La cámara de Juan A. Bardem se recrea mostrándonos la rutina con la que se enfrenta Ana Ruiz. Esta circunstancia nos

permite conocer una serie de aspectos de la vida profesional de los cómicos de la época, regulada por la “tablilla” en la que cotidianamente se reflejaba el horario de trabajo y las actividades a realizar. Entre las mismas destacan los ensayos. Pocos, pues se trata de obras de repertorio representadas en innumerables ocasiones que sólo necesitaban algún retoque cuando se incorporaba un nuevo actor. Así sucede con Miguel, interpretado por Fernando Rey: que provoca las iras de la primera actriz por un error que dificulta su lucimiento desmayándose con el énfasis que corresponde a una alta comedia. Como castigo obliga a ensayar a toda la compañía, ocasión aprovechada por Juan A. Bardem para mostrarnos lo rutinario de una tarea cuya dirección estaba encomendada al primer actor, como seguía siendo habitual en aquella época. Vemos a los cómicos que ni siquiera se quitan las gabardinas, muestran un escaso interés, repiten mecánicamente sus papeles –el final de cada parlamento para “dar el pie” al compañero– y se limitan a situarse en el escenario para, en el mejor de los casos, no tropezar al moverse.

Tampoco cabía otra actitud dado el carácter convencional de la obra que representaban: una alta comedia con los consiguientes mayordomos, elegantes trajes de noche<sup>11</sup>, escenas de salón con tresillo para las damas y diálogos ridículos o cursis convenientemente seleccionados por Juan A. Bardem para caracterizar un género tan alejado de lo que él defendía<sup>12</sup>. En cuanto al conflicto dramático, es el propio de un supuestamente refinado teatro de evasión que oscila entre lo melodramático y lo lapidario, ejemplificado por Fernando Fernán Gómez en una escena de *El viaje a ninguna parte* donde se recoge el final de una representación:

ARTURO GALVÁN.- Déjalos, Lupercia, déjalos. Son dos corazones que se acompañan. Y cuando se unen dos corazones, tienen más fuerza que todas las razones.

Es lógico, pues, que los cómicos no se tomaran demasiado en serio sus papeles y se limitaran a cumplir de una forma rutinaria sus obligaciones profesionales en unos ensayos y unas representaciones caracterizadas por lo artificioso y convencional.

Juan A. Bardem también incluye, oportunamente, escenas que hacen avanzar el guión, el conflicto que vive Ana Ruiz, pero que al mismo tiempo nos dan cuenta de cómo eran las representaciones que realizaban estas compañías en sus giras por provincias. A pesar de los esfuerzos del inquieto regidor interpretado por Manuel Alexandre, un personaje propio de un costumbrismo teatral que permite captar bastantes detalles de las representaciones desde los bastidores, a menudo la falta de concentración e interés de los cómicos hace peligrar la viabilidad de la obra representada. Los actores hablan entre sí en el escenario al margen de la acción dramática, se dan recados, están pendientes de cualquier incidencia ocurrida entre bastidores o en el patio de butacas. Y lo hacen todo con un mecanicismo propio de quien es consciente de lo convencional, y hasta estúpido, de una "alta comedia" donde no hay lugar para la originalidad o la creatividad, tan sólo para el consabido lucimiento de Dª Carmen, la siempre odiosa primera actriz. Se conforman y se limitan a cumplir, con una resignación que sin embargo nunca se extiende al personaje de Ana Ruiz.

Esta actitud de la protagonista se contrapone a la de Miguel y Marga, su compañera de trabajo interpretada por Enma Penella. El primero está cansado de llevar la vida de los cómicos y ha perdido la ilusión que le hizo subir a los escenarios en su juventud. Desengañado y consciente de que su familia le puede proporcionar una alternativa económica, Miguel propone a Ana abandonar la compañía y casarse. Le propone, en definitiva, optar por una vida relativamente acomodada, y algo mediocre, en una ciudad provinciana. Marga también está cansada, pero no tiene otra salida y se resigna cínicamente a soportar la vida de una cómica sin demasiado futuro. Es un personaje duro, golpeado por la realidad cotidiana, sin ninguna esperanza y, aunque comprende a Ana, ya ha perdido la capacidad de rebelarse contra un destino mediocre.

