

4.2-11

DEL MADRID FINISECULAR AL MÉXICO DE MEDIO SIGLO: *REALIDAD* TEATRO (1892) Y *REALIDAD* CINE (1954)

Gilbert Smith

Ésta es la historia de una extendida transmutación literaria, la de las varias incardinaciones textuales de un cuento galdosiano, el cuento de Augusta Orozco. Las primeras tres versiones de este cuento son bien conocidas: la novela epistolar, *La incógnita*, del año 1888, la novela dialogada *Realidad*, de 1889, y el drama, *Realidad*, que Galdós estrenó como su primera obra dramática en el Teatro de la Comedia el quince de marzo de 1892. La otra versión es más bien esotérica, una película mexicana del año 1954, obra del famoso director Juan Bustillo Oro, estrenada en 1955 en el Cine Polanco de la capital mexicana con el título *La mujer ajena*, con la participación de actores de mucha fama de esa época de medio siglo, actores como Manolo Fábregas, Gustavo Rojo, y Rita Macedo.

Existen, pues, cuatro versiones de la misma historia, las primeras tres directamente de la mano de Galdós y la otra basada en los textos de *Realidad* novela y *Realidad* drama, creada por Bustillo Oro y su colaborador en el cine, el escritor mexicano Antonio Helú.

Aunque el guión cinematográfico no es, a fin de cuentas, precisamente obra de Galdós, un sesenta por ciento más o menos de las palabras del texto se derivan directamente de los textos galdosianos. Es, en efecto, una obra pseudo-galdosiana, un texto galdosiano ajustado a los intereses ideológicos del director, a las necesidades y exigencias de la forma cinematográfica, y también a las expectativas y anticipaciones del público, según el concepto del público que tenía el director Bustillo Oro.

Se pudiera decir, pues, que el guión de *La mujer ajena* es un texto galdosiano mutilado. Pero, para poner en perspectiva este texto dentro de la obra galdosiana, debemos recordar que también el texto de *Realidad* teatro es obra mutilada, como cualquier texto dramático que pasa por el proceso de cambios, de ajustamiento, de adaptación durante los ensayos antes del estreno. En el caso de *Realidad* teatro, Galdós participó en el desarrollo de su texto representado: existen datos históricos que confirman la participación de Galdós, y también la de su colega e íntima amiga, Emilia Pardo Bazán, en el proceso de refinar el texto para el estreno.

Lo que ocurre es que la obra se transforma entre el punto de partida -el texto dramático- y el punto final -el texto de la obra puesta en escena-. La transformación es, en gran parte, determinada por las exigencias escenográficas y las diversas necesidades del director, de los actores, del autor, y del público al cual se dirige la obra, exigencias y necesidades que constituyen lo que Pardo Bazán, hablando de *Realidad*, ha llamado “los peligros de la escena”.

Cuando hablamos, entonces, de un drama convertido en texto precisamente *teatral*, puesto en escena, y de un drama convertido en guión y puesto en la pantalla, en efecto hablamos de textos que resultan, probablemente, de un proceso de arreglo constante, arreglo hecho por autores, actores, directores bajo la influencia de las convenciones de su género y de su época.

En cuanto a la cuestión de lo que le puede pasar a una obra en su camino de novela a drama, y luego de texto dramático a obra puesta en escena, dos colegas nuestros, Lisa Conde y Nicolas Round, estudiando la cuestión con respecto a *Realidad*, han indicado varios cambios textuales: por ejemplo, la condensación del texto novelesco en la versión dramática, la reducción del número de personajes de unos veinticinco a doce, y la modificación de la materia peligrosamente polémica y de la crítica social, cambios todos debidos a las exigencias de la representación en la escena y también a lo que esperaba y quisiera aceptar el público madrileño de 1892. En sus investigaciones, la profesora Conde ha encontrado cuatro versiones distintas en manuscrito de la obra teatral, cada una diferente del texto definitivo de la obra puesta en escena y publicada en la edición de Aguilar.

Existen también en las varias versiones textuales de *Realidad* teatro cambios debidos a razones puramente personales: por ejemplo, la expansión del papel de Clotilde, el papel hecho por Concha Morell, la otra íntima compañera de Galdós, la que aspiraba a ser actriz, y también la mayor extensión del papel de Joaquín Viera, el papel que iba a hacer en la escena el director del drama, director y actor de mucha influencia en el mundo teatral de España de las últimas décadas del siglo, Emilio Mario. Cabe decir que éstas son alteraciones hechas principalmente para acomodar los intereses de los actores, algo bastante común, podemos sospechar, en el mundo del teatro.

