

COBARDÍAS, DE LINARES RIVAS, Y *UM HOMEM ÀS DIREITAS*, DE JORGE BRUM DO CANTO. ESTUDIO SOCIO-HISTÓRICO DE UNA ADAPTACIÓN¹

COBARDÍAS, BY LINARES RIVAS, AND *UM HOMEM ÀS DIREITAS*, BY JORGE BRUM DO CANTO. A SOCIO-HISTORICAL STUDY ABOUT THE ADAPTATION

Gabriel ARES CUBA

garescuba@yahoo.es

Resumen: Se estudia el proceso de adaptación cinematográfica de la obra teatral *Cobardías* (1919), de Linares Rivas; cuyo resultado fue *Um Homem às Direitas* (1945), dirigida por Jorge Brum do Canto. Se concluye que la obra de teatro critica la decadencia moral de la sociedad española en la línea de los regeneracionistas, pero la película recoge solamente su crítica moralizante en favor de reproducir algunos de los ideales del Estado Novo portugués. Igualmente, supone un ejemplo destacable de conexión interliteraria ibérica no mediada por una ideología explícitamente iberista.

Palabras clave: Manuel Linares Rivas, Jorge Brum do Canto, II Restauración Borbónica, Estado Novo

Abstract: I study the process of the cinematographic adaptation of the stage play *Cobardías* (1919), by Linares Rivas; whose result was *Um Homem às Direitas* (1945), directed by Jorge Brum do Canto. I conclude that the play criticizes the moral decline in the Spanish society according to regenerationism. However, the film collects only its moralizing criticism in favor of reproducing some of the ideals of the Portuguese New State. Likewise, it means a notable example of an interliterary Iberian connection non-mediated by an explicit pro-Iberian ideology.

Key words: Manuel Linares Rivas, Jorge Brum do Canto, II Bourbon Restoration, Portuguese New State

¹ Durante la realización de este trabajo he disfrutado de una ayuda concedida a través del programa Axudas para Estádias Predoutorais INDITEX-UDC 2018. A este respecto, he de indicar que mi centro de acogida ha sido la Faculdade de Ciências Humanas e Sociais de la Univesidade Fernando Pessoa en Porto (Portugal).

Introducción

En este estudio se propone un análisis de la adaptación cinematográfica de la obra teatral *Cobardías*, escrita por Manuel Linares Rivas (1866-1938) y estrenada el 15 de enero de 1919 en el Teatro Lara. La película resultante fue *Um Homem às Direitas*, dirigida por Jorge Brum do Canto (1910-1994) y estrenada el 22 de febrero de 1945 en el cine Politeama y en el Condes². La figura de Linares Rivas ha sufrido un llamativo silencio por parte de la Academia teniendo en cuenta el enorme éxito que cosechó en su época³. Supone una pieza fundamental para comprender el panorama teatral de preguerra debido a la experimentación formal que llevó a cabo y a la sinceridad con que se enfrentaba a su propia clase social (y a sí mismo) desde las tablas.

Al autor gallego le acompaña un estigma, que es el ser considerado un continuador de la técnica teatral de Jacinto Benavente (1866-1954)⁴. José García López (García, 1962), Max Aub (Aub, 1974) y Gerald Brown (Brown, 1974) son los primeros en realizar esta filiación, que será discutida unos años más tarde por Ángel Berenguer (Berenguer, 1982). A él se le debe el primer intento por diferenciar las distintas corrientes teatrales de este periodo: *teatro restaurador* (representante de la perspectiva de la nobleza y que aboga por restaurar los valores tradicionales), *teatro innovador* (perspectiva de la burguesía acomodada en connivencia con la nobleza y el clero, pero presentando intentos de modernización hacia el liberalismo mediante nuevas técnicas teatrales) y *teatro novador* (visión de la burguesía radical en consonancia con los intereses pequeñoburgueses y obreros, igualmente mediante la modernización dramaturgica). Berenguer sitúa a Benavente dentro del *teatro innovador*, pero a Linares Rivas, dentro del *teatro novador*, quedando alineado con autores como Galdós (1843-1920),

² La decisión de adaptar precisamente *Cobardías* estuvo encabezada por el actor Barreto Poeira (1901-1980), quien sería más tarde su protagonista. Él ya había interpretado el papel de Figueredo en su época de actor de teatro para la compañía Alves da Cunha-Berta de Bivar en numerosas ocasiones y cosechando un gran éxito. El productor César de Sá necesitaba un argumento con que poner en marcha otra producción y aceptó. Para la dirección, el propio César de Sá designó a Jorge Brum do Canto, con quien ya había trabajado en *Fátima*, *Terra de Fe* (1943). Sin embargo, veían el título original poco comercial y se pusieron en busca de uno nuevo. En una ocasión, Barreto Poeira y Jorge Brum do Canto estaban hablando sobre el rodaje y, casualmente, estaba presente Luís de Carvalho, un conocido cinéfilo, que se dirigió a Poeira y le dijo: ‘‘o seu papel é o de ‘um homem às direitas’’’ (Ribeiro, 1983: 488). Así quedó fijado el nuevo título. Al igual que *Cobardías*, supuso un éxito en taquilla y crítica.

³ Manuel Linares-Rivas Astray, hijo de Aureliano Linares Rivas (1841-1903) y Adela Astray Álvarez, nace el 8 de febrero de 1866 en Santiago de Compostela. Desde niño, vivió las tertulias de su padre con personalidades ilustres, entre ellas, Antonio Cánovas del Castillo (1828-1897). Manuel estudia derecho y comienza a trabajar en el bufete de su padre, que lo empujará a llevar una vida en la política, aunque su verdadera vocación siempre fue el teatro. Como hombre público, Linares Rivas criticó la Galicia oscurantista y reaccionaria de su época. Aunque siempre manifestó un sentimiento de pertenencia hacia la comunidad gallega, se mostraba en contra de las corrientes nacionalistas. No era ajeno a la problemática del caciquismo e incluso reconoce haberse beneficiado del sistema en su primera candidatura política. Fue también un férreo defensor de la mujer, destacando su fortaleza y rectitud en comparación con la debilidad moral y la insensibilidad masculina. En este pensamiento influyó, sin duda, Elisa Soujoul O’Connor, quien fue su esposa desde 1894. Fallece el 9 de agosto de 1938 en A Coruña (López Criado, 1999).

