

MADRUGADA, DE ANTONIO BUERO VALLEJO, O LAS TINIEBLAS DE LA AURORA: DEL ESCENARIO A LA PANTALLA

M^a TERESA GARCÍA-ABAD GARCÍA
CSIC, MADRID (ESPAÑA)

Resumen: El artículo propone un recorrido desde una metodología comparativa y recepcional de *Madrugada*, uno de los dramas buerianos más desatendidos de su fértil trayectoria teatral, que despertó, sin embargo, el interés de la pantalla para su adaptación. A través de nuevos documentos y perspectivas críticas, se reconstruye una operación de relectura que, más allá de los juicios de valor enquistados en escudriñar los diferentes grados de fidelidad de los textos al original, permite adentrarse en claves desconocidas del proceso creativo o en las condiciones pragmáticas de su representación, para reparar los diversos modos de apropiación y los desplazamientos que han tenido lugar como consecuencia de ello.

Palabras clave: Teatro, cine, Buero Vallejo, *Madrugada*.

Abstract: The article proposes a tour around *Madrugada* from a comparative and receptional methodology. The play is one of the more unknown plays of Buero Vallejo in his fertile theatrical path, which, nevertheless, attract the interest of the screen for its adaptation. Across new documents and critical perspectives, there is reconstructed an operation of rereading that, beyond the judgments of value sealed off in investigating the different degrees of loyalty of the texts to the original, allows to enter new perspectives of the creative process or the pragmatic conditions of his representation, to repair diverse ways of appropriation and the displacements that have taken place as consequence of it.

Key words: Theater, cinema, Buero Vallejo, *Madrugada*.

Résumé: L'article propose un parcours depuis une méthodologie comparative et recepcional à l'aube, l'un des drames *buerianos* plus inconnus de sa fertile trajectoire théâtrale, qui a réveillé, cependant, l'intérêt de l'écran pour son adaptation. À travers de nouveaux documents et perspectives critiques, on reconstruit une opération de relecture qui, au-delà des jugements de valeur enkystés dans fouiller du regard différents degrés de fidélité des textes à l'original, permet de s'enfoncer dans des clés inconnues du processus créateur ou dans les conditions pragmatiques de sa représentation, pour réparer les diverses manières d'appropriation et les déplacements qu'ils ont eus lieu comme conséquence de cela.

Mots-clés: Théâtre, cinéma, Buero Vallejo, *Madrugada*.

En el ser humano, como se sabe, anda la luz escondida en las tinieblas, siendo ella, la luz, lo inicial. Y así la Aurora es no el comienzo, sino el centro del día en medio de la noche, el día-noche, la luz, tinieblas que luego se separan sin perderse la una en la otra. La vida misma, pues.

Y en esta conjunción surge el tiempo. El tiempo primero que solamente en la luz no se daría ni en las tinieblas solas. El tiempo que aparece con la luz cuando se la ve llegar, viene saliendo de las tinieblas sin acabar de abolirlas. El tiempo nocturno y luminoso dado en ese punto, en ese solo intersticio impar (Zambrano, 2004: 76).

Cuando Buero Vallejo estrena *Madrugada* en el teatro Alcázar en los últimos días del año 1953 es un autor suficientemente conocido y respetado en el mundo de la escena. Tras el rotundo éxito de su presentación con *Historia de una escalera*, el dramaturgo no deja temporada sin asomarse a las tablas; en 1950 con el estreno de *En la ardiente oscuridad*, en 1952 con *La tejedora de sueños* y *La señal que se espera*, y en el año del estreno de *Madrugada*, con *Casi un cuento de hadas*. La expectación despertada por su obra se constata desde las mismas crónicas del ensayo general, que transmiten el clima de “entusiasmo y nervios sin límites” (*El Alcázar*, 9-XII-1953) vividos entre el público, un selecto grupo de espectadores del que sobresalen algunos nombres: los marqueses de Luca de Tena, Fernando Rey, Víctor Ruiz Iriarte, Alfonso Paso y Evangelina Jardiel Poncela, Luis Calvo, Adolfo Prego de Oliver, José López Rubio, Sebastián Luca de Tena...; periodistas conocidos, escritores, un solo director, Pérez Puig, y ningún fotógrafo:

A las 11 de la noche íbamos llegando los espectadores. Algunos intérpretes estaban dentro ya. Diez minutos más tarde Antonio Buero Vallejo y Cayetano Luca de Tena. Vienen hablando de la obra, de su montaje..., naturalmente.

A media luz en la sala y el telón caído. Es cuando nos enteramos del próximo estreno de Ruiz Iriarte que será probablemente en Barcelona y a cargo de La Máscara. La obra se llama *La cena de los tres reyes*. Alfonso Paso nos dice que estrena la semana próxima en el Infanta Isabel.

Primera frase de ensayo que recogemos del autor. Dice a Paso: El teatro es como una novia; te llena de ilusiones, de proyectos... Después, aunque no haya quien la aguante, ya no hay forma posible de dejarla. Esto nos pasa a nosotros.

¿Contenta con la obra, Maruja? (*El Alcázar*, 9-XII-1953).

A los habituales de estas solemnidades se añadía alguno no tan conocido y la constatación de una cierta predisposición a la “polémica” que el desarrollo de la obra se encargaría de hacer desaparecer. La crónica de Olano relata la

falta de puntualidad del público que no dejó de acceder a la sala hasta media hora más tarde y lejos de quedarse en la puerta entraba ruidosamente saludando a los conocidos, “y hasta preguntando cómo está Manolita después del gripazo”: “Después hablan de la lluvia... Pero tan lamentable como esta actitud —¿por qué no se cierran las puertas tan pronto como se levanta el telón?— es la de ciertos acomodadores, que a taconazo limpio, haciendo ruido al correr las cortinas y de otras maneras, perturban la marcha de las obras. Pero seguirán los rezagados llegando cada día más tarde y después permitiéndose comentarios como el que vio la obra completa” (Olano, 1953: 2).

Hacia el primer descanso, los “amigos de la polémica”, los que tosían, los que llegaban tarde, fueron vencidos por el entusiasmo y las ovaciones que hicieron levantarse el telón una y otra vez y obligaron a Buero Vallejo a salir a saludar entre el clamor de los espectadores.¹

El sorprendente giro que se experimenta en la sala, la extraña percepción de que un avieso destino haya sido conjurado, conduce a Torrente a escribir para el diario *Arriba* una “versión objetiva de los hechos”, para que cada cual juzgue lo conveniente, en función de la experiencia: “Una representación que empieza bastante esquinada, tropezando con el “¡no se oye!”, y el taconeo de los retrasados y las toses de los acatarrados, que se oyen demasiado. Un final de primer acto con muchos aplausos. Un segundo acto con varios silencios, que los espectadores aprovechan para decirse algo, y un final con grandes ovaciones y petición de que el autor hable al público. El autor habla al público, y quienes no se han emocionado con la comedia se emocionan con las palabras torponas y conmovidas del autor. En resumen, una pieza dramática que se impone contra viento y marea, contra más marea que viento, por las virtudes de la obra en sí y por la calidad del espectáculo” (Torrente, 1953: 2).

¹ La crónica de Olano ofrece la opinión de diversos compañeros, representantes de la escena y del público que acudieron al acto: “Miguel Utrillo: “—La obra estrenada anoche por Buero es teatro y del bueno. El gran error de ciertos autores españoles es creer que hacen teatro cuando hacen todo lo contrario. Ayer Buero demostró que es uno de los primeros dramaturgos y que *Madrugada* es teatro./ Ernesto Vilches que no se pierde un estreno dice: “La obra es extraordinaria; tiene un gran concepto de la medida, graduación perfectamente compuesta./ Vizcaino Casas va de un lado a otro haciendo preguntas para publicarlas en “Triunfo”./ Una espectadora: —“Un primer acto perfecto en el que se demuestra que Buero Vallejo es el primer autor dramático español y también que el teatro es mejor cuanto más alejado está del cine”./ (...) Edgar Neville está satisfecho con la alegría de quien sabe valorar el triunfo de los demás como el suyo propio: “Esta es la mejor comedia dramática escrita desde hace muchísimos años. Pensé en estrenarla con mi compañía”.