Pues bien, todo esto lo he explicado para razonar que, en efecto, no existe lo que pudiéramos considerar un texto puro en el teatro, y también para justificar el estudio de una obra -el texto de *Realidad* cine- o, mejor dicho, *La mujer ajena*, a pesar de que no es un texto precisamente de Galdós, sino un ejemplo de los usos que se han hecho de los textos galdosianos, y en este caso, es un uso muy curioso.

“Curioso” porque este director, Juan Bustillo Oro, ha escogido como el punto de partida para su proyecto cinematográfico un texto que parece poco apropiado para una película suya. Bustillo Oro fue un director muy importante de la época de los años cuarenta y cincuenta en México, un período que se ha llamado el Cine de Oro, la época en que Buñuel trabajaba en México y en que muchos directores iban adaptando para el cine obras de escritores españoles, entre ellos los hermanos Quintero, Miguel Mihura, Benavente y Galdós. Hubo, por ejemplo, la conocida versión de *Nazarín* de Buñuel y una versión de *Misericordia* de Zacarías Gómez Urquiza, versión en que el sitio de la acción pasa a México y el Moro se convierte en Indio Yaqui.

Dentro de esta época del Cine de Oro, Bustillo tenía mucho éxito con el tipo de película que proclama los valores tradicionales de la familia. Su obra más conocida, *Cuando los hijos se van*, retrata a una familia ideal de la burguesía mexicana, una familia perfectísima, bien entrada en todas las costumbres respetables de la buena vida social en el México de medio siglo. Es difícil comprender por qué Bustillo hubiera escogido el drama *Realidad* para el guión de una película, un drama en que Galdós nos ofrece una historia de esterilidad, de adulterio, de compulsión al juego, de prostitución y de suicidio. No nos sorprenderá que Bustillo Oro tuviera que hacer cambios significativos para que esta historia galdosiana se ajustara a su propia ideología.

Bustillo ha reducido el drama de unas dos horas y media a una película de unos noventa minutos, quitando escenas y también personajes -ya no existen ni Clotilde ni Joaquín Viera-, y el relato se concentra casi totalmente en las dos parejas: Augusta y Tomás, Federico y ex-amada Leonor la Peri. Mientras tanto, el director ha mantenido cuidadosamente la cronología del drama en las escenas que quedan, con una excepción muy importante. En *Realidad* drama, sólo poco a poco entendemos la relación de Federico y Augusta y no los vemos en su nido de amor hasta el fin del segundo acto. En *La mujer ajena*, la primera escena presenta a los amantes en su apartamento secreto, y se hace una exposición de las características sobresalientes de cada personaje: el hombre, Federico, enloquecido por su pasión y por su sentido de culpabilidad por estar traicionando a su mejor amigo, el “santo” Tomás Orozco, y la mujer, Augusta, fría, insensible, y celosa de las otras mujeres que Federico ha conocido.

Mucho más que en el drama *Realidad*, el guión se concentra en la imposible relación de Augusta y su amante Federico. Aún después del suicidio de Federico, esta relación sigue siendo el punto central de la película, porque el director Bustillo Oro y su colaborador Helú han inventado otro detalle en su guión, detalle que lo cambia todo y transforma *Realidad* drama en otro tipo de historia moral. En *La mujer ajena*, resulta que Augusta Orozco queda embarazada con el hijo de Federico.

El embarazo es el punto de concentración de todas las otras dimensiones del guión. Es el motivo de casi todas las acciones de Augusta, y también el hecho por el que se revela su propio carácter. Augusta se da cuenta del embarazo antes del suicidio de Federico, y quiere decírselo, pero, entre celos, no se lo dice porque cree que no merece saberlo. Quiere decírselo a su marido Tomás, pero no se lo dice porque tiene miedo de lo que su marido pudiera hacer.

El desenlace del guión cinematográfico tiene que ser, entonces, muy diferente del desenlace del drama *Realidad*. La obra de Galdós se resuelve por un cinismo desengañado muy típico del fin de siglo: los cónyuges se dedican a un matrimonio perpetuo de mujer descontenta y marido resignado. Es, en efecto, el perfecto matrimonio finisecular.