⁴ Aunque gallego de nacimiento, su idioma de escritura habitual es el castellano. Un caso interesante fue su obra *Santos e meigas*, zarzuela en un acto y tres cuadros, con música de Lledó y Baldomir, estrenada el 11 de febrero de 1908. Aunque la obra se estrenó en castellano, la obra parece que fue originalmente escrita en gallego, lo que supondría una excepción en su corpus dramático (López Criado, 1999: 178).

Dicenta (1862-1917), Guimerá (1845-1924) o Gómez de la Serna (1888-1963). Sin embargo, Francisco Ruiz Ramón (Ruiz, 1986) recupera la visión original.

A partir de aquí, comienza una polémica todavía hoy sin resolver. Autores como Alfredo Rodríguez López-Vázquez (Rodríguez, 1995), Fidel López Criado (2014), Moisés Castro (2008), Rebeca Díez Figueroa (2005), Ana María García Freire (2009), José María Villarías Zugazagoitia (2001), o José Carlos Mainer (2010) apoyan la tesis de Berenguer y desvinculan a Linares Rivas de la tendencia innovadora. Al contrario, autores como Huerta Calvo (2003) o Lina Rodríguez Cacho (2009) apoyan los preceptos de Ruiz Ramón.

Tampoco en el caso de Jorge Brum do Canto se puede encontrar una bibliografía que haga justicia a su relevancia artística⁵. El primer estudio centrado exclusivamente en el autor es el libro breve *Jorge Brum do Canto. Um Homem do Cinema Português*, publicado en 1973 y escrito por Manuel Félix Ribeiro (Ribeiro, 1973). En él se esboza, en primer lugar, su biografía, además de mostrar declaraciones que el propio Brum lanzó a los medios públicos. También ofrece las fichas técnicas de las películas realizadas hasta la fecha, incluyendo también cortometrajes y medimetrojes. Diez años después, este mismo autor publicará *Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português. 1896-1949*. En este estudio se analizan de forma documental los estrenos de esos años atendiendo a cuestiones técnicas y procedimentales (Ribeiro, 1983). De *Um Homem às Direitas* se resalta su carácter anómalo dentro de su filmografía por la escasa experimentación formal. Un año después, el historiador José de Matos Cruz le dedica un libro biográfico. Esta obra será un referente básico para todas las aportaciones posteriores (Cruz, 1984).

En 1993 se publica *Cinema, Império e Memória. O caso de "Chaimite", de Jorge Brum do Canto* (Seabra, 1993), tesis de posgrado de Jorge Seabra. El trabajo aborda la película *Chaimite* desde la perspectiva de los estudios poscoloniales⁶. Por último, es obligado hacer referencia a las pequeñas notas que aporta Luís de Pina en sus libros *Panorama do Cinema Português (das origens à actualidade)* (Pina, 1978) e *História do Cinema Português* (Pina, 1987). Estos estudios panorámicos permiten apreciar lo que significó para el cine el rupturismo formal de Jorge Brum do Canto. Pina

⁵ Jorge Brum do Canto nace en Lisboa el 10 de febrero de 1910. Es hijo de Bertha Rosa Limpo Brum do Canto (1894-1981), cantante de ópera, y Salvador Manuel Brum do Canto, abogado, ambos monárquicos. Durante su juventud se matricula en la Facultad de Leyes de la Universidade de Lisboa, pero pronto desarrolla una atracción hacia la música y el canto. No es hasta mediados de los años 20 que comienza a interesarse por el séptimo arte y a partir del 30 de marzo de 1927 publica críticas de cine en la revista *Século*. Pertenecía a una generación de cineastas que se proponían elevar el cine portugués al nivel del cine europeo y estadounidense (Leitão de Barros [1896-1967], António Lopes Ribeiro [1908-1995], Manoel de Oliveira [1908-2015] o Chianca de Garcia [1898-1983], entre otros). Se alinearon con el Estado Novo porque supuso una ruptura con la anticuada Primeira República. A pesar de no haber manifestado públicamente su afiliación salazarista, los estudiosos actuales entienden que en sus obras subyace una idiosincrasia afín a las ideas del Estado Novo. Como dice Jorge Seabra, “ao assumir nos seus filmes os temas da ‘terra e do povo’, os grandes momentos da história nacional, os valores mais profundos da cultura portuguesa, como o catolicismo, o império ou o fado, independentemente do valor estético que continham, a obra de Brum do Canto contribuiu para prolongar uma memória histórica que interessava ao Estado Novo” (Seabra, 2000: 239). Fallece en Lisboa el 7 de febrero de 1994.

⁶ La pieza defiende, según Seabra, que la colonización fue un hecho necesario. Jorge Seabra irá matizando su estudio en numerosas publicaciones. Es necesario resaltar su capítulo en *O Cinema sob o Olhar de Salazar* (Seabra, 2000), titulado “Imagens do Império. O caso de *Chaimite*, de Jorge Brum do Canto”; y en la obra colectiva *O Cinema Português através dos seus Filmes*, bajo el título de “*Chaimite*, a queda do império vátua” (Seabra, 2014).

sostiene que el director fue imprescindible para la renovación del cine portugués, además de suponer un fenómeno comercial capaz de hacer frente a las producciones extranjeras.

El objetivo principal de esta investigación es comparar *Cobardías* y *Um Homem às Direitas* prestando atención a las modificaciones efectuadas por la película con respecto al texto teatral. La hipótesis de partida establece que la obra de teatro emite una crítica social (que no marxista) dejando al descubierto las malas costumbres que desarticulan la sociedad española, siguiendo la senda del regeneracionismo. Por el contrario, *Um Homem às Direitas* no solo muestra un mundo acrítico en relación con el Estado Novo, sino que además reproduce algunas de las tesis salazaristas. De igual manera, se sostiene que esta relación interliteraria podría contribuir a completar un futuro mapa de las relaciones literarias ibéricas (Pérez Isasi, 2018).