A estas alturas, la osadía de ningún crítico se atreve a cuestionar la trayectoria dramática bueriana y su atinado oficio como dramaturgo, un “autor potente” (Prego, 1953: 7), dotado con un “profundo sentido del teatro” (N.G.R., 1953: 6): “Aun en sus fracasos, que los tuvo, como todo el mundo, siempre quedó a salvo la impresión de que nos encontrábamos ante un dramaturgo nato, de los que pueden equivocarse, pero sin resoltar vencidos. Para mí, aunque *Madrugada* hubiese ido al foso, Buero seguiría siendo un nombre valioso y una esperanza segura. No se escriben dos obras como *Historia de una escalera* y *La ardiente oscuridad* por chiripa. La chiripa actúa en la mesa del billar, pero no en la literatura ni en el arte” (Prego, 1953: 7). Buero podía vanagloriarse ya de ser considerado la más importante realidad del teatro español contemporáneo por el conjunto de su obra pese a que solo estos dos títulos consiguieran recabar un éxito clamoroso: “Buero Vallejo es un autor de cuerpo y espíritu enteros. Sus posibilidades literarias sirven solo a una total entrega al teatro. No hay en su obra desvíos de la absoluta ruta dramática que Buero recorre con armas incomparables: lenguaje justo y noble, técnica de gran clase y, en suma, un aliento teatral ambicioso y pujante que no desdeña empeños arduos ni se duerme en fáciles hallazgos que amaneren su presencia en los escenarios” (Serna y Répide, 1953: 2).

Ángel Laborda en *Informaciones* confirmaba la vinculación de la expectación despertada por el estreno con la figura de su autor y ofrecía en su crónica una reveladora entrevista anterior al estreno de *Madrugada*:

Pocos autores hay en estos momentos en España que tengan una personalidad tan acusada como Buero Vallejo. Él ha iniciado con su *Historia de una escalera* un teatro de caracteres trágicos, sostenido con una personalidad indiscutible. Buero Vallejo es un autor recio, sincero, que cuando madura una idea la lleva a la escena con entusiasmo insobornable, aun a trueque de perder popularidad en el arriesgado empeño. Estamos hoy ante el estreno de una nueva obra suya. Vamos a ofrecer a nuestros lectores el diálogo que con Buero hemos sostenido unas horas antes del estreno de *Madrugada*.

– Una vez dijiste, admirado Antonio, que tú no te desviarías nunca de tu concepto trágico del teatro. Según esto, *Madrugada*, ¿es también una tragedia?

– No, querido Ángel, yo no dije eso, salvo cuando el sentido simplificador de algún periodista –no tú, naturalmente–, me lo ha hecho decir. Y es que la gente se forma de nosotros una idea que es la caricatura de nosotros mismos. Yo dije varias veces –y digo– que la tragedia es el género teatral que prefiero, pero también dije varias veces –y digo– que no me reducía ni pensaba reducirme al cultivo de ese único género.

Madrugada no es una tragedia, aunque tenga algún factor trágico; como no es un melodrama –respetabilísimo género, entre paréntesis– aunque tenga algún perfil melodramático; ni una comedia de intriga, aunque a veces lo parezca. Yo creo que es, simplemente, un drama. “Episodio dramático”, le he llamado.

– ¿Por qué episodio?

– Porque se trata de una situación prácticamente única de una acción continuada y rápida que se plantea y se desenlaza en dos horas escasas. Es, como si dijéramos, un drama en un acto: un acto prolongado con unos minutos intermedios de descanso.

– ¿Tienes confianza en el éxito de *Madrugada*?

– Quisiera tocar, si se me permite la puerilidad, todas las maderas que se encuentren en este momento a mi alcance.

– ¿Tiene tu nueva obra algún entronque con tus obras anteriores?

– Creo que le pasa lo que a las otras. Por fuera, son todas entre sí bastante dispares; por dentro, bastante semejantes. Esta, como las otras, lleva dentro intenciones éticas, interés por la realidad íntima del ser humano y de su lucha por la felicidad; amén de una preocupación permanente por el oficio. Lo que no puedo saber es si ha resultado más o menos lograda que otras anteriores. Pero, ¡no comparemos! “Toda comparación es odiosa”.

– ¿El autor moderno a quien más admiras?

– Acaba de morir Eugenio O’Neill, a quien repetidas veces cité entre los vivos, como a la mayor figura dramática de nuestro tiempo. La veleidosa moda parecía empezar a desdeñarlo últimamente, como a un autor “pasado”: una de sus obras maestras, el *Deseo bajo los sótanos*², se ha estrenado ahora en París con escaso éxito. Yo quisiera rendirle aquí mi modestísimo homenaje. Diputarle, ya muerto, por el fecundador máximo de la escena de nuestros días: un verdadero genio que quedará por encima de sus desigualdades técnicas.

– ¿Qué otras obras tienes preparadas para su próximo estreno?

– Para su próximo estreno, ninguna. Pensé por algún tiempo en estrenar en el Beatriz *Aventura en lo gris*, pero la empresa y yo hemos acordado amistosamente abandonar la idea.

– ¿Por qué?

– Sería largo de explicar, y no tiene interés. Quizá es comedia cuyo estreno me asusta demasiado.

– Tú mismo has dicho que el reciente estreno de Thierry Maulnier en París, *La maison de la nuit* tiene ciertos puntos de contacto con tu antigua comedia *Aventura en lo gris*, ¿quieres aclarar algo de esto?

– Es una historia molesta, de la que mi compañero francés no tiene la culpa ni yo tampoco. *Aventura en lo gris* está escrita hace cuatro años. Muchas significadas personas de nuestro teatro la conocen desde hace tiempo. Pero es obra difícil, acaso no buena,

² El título de la obra de O’Neill es *El deseo bajo los olmos*.

cuyo estreno no se hacía viable. Entre unas y otras cosas, han pasado los años sin darla a conocer. Hasta que, claro, un autor francés estrena algo relativamente semejante. La gente suele no creer en las coincidencias teatrales y las atribuye siempre al plagio. Ignora que las probabilidades de que se den son mayores que las matemáticas, porque están determinadas por las tendencias unitarias del pensamiento humano. “Las ideas están en el aire”, como quien dice. Y los temas. Y las situaciones. Las posibilidades de coincidir son sorprendentes: hasta en un nombre propio, hasta en frases concretas. Si uno, ya situado, tiene la suerte de estrenar enseguida sus cosas, bien.

Incluso en los casos en los que *Madrugada* resulta disminuida en su apreciación, no deja de reconocerse el triunfo de su autor, un “maestro en el arte de sujetar la expectación de un auditorio”, conclusión reveladora de un tributo necesario que, a duras penas, consigue contener un malestar vertido en claras acusaciones de falsedad y artificio, de debilidad de un conflicto dramático inane aunque con un desarrollo fogoso y, hasta en cierta medida arrebatador: “Quien como firmante, no ha conocido los grandes éxitos de don José Echegaray, pero sí los de don Manuel Linares Rivas, podía anoche correr, no una, sino diversas comparaciones: el entusiasmo público desbordado, la nadería del conflicto dramático, la tensión sostenida por medio de escenas que eran, en realidad, como sumandos patéticos que no se acumulaban luego en una suma; el brioso viento largo que sacudía a la nave coincidiendo con su rumbo; el linaje, el timbre, el estilo de los comediantes... No me atrevería a decir que todo aquello era falso. Había, naturalmente, muchas falsas situaciones, y el punto mismo de arranque era artificioso e intelectualmente elaborado. Quiero decir: sin emociones humanas, sin emociones comunicativas, efusivas, trascendentes, universales, claras” (*ABC*, 10-XII-1953).

