

LA DAMA DUENDE VA AL CINE

Miguel Ángel AULADELL PÉREZ

Un Calderón joven y rebelde comenzó su andadura dramática con el rotundo éxito obtenido al estrenar en 1629 *La dama duende* (publicada en 1636). Dicha pieza se incardinaba en las comedias de capa y espada, un subgénero de nuestro teatro aurisecular que había contribuido a conformar el gran Lope de Vega, quien, precisamente, sentó sus bases con uno de sus títulos más divertidos, *La viuda valenciana*. Otra viuda –Doña Ángela– sería la protagonista de la obra de don Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) y constituiría uno de los personajes más libres y atractivos, alcanzada la modernidad. De hecho, la estela de *La dama duende* se ha ido colmando de refundiciones y versiones diversas que nos llegan hasta hoy. La «dama duende» también probó suerte en el cine y lo hizo con gran fortuna en una producción de características muy peculiares. El filme¹, estrenado en Buenos Aires el 17 de mayo de 1945, fue dirigido por Luis Saslavsky (1903-1995), que respetó el título calderoniano, siguiendo la versión escrita al efecto por María Teresa León y Rafael Alberti. La pareja española contaba con la experiencia de haber dirigido y adaptado respectivamente en el Madrid sitiado de 1937, la *Numancia* de Cervantes para el Teatro de Arte y Propaganda. Luis Saslavsky era un artesano reconocido y demostró profesionalidad y sobrada sensibilidad artística. Tanto en el equipo técnico como en el elenco de intérpretes, hubo un número importante de españoles que por distintas circunstancias se hallaban en el país del Sol de Mayo. Principalmente, había sido la Guerra Civil la que en una u otra forma había motivado la nueva residencia de muchos de ellos. En el caso de Alberti y su esposa, era el exilio político la razón por todos conocida, pero, por ejemplo, en el caso de Enrique Álvarez Diosdado (el capitán protagonista, don Manuel Enríquez de Vélez) se conjugaba el hecho de que estaba de gira por América cuando estalló la contienda fratricida con el deseo de seguir fuera de España mientras no se aclarara la situación y contara con posibilidades de volver y poder ejercer su oficio de actor. La cuestión es que el rodaje de *La dama duende* supuso

1 *La dama duende* (1945).- Estudios San Miguel (Distribuidora Panamericana). Dir.: Luis Saslavsky. Argumento de María Teresa León y Rafael Alberti (versión de la comedia del mismo nombre de don Pedro Calderón de la Barca). Intérpretes: Delia Garcés (doña Angélica), Enrique Diosdado (capitán don Manuel Enríquez de Vélez), Manuel Collado (don Juan), Paquita Garzón (Jerónima de Olmedo), A. Sánchez Ariño (Juana), Alberto Contreras (mayordomo), José Castro, María José, Manuel Díaz (Cosme), Antonia Herrero (doña Guiomar), Helena Cortesina (Águeda), Andrés Mejuto (don Hernando), F. López Silva (don Luis), Alejandro Maximino (alcalde), Pedro Codina, Consuelo Abad, Antonio Martínez y Ernesto Vilches (duque de Tarsis). Dir. Fotografía: José María Beltrá. Partitura y dir. musical: Julián Bautista. Decorados y diseños: Gori Muñoz. Sonido: Ramón Ator, J. C. Gutiérrez. Compaginación: Óscar Carcaño. Cámara: Vicente Cosentino. Maquillaje: Ricardo Álvarez Lamas. Peinados: Domingo Magarola.