La obra de Bustillo y Helú se resuelve muy de otra manera. La segunda mitad de *La mujer ajena* llega a tener el aspecto de un *film noir*, con los elementos típicos -claroscuro blanco y negro, luces y sombras, relámpagos y vientos-, elementos que parecen anticipar una inevitable perdición, mientras marido y mujer luchan con sus propios sentimientos y tratan de decidir qué deben hacer.

El conflicto se resuelve por un par de discursos complementarios, el de Tomás a su mujer y el de Augusta a su marido. Tomás, que todavía no sabe que su mujer está embarazada, pero sí sabe que ha tenido el amorío con Federico, le pronuncia estas palabras, palabras que encapsulan el argumento ideológico de la obra:

Pues, vete a descansar, y prepara bien tu decisión. Pero, antes de decidir, Augusta, pesa cuidadosamente la honda ternura y entrañable cariño que te he tenido y que te sigo teniendo. Piensa que tal vez la pasión arrebatada y fogosa sea lo más brillante, pero también es lo menos perdurable y valioso del amor. Porque el amor verdadero es ese lazo aparentemente suave, pero que va anudando y sigue estrechándose día y día con los años entre marido y mujer. Ese es el tibio y hondo sentimiento que se engrandece sin cesar y que termina por ser el más grato y el último de nuestros refugios, mientras que la llama de la pasión decrece y se extingue. Piensa todo esto y mañana hablaremos.

Augusta, por supuesto, no puede aceptar el discurso racional de su marido Tomás, no porque no lo creyera, sino porque queda embarazada, y por eso, para ella todo lo que razona Tomás queda fuera del caso. En una escena extraordinaria acompañada de tempestad que parece al punto de entrar en la casa y destruirlo todo, Augusta, que ha hecho su decisión, a medianoche se dirige a Tomás dormido en su sillón. Augusta lee la carta que deja para su marido antes de salir de la casa para siempre:

Tomás, ahora sé con entera certeza que tu perdón dependió únicamente de mí, pero aceptarlo hubiera sido desleal, no sólo para ti sino también para alguien más. Necesito sufrir el castigo que merezco y me voy sin nada a buscarme la pobreza en la vida de sacrificio que me impongo desde hoy para hacerme digna. Ese alguien, un ser inocente, me lo está exigiendo, y cada día me lo exigirá más con dulzura pero con tremenda urgencia, con amor pero implacablemente. Para él y para Dios necesito limpiarme de mi falta y purificarme el corazón... tanto... tanto que nunca será bastante. Y si un día me perdonas, no me lo hagas saber. Guárdalo como un secreto que mucho me ayudará. Adiós para siempre. Augusta.

Bustillo Oro convierte esta historia de Augusta Orozco en un curioso relato didáctico que propone la salvación de la mujer culpable por su sacrificio de sí misma. Augusta huye de la casa lujosa de su marido para pasar la vida cuidando a su niño ilegítimo, aceptando una penitencia perpetua para limpiarse el alma y llegar a merecer, tarde o temprano, el perdón de su perfecto marido.

Así que Bustillo Oro transforma el drama de Galdós en un cuento moral que apoya los valores tradicionales de familia, una historia en que la mujer caída puede purificarse por su dedicación a su papel natural de madre. Por un extraordinario juego de valores sociales, Augusta Orozco se hace un tipo de perfecta casada, o mejor dicho, perfecta viuda, lo que es en realidad ya que su verdadero marido, Federico, se ha suicidado. La mujer ideal, la madre ideal se sacrifica a sí misma para proteger y cuidar al ser inocente, el hijo.

El curioso didacticismo del guión de Bustillo y Helú se refleja en los elementos formales de la película. Los primeros momentos del *film* no consisten en los tradicionales créditos titulares en la pantalla, sino en un discurso dirigido al público por Manolo Fábregas, el actor que hace el papel de Tomás Orozco, hablando no como personaje sino como actor. En una extraña alteración de la convención cinematográfica, Fábregas le explica al público lo que van a presenciar y le cuenta la lista de actores y personas que han participado en la creación de la obra. Así que la película resulta tener el aspecto de un relato moral, un cuento basado en la obra del maestro Galdós, narrado al público para enseñar y edificar.

En fin, lo que ocurre es que la obra de Galdós, *Realidad* teatro, obra que descubre la moral finesecular de la sociedad madrileña, resulta transformada en una curiosa y confusa historia de pecado y redención en que Bustillo Oro expone su interpretación de los conceptos éticos de la sociedad urbana del México de medio siglo.