Pero lo importante para nuestro tema no es tanto la caracterización que Juan A. Bardem hace de ambos personajes como la utilización del mundo teatral para la misma. El cansancio de Miguel lo vemos en una estación de ferrocarriles durante una fría

noche de invierno en la que los cómicos esperan el tren para seguir su gira. Lo vemos de nuevo en los locales, siempre los mismos, donde los actores toman un café con leche y poco más. Ana y Miguel protagonizan en dicha localización una escena que resulta significativa en varios sentidos. Su diálogo es una reflexión sobre aquello que les rodea. La influencia de la perspectiva ideológica de Juan A. Bardem es obvia. Manifiestan que los cómicos siempre están yendo de una ciudad a otra, pero que en definitiva todas son iguales para ellos. Cambian las ciudades, pero no los ambientes en los que se mueven: en todas hay un teatro, una calle o una plaza y un café que, más o menos, suelen llamarse igual. Es la vida provinciana la que se impone como manto uniformador sobre cualquier posible cambio o novedad. Baste recordar *Calle Mayor* para calibrar la importancia que tiene lo provinciano en la filmografía de la primera época de Juan A. Bardem, pero en *Cómicos* ya se percibe el retrato sustancial de una vida contrapuesta a las ideas regeneracionistas del director. Ana y Miguel son actores y como tales pertenecen a una minoría que podría situarse hasta cierto punto al margen de esta vida. Pero no hay escape. Más allá de alguna circunstancia peculiar sin mayor importancia, también los cómicos sufren la omnipresencia de una mediocridad ambiental, de una falta de novedades, de la rutina más absoluta y, sobre todo, de la eterna espera, palabra clave para entender la película. Miguel está harto y propone una salida que en realidad no es tal, sino tan sólo un poco más de comodidad y seguridad para hacer llevadera la vida en una provincia. Es un objetivo tan limitado como lógico, pero insuficiente para una Ana Ruiz –pensemos también en la Ana Ozores de Leopoldo Alas– que todavía no se siente resignada.

El cansancio de Marga es menos reflexivo pero igual de evidente. Conoce los límites de la vida de una cómica, pero con un cigarrillo en la boca y la voz aguardentosa de Enma Penella –excelente actriz, una vez más–, intenta sobrevivir. Está harta de las pensiones en las que se alojan las compañías y de los “amigos” que siempre acaban apareciendo en los camerinos, pero afronta la situación con un cinismo que le permite seguir viva. Comprende a Ana porque ella también ha tenido “el veneno de

la vocación”, según definición de Miguel, pero ya ha quedado inmune por el paso de los años sin que aparezca una mínima esperanza de cambio o mejora.

La citada inmunidad también se extiende a los demás integrantes de la compañía y a los cómicos en general. Como el propio Miguel reconoce, su caso es excepcional. Él es un personaje extraño en este ambiente teatral, capaz de mirar a los demás desde una cierta distancia. Comprende a los cómicos y su deseo de permanecer en una profesión que tan pocas recompensas aporta, pero le parecen a veces patéticos y entrañables. Miguel es el típico personaje procedente de otro ambiente que con su presencia provoca una crisis en quienes en esta ocasión trabajan en la compañía, especialmente Ana. Pero es una crisis de la cual la actriz sale fortalecida, como es habitual en la trayectoria de los protagonistas de las películas de Juan A. Bardem. Se conoce mejor a sí misma y es más consciente de su realidad. Esta circunstancia le reafirma en su deseo de seguir luchando, y esperando, para triunfar como actriz.