Análisis

Cobardías se escribe y estrena en 1919, año en que España acumula serios problemas internos a causa de las crisis sociales y económicas que acabarían por destruir en 1923 las estructuras políticas implantadas desde 1874⁷. En la España de la Restauración se respira un ambiente de decadencia moral, no solo representada por la gente común, sino también, y sobre todo, por la clase política. El ingeniero Lucas Mallada (1841-1921), entre otros, denuncia el individualismo burgués, que se ve alimentado por la falta de empatía. Son comunes los fraudes mercantiles, no solo a pequeños compradores, sino que también era común aprovecharse de las concesiones públicas. Esto perjudica a las clases más desfavorecidas, que quedan desprotegidas ante la crisis económica⁸. Según el ensayista, una característica muy común en la sociedad de su momento es la cobardía: los honrados conviven con los infractores porque no tienen valor para denunciarlos o combatirlos⁹. La democracia se convierte en el gran negocio de la libertad, que hace pagar los derechos históricamente conseguidos con un contrato de desiguales (Mallada, 1890).

En torno a esta idea gira la trama de *Cobardías*, cuyo protagonista, Figueredo, destaca por su capacidad de superación: de origen proletario, fue ascendiendo a base de esfuerzo hasta poder llevar un negocio propio. Figueredo, propietario de una pequeña tienda, le pide matrimonio a Cecilia, mujer

⁷ Las tareas que se había propuesto la regeneración seguían pendientes en 1919: en primer lugar, acabar con la arbitrariedad del poder de la Corona para que las mayorías parlamentarias dirigiesen el gobierno; en segundo lugar, terminar con la manipulación electoral; y, por último, reformar los partidos dinásticos en formaciones modernas que representasen realmente los intereses de las masas populares y respondiesen a la opinión pública (Casanova, 2009). Entre 1917 y 1920 se sitúan los años más conflictivos de la Restauración Borbónica por influencia de la Gran Revolución Socialista de Octubre (1917) y el peso del movimiento obrero internacional.

⁸ La doble moral burguesa afecta tanto a nivel privado como público. Un ejemplo significativo es la prohibición de los juegos de azar, siendo José López Domínguez o Práxedes Mateo Sagasta dueños de casas de juego clandestinas.

⁹ Lucas Mallada diría: “Desdichada condición de todo país decadente o imposibilitado en mucho tiempo de regenerarse es la falta de virilidad, o sea la cobardía, que lleva aparejada consigo la maledicencia, gracias a la cual, ya que falte valor para formular acusaciones concretas y para expulsar del trato común de las personas honradas a los bribones, no queda uno de éstos que no sea señalado con el dedo. Por este lado todos estamos tranquilos. Los defraudadores y trapisondistas, con su ancha conciencia, calificando de tontos a los hombres honrados; los hombres honrados, sumidos en nuestra modestia y nuestra insignificancia, calificando de listos a los enriquecidos advenedizos que nos salpican de lodo con sus lujosos trenes” (Mallada, 1890: 178).

de ascendencia noble venida a menos. Aunque pertenecen a clases sociales muy distintas, consigue convencer a la muchacha, a su madre Matilde y a su hermana Teresa. Sin embargo, Lucas, hermano de Cecilia, sigue estancado en costumbres nobiliarias y considera el enlace una mancha en el apellido. Pasa el tiempo y, mientras Figueredo ya se ha integrado en el núcleo familiar, Lucas continúa con sus derroches extorsionando a su madre para que venda los objetos de valor. Figueredo se pone serio con él y Lucas le confiesa que perdió mucho dinero jugando y debe reponerlo para no perder su honor. Figueredo le da una clara solución: le pagará la deuda si se pone a trabajar para él, por cuenta propia o, incluso, en un despacho fuera de Madrid para que no se sienta violento. En un primer momento, Cecilia también opina que no es justo seguir pagando los caprichos de Lucas, pero cuando se entera de que su hermano amenaza a Matilde con suicidarse, le pide a Figueredo que dé el dinero. Al principio, se niega para no ver a Matilde y a Teresa de nuevo en la miseria, pero reconoce su cobardía al verse distanciado de su mujer. Figueredo le compra las palabras que estuvieron a punto de separarlos y, con asco, augura que se repetirá la situación.

Um Homem às Direitas (1945) se estrena en unas condiciones económicas similares, pero en el contexto de un férreo control estatal: el Estado Novo. En 1940, los sueldos se congelaron para evitar la presión fiscal, mientras el coste de la vida aumentaba debido a la importancia del sector de la exportación. Esto creó un clima de malestar social, aunando las condiciones propicias para el resurgir del Partido Comunista Português como el abanderado de la resistencia. Tras la II Guerra Mundial, las dictaduras perdieron prestigio frente a las democracias liberales, por lo que en agosto de 1945 Salazar propuso sustituir las listas electorales nacionales por un modelo de circunscripciones en que cualquiera pudiera presentar su candidatura para representar su zona¹⁰. Sin embargo, esto estaba sujeto a la “elegibilidad” de los candidatos, que sería valorada por los Gabinetes Cívicos (Rosas, 1992).

Desde el Secretariado de Propaganda Nacional se dieron normas muy precisas sobre cómo debía ser el cine nacional¹¹. Debía: ser verdadero, defender lo esencial, proteger el espíritu y no gastar mucho dinero. Su temática preferida sería la adaptación de textos clásicos o contemporáneos que tuviesen la suficiente potencia como para dar buena imagen al país en los festivales de cine internacionales (Mendoça, 2013)¹². En 1948, António Ferro (1895-1956), director del Secretariado de Propaganda

¹⁰ António de Oliveira Salazar (1889-1970) ocupó el cargo de primer ministro de Portugal desde el 10 de mayo de 1932 hasta el 27 de septiembre de 1968. Su pensamiento, basado en los incipientes fascismos europeos, fue la base ideológica del Estado Novo (1926-1974), impuesto desde una dictadura militar de la que también fue su líder. Aunque es cierto que el Estado Novo tuvo otro primer ministro, Marcelo Caetano (1906-1980), durante los seis últimos años, el culto a su personalidad fue constante hasta la victoria de la democracia tras la *Revolução dos Cravos* el 25 de abril de 1974. Lo cierto es que Caetano no supuso más que un gobernante títere al servicio de la causa fascista. En este estudio se considera el salazarismo como el sustrato ideológico del Estado Novo y es el punto de partida fundamental para el análisis de la adaptación cinematográfica.