Queda fuera de duda la ambición de Buero al plantearse el desarrollo y el conflicto de *Madrugada* como ejercicio experimental. La mayoría de la crítica así lo reconoce, incluso en quienes se muestran reticentes a ir más allá del puro oficio. *Madrugada* en este sentido se mostraba admirable por cuanto allí había de virtuosismo en el contrapeso y equilibrio de las escenas, en el vigor y precisión del lenguaje o en el desarrollo ascendente del conflicto.³ Una escrupulosa edificación al servicio de no se sabe bien qué propósito que convierte a *Madrugada* en una “obra trampa”, a juicio de algunos. “—¿A qué viene todo esto?”, se preguntaba el crítico de *ABC*, trasladando una cuestión latente en muchos espectadores arrastrados por el aplauso y el torbellino de la acción.⁴

La paráfrasis en clave paródica del argumento de *Madrugada*, en palabras de Fernández Asís, de *Pueblo*, abunda en el desconcierto sobre la recepción de la obra representada que, a juzgar por el desenfado de la crónica, más pareciera corresponder a un vodevil, comedia asainetada, o farsa bufonesca:

Mauricio, pintor ilustre, ha tenido una modelo, Amalia, convertida posteriormente en amante y después transformada en esposa, según esa especie de carrera de tres cursos que tantas modelos inician, aunque no todas terminan. Muchas dejan los estudios en el segundo año. Algunas, como esta de Mauricio, llegan a la licenciatura porque el hombre raras veces sabe resistir a la femenina constante, vehemente y diurna y nocturna presión para “arreglar las cosas”.

Los últimos meses de esta pareja fueron acelajados porque alguien, pariente o amigo, deslizó en el oído de Mauricio ciertas venenosas insinuaciones respecto a la fidelidad de su modelo. Y he aquí que Mauricio enferma súbitamente y muere a las tres y cuarto de la madrugada, “arregladas las cosas” e incluso otorgado testamento a favor de su flamante mujer, que es una de las cosas que más gustan de arreglar las mujeres en tan luctuosas circunstancias. Con el cadáver en la alcoba, deshecha en lágrimas Amalia, como cumple a una esposa sincera y profundamente enamorada, y sin pensar que el luto le cae bien (pequeña compensación buscada a la muerte por otras viudas), urde una intriga para averiguar qué fue lo que le contaron a Mauricio.⁵ De esta suerte sabrá si Mauricio se casó con ella como quien paga una merced de arriendo de servicios, o si verdaderamente la amaba. Al efecto, telefonea urgentemente a los hermanos

³ Lejos de la valoración unánime, el anónimo crítico de *ABC* no se privó de manifestar su malestar, entre otros, por el desacertado lenguaje empleado en el drama: “(En cuanto al lenguaje diré, sin embargo, que no era correcto cuando debiera serlo y que el querido amigo y cada día más admirado autor se olvida excesivamente del empleo de la conjunción copulativa “que”. No me gustaba, por ejemplo, oír de labios de una señora desgarrada frases como ésta: “Dices quererme”. Ninguna chulapa de tronío emplea esos giros de abogado y de periodista.)”.

⁴ “ Toda una familia de hampones mesocráticos acude una madrugada al filo de las cinco, a esperar la muerte del pariente rico comatoso: hermanos, cuñados, tíos y sobrinos que se agrupan como mezquina caterva, en la hipócrita reprobación de un supuesto amancebamiento del moribundo con cierta señorita de antecedentes dudosos. Sabemos, enseguida, que no se trata de un moribundo, sino de un cadáver. Lo sabemos nosotros, los espectadores; no lo saben ellos, los deudos-buitres, que acuden a la caza de una herencia que puede arrebatarles la intrusa. Y es ésta, la intrusa, quien, sabiendo que todo aquello debería ser un velatorio en lugar de una triste despedida, es ella quien los somete, uno por uno a fiscalización minuciosa y dramática” (*ABC*, 10-XII-1953).

⁵ El crítico deja caer en su comentario una influencia expresamente reconocida por Buero, la de Eugène O'Neill y su tragedia *A Electra le sienta bien el luto*. El subrayado de la indumentaria de Amalia, la viuda de *Madrugada*, puede responder a un juego especular con ecos en dicha tradición dramática: “(AMALIA aparece poco a poco, con los párpados enrojecidos y la faz descompuesta. Es una hermosa mujer, de gran presencia y poderosa mirada. Lleva un traje negro, lujoso, aunque sobrio, que sugiere ostentación antes que luto. Se ha peinado cuidadosamente y adornado con gargantilla y pendientes de brillantes. El contraste que todo ello forma con el dolor de su expresión hace aún más impresionante su aspecto.” (10). Más adelante Amalia explica a Sabina: “Daría la vida por saber que él también me oye. Antes, cuando me ponía estas joyas y... este disfraz, me desplomé sobre él, lloré y lo besé muchas veces.... preguntándole si comprendía que solo quería impresionarlos con una falsa apariencia de dureza; si veía, al fin, cuánto le he querido...” (13).

del difunto. Ha de advertirse que ellos ignoran: a) Que Mauricio ha expirado; b) que se ha casado con Amalia, y c) que ha testado a favor de ella.

Una vez todos reunidos les dice: a) Que Mauricio se halla muy enfermo y no vivirá más de veinticuatro horas; b) que está dormido o privado de sentido; c) que ella dispone de unas inyecciones para despertarlo cuando quiera; d) que apenas lo pinche o jeringue, Mauricio testará a favor de ella y quedará en la miseria su famélica parentela; e) que si prefieren dejarlo dormir hasta la muerte para que por “ab intestato” hereden sus hermanos, han de confesar las circunstancias de lo que le dijeron y quién se lo dijo”.

A la traducción paródica del conflicto cabe añadir la insistencia generalizada de gran parte de la crítica en presentar *Madrugada* como un mero ejercicio experimental, consideración que invierte la jerarquía del propósito del mismo Buero, según declaraciones correspondientes a la “Autocrítica”, publicada un día antes del estreno en el *ABC*. Con ser cierto que el autor reputa su obra de “episodio concreto y rápido”, no parece menor su intención de ofrecer una peripecia a través de la cual se propone presentar, siquiera en esbozo, algunas de las pasiones, nobles o impuras, que a todos nos mueven. En ningún caso se desprende de sus palabras indicio alguno que permita situar la intención experimental por encima del propósito humano.⁶ Efectivamente, la obra envuelve, “de manera secundaria”, una tentativa que pudiéramos llamar técnica, “un cierto ejercicio de teatro que los autores abordan a veces”. El de Buero en *Madrugada* pasaba por extremar las limitaciones narrativas de la escena, ya de por sí desafiantes, para situar al espectador y, antes, a su propia pluma, frente a una acción continua, desarrollada en una absoluta unidad de tiempo, “pues los minutos del único entreacto de la obra se cuentan también tras el telón”,⁷ que obliga a mantener la atención de la acción mediante el recurso a los procedimientos propios de las novelas de intriga. Buero vuelve a la preceptiva clásica más rigorista y somete la acción a un escrupuloso respeto de las unidades aristotélicas, planteamiento con el que logra la aprobación de críticos como el de *Ya*, quien entiende la fórmula como una de las más decisivas y pene-

⁶ Parece que, con el tiempo, el mismo Buero parece haber claudicado con la corriente predominante de la recepción del momento y cuando rescata del recuerdo a *Madrugada* se refiere a ella como obra de alcance menor: “es una obra que hoy no estimo demasiado, aunque no la desprecio” (Iglesias Feijoo, 1982: 133); un “puro ejercicio de estilo” (Paco, 2002: 97).

⁷ Este procedimiento estilístico por el cual el tiempo de la representación se muestra equivalente al discurrir temporal de los espectadores ofrece un agudo efecto de inmersión de los que Buero gusta incluir en sus obras.

trantes del teatro contemporáneo cuando era capaz de vencer las tremendas dificultades que a sí misma se imponía: “Tómese la acción –veníamos a decir– en un momento culminante, cuando el desenlace se aproxima y se ignora: del mismo diálogo irán brotando los antecedentes, y así la intriga dramática, conducida apretadamente y paso a paso hasta el final, logrará el hermoso efecto de eso que llamamos teatro. Hay otras maneras, ya lo sabemos. Para nosotros, sin embargo, la gran fórmula dramática es la que el señor Buero Vallejo hizo triunfar anoche” (N.G.R., 1953: 6).

La técnica con la que la acción es conducida, su concentración, su limitación de tiempo y espacio a un tiempo real y algunos aspectos del argumento contribuyen a crear un *clima* que acerca el drama al género policíaco, un “supremo alarde teatral”, con parentescos “leves” con algún teatro inglés contemporáneo, aunque, en rigor, el asunto se desenvuelva sin la intervención de policías o delincuentes, según observa Torrente en su crónica.

