# LOS TEXTOS DE «EL PUENTE DE LOS SUICIDAS» DE VÍCTOR RUIZ IRIARTE

VÍCTOR GARCÍA RUIZ

Víctor Ruiz Iriarte consiguió estrenar su primera obra de teatro como autor profesional en 1945. Su título: *El puente de los suicidas*, comedia dramática en tres actos. En general, la crítica se ha apresurado a señalar la