¹¹ El periodo cinematográfico de los años 40 en Portugal está marcado por un profundo complejo de inferioridad. Veían cómo sus películas eran desbordadas por la competitividad del cine europeo y estadounidense. En un momento en el que la historia del cine da un salto estratosférico con la primera película sonora (*The Jazz Singer*, 1927), la filmografía portuguesa estaba estancada en un género de costumbres que, con pocos recursos (tanto económicos como técnicos), pretendía ofrecer a los ciudadanos un cine nacional (Mendoça, 2013).

¹² Se crea un género que será especialmente potenciado por el régimen a partir de los años 60, que es la *comédia à portuguesa*. Esta forma de hacer cine combinaba todas las exigencias del Estado Novo, a la par que dejaba atrás una estética cinematográfica basada en las costumbres o en los melodramas. Sin embargo, no parece que este género hubiese tenido el

Nacional, promulga la “Lei 2.027 de protecção do cinema português”, que estipulaba la creación del “Fundo do cinema nacional”, un sistema de subvenciones disponibles para todos los cineastas que quisieran llevar a cabo un proyecto en consonancia con las ideas salazaristas¹³.

Um Homem às Direitas recoge la trama de *Cobardías* añadiéndole una relación sentimental extramatrimonial entre José (homólogo de Lucas) y Fernanda, que no tiene paralelo en la obra de teatro¹⁴. Tras la boda de Figueredo y Manuela (homólogo de Cecilia), llega la fiesta de fin de año y José no encuentra ropa que sea de su agrado ni dinero para comprarla, con lo que se lo exigirá a su madre, encontrando una negativa. Mientras tanto, Manuel (empleado de Figueredo, que tampoco tiene paralelo en la obra original) intenta convencer a Fernanda para que vaya con él a la fiesta, pero se niega pensando que irá con José, quien ya había encontrado otra muchacha que lo acompañase. A última hora José avisa a Fernanda, que se había comprado un vestido para la ocasión, que no podrá acompañarla. Queda desolada mientras José se dirige a un cabaret, donde se desvela que mantenía una relación sentimental con la artista principal. Sin embargo, ella lo ignora y él se marcha furioso. José va solo a la fiesta de fin de año del casino y se encuentra con una conocida, con la cual se insinúa otra relación sentimental pasada, y la invita a tomar alcohol. Sin embargo, los licores engrosan demasiado la factura y José se ve obligado a apostar en la sala de juegos para poder pagar la cuenta, pero perderá y contraerá una deuda. Al volver al bar, José se percata de que su pareja se dedica a seducir a cualquier inocente que pague sus consumiciones, por lo que decide abandonar el lugar. Llega a casa y se dispone a forzar la caja fuerte de Figueredo para coger el dinero que saldaría su deuda, pero su cuñado lo sorprende y lo ahuyenta con una pistola. Le oferta trabajar en su tienda para ganar dinero y, así, cumplir sus promesas¹⁵.

Al igual que sucedía en *Cobardías*, José amenaza con suicidarse, aunque en este caso estuvo muy cerca de hacerlo: se dispara con la pistola de Figueredo. Matilde, Manuela y Figueredo suben las

éxito deseado. Solo cuatro películas estrenadas en la década de los 40 son *comédias à portuguesa*: *João Ratão* (1940), *O Costa do Castelo* (1943), *Um Homem às Direitas* (1945) y *O Leão da Estrela* (1947). Además, las películas más taquilleras fueron de corte dramático, como *Capas negras* (1947) o *Sol e Toiros* (1949). Estos largometrajes no dejan de mirar hacia atrás, hacia el cine lineal de los años 30, y dejaban poco espacio para la reflexión crítica al impregnarlas de demasiada filosofía moralizante (Mendoça, 2013).

¹³ La ley contemplaba que los proyectos debían cumplir alguno de los siguientes requisitos: *a*) realizadores de filmes regionales o folclóricos, siempre y cuando no sean de contenido pobre; *b*) realizadores de películas históricas; *c*) creadores de cine policial bien urdido; *d*) creadores de filmes extraídos de novelas u obras de teatro; *e*) documentaristas que filmen la belleza del paisaje y del patrimonio portugués; *f*) creadores de películas con esencia poética; o *g*) cineastas que filmen lo cotidiano del país. Aunque esta ley prometía un nuevo futuro para el cine portugués, se aplicó de manera despótica y no se permitió un acceso tan libre a cineastas que, sin embargo, sí cumplían alguna de estas condiciones. Claro ejemplo es Manoel de Oliveira, que pese a cumplir con creces el punto *f*, vio sus proyectos paralizados, al menos, hasta la década siguiente (Costa, 1978).

¹⁴ Esta película está categorizada como una *comedia à portuguesa*, género surgido en los años 30 y que alcanzó su máximo esplendor en los 40. Era objetivo de la industria cinematográfica crear una especie de máquina de sueños mediante la comedia. El modelo familiar que presentan estas comedias es afín a la ideología de la pequeña burguesía. La familia, como tal, es un elemento que garantiza la estabilidad social. Según Paulo Jorge Granja, “a grande maioria das personagens é constituída por órfãos, viúvos ou celibatários, para quem o casamento, com a oportunidade de constituir uma família, surge como resposta aos seus problemas e à desordem das suas vidas” (Granja, 2000: 221).