Tras el apunte de modelos posibles de inspiración para *Madrugada* en la dramaturgia inglesa, algunos críticos se aventuran en la precisión de su diagnóstico y señalan a Priestley en el horizonte de referencia más próximo pese a que en este “el amor nace muerto o muere asesinado por la dureza implacable de la vida y en *Madrugada* sabemos desde el principio que el amor quiere luchar y dar señales de una existencia vigorosa y apasionada solo por mostrarse ufano de sí mismo, digno de respetarse y de ser respetado” (N.G.R., 1953: 6).⁸ *Llama un inspector* es la obra del dramaturgo inglés que motiva una filiación más que estrecha, pese a la tibia mención de la crítica.⁹ Estrenada en Londres en 1946 narra la visita de un inspector de policía que investiga y desenreda, en un magistral ejercicio de tensión escénica, la responsabilidad de una acomodada familia de la aristocracia

⁸ “Y, sobre todo, estoy impresionado, no ya sólo por el brío dramático con que el autor nos condujo anoche a su campo (que es ajeno a mis gustos), planteando su problema con cierta técnica “priestleyana”, sino por la bulliciosa, la entusiasta, la excepcional acogida que la comedia tuvo por parte del público. Uno es espectador, y ninguna cosa de los espectadores puede serle ajena” (*ABC*, 10-XII-1953: 47).

⁹ Luis Calvo es el único crítico que traza un perfil del dramaturgo inglés en los términos siguientes: “La crítica de Londres le fue, sin embargo, tan adversa que el famoso y brillante escritor, echando por la tremenda, replicó en términos de insolencia poco frecuentes allí. Es hombre pugnaz y voltario, periodista político de soflamas, novelista excelente –“*The Good Companions*” lo probó–, orador cáustico y, sobre todo, dramaturgo popular. Empezó siendo secretario de la Melba y acabó pregonando, de frac, por los teatros londinenses, un socialismo agresivo. Debe de andar por los sesenta”. (Calvo, 1951: 29).

industrial británica, los Birling, en la muerte de una joven durante la celebración de la pedida de mano de su hija.¹⁰

El éxito de la pieza catapultaría la carrera de su autor de modo incuestionable tanto en el ámbito de la dramaturgia inglesa como fuera, con una más que calurosa recepción de la que el estreno madrileño no se vio privado, hasta el extremo de ser repuesta a petición del público unos meses más tarde, en 1951.¹¹ Entre las claves de la fórmula se han señalado las “argucias estilísticas” a las que recurre Priestley para desarrollar su historia, su inspiración en modelos de intriga policíaca y, en especial, el tratamiento del espacio que congrega a los personajes en un recinto cerrado del que no pueden escapar y en el que han de responder al carácter inquisitivo del detective, convirtiendo este en un improvisado juzgado en el que actúan como jueces y acusados a la vez. La dramaturgia priestleyana ofrece entrelazados íntimamente el asunto y la estructura dramática, un precepto que Buero no deja de plantear reiteradamente en su obra. Como ha señalado José Paulino, la cuestión del mensaje, la condición humana o la situación social, se convierten así en un problema de disposición, de estrategia, es decir, de expresión dramática. El juicio se muestra una fórmula idónea para el planteamiento de un núcleo dramático según es entendido por el autor de *Madrugada*, una estructura dramática capaz de contener una idea, una reflexión,

¹⁰ “Las cosas que ocurren en la comedia ocurren como en un sueño. Como en una pesadilla. Los Birlings viven desahogadamente en su casa suburbana de una ciudad industrial de los Midlands. Se han congregado en ella, una noche para festejar los esponsales de Sheila —la hija— con un joven, elegante y próspero hombre de negocios, Gerald, que ha traído a la novia un espléndido anillo de prometida. Es una familia opulenta, ordenada, respetable, responsable y convencional. Estamos en el año 12. Mr. Birling no cree en la guerra ni en la “cuestión social”; las charlatanerías de los Bernard Shaws y de los H. G. Wells le encorcan: él es hombre práctico y sólido, y vive de los buenos negocios. Su mujer, una dama farisaica entregada a la protección de señoritas desvalidas. Su hijo, Eric, un currutaco frívolo y borrachín. Su hija, Sheila, una señorita digna, perspicaz y discreta. (El único carácter noble de la comedia). Su futuro yerno, Gerald, una promesa de espléndidas aportaciones a la razón social de la familia” (Calvo, 1951: 29).

¹¹ “Con *Llama un inspector* se repite el caso insólito del éxito de *Marea baja*, obra que hubo de reponerse una vez más al comienzo de la temporada siguiente a la de su inolvidable estreno en dicho teatro, después de haber permanecido en aquella ocasión centenares de veces sobre el cartel del Español. Ahora han sido muchas las sugerencias, peticiones y ruegos dirigidos a la dirección para que *Llama un inspector* vuelva a ocupar el escenario del Español, cuya obra se repondrá, en atención a tan insistentes ruegos, el viernes próximo, mientras se ensaya y monta el clásico de Rojas Zorrilla *Entre bobos anda el juego*, para cuya obra ha sido incorporado a la titular el graciosísimo actor cómico Antonio Riquelme”. (“A telón corrido...”).

Ficha técnica: Título: *Llama un inspector (An inspector calls)*; Autor: J.B. Priestley, traducida por Félix Ros. Reparto: Sr. Birling, Rafael Bardem; Señora Birling, Julia Delgado Caro; Sheila Birling, María Jesús Valdés; Eric Birling, Jacinto Marín; Gerald Groft, Gabriel Llopert; Una criada, Maruja Recio; El Inspector, Guillermo Marín; Escenografía y figurines: Emilio Burgos realizados por Manuel López y Encarnación Iglesias; Dirección: Cayetano Luca de Tena. Fecha de estreno: 25 de mayo de 1951, Teatro Español de Madrid.

un contenido de orden humano general, que afecta al sentido de la vida, de la conducta y de los valores, y una expresión teatral que lo manifiesta de manera adecuada e íntegra, por lo que su unidad se nos muestra indisoluble y podemos referirnos a ambos con un solo signo verbal.¹² Un juicio escénico del que se aprovecha, además de sus posibilidades para el desarrollo dialéctico de una idea, su teatralidad, como ha visto E. Staiger y apunta en algunas declaraciones el mismo Buero: “En buena parte de mis obras el mecanismo de investigación y descubrimiento de los conflictos de fondo sigue una técnica que podríamos llamar policial. Naturalmente... ese mecanismo es una manera de llegar, no al descubrimiento vulgar de un crimen vulgar, sino a otro descubrimiento que está debajo de cualquiera de los crímenes de las obras y que es un poco, en el sentido antiguo –griego– de la palabra descubrimiento, una *anagnórisis*”.¹³

La fórmula policíaca en *Madrugada* constituye pues la arquitectura precisa para indagar en el problema de nuestra conciencia ya que, como muy atinadamente comentaba Francisco de Cossío en un descanso, el pecado de la familia Birling no era cosa de dilucidar por un inspector de policía ni por ningún juzgado. Se rescata así sobre el virtuosismo del armazón, el contenido ético y moral planteado por el drama que aflora entre el desescombro técnico, pese a la negación expresa de críticos como Torrente a reconocer la existencia de un discurso social moralizante. Cristóbal de Castro, por el contrario, afirma tal dimensión al hablar de “comedia de moralización social”, “que es lo que el autor se propuso”, y Félix Ros, su traductor, al definir su asunto como el de “una mujer maltratada por la sociedad capitalista”: “–Y muy interesante. Bajo la apariencia de obra policíaca hay un trasfondo inquietante

¹² Véase José Paulino, 1998: 93-108.