A la reafirmación, que se reiterará hasta llegar a su máxima expresión en el desenlace, le sucede una esperanza: la obra escrita por el joven Blasco, interpretado por Rafael Alonso. Se trata de un dramaturgo con ciertas inquietudes y capaz de escribir un drama con un título tan simbólico como es *El cielo está lejos*<sup>13</sup>. Tal vez Juan A. Bardem haya pensado en algún referente real para el personaje, incluso en sí mismo. Aparte de lo autobiográfico del título, ambos son jóvenes inquietos que intentan hacerse un hueco en el teatro o el cine de la época. Pero lo importante es que los rasgos que conocemos de Blasco están plenamente justificados en el teatro español de principios de los cincuenta. Pasada la negra década de los cuarenta y tras el estreno de obras como *Historia de una escalera* (1949), de Antonio Buero Vallejo, es posible empezar a encontrar en nuestros escenarios algunos ejemplos de un teatro que, sin plantear una imposible oposición a las directrices oficiales, muestra unas inquietudes críticas y un deseo de renovación. El personaje de Blasco podría ser un ejemplo de esta línea. Es joven, quiere entrar con fuerza en el mundo del teatro, mantiene una relación de amistad y colaboración con el primer actor de la compañía

y confía plenamente en su obra, la cual requiere una interpretación al margen de los convencionalismos y los viejos trucos que emplea, por ejemplo, la primera actriz, Dª Carmen.

La relación del dramaturgo con la compañía en la que trabaja Ana Ruiz es una fuente de información para conocer algunos de los mecanismos que operaban en el teatro español de la época, aunque no fueran exclusivos del mismo. ¿Cómo se llegaba al estreno de una obra? Vemos que es el propio Blasco quien se desplaza a la ciudad en la que está trabajando la compañía para entrar en contacto con el responsable de la misma, el primer actor que ejerce como director y tiene la responsabilidad de seleccionar textos para la próxima presentación de su grupo en Madrid. No podían hacerla con las obras de repertorio que llevaban en las giras por provincias. Era necesario estrenar y acertar con un texto que asegurara una buena temporada en la capital. Blasco ya conoce al primer actor, forman parte de un mismo mundillo, y tienen una cierta confianza mutua. Tal y como es previsible, el autor joven es más audaz que el viejo actor, que se arriesga como empresario. Pero ambos son partidarios de un teatro con un nivel algo superior al que lleva la compañía en el repertorio y se decide que *El cielo está lejos*, también para Ana Ruiz, sea la obra seleccionada para la próxima presentación en la capital.

A continuación hay que darla a conocer al resto de la compañía. De acuerdo con las costumbres de la época, el ritual acto se celebra en el escenario, donde se sienta el autor frente a una mesita provista de una lámpara. A su alrededor, todos los actores, el empresario y algunos representantes de la crítica. Blasco lee su texto –recordemos que algunos autores incluso destacaron en esta faceta tan importante por entonces– y en las caras de quienes le escuchan se refleja el interés que desperta una obra que, por las características de su protagonista, parece pensada para consagrarse a la joven y bella Ana Ruiz. Las miradas se dirigen a ella y todo indica que la eterna espera de la actriz al fin va a tener su recompensa.

Una vez conocida la obra por todos los actores el paso siguiente es el reparto de los papeles y sus correspondientes textos, copiados por el administrador o representante, para su

memorización. En la actualidad, las compañías se suelen formar en función de la obra que se va a representar, por lo que nos puede extrañar un poco el procedimiento visto en la película. Pero todavía estamos en la época de las compañías privadas con una composición estable en la que cada uno de sus miembros sabía más o menos el papel que debía desempeñar. Los autores escribían, salvo algunas excepciones relacionadas casi siempre con los movimientos de renovación, pensando en ese esquema, por lo que solía ser previsible el reparto de los papeles, responsabilidad que recaía en el primer actor y director. Sin embargo, en esta ocasión hay dudas. La protagonista de *El cielo está lejos* es una joven. Al igual que en *Eva al desnudo*, dársela a la primera actriz sería improcedente por la edad ya avanzada de la misma, pero encomendársela a la prometedora Ana Ruiz, en la que todos piensan, sería tanto como revolucionar los rígidos esquemas de una compañía de la época. Se trata, por lo tanto, de un dilema que afecta al tema central de la película, uno de los conflictos que debe sufrir la protagonista, pero que también pone sobre el tapete la organización interna de unas compañías caracterizadas por una rigidez y unas tendencias jerárquicas que solían ir en contra de los objetivos meramente teatrales.