¹⁵ Es relevante que en la película no se le de otra opción a Lucas que trabajar para Figueredo, cuando en la obra de teatro le ofrece también trabajar por cuenta ajena o en un despacho fuera de Madrid. La intención de la película es establecer aquí una jerarquía implícita entre patrón y empleado. No se nombra, pero no se cuestiona.

escaleras asustados tras oír el disparo y llaman a un médico. Justo antes, al igual que en el texto original, Figueredo cedía y le daba el dinero a Manuela para saldar la deuda de José. El joven se recupera y la asistenta le informa de que Fernanda tuvo un hijo con él y, al abandonarlo por verse sin recursos, está en la cárcel. Esto llegará a oídos de Figueredo, que va corriendo para apoyarla en el juicio. El delito de Fernanda, según el tribunal, es haber cogido del amor solo la parte placentera y evitar la laboriosa parte de la maternidad¹⁶. Finalmente, José irrumpe en la sala y declara a su favor, reconociendo que había sido él quien la había abandonado primero. Gracias a ello, Fernanda es absuelta. Tras el juicio, José le pide a Figueredo que lo contrate en su tienda para poder mantener a su futura mujer y a su hijo¹⁷.

Los personajes se ven modificados en cuanto a los valores que representan. Los dos Figueredos son los personajes que van a moralizar al resto, pero de una forma claramente distinta. El Figueredo de la pieza teatral es un personaje honrado y valiente, que no le asusta denunciar a los pícaros que se lucran a base de engañar a los más débiles¹⁸. Según Mallada, la cobardía que obliga a callar ante los abusos y a ser servil ante los poderosos trapisondistas es el mayor mal para una comunidad en crisis como era la española. Figueredo representa ese héroe que le planta cara a los vividores, a los mentirosos y a los aprovechados, representados por Lucas. Los valores de Figueredo trascienden lo económico. No se trata de ser un gran comerciante buscando la manera más fácil y rápida de ganar dinero. Su empresa, que aunque genera mucho dinero, no deja de ser una pequeña tienda, está fundada sobre los pilares de la empatía y la honradez, siguiendo el consejo que le había dado su padre en alguna ocasión:

Mira, hijo, a la gente le gusta la novedad y las rarezas... ¿Qué son la mayoría de los hombres? Unos pillos y unos granujas. Pues entonces, el negocio está en ser honrado... y acudirán a ti por la especialidad y por la rareza. Además, lo de la honradez puede también aprovecharte para tu conciencia y para la estimación pública... aunque de esto ya no estoy tan seguro (Linares Rivas, 1919: 35).

¹⁶ Mientras los personajes femeninos de Linares Rivas son sujetos de su propia vida, los de la película responden a un estereotipo fascista de mujer, según el cual su función básica es la procreación y la ejemplaridad como ángel del hogar. La mujer no puede disfrutar del sexo como lo hace un varón, por eso juzgan a Fernanda, a pesar de ser la víctima, y no a José.

¹⁷ La trama añadida en *Um Homem às Direitas* corresponde a un intento por “defender lo esencial” y “proteger el espíritu”. La intención era caracterizar el personaje de José (Lucas) como un vicioso a los ojos del régimen. Para ello, debía estar en contra de la tríada “Deus, Pátria, Família”, lema del Estado Novo. Se observa que José frecuenta los burdeles y los casinos, además de mantener relaciones sexuales ocasionales con distintas mujeres. Por otro lado, abandona a Fernanda, su esposa en potencia. Todo ello va en contra de la formación de una familia, esencial para la ideología del Estado Novo. Esta película defiende lo esencial porque defiende la tríada. También protege el espíritu porque da una oportunidad para la redención. José no está perdido para siempre, ya que pudo resarcirse en el juicio aceptando la familia como valor moral básico. Esto diluye la crítica social que lleva a cabo *Cobardías*, en que se denuncia la falta de honradez y el individualismo burgués, además de los anticuados valores de una clase social que perdió su estatus años atrás, tales como el honor y la honra lopescos, el vivir de las rentas sin trabajar o el permitirse caprichos innecesarios.

¹⁸ Así explica Figueredo su propia historia personal: “a los diez años ya me ganaba una pesetilla barriendo la tienda. Cumplí los veinte sin saber lo que era una diversión ni una fiesta, trabajando de día y quemándome las cejas de noche para estudiar. Murió el cajero repentinamente y yo le sustituí mientras buscaban otro a todo escape... pero el principal vio que las cuentas marchaban bien, no tuvo ya tanta prisa, y al fin me nombró a mí. Los compañeros me decían: ‘¡Mira que tienes suerte, Joaquín!’”. Y yo les contestaba que sí, que tenía mucha suerte, ¡pero además tenía todos aquellos años de trabajar y de quemarme las cejas!” (Linares Rivas, 1919: 40-41).

Por el contrario, el Figueredo portugués representa otro tipo de rectitud moral. Mientras el español se rebela contra las costumbres burguesas imperantes en su sociedad, el portugués es el ideal de *homem às direitas*, es decir, de *hombre decente*, observador de los parámetros morales del salazarismo, tal y como enuncia la asistente del hogar al principio del filme:

Eu continuo na minha, senhora Matilde, esta casa do que precisava era de um homem, de um homem às direitas, um homem que ensinasse ao seu filho, que o trabalho não avergonha a ninguém, menos aos fidalgos (*Um Homem às Direitas*, 3' 08" – 3' 20").

Lucas y José son los oponentes del Figueredo español y el Figueredo portugués respectivamente. En la película se añaden, al menos, ocho secuencias que acentúan su carácter inmoral en contra de la familia: su principal falta es tener encuentros sexuales esporádicos. Mientras que en la obra de teatro se denuncia los problemas derivados de las salas de juego, en la película se suprime esa crítica con la creación de la trama amorosa y los deslices sexuales del antagonista, focalizando la atención hacia la no observancia del modelo comportamental de la moral salazarista. Es por eso por lo que cambian las razones de Figueredo para negarse a firmar el saldo de su deuda: en *Cobardías*, la razón es no querer ver arruinada a la familia económicamente; en *Um Homem às Direitas*, no querer ver a la familia manchada por el antipatriotismo.