¹³ Son palabras de Buero citadas por Paulino, 1998: 100. Pese a todo, *Madrugada* no consigue situarse a la altura de maestros del género policíaco a juicio de Fernández Asís: “Sin pretender desvelar las incidencias del argumento hasta el final, lo reseñado basta para esclarecer cuan lejos está el de esta especie de *Cena de los acusados*, no sólo de la realidad vital, sino también de la misma realidad escénica, mucho más restringida que aquella. Aunque *Madrugada* fuese reproducción fotomecánica de la vida –y no lo es–, habría de ajustarse a las normas de la lógica escénica, en nada parecida a la de la calle. Cualquiera de ustedes puede pasar de una habitación a otra de su casa sin dar explicaciones a nadie y sin aparente justificación. Pues bien; esta vicisitud, tan trivial e insignificante fuera del escenario, no es permitida dentro de él. En el teatro todo habrá de explicarse con arreglo a su lógica y, muy especialmente, los personajes han de vivir por sí solos, sin que los lleve de la mano el autor para conseguir tal o cual efecto sobre el público. Y esto ocurre en *Madrugada*: el conflicto es trivial; su planteamiento, ingenuo; su desarrollo, puramente mecánico. No; *Madrugada* no nos descubre a ninguna nueva Agatha Christie y mucho menos al Barrie de *Reunámonos con las señoras* –se refiere a *Lo que saben todas las mujeres* (1908)– o al Peyret-Chappuis de *El difunto señor Pic*, obras ambas con cuyo clima guarda notoria semejanza” (Fernández Asís, 1953: s.p.).

con intención cristianizadota. Y una audaz protesta social, si se tiene en cuenta la época en la que se desarrolla la acción” (*Ya*, 25-V-1951: 2).

El modelo priestleyano ayuda asimismo a reforzar una lectura simbólica de *Madrugada* ya que su estructura deja ver de manera más nítida la dimensión trascendente de la propuesta a través de ese fluido hipnótico que la envuelve, la constatación de que lo vivido ocurre en un tiempo desplazado donde los personajes son suplantados por la voz de sus conciencias;¹⁴ un gran *flash forward* correspondiente, tal vez, a un sueño premonitorio: “La comedia dramática asciende en curiosidad e interés porque Priestley emplea ya la “droga del Tiempo”, y desciende a melodrama de gran cartel en escenas como las finales del segundo acto, cuando la familia, “herida del Tiempo”, que es ya otro tiempo, es lanzada a la solución, tan grata al público, de que todo lo ocurrido es un sueño, y de que los sueños, sueños son” (Castro, 1951: 10). La acción, desarrollada durante la noche, alcanza su desenlace en el momento de la aurora; en él se desvanece la pesadilla del sueño a la vez que se anuncia la restauración del tiempo real; una llamada de teléfono anuncia la inminente llegada de un inspector de policía para interrogar a la familia.

En la *Madrugada* de Buero, el momento de la aurora, su subrayado en el título, reafirma la relevancia simbólica del momento en la estructura del drama según el sentido que se desprende de la última escena. Mónica apaga la luz del foro, de la noche, y descubre las cortinas del gran ventanal para dejar entrar la luz del alba: “La limpia claridad del alba penetra en la estancia, y AMALIA la recibe con un largo suspiro” (79). En Buero, como Priestley, como en María Zambrano, la idea de tiempo se engarza de forma natural a un conjunto de nociones que le son solidarias y entre las que sobresale el concepto de “despertar”, casi sinónimo de nacer o renacer, “el despertar de cada mañana parece que sea para *siempre*. Mas este siempre quiere decir que siempre habrá de repetirse, que siempre habrá que hacerlo y sufrirlo mientras se viva”.¹⁵ (Pérez Navarro, 2001).

¹⁴ Si la vigilia permite acceder a la verdad fenomenológica del mundo, el sueño nos permite percibir la realidad fenomenológica de “nosotros mismos”, conflicto que como ha señalado la crítica en el caso de *Llama un inspector* y *Madrugada* es el verdadero protagonista de la escena. Una reciente representación de Román Calleja subraya esta cualidad del drama de Priestley al hacer participar al patio de butacas en un acertado efecto de inmersión que consiste en dar la vuelta a todos los elementos, con la consiguiente modificación de la perspectiva y la traslación de los espectadores desde el patio de butacas al escenario.

¹⁵ Véase Pérez Navarro.

Cabe retomar, en el curso de este recorrido que tanto desvela del proceso creativo y recepcional del drama bueriano, las declaraciones del propio Buero vertidas en la entrevista de Ángel Laborda anterior al estreno de *Madrugada*. En un momento de la charla, el dramaturgo declara su admiración por el O'Neill de *El deseo bajo los olmos*, obra que se detiene en el análisis de la conmoción sufrida por una familia cuando el padre, un tiránico granjero, contrae matrimonio inesperadamente con una joven y anuncia a sus herederos el contenido de su última voluntad, legar todos sus bienes a su joven esposa.¹⁶ El desenfreno trágico de las pasiones, la codicia, el deseo, el odio, los celos... se desenvuelven, también aquí, en el entorno hermético de un espacio, la casa familiar, apartado del mundo.¹⁷ O'Neill edifica la tragedia alrededor de un clásico triángulo amoroso, las relaciones incestuosas de la joven esposa con su hijastro. *Madrugada* queda así inscrita en los modelos de referencia de su autor y en la retina de la crítica del momento en una tradición dramática que parte de la tragedia griega, de Sófocles, y se desplaza en la historia a través de las propuestas de O'Neill o Anouilh, cuya *Antígona* había sido representada en Madrid en 1947. La mención a la obra del dramaturgo francés sirve al desconocido crítico de *ABC* para establecer un parentesco, nada favorable por otra parte, entre sus tipos femeninos y el personaje de Amalia:

¿Y para qué –dirán ustedes– necesitaba esta señora casada y heredada conocer la verdad de las murmuraciones con que los deudos de su marido (que no sabían que lo era) pretendieron arruinar su reputación y su amor?” Para ser “recobrada” por el difunto; para que ella misma creyese en el puro amor del difunto. Supongo que estas cosas pasan en la vida. Si yo las he presenciado alguna vez ha sido en seres rencorosos y vindicativos. No en personas iluminadas por una pura pasión amorosa. También hay mucha mezquindad en el alma de reciente viuda de la nueva comedia de Buero Vallejo. Es un tipo de Anouilh. Menos claro que los de Anouilh. La comedia de Buero es arrebatadora en su acción. Pero poco clara en su intención”.¹⁸

¹⁶ *Deseo bajo los olmos* fue llevada a la pantalla por Delbert Mann (1957), realizador integrado en un grupo de directores procedentes del teatro y de la televisión (Daniel Mann, Joseph Anthony) que emprendieron en la segunda mitad de los cincuenta la tarea de adaptación a la pantalla de textos literarios.

¹⁷ José Paulino Ayuso se ha aproximado a la noción de encerramiento como núcleo dramático en el teatro bueriano. El espacio y su visión dialéctica ocupa un interesante trabajo de Martha T. Halsey donde recuerda una entrevista de 1974 con José Monleón en la que afirmaba haber tenido siempre la impresión de que Buero era un “hombre encarcelado, un escritor que se debatía, que se buscaba el modo de expresarse, en el estado propio de quien se sabe en una celda” (51).

¹⁸ *Antígona* de Anouilh fue estrenada en París en los años de la ocupación alemana durante la Segunda Guerra Mundial. En el contexto del estreno fueron muchos los que vieron en la tragedia un canto de resistencia a la tiranía de la Francia ocupada.

Antígona y Amalia comparten, sin embargo, y por encima de incomprendimientos, el destino trágico de los seres que no se doblegan, de quienes no se acomodan a las ficciones de los otros, de quienes se proponen edificar su propio destino prescindiendo de la maledicencia que su entorno proyecta sobre la murmuración, el poder, la envidia, la codicia, el desamor...; de quienes pretenden rescatar, aunque sea algo de su propia vida, de su verdad íntima. Amalia, como Antígona, sufre de una maldición similar a la de la estirpe lisiada de los Labdácidas, de quienes “andan” de un modo distinto, de quienes tienen “un defecto en su forma de andar”:¹⁹ “En cualquier caso ni Layo ni Edipo ni Antígona escucharán “la ley” social, ninguno de ellos se adaptará a la norma impuesta. Por eso deben ser castigados con el destierro, con la humillación de no pertenecer a ningún sitio o con la muerte” (Santiago Bolaños, 2004: 58-59).²⁰

LA PANTALLA CONTRA EL DESTIERRO

El cine forma parte del imaginario infantil de Buero Vallejo a menudo volcado en su afición al dibujo. Al papel traslada “situaciones estremecedoras” como las vividas en escenas de *El fantasma de la ópera* o su admiración por las hazañas de los mosqueteros, aunque no son abundantes opiniones del dramaturgo sobre cine.²¹ En relación con la suerte que ha corrido su obra en la gran pantalla no se ha mostrado especialmente satisfecho con proyectos habitualmente desenvueltos al margen de su intervención. Pese a todo, *Madrugada* obtiene su juicio más benevolente: “Dentro de las cosas mal entendidas y hechas sin consultármelas, la menos irritante, por ser la más respetuosa” (Paco, 2002: 99).