Con este punto entramos en uno de los lugares comunes de las películas que se centran en el ambiente teatral y los géneros afines como la revista: la lucha de la joven promesa contra la veterana consagrada que ya ha entrado en una fase decadente. A menudo se resuelve de una forma maniquea y sin los matices de la obra de Mankiewicz. Hay un obvio proceso de identificación del espectador con la joven y bella que tiene todas las de ganar en esta tan desigual como convencional lucha. Recordemos que dichas películas suelen ser un recorrido por la trayectoria ascendente de unas estrellas que, claro están, al final triunfan superando los obstáculos que surgen. Por lo tanto, el conflicto tan sólo es un tópico paso previo cuyo desenlace está fijado apriorísticamente. Esta circunstancia impide una mínima profundización en los caracteres de las oponentes, siempre mujeres, y todo se limita a un enfrentamiento entre la "buena" y la "mala", con la correspondiente caracterización física.

Juan A. Bardem rechaza esa opción y sólo utiliza los elementos tópicos de la misma en la justa medida. En vez de descalificar a la veterana actriz que intenta seguir interpretando el papel de la joven protagonista, muestra una actitud comprensiva hacia ella. En un interesante diálogo mantenido en los camerinos y mirándose al espejo, D<sup>a</sup> Carmen (Rosario García Ortega) da cuenta de sus razones, tan justificables como tal vez rechazables. No se trata de arrinconar a una vieja decrepita, sino de presentar el inevitable choque entre quien intenta seguir en los escenarios tras una dura trayectoria y quien desea empezar a triunfar. La misma Ana Ruiz comprende la situación y, aunque dolida, piensa que tal vez sea necesario seguir esperando.

Sin embargo, el argumento, y de nuevo recurriendo a un tópico en este tipo de películas, incluye una nueva opción para la protagonista. Siempre aparece un “caballero” dispuesto a ayudar a la joven y bella actriz. De mediana edad, rico, elegante y esporádico empresario teatral, el personaje interpretado por Carlos Casaravilla parece la tentación perfecta para Ana Ruiz, cada vez más cansada de esperar. Ante ella se presentan dos opciones en un dilema recurrente en la cinematografía de Juan A. Bardem. Puede seguir confiando en sus propias fuerzas para luchar hasta alcanzar el éxito como actriz o tomar el atajo dejándose ayudar por el empresario dispuesto a “colecciónar primeras actrices”. En otras películas este dilema se plantea en unos términos morales, haciendo hincapié en la honestidad de la actriz que, a pesar de vivir tan cerca de la tentación, siempre está dispuesta a mantenerla por encima de todo. Para Juan A. Bardem no es un problema de honestidad, sino de honradez consigo mismo y de una ética tan ausente en la maquiavélica Eva de Mankiewicz. Nada o poco importa si Ana Ruiz es seducida por un galán que siempre parece imitar a Clark Gable. Lo importante es su conciencia, su voluntad de ser fiel a sí misma hasta conseguir el ansiado aplauso del público. No obstante, la opción tomada por la protagonista forma parte del desenlace de la película y, aunque sea previsible conociendo la ideología de Juan A. Bardem, todavía nos quedan varios episodios que vuelven a informarnos sobre el mundo teatral de la época.