una simpar ocasión para que, junto a los profesionales argentinos, españoles exiliados y españoles que habían emigrado a la Argentina se reunieran en los Estudios San Miguel. El ya desaparecido Gregorio Torres Nebrera llegó a incluirla en el cine de exiliados. Con el mismo título había una película muda, pero que no tenía nada que ver con la pieza de Calderón. El filme de Luis Saslavsky constituye, junto con *El perro del hortelano* (1996) de Pilar Miró, el par de ocasiones en las que –transcurrido medio siglo entre ambas– la adaptación al cine de unas piezas de nuestro teatro clásico obtienen el aplauso general. *La dama duende* ganó los principales premios que otorgaba el cine argentino. En 1945, la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina le concedió diploma y el Premio Cóndor Académico a la mejor película y, al año siguiente, logró cinco Premios Cóndor de Plata de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina (mejor película, mejor director, mejor guion adaptado, mejor música de fondo al compositor madrileño Julián Bautista y mejor producción por la escenografía del valenciano Gori Muñoz).

Luis Saslavsky propuso a María Teresa León y a Rafael Alberti el adaptar una historia española para una de sus películas. A la altura de 1944, año del rodaje de *La dama duende* (se estrenó en 1945), el director santafesino había realizado algunos filmes que se convirtieron en clásicos del cine argentino: *La fuga* (1937), *Puerta cerrada* (1939), *La casa del recuerdo* (1940) e *Historia de una noche* (1941). Curiosamente, años después del rodaje tuvo que exiliarse de su país por problemas con la política peronista y, al regresar, dio a luz otro de sus títulos más conocidos, *Las ratas* (1964). Luis Saslavsky mostró una aguda inteligencia al aprovechar la oportunidad con la que contaba en Buenos Aires. En palabras de la propia María Teresa León, el realizador optó por «aprovechar a los excelentes actores españoles que blasfeman en la Avenida de Mayo delante de una taza de café, hablando todavía de la guerra». Se convirtió en un verdadero benefactor que les ofreció la posibilidad de seguir con su oficio.

El director quería que la película tratara un tema español, pero impuso algunas condiciones. Por un lado, no gustaba de la época de los Austrias y, por tanto, encargó a María Teresa León que reinventara la obra calderoniana y, sobre todo, que la ambientara en otro tiempo histórico. El resultado fue hacer viajar a la «dama duende» del siglo XVII al XVIII. Por otro lado, la reinención prescindía de algunos de los elementos más caracterizadores de la comedia de capa y espada. Uno de los principales, sin duda, era el de tratarse de una comedia urbana cuando la película iba a localizarse en el medio rural, en un ámbito alejado de la corte, pero con una estructura de localizaciones favorecedora para el contraste entre los poderosos y el pueblo llano. La clave ideológica del filme se asienta en esa dicotomía que se establece entre los interiores palaciegos de El Soto, en donde se desarrollan la mayoría de diálogos, y los exteriores de Torre de los Donceles, que recrean un populoso lugar junto a un río, en donde los paisanos y los visitantes venidos de la Corte cantan y bailan para celebrar las fiestas patronales de San Roque.

Al contrario de lo que sucede en la comedia calderoniana, en la que las celebraciones del inicio están motivadas por el nacimiento del príncipe Baltasar Carlos, el conflicto se desata al comienzo de la cinta argentina cuando muere el Virrey del Perú, retirado en El Soto junto a sus hermanos y acompañado por su joven esposa (la Perulera) que será la auténtica «dama duende», aunque no es el personaje de Calderón. Es significativo el hecho de que en una maravillosa cabriola aparecerá otra «dama duende», la impostora Jerónima de Olmedo que, no obstante, sí será el personaje de Calderón porque es la cómica que interpreta en la corrala la comedia durante las fiestas, en un alarde de extraordinario ejercicio de teatro

dentro del cine, que conjuga el recitado de los versos de don Pedro y las acciones cruzadas de lo que ocurre en el tablado y lo que es la trama del filme. Podemos oír expresamente los versos 115-119, 120 y 123-129. El resto del guion es en prosa y solo recuerda *La dama duende* aurisecular en su desarrollo argumental, incluido el final feliz en boda.