Cabe destacar, en cualquier caso, la sagaz visión de Buero al referirse al cine como forma de perpetuación de la cultura en una entrevista con Sanz Villanueva: “de modo que los poemas épicos no han desaparecido, e incluso

¹⁹ El Teatro de Cámara dirigido por Luis González Robles puso en escena la *Antígona* de Anouilh en traducción de Julio Gómez de la Serna, con escenografía de Emilio Burgos, el 9 de mayo de 1947 en el Teatro Español de Madrid.

²⁰ Victor Dixon se ha referido a la soledad como una de las formas fundamentales de destino trágico del ser humano en el teatro bueriano. En uno de los momentos cumbre de *Madrugada*, Amalia y Mónica confiesan su profunda soledad: “MÓNICA. (*Triste*). – Todo es inútil... Estoy sola./ AMALIA. (*Dura, sin mirarla.*) – También yo lo estoy. Y él. Todos lo estaremos, hasta que la noche termine. Quizá entonces volvamos a encontrar el cariño que necesitamos o quizá lo perdamos para siempre. (*Se vuelve hacia ella*). Entre tanto, suspicacia, mentira y soledad. Es necesario. Y ahora vete al lavabo y date agua en los ojos. Los tienes imposibles” (46).

²¹ Mariano de Paco (2002) recoge algunas referidas al movimiento neorrealista o al estreno de *Cómicos* de Bardem.

no solamente no han desaparecido porque algunos locos, que somos muchos en el mundo, todavía nos atrevemos a leerlos, sino porque se están ofreciendo en las técnicas más actuales —en el mismo teatro a veces y en el cine por supuesto— las transcripciones de algunos de esos poemas épicos, prueba de que no es tan fácil hundirlos, desterrarlos” (Leyra, 1998: 44).

Antonio Román se enfrenta con *Madrugada* para su transposición a la pantalla en 1957,²² un proyecto latente en su agenda desde que asistiera a su estreno en Madrid y percibiera las cualidades cinematográficas que subyacían en la propuesta de Buero, entre otras, la velocidad inapresable del tiempo, presentada por el dramaturgo mediante una estética que emula secuencias, escenas rápidas a modo de *flashes* del pasado que dejan su huella sobre el presente, finales de cuadros que se convierten —como en un fundido— en inicios de otros cuadros donde no varía más que el personaje, como si los pasos de todos ellos fueran iguales...:²³ “la he hecho porque asistí al estreno de *Madrugada* en el teatro, y me bastaron pocas escenas para comprender que “allí” había una gran película” (Barreira, 1957: s.p.).²⁴

Entre su estreno y la verificación del rodaje, Buero ha conseguido un reconocimiento oficial suficientemente acreditado por la concesión durante tres años consecutivos del Premio Nacional de Teatro; en 1956 por *Hoy es fiesta*, 1957 por *Las cartas boca abajo* y 1958 por *Un soñador para el pueblo*. Por

²² Sin embargo, las calidades de *Madrugada* unánimemente ensalzadas por la crítica, se estrellan con un estreno en plena temporada de verano que minimiza su difusión. Ficha técnica: Producción: Máximo Gómez Martín y Marciano de la Fuente, Madrid, 1957. Director: Antonio Román. Argumento: la obra teatral de Antonio Buero Vallejo. Guion: Luis Marquina y Antonio Román. Decorados: Enrique Alarcón (bocetos) y Francisco Asensio (construcción). Fotografía: José Aguayo: Música: Cristóbal Halffter. Montaje: Antonio Ramírez. Estudios: CEA, Ciudad Lineal, Madrid. Reparto.- Amalia, Zully Moreno; Leandro, Luis Peña; Lorenzo, Antonio Prieto; Paula, M^a del Carmen Díaz de Mendoza; Dámaso, Manuel Díaz González; Sabina, María Francés; Mónica, Mara Cruz; Enfermera, Dolores Villaespesa; Doctor, Antonio Braña; Directivo, Santiago Rivero; Periodistas, José Luis López Vázquez y Javier de Loyola, y la voz de Fernando Rey.

²³ Véase Santiago Bolaños, p. 42. Algo de ello ha quedado recogido en el planteamiento inicial del conflicto de *Madrugada* en la película de Antonio Román que se sirve de forma eficaz de la técnica del *flash back* para subrayar esta cualidad del modo de entender el tiempo.

²⁴ “Una obra como *Madrugada*, escrita por Antonio Buero Vallejo para el teatro; un drama de “suspense”, de intensa acción, aunque limitada al salón de una casa donde se han reunido siete personajes miembros de una familia, entre los que la protagonista trata de descubrir la verdad que tanto le preocupa, ofrecía indudables posibilidades cinematográficas. Antonio Román las vio y, no adaptando, pues adaptar es cambiar, y sí respetando la obra teatral vertida limpiamente por Luis Marquina en un guion admirable, ha conseguido en un tratamiento perfecto, con la técnica del mejor cine, una película muy buena, una película que desde el principio hasta el fin tiene interesado al espectador, encerrado entre aquellas cuatro paredes del escenario que ocupa la pantalla, sin que sintamos la necesidad de cambiar de ambiente hasta saber cómo se resuelve la situación tan dramáticamente planteada”. (García de la Puerta, 1957: s.p.).

su parte, Antonio Román cuenta para entonces con casi una veintena de películas en su haber de las que llama la atención la presencia de un denominador común: su apoyo en mimbres literarios, bien en la inspiración de argumentos y conflictos, en la adaptación más o menos fiel de textos literarios a la pantalla o en la intervención de profesionales del medio literario en el planteamiento y la redacción de los guiones. Desde una de sus propuestas más tempranas, *Intriga* (1943), basada en *Un cadáver en el comedor*, de Wenceslao Fernández Flórez, con diálogos de Miguel Mihura, la nómina de textos y autores incluidos en los créditos de sus películas remiten a los citados Miguel Mihura, como argumentista de *El pasado amenaza* (1950) y Fernández Flórez para la base argumental y los diálogos de *La casa de la lluvia* (1943), a textos de Lope de Vega (*Fuenteovejuna*, 1947), Enrique Alfonso Bascones, Sánchez Campoy y Enrique Llovet (*Los últimos de Filipinas*, 1945), Bartolomé Soler (*La vida encadenada*, 1948), Carmen de Icaza (*La fuente enterrada*, 1950), Rafael López de Haro (*La Forastera*, 1951), Shakespeare (*La fierecilla domada*, 1955) o las colaboraciones en diferentes cometidos de José M^a Pemán, Francisco Bonmatí de Codecido, Gregorio Martínez Sierra o Natividad Zaro, por citar solo algunos de los asiduos, anteriores al estreno de *Madrugada*.

En las crónicas del estreno, y pese a que el drama de Buero Vallejo no estuvo exento de una recepción polémica, se habla de trasplantar a la pantalla en buena técnica filmica un éxito teatral, con Zully Moreno de protagonista y se desempolva el tópico crítico de la adaptación de textos literarios al cine. Gómez Mesa niega tal operación al resultado de la cinta de Román en virtud de los cambios que el mismo concepto de adaptación conlleva. Efectivamente, salvo en una escena prólogo del comienzo en la que hay un desarrollo de las llamadas telefónicas de la vieja sirvienta Sabina, fundamental para la presentación de los personajes antes de su eventual confluencia en la casa, el resto de la acción sigue lo esencial la pauta del texto original: “lo demás es la obra misma, con su tema apasionante, con su atmósfera densísima y con el reloj implacable que preside el plazo concedido” (Fernández Cuenca, 1957: 6).²⁵

²⁵ Las pocas licencias sobre el texto de Buero que Antonio Román se permite no tienen buena acogida en la opinión de Gómez Mesa quien afirma en su columna de crítica de *Arriba*: “Y es frecuente, en aplicación de este vulgar criterio, estropear en su traslado a la pantalla estimables obras escénicas. De aquí la verdad de la irónica frase benaventurina: “Cobro por daños y perjuicios...””.