Algunos se repiten en bastantes de las películas que comentaremos en esta monografía. Por ejemplo, la situación de caos y nervios que suele preceder a un estreno. Éste siempre se convierte en un momento culminante y los directores parecen empeñados en mostrarnos a los actores y el personal del teatro corriendo entre bastidores, apurando el tiempo en los camerinos, tropezando por las escaleras, ajustándose el vestuario... hasta que al final todo sale bien: se ha producido el milagro del teatro. Juan A. Bardem no renuncia a estas escenas, pero aprovecha el estreno de *El cielo puede esperar* para mostrarnos el ambiente propio de un momento tan decisivo. Y lo hace con el conocimiento de quien tenía una información de primera mano. Capta detalles que nos permiten conocer lo sustancial de los preparativos de un estreno, el papel desempeñado por cada uno para que todo salga correctamente y lo complejo que resulta una tarea en la que intervienen muchas personas. Evita así la típica intención cómica que preside estas escenas en otras películas, derivada de las prisas y las precipitaciones de una situación caótica. Aquí también hay nervios y hasta prisas, pero no son caricaturescos, sino los propios de un momento en el que la compañía está poniendo en juego su continuidad.

Otros aspectos de la vida de los actores sólo aparecen en películas como la de Juan A. Bardem. Por ejemplo, las duras condiciones de trabajo, incluso para quienes ocupaban los lugares más destacados dentro de la compañía. El día del estreno de *El cielo puede esperar* la primera actriz cae enferma, pero en contra del dictamen del médico el empresario se niega a suspender para no perder dinero. Aquí no se trata de la vieja ética de los cómicos que les llevaba a creer que la suspensión era lo último en que se podía pensar, sino de la presión ejercida por un empresario nada interesado en la salud de quienes trabajan para él. Se trata, pues, de una situación que va a permitir el ansiado éxito de Ana Ruiz, que acaba sustituyendo a la primera actriz, pero también una ocasión para que Juan A. Bardem refleje una situación real que él conocía perfectamente.

Recordemos que este episodio tan convencional –la sustitución *in extremis* de la primera actriz por la aspirante que tiene así

la oportunidad de triunfar– se resuelve de forma distinta en *Eva al desnudo*. Joseph L. Mankiewicz recurre a una hábil estrategia –el coche que aparentemente se queda sin gasolina– para que Margot sea sustituida por Eva. Es un recurso propio de un guión repleto de maquiavélicas iniciativas urdidas por los protagonistas. Juan A. Bardem aprovecha este necesario episodio para, mediante la más prosaica y realista circunstancia de la enfermedad de la primera actriz, introducir un elemento propio del realismo crítico que preside su filmografía. El coche sin gasolina es una hábil trampa, la enfermedad es un testimonio.

Asimismo, Juan A. Bardem ambienta varias de sus escenas en los lugares frecuentados por los cómicos y todos aquellos que se movían a su alrededor (empresarios, representantes...). Determinados cafés nada parecidos a los lujosos restaurantes de *Eva al desnudo* eran los puntos de encuentro a donde se acudía para formar una compañía, contratar a un actor, buscar un sustituto o simplemente mantenerse dentro del ambiente a la espera de un nuevo trabajo. A uno de ellos acude Ana Ruiz para entrevistarse con su representante. Y también el primer actor y director de su compañía para pedirle que vuelva. Pero lo importante desde nuestra perspectiva es la idea de que estos cómicos forman un colectivo compacto. Como tal, se reúne en unos determinados lugares que son mucho más que un café. Allí, como dice Miguel Solis, sólo se relacionan entre ellos mismos alimentando su capacidad de resistir en una profesión que por entonces tenía escaso contacto con otros ambientes.

Al final, Ana Ruiz vuelve a la compañía aunque sea para sustituir fugazmente a la enferma primera actriz. Y triunfa representando el papel protagonista de *El cielo puede esperar* que estaba escrito para ella. Juan A. Bardem, a diferencia de lo que suele suceder en otras películas, incluye escenas relativamente largas de la representación teatral. Otros directores considerarían que sería tanto como romper el ritmo interno de la película. En *Cómicos* no se produce esta circunstancia gracias a la perfecta interrelación entre la ficción desarrollada en el escenario y todo lo que la rodea. Podemos, así, captar algunos aspectos significativos de una representación teatral de la época. Aunque siempre