Los personajes Matilde/Matilde y Cecilia/Manuela son complementarios entre sí. Tras el proceso de adaptación no hay cambios sustanciales en lo que respecta su carácter, pero la modificación de los personajes masculinos altera su función. La Matilde española apoya o, al menos, consiente, todos los derroches económicos de su hijo, aun a riesgo de su integridad. Cecilia ejerce una posición más neutral, primero, consintiendo, y después, apoyando también por no ver destrozada anímicamente a su madre. La Matilde portuguesa, en cambio, apoya los derroches económicos, pero permanece ciega ante la inmoralidad de su hijo José. Manuela, impotente, no puede hacer nada al ver su apellido manchado por el vicio. Lo principal, aquí es, de nuevo, el cumplimiento o no del dogma de Salazar.

Por último, Fernanda, que permite la creación de la trama sentimental en forma de melodrama, es pretendida por Manuel (el empleado de Figueredo), pero mantiene relaciones clandestinas con José, creándose un triángulo amoroso. Sin embargo, la potencia de este personaje no se verá hasta el final, cuando se revela su embarazo. En *Cobardías*, el final no es positivo, la mueca de asco de Figueredo deja una mala sensación para el espectador que tuviera pensado transigir con el tipo de conductas que aquí se denuncian¹⁹. Sin embargo, en *Um Homem às Direitas*, el final es positivo, viéndose la transformación moral de José al aceptar formar una familia (recibiendo, así, el don divino de ser cabeza de familia), lo cual provoca un efecto de tranquilidad y purga en el espectador.

¹⁹ Véase el parlamento final de Figueredo, que resume la intención de la obra: “Y busca tú quien me perdone a mí, ya que, sabiéndolo, soy uno más a tolerarlo, que si cumpliéramos nuestro deber, los pillos serían exterminados. Por muchas y muy provechosas que sean sus rapiñas, los granujas no viven de sus granujadas, no... ¡¡viven de nuestras cobardías!! (*Con asco.*) ¡¡Ah!! ... Sube, sube... (*La empuja para que se vaya, y ella marcha hacia el foro. Figueredo se queda con su gesto de asco...*) TELÓN” (Linares Rivas, 1919: 105). Linares Rivas quiere dejar en el espectador un mal sabor de boca haciendo que su personaje realice un gesto facial de asco que se alargue hasta que baje el telón. Es una de las muestras más claras de efectos de extrañamiento en esta obra.

En *Cobardías* se presentan dos espacios diferenciables, que corresponden a sendos actos. El primero es “una salita relativamente modesta pero con buenos muebles antiguos, retratos y cuadros. Es de día, por la tarde, en octubre” (Linares Rivas, 1919: 7). El segundo es “una salita-gabinete-despacho-escritorio... ¡tiene de todo!, pero todo bueno. En invierno, anochecido” (Linares Rivas, 1919: 55). Es importante dar un dato sobre los espacios teatrales del autor gallego: normalmente, son espacios impracticables y minimalistas, y este caso no es una excepción (López Criado, 1999). Sus personajes no se ven influenciados por los espacios, sino al contrario. Mientras el primero enmarca la acción en un clima opulento (“buenos muebles antiguos, retratos y cuadros”) y decadente (“por la tarde, en octubre”, metáfora del declinar de una era); el segundo presenta un ambiente práctico, moderno y sencillo (“una salita-gabinete-despacho-escritorio... ¡tiene de todo!”), al mismo tiempo que augura el nacimiento de una nueva época (“En invierno, anochecido”, metáfora del pasado que se marcha y el futuro que vendrá). El espacio en los dos actos es el mismo, la casa de Matilde, Cecilia, Teresa y Lucas, solo que en el segundo se aprecia la modificación llevada a cabo por Figueredo y todo aquello que representa. Aquello capaz de renovar el espacio son los valores morales que encarna el protagonista. Hay que destacar la ausencia de iconografía religiosa, teniendo en cuenta que la *intelligentsia* burguesa de principios de siglo reservaba un lugar privilegiado al catolicismo y a su Iglesia. Por último, hay que resaltar que ambos espacios están dispuestos para poder abarcar a todos los personajes al mismo tiempo, lo cual se contrapone al individualismo burgués.

La espacialidad de *Um Homem às Direitas* es más compleja, debido a que el cine debe nutrirse de ambientes capaces de fusionarse con los personajes. Los espacios que se presentan son de tres tipos: interiores (casa de Matilde, casa de Fernanda, tienda de Figueredo, burdel, casino, sala de juicios), exteriores (playa, jardín), y de transición (calle y patio de la casa). En los espacios interiores se lleva a cabo el discurso moralizante, ya sea para ensalzar o para censurar una idea o acción. Los actos morales positivos se premian en la casa de Matilde (la pedida de mano y la vida familiar), en la casa de Fernanda (su conversión en madre), y en la tienda de Figueredo (el bienestar económico que le supuso ser trabajador y seguidor del dogma salazarista). Por el contrario, los negativos se castigan en el burdel (José no puede ir con la cabaretera principal, con la que mantenía una relación), y en el casino (José pierde mucho dinero jugando por vicioso). En los espacios exteriores, tanto en la playa como en el jardín, tiene lugar la conversación amorosa entre José y Fernanda. Ocupan muy poco metraje y representan una especie de limbo moral en que se sitúan ambos personajes. Por otro lado, en el patio de la casa, Matilde explica sus dificultades económicas mientras la asistente da unas notas sobre cómo entender el ideal de hombre portugués. En la calle, no hay más que cotilleos. Esto convierte los espacios de transición en lugares donde poner a la vista de todos las costumbres portuguesas, siendo, al final, ensalzadas o criticadas, en la sala judicial. En este último espacio la película alcanza su clímax. Aquí aparece reflejado el Estado, ya que es donde se aplican las leyes teñidas por la moral salazarista, la cual, a su vez, está basada en la ley de Dios. Entendiendo que lo que se premia en el juicio es la

creación de la familia por parte de José, está muy claro que aquí converge la tríada “Deus, Pátria e Família”. Dios delega en el legislador, y el legislador en el padre de familia²⁰.