Todo ello volvía a poner sobre el tapete la debatida cuestión de las relaciones mutuas entre el teatro y el cine, sus radicales diferencias y la necesidad de ponderar los tópicos nacidos de tales maridajes que Carlos Fernández Cuenca trata de equilibrar a propósito de *Madrugada*:

Pero conviene recordar que el sambenito de “teatro fotografiado” o “teatro en conserva” solo cuadra bien a las trasposiciones de comedia discursivas en las que la conversación lo es todo. En cambio, en *Madrugada*, la palabra es uno de los elementos de la acción, de una acción trepidante, cargada de violencia, de inquietud, de drama verdadero. Y puesto que el cine es, ante todo y sobre todo, acción –que no es lo mismo que movimiento, aunque algunos todavía se empeñan en confundir cosas tan distintas–, encontramos perfecta la limitación del escenario que la agilidad de la cámara, solo posible en el cine, compensa de sobra.

Sea como fuere, lo que parece concitar la unanimidad de la crítica es el desafío de la propuesta en la trayectoria de su director tanto como en la industria cinematográfica española de finales de los cincuenta, un cine dispuesto a des-perezarse de inercias para afrontar retos: “Con *Madrugada* ha cumplido felizmente Antonio Román una de las tareas más ambiciosas y difíciles de su historial cinematográfico en el que tantos aciertos se cuentan. Hablamos de ambición y dificultad, pero conviene aludir también al peligro de la empresa y a la sensibilidad y el dominio que los superaron” (Fernández Cuenca, 1957: 6).

La experimentación formal abordada por Buero en *Madrugada*, el acercamiento al género policíaco, de éxito tanto en las tablas como en el cine, se inscribe en una estrategia de difusión comercial y de acceso a un mayor espectro de público, sin renunciar a exigencias de calidad, interés en el que confluyen las trayectorias de autor y director. Con *Intriga* (1943), Antonio Román había inaugurado una de las tendencias más reconocidas de su filmografía. En ella ponía de manifiesto su destreza e ingenio en la construcción fílmica de ficciones de crimen y misterio, si bien la crítica señaló alguna torpeza derivada de una excesiva fidelidad al modelo literario (Fernández Cuenca, 1952: s.p). La inspiración para la práctica del género le venía al director gallego de su condición de espectador gozoso de películas de misterio más que de sus lecturas, afición que le sirvió para ir perfeccionando la dosificación impecable del conflicto y un desarrollo certero de la intriga en *Pacto de silencio* (1949). En pocos años cae en sus manos el guion de Armando Ossorio, *Han matado a una gitana*, origen de *Último día* (1952),

película policíaca en la que se trata de resolver el asesinato de una cantante de zarzuela –en el guion original, estrella de la canción folklórica andaluza– y con ello la posibilidad de desarrollo de un género policíaco netamente español o la traslación a las pantallas de los cines patrios de éxitos como *El crimen del Vanities*, donde se relataba un misterioso asesinato en plena representación de una revista teatral:²⁶ “Fue por aquellos días precisamente cuando Antonio Román asistió a una representación de la obra póstuma del llorado maestro Jacinto Guerrero. Y en *El canastillo de fresas*, vio y oyó cantar por primera vez a Pilar Lorengar. Admiró su voz prodigiosa, esa voz que le ha valido el premio nacional de canto; pero admiró también su juventud, su belleza, la finura y elegancia de su silueta, la gracia de sus movimientos. Salió del teatro convencido de haber hallado la protagonista ideal para su nuevo film” (Fernández Cuenca, 1952: s.p.).²⁷

En *Madrugada*, la ambición de Román es de mayor alcance pues se enfrenta con la dificultad de transposición a los ámbitos del cine de una trama teatral desarrollada en un solo decorado, con una duración equivalente al conflicto: “La acción –reducida, limitada en la movilidad– ha de corresponder a una intensidad dramática, expresada en actitudes y palabras de tonos distintos y también en silencios” (Gómez Mesa, 1957: 35). El espacio de la acción, íntimamente unido al desarrollo del conflicto, no permitía licencias y expansiones frecuentes en este tipo de operaciones derivadas de una equivocada interpretación de “lo cinematográfico”. La limitación del escenario había de ser suplida con habilidad técnica y una acertada planificación de los encuadres capaz de absorber y poner de manifiesto la sensibilidad y multiplicidad de matices encerrados en los corazones de los personajes, sus caracteres, sus virtudes y lacras que van aflorando acuciadas en unos casos por el egoísmo, en otros por el odio, por la envidia, la ambición y, en definitiva, por la deter-

²⁶ En tanto que se practicaban las indagaciones pertinentes, continuaba la función, con la orquesta de Duke Ellington y las melodías de Arthur Johnston, del mismo modo que en *El último día* donde el misterio se plantea en un teatro durante la función con música y chicas guapas.

²⁷ “*Último día* es una película policíaca española hecha totalmente por españoles y con un sentido reciamente español en todos los aspectos. Y con una brillantísima partitura española: el pasodoble de “La Calesera”, del maestro Alonso; la polonesa de “En Sevilla está el amor”, de Jerónimo Jiménez; la petenera de *La marchenera* y el dúo del pañuelito de “La chulapona” de Moreno Torroba, y un pasodoble madrileñísimo, Carmen de Chamberí, compuesto expresamente por Juan Quintero” (Fernández Cuenca, 1952: s.p.).

²⁸ La cartelera madrileña estrena en 1955 dos obras cumbre del maestro del suspense en la pantalla, *Crimen perfecto* y *La ventana indiscreta*.

minación de Amalia de rescatar su propio yo para ofrecerlo como regalo póstumo al amor de su esposo mancillado por la murmuración de los familiares de éste. *Madrugada* es acción, pura acción sin respiro, pues cualquier aflojamiento de la tensión puede dar al traste con la clave del conflicto; su magistral *crescendo*, su cadencia, constituye una de las virtudes más encomiables de la película: “Antonio Román, este su mayor acierto entre los muchos, ha sabido crear este clima dramático para ir apretándolo a medida que la acción acelera su intensidad. Es una difícil lección de ritmo, que solo consiguen directores en plena madurez. Clima y ritmo permiten que *Madrugada* interese y emocione al espectador hasta el apasionamiento” (Sánchez, 1957: 9).

Así pues, *Madrugada* parece haber desvelado a Antonio Román otra vía de experimentación para el género partiendo de modelos literarios de tradición española capaces de proyectarse en afamados éxitos de alcance internacional, es decir, poder llegar a Alfred Hitchcock, Robert Aldrich o Elia Kazan a través, de Buero Vallejo: “Pues... en cine es una película en ese estilo que antes se llamaba “teatro fotografiado”, pero ennoblecido después al perfeccionarse como una nueva elocución cinematográfica, de la que quizá sea la última muestra importante *The big kife (El gran cuchillo)* de Robert Aldrich, que he visto en Italia, y es una película estupenda. Y antes *Crimen perfecto*, de Hitchcock. (...) Sin sofisma; ese estilo de cine tiene la virtud de traducir a un nuevo concepto visual un elemento dramático, más estático en la escena teatral. De este cine es ejemplo *Un tranvía llamado deseo*, la comedia de Tennessee William, hecha buen cine por Elia Kazan” (Barreira, 1957: s.p.).²⁸

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANÓNIMO (1951): “A telón corrido. Se repone a petición del público, *Llama un inspector*”, en *Informaciones*, 21 de noviembre, p.4.
- (1957): “Cea Distribución. Lope de Vega. 3ª semana de éxito triunfal. La crítica ha dicho de *Madrugada*”, en *Primer Plano* nº 876, 28 de julio, s.p.
- (1953): “En el Teatro Alcázar se estrenó anoche la comedia dramática de Antonio Buero Vallejo, *Madrugada*”, en *ABC*, 10 de diciembre, p.47.
- (1953): “Teatro. Entusiasmo y nervios sin límites en el ensayo general de *Madrugada*, de Buero Vallejo, que se estrena (hoy) en el Alcázar”, en *El Alcázar*, 9 de diciembre, p.2.
- ACORDE (1951): “Novedades teatrales de la semana. Gran éxito de una comedia de Priestley en el Español”, en *Hoja Oficial del Lunes*, 28 de mayo, p.2.