Otro de los puntos que resultan chocantes es la casi desaparición de un personaje importante en la pieza calderoniana como es Cosme, el criado del protagonista que desempeña el papel de gracioso. En la película, su rol es irrelevante y apenas queda reducido a su carácter timorato y extremadamente supersticioso ante la posibilidad de que la dama que visita a su amo sea un duende («duende farmacéutico» por el cuidado de las heridas, consecuencia del lance provocado por una tapada que no era otra que Doña Angélica, la Virreina).

El ámbito dramático de Cosme es sustituido en la película por la acción llevada a cabo por otros personajes, sobre todo, la del Duque de Tarsis, que en su caracterización ridícula como viejo verde resulta un objeto de crítica al estamento aristocrático, es decir, a la clase que tiene el poder. Otro de los estamentos vapuleados a lo largo del filme será el eclesiástico, empleando la sátira con los canónigos y frailes que disputan acerca de asuntos intangibles con trasnochados afanes escolásticos y tirando de un humor más blanco al jugar con el posible ingreso de la joven viuda en el convento de monjas de la Trinidad del Valle y con diversos comentarios de estas que, además son parodiadas al emplear unos relamidos nombres religiosos (Sor Visitación del Niño, Sor Engracia del Divino Rostro).

En definitiva, el acierto del tándem Saslavsky-León-Alberti reside en haber acercado el clásico calderoniano, no traicionando su espíritu. La película producida en Argentina mantiene los dos grandes motores de la pieza barroca. En primer lugar, Doña Angélica (cine) es trasunto de Doña Ángela (comedia). Las dos son viudas pobres, vigiladas y encerradas por la familia que intenta guardar el honor a toda costa. Doña Guiomar, la cuñada, encarnará a un ser abominable. En un ambiente de duelo continuo, vistiendo severo luto, el corazón de ambas «heroínas» grita libertad, frente a la frecuente orden de taparse o guardar silencio. Es pertinente aludir a cómo Rafael Alberti estrena *El Adefesio* (escrita en 1943) en Buenos Aires el 8 de junio de 1944. La obra trata de una viuda encerrada en su propia casa y que tiene encerrada a su sobrina. El motivo es similar al que centra *La casa de Bernarda Alba* (1936) de Federico García Lorca, obra que comienza y termina precisamente con la misma palabra: «Silencio». En segundo lugar, el recurso teatral de la alacena (espejo trucado en la película) es empleado por la «dama duende» para sorprender a don Manuel en la comedia o a Manolillo, el capitán de la película. El artificio barroco de elevado valor simbólico propicia el tratamiento de un tema como la superstición, ejemplo del retraso de una sociedad y de la posibilidad de controlar la incontinencia lúdico-festiva del pueblo.

Dos ases son empleados con efectismo sobresaliente en la cinta de Luis Saslavsky y para ello la pareja León-Alberti se encontraba muy cualificada. En muchas de las canciones y coplillas del filme se respira la manera poética del gaditano, sobre todo su lírica de tendencia neopopularista. Por su parte, la riojana María Teresa León ha mamado la veta folclórica de la cultura castellana y aragonesa y es conocedora del rico patrimonio romancístico. No en vano había mantenido una estrecha relación con su tía María Goyri, esposa de Ramón Menéndez Pidal. El filme está trufado de continuos cantes y bailes y, además, determinadas coplas son recitadas con intención de glosar las sucesivas acciones que se van presentando. Algunas de las secuencias de este tipo alcanzan un minutaje generoso y configuran unos grandes planos generales que ofrecen toda la elegancia y el saber hacer del operador. Como complemento