Conclusiones

En este trabajo se ha analizado cómo Jorge Brum adapta la obra de teatro de Linares Rivas. Se trata de una adaptación libre de un texto teatral (Sánchez Noriega, 2000). Es bastante fiel a la trama original, aunque introduce una trama amorosa que enfatiza el carácter inmoral de José, siempre desde el punto de vista salazarista. Los personajes sufren más modificaciones. El Figueredo español es un rebelde con respecto a la moral burguesa que le rodea y trabaja con ética sin buscar desesperadamente el enriquecimiento propio. El Figueredo portugués, en cambio, hace alarde de su subordinación a las normas morales del Estado Novo, aunque comparte con su homólogo el esfuerzo y la honestidad. El referente moral del Figueredo español es el derecho natural, mientras que el del portugués es la “lección de Salazar”. Por otro lado, mientras Lucas es seguidor de las costumbres burguesas dominantes, José infringe las normas del Estado Novo. Comparten casi todos los adjetivos, salvo uno: José es promiscuo. La introducción de esta característica es significativa, porque la promiscuidad se opone a la formación de una familia y, al mismo tiempo, a la tríada salazarista: “Deus, Pátria, Família”. Gracias al personaje de Fernanda, fue posible culminar la película con un matrimonio que redimiese al antagonista. La formación de una familia no es una problemática que aborde *Cobardías*, ya que su preocupación se centra en crear un mundo imaginario socialmente justo, no moralmente correcto.

El éxito de la obra *Cobardías* en Portugal supuso una razón de peso para producir *Um Homem às Direitas*. También influyó que Barreto Poeira, uno de los galanes más reconocibles del cine portugués, la recomendase y se ofreciese a protagonizarla, porque los beneficios económicos estarían prácticamente garantizados. También contribuyó que *Cobardías* fuese un texto fácil de adaptar al cine: aunque la intención de Linares era crear una obra minimalista, podía representarse de manera realista e incluir espacios exteriores. Al mismo tiempo, el peso de la obra no recae sobre sus escenarios, sino que es el hilo argumental el que la sostiene (Sánchez Noriega, 2000). Sin embargo, en *Cobardías*, al igual que en la mayoría de las obras del autor gallego, las ideas se transmiten fundamentalmente mediante la palabra, no mediante la imagen. Esta característica no fue suficientemente atendida a la hora de adaptar el guion, lo que provocó que la película tuviese poco impacto visual y demasiada linealidad.

Resulta interesante destacar el hecho de que esta adaptación supone uno de los escasos contactos artísticos entre autores, uno español y otro portugués, que no se caracterizaron especialmente por su proximidad al iberismo. Más bien, parece, en principio, una decisión meramente comercial, aunque de

²⁰ Recuérdese la “Lei 2.027 de protecção do cinema português”. Aunque date de 1948, no deja de ser un reflejo de la ideología estatal. Esta obra cumple, al menos, dos de los puntos valorados por el Secretariado de Propaganda Nacional: *d)* creadores de filmes extraídos de novelas u obras de teatro y *g)* cineastas que filmen lo cotidiano del país (las mujeres cotilleando, por ejemplo).

ella puedan desprenderse algunas reflexiones de calado. En primer lugar, hay que tener en cuenta que *Cobardías* es un éxito tanto en España como en Portugal, debido fundamentalmente a la crítica hacia la decadencia política que ambos países sufrían en torno a 1919. En segundo lugar, las empresas teatrales compiten entre ellas para asegurarse los beneficios dentro del mercado y es natural que las más destacadas traspasen las fronteras nacionales²¹. Aunque se desconoce la empresa que está detrás del estreno de la obra de teatro, Linares estuvo vinculado con promotores de primer nivel, como María Tubau, Emilio Mario, Wenceslao Bueno, o María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, y es de suponer que *Cobardías* no era una excepción. El éxito de la obra de teatro en Portugal no se debió a una imposición de un repertorio extraño, sino a la propia conexión de la obra con la realidad del pueblo portugués. En lugar de generar tensiones, la obra dejó absorberse por el sistema literario portugués hasta ocupar una situación canónica, lo cual fue, sin duda, condición imprescindible para convertirse en una película más de 25 años después. En tercer lugar, el fascismo portugués, igual que sus homólogos europeos, basaba su discurso en una hipotética degeneración de la sociedad que solo un mesías sería capaz de solucionar. En este sentido compartía ciertos diagnósticos con el regeneracionismo de principios de siglo XX, aunque entre ellos mediaba una línea roja: el fascismo se basaba en la exaltación de una supuesta raza nacional, mientras que el regeneracionismo creía necesaria una educación cosmopolita. Curiosamente, *Cobardías* es una de las pocas obras de Linares Rivas que no presenta un componente cosmopolita explícito. Por último, esta conexión interliteraria se vio favorecida por los textos iberistas que en ese momento gozaban de un elevado prestigio entre intelectuales de la talla de Joan Maragall o Fidelino Figueiredo (Pérez Isasi, 2014).

Esta comparación permite contrastar la crítica social de *Cobardías* y las ideas salazaristas contenidas en *Um Homem às Direitas*. Además, ejemplifica cómo funcionan las obras de arte en dos contextos políticos distintos. *Cobardías* se escribe y estrena en un momento socio histórico muy inestable y decadente, pero con la garantía institucional de la libertad de expresión. *Um Homem às Direitas* se produce en un momento igualmente miserable y lleno de dificultades, pero Jorge Brum no tuvo la posibilidad de oponerse tan frontalmente al sistema de valores que vertebró el Estado Novo.

Bibliografía

ABUÍN, Anxo (2004): “Teatro e identidade: el caso de los teatros nacionales en la Península Ibérica”, en Abuín, Anxo y Anxo Tarrío (eds.), *Bases metodológicas para unha historia comparada das literaturas da Península Ibérica*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela: 253-278.

AUB, Max (1974), *Manual de historia de la literatura española*, Madrid, Akal.