- ANOUILH, Jean (1959): *Teatro*. Buenos Aires, Losada.
- BARREIRA (1957): “Con quince preguntas basta. Contesta Antonio Román”, en *Primer Plano* n° 864, 5 de mayo, s.p.
- BAYONA, José Antonio (1951): “La escena animada. Estreno en el Español de *Llama un inspector*, de Priestley, versión de Félix Ros”, en *Pueblo*, 26 de mayo, p.2.
- BESÓ PORTALÉS, César (2003): “*Madrugada*. Una propuesta de comentario”, en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, n° 24 (<http://www.ucm.es>).
- BUERO VALLEJO, Antonio (1960): *Madrugada*. Madrid, Alfíl.
- (1953): “Esta noche se estrenará en el Alcázar la comedia de Buero Vallejo, *Madrugada*. Su autor dice”, en *ABC* de Madrid, 9 de diciembre, p.43.
- CALVO, Luis (1951): “Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas. Anoche fue estrenada en el Español la comedia de Priestley, versión castellana de Félix Ros, *Llama un inspector*”, en *ABC*, 26 de mayo, p.29.
- CASTRO, Cristóbal de (1951): “Autores y escenarios. Español: Estreno de *Llama un inspector*, comedia dramática en tres actos, de J. B. Priestley, versión española de Félix Ros”, en *Madrid*, 26 de mayo, p.10.
- CORIFEO (1951): “Teatro. Autocríticas de autor e intérpretes. Es una obra policíaca con tesis cristianizadota, dice Félix Ros”, en *Ya*, 25 de mayo, p.2.
- CUEVA, Jorge de la (1951): “Teatro. Español. Estreno de *Llama un inspector*, comedia dramática de J. B. Priestley, traducción de Félix Ros”, en *Ya*, 26 de mayo, p.6.
- DIXON, Víctor (1994): “La irremediable soledad humana en el teatro de Buero Vallejo”, en PACO, Mariano de y DÍEZ DE REVENGA, Fco. Javier (Ed.), pp.39-49.
- DONALD (1957): “Estreno en el Lope de Vega de la película *Madrugada*”, en *ABC*, 16 de julio, p.57.
- FERNÁNDEZ ASÍS, V. (1953): “Alcázar: *Madrugada*, episodio dramático, de Buero Vallejo”, en *Pueblo*, 10 de diciembre, s.p.
- (1954): “María Guerrero. *El deseo bajo los olmos*, de O’Neill”, en *Pueblo*, 4 de febrero, s.p.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos (1957): “El mundo de la pantalla. Buen ejemplo de concentración dramática. Lope de Vega, *Madrugada*”, en *Ya*, 16 de julio, p.6.
- (1952): “*Último día*. Cine policíaco”, en *Primer Plano* n° 619, 24 de agosto, s.p.
- GARCÍA DE LA PUERTA, (1957): “Cine. Los estrenos. Lope de Vega, *Madrugada*”, en *Pueblo*, 16 de julio, s.p.
- GÓMEZ MESA, Luis (1957): “Cine. Lope de Vega: Estreno de la película española *Madrugada*”, en *Arriba*, 16 de julio, p.35.
- GÓMEZ PICAZO, E. (1954): “Autores y escenarios. María Guerrero. *El deseo bajo los olmos*”, en *Madrid*, 4 de febrero, p.11.
- GÓMEZ TELLO (1957): “La crítica es libre. *Madrugada*”, en *Primer Plano* n° 876, 21 de julio.
- HALSEY, Martha T. (2001): “Espacio abierto y visión dialéctica en el teatro de Buero Vallejo”, en PACO, Mariano de y DÍEZ DE REVENGA, Fco. Javier (Ed.), pp.51-70.

- HARO TECGLÉN, Eduardo (1951): "Informaciones Teatrales. *Llama un inspector*. El teatro español estrenó anoche una comedia dramática de J. B. Priestley", en *Informaciones*, 26 de mayo, p.5.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis (1982): *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*. Santiago de Compostela, Universidad.
- LABORDA, Ángel (1953): "Proscenio de *Informaciones*. *Madrugada* se estrena hoy. Su autor, Buero Vallejo, nos dice que se trata de un episodio dramático", en *Informaciones*, 9 de diciembre, p.8.
- LEYRA, Ana M^a (Coord.) (1998): *Antonio Buero Vallejo. Literatura y Filosofía*. Madrid: Universidad Complutense.
- L. de A. (1954): "*El deseo bajo los olmos*, representado por el Teatro de Cámara en el María Guerrero", en *ABC*, 4 de febrero, p.29.
- LLOVET, Enrique (1951): "Teatro. El crítico escribe: *Llama un inspector*, de J. B. Priestley", en *El Alcázar*, 26 de mayo, p.4.
- MORALES DE ACEVEDO, E. (1951): "Proscenio. Estreno de una comedia de Priestley en el Español", en *Marca*, 26 de mayo, p.6.
- N.G.R. (1953): "Teatro. Gran éxito de *Madrugada* en el Alcázar", en *Ya*, 10 de diciembre, p.6.
- OLANO, Antonio D. (1953): "Teatro. Un éxito enorme fue el estreno de *Madrugada* por la compañía La Máscara", en *El Alcázar*, 10 de diciembre, p.2.
- O'NEILL, Eugène (1963): *Teatro escogido*. Madrid, Aguilar.
- PACO, Mariano de (1994): *De re bueriana. Sobre el autor y las obras*. Murcia, Universidad.
- (2002): "Buero Vallejo y el cine", en ROMERA CASTILLO, José (Ed.), pp.91-106.
- y Díez de Revenga, Francisco J. (Ed.) (2001): *Antonio Buero Vallejo dramaturgo universal*. Murcia, Cajamurcia.
- PAULINO, José (1998): "El compromiso moral como juicio dramático en el teatro de Antonio Buero Vallejo", en LEYRA, Ana M^a (Coord.), pp.93-108.
- (1998): "El encerramiento, núcleo dramático en el teatro de Antonio Buero Vallejo", en TORRES MARTÍNEZ, José Carlos de y GARCÍA ANTÓN, Cecilia (Coord.), pp.674-681.
- PÉREZ NAVARRO, Pau (2001): "El sueño creador de María Zambrano: Filosofía, tiempo y tragedia", en *Atenea Digital*, nº 0 (<http://www.uab.es>).
- PREGO, Adolfo (1953): "Crítica: *Madrugada*, de Buero Vallejo, en el Alcázar", en *Informaciones*, 10 de diciembre, p.7.
- PRIESTLEY, J. B. (1951): *Llama un inspector*. Madrid, Ediciones Alfíl.
- ROMERA CASTILLO, José (Ed.) (2002): *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid, Visor.
- SÁNCHEZ, Alfonso (1957): "Crítica de Cine. Admirable versión de una gran comedia: *Madrugada*", en *Informaciones*, 17 de julio, p.9.
- SANTIAGO BOLAÑOS, M^a Fernanda (2004): *La palabra detenida. Una lectura del símbolo en el teatro de Antonio Buero Vallejo*. Murcia, Universidad de Murcia.

- SANZ VILLANUEVA, Santos (1998): “Conversación pública de Antonio Buero Vallejo con Santos Sanz Villanueva”, en LEYRA, Ana M^a (Coord.), pp.37-50.
- SERNA Y RÉPIDE, Víctor de la (1953): “Teatro. Un éxito enorme fue el estreno de *Madrugada* por la compañía La Máscara”, en *Alcázar*, 10 de diciembre, p.2.
- (1954): “*El deseo bajo los olmos*”, *Alcázar*, 4 de febrero, p.2.
- STAIGER, E. (1966): *Conceptos fundamentales de poética*. Madrid, Rialp.
- TORRENTE (1953): “Teatro. Buero Vallejo estrena en el Alcázar *Madrugada*”, en *Arriba*, 10 de diciembre, p.14.
- (1951): “Teatro. Español: estreno de *Llama un inspector*”, en *Arriba*, 26 de mayo, p.16.
- TORRES MARTÍNEZ, José Carlos de y GARCÍA ANTÓN, Cecilia (Coord.) (1998): *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX*. Madrid, CSIC.
- ZAMBRANO, María (2004): *De la aurora*. Madrid, Tabla Rasa.