al conocimiento del acervo lírico que impregna numerosos fragmentos del texto del guion, cobra singular carta de naturaleza el componente plástico. Sabemos del conocimiento y la afición que Rafael Alberti tenía por el arte pictórico. En 1945, comienza a escribir uno de sus libros argentinos, *A la pintura. Poema del color y la línea (1945-1952)*. Si bien el peso de la versión descansa en la maestría de María Teresa León para aprovechar el texto calderoniano y recrearlo en una fresca comedia con contenido sociopolítico, la impronta de Rafael Alberti reside en mucho de lo relacionado con las artes plásticas. Es seguro que la familiaridad del poeta con instituciones como el Museo del Prado o la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando le sirvió a Luis Saslavsky para componer numerosos cuadros a lo largo y ancho de su película. Vemos en ella algún muchacho apicarado comiendo melón como en algún lienzo murillesco, asistimos en la apertura de una escena a una secuencia en la que la protagonista, Doña Angélica, está rodeada de otras mujeres y todas ellas se afanan en hilar con la rueca conformando una estampa velazqueña que recuerda *Las hilanderas*. Pero el realizador saca el mayor partido de la traslación a la pantalla de lo más popular de la iconografía goyesca. Existe algún estudio que ha catalogado los numerosos cartones para tapiz del aragonés que reproduce el filme: *Baile a orillas del Manzanares, 1776-1777*; *La cometa, 1778*; *El militar y la señora, 1778-1779*; *El columpio, 1779*; *Las lavanderas, 1779-1780*; *La gallina ciega, 1788-1789*; *El pelele, 1791-1792*; y *Los zancos, 1791-1792* (Museo del Prado, Madrid). Una de las traslaciones más conseguidas es *El entierro de la sardina, 1812/1819* (Óleo sobre tabla, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid).

En los últimos años se puede disfrutar de un visionado de calidad de la cinta argentina, puesto que permanece colgada en YouTube (<<https://www.youtube.com/watch?v=4rltaibkV0s>>). Son varios millares los usuarios de esta plataforma que se han acercado a *La dama duende* de cine. Este hecho también ha servido para que se atiende por parte de los estudiosos de las relaciones entre el cine y el teatro. Una de esas investigaciones últimas nos ha destapado la documentación contenida en diversos expedientes de la censura franquista, a través de los cuales podemos conocer, junto a interesantes datos sobre la producción de la película, su proceso de prohibición para que no fuera proyectada en las salas españolas, pese a que Cifesa había adquirido los derechos de distribución para nuestro país.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La dama duende*, ed. Jesús Pérez Magallón, Madrid, Cátedra, 2011.
- DOMÈNECH, Conxita, «La reinención de *La dama duende*: de comedia española a película argentina de exiliados», *Anuario Calderoniano*, 9, 2016, pp. 35-53.
- ESTÉBANEZ GIL, Juan Carlos, «María Teresa León, guionista de cine: *La dama duende*», en SANTONJA, Gonzalo (ed.), *Homenaje a María Teresa León en su centenario*. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003, pp. 357-364. (<<https://investigacion.unirioja.es/documentos/5c13b237c8914b6ed3779d04>>).
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco, «Alberti y María Teresa León adaptadores», *ABC Cultural*, 9-junio-2001, p. 51 (<<https://www.abc.es/archivo/periodicos/cultural-madrid-20010609-51.html>>).
- LEÓN, María Teresa [1970], *Memoria de la melancolía*, ed. Gregorio Torres Nebrera, Madrid, Castalia, 1999.

PUCCIARELLI, Tiziana, «Alberti, León, Saslavsky: reinventando *La dama duende* en la Argentina de los exiliados», *Confluente*, 11(1), 2019, pp. 259-70 (<<https://confluente.unibo.it/article/view/9569/9334>>).

PUCCIARELLI, Tiziana, *La dama duende* prohibida: la censura de la película argentina en la España franquista, en PRESOTTO, Marco, *El teatro clásico español en el cine*, Biblioteca di *Rassegna iberistica*, Volume 15, 2019, pp. 87-102.

SAURA, Norma, «Del teatro de Calderón al cine argentino: los cantares populares en *La Dama Duende*. El pelele y las coplas infamantes», *IX Congreso Argentino de Hispanistas, La Plata, 27-30 abril 2010* (<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1165/ev.1165.pdf>).