²¹ Según Anxo Abuín (2004), el teatro contemporáneo partió de la misión de generar una cohesión social a partir de una nación imaginada sobre la que gira el sistema de valores. En este sentido, los teatros rechazaban, en un principio, la interferencia extranjera. No obstante, avanzados los siglos, el arte se desprende del peso institucional y adquiere una autonomía que le exige una internacionalización lo cual, al mismo tiempo, sigue sirviendo a la construcción nacional.

- BERENGUER, Ángel (1988): “El teatro en el siglo XX (hasta 1936)”, en Díez Borque, J. M. (1988) *Historia de la literatura española (Tomo IV, siglo XX)*, Madrid, Taurus: 7-87.
- BROWN, Gerald (1974), *Historia de la literatura española. Siglo XX*, Barcelona, Ariel. Publicación original: Brown, Gerald (1972), *A Literary History of Spain. The Twentieth Century*, New York, Barnes and Noble.
- CASANOVA, Julián y Carlos GIL ANDRÉS (2005): *Historia de España en el siglo XX*, Madrid, Ariel.
- CASTRO LÓPEZ, Moisés (2008), “La vida teatral en A Coruña y biografía de M. Linares Rivas. 1902: El Noroeste (2º cuatrimestre)”, en Castro López, Moisés *et al.*, *Haz de luz. Estudios de literatura contemporánea*, A Coruña, Universidade da Coruña: 159-169.
- COSTA, Alves. (1978): *Breve História do Cinema Português (1896-1962)*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa.
- CRUZ, José Matos (1984): *Jorge Brum do Canto*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa.
- DÍEZ FIGUEROA, Rebeca (2005), “Mujer, progreso y república en el teatro de Manuel Linares Rivas”, en López Criado, Fidel (ed.), *La república de las letras y las letras de la república. Estudios de literatura española contemporánea*, A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña: 205-210.
- GARCÍA FREIRE, Ana María (2009), “La heroicidad femenina en el teatro de Manuel Linares Rivas”, en López Criado, Fidel (ed.), *Héroes, mitos y monstruos en la literatura española contemporánea*, Santiago de Compostela, Andavira: 87-94.
- GARCÍA LÓPEZ, José (1962), *Historia de la literatura española*, Barcelona, Vicens Vives.
- GRANJA, Paulo (2000): “A comédia à portuguesa, ou a máquina de sonhos a preto e branco do Estado Novo”, en Torgal, Luis Reis (ed.) (2000) *O Cinema sob o Olhar de Salazar*, Sintra, Círculo de Leitores: 194-233.
- HUERTA CALVO, Javier (ed.) (2003): *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2 vol.
- LINARES RIVAS, Manuel (1919): *Cobardías*, Madrid, Hispania.
- LÓPEZ CRIADO, Fidel (2014): “La ley, la moral y el decoro en el teatro feminista del primer tercio del siglo XX”, *Acta literaria*, 48: 117-137.
- LÓPEZ CRIADO, Fidel (1999): *El teatro de Manuel Linares Rivas*, A Coruña, Deputación da Coruña.
- MAINER, José Carlos (2010): *Historia de la literatura española. Modernidad y nacionalismo (1900-1936)*, Barcelona, Crítica.
- MALLADA Y PUEYO, Lucas (1890): *Los males de la patria y la futura revolución española*, Madrid, en línea: <<https://bit.ly/2Isl1T3>> (última consulta: 15/12/2020).
- MENDOÇA, Leandro (2013): “1940-1949. Os cinemas periféricos e o caso português dos anos 40: elementos para uma análise crítica”, en Cunha, Paulo y Sales, Michelle (eds.) (2013) *Cinema Português: um Guia Essencial*, São Paulo, SESI-SP: 138-155.
- PÉREZ ISASI, Santiago (2018): “Hacia un mapa digital de las relaciones literarias ibéricas (1870-1930): algunas reflexiones teóricas y metodológicas”, *Artnodes*, 22: 93-101, en línea: <<https://bit.ly/2WhTus5>> (última consulta: 15/12/2020).

- PÉREZ ISASI, Santiago (2014), “Literatura, iberismo(s), nacionalismo(s): apuntes para una historia del iberismo literario (1868-1936)”, *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 11: 64-79, en línea: <<https://bit.ly/2K48lms>> (última consulta: 15/12/2020).
- PINA, Luis (1987): *História do Cinema Português*, Lisboa, Publicações Europa-América.
- PINA, Luis (1978): *Panorama do Cinema Português (das origens à actualidade)*, Lisboa, Terra Livre.
- RIBEIRO, Félix (1983): *Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português. 1896-1949*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa.
- RIBEIRO, Félix (1973): *Jorge Brum do Canto. Um homem do Cinema Português*, Lisboa, SNI.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo (1995): “La trilogía del adulterio de Linares Rivas: notas para una didáctica del teatro breve”, *Lenguaje y textos*, 6: 27-39.
- ROSAS, Fernando (ed.) (1992): *Portugal e o Estado Novo*, Lisboa, Editorial Presença.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1986), *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000), *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós.
- SEABRA, Jorge (2014): “Chaimite, a queda do império vátua. Jorge Brum do Canto”, en Ferreira, C. O. (dir.), *O Cinema Português através dos seus Filmes*, Lisboa, Edições 70: 93-103.
- SEABRA, Jorge (2000): “Imagens do Império. O caso de Chaimite, de Jorge Brum do Canto”, en Torgal, L. R., *O Cinema sob o Olhar de Salazar*, Sintra, Círculo de Leitores, 2000: 235-273.
- SEABRA, Jorge (1993): *Cinema, Império e Memória. O caso de “Chaimite”, de Jorge Brum do Canto*, Coimbra, Universidade de Coimbra (tesis de posgrado).
- VILLARÍAS ZUGAZAGOITIA, José María (2001): “El polémico estreno en Madrid de *La garra*”, *Letras de Deusto*, Bilbao, Universidad de Deusto, 90: 103-125.

Filmografía

- BRUM DO CANTO, Jorge (1945): *Um Homem às Direitas*. Internacional Filmes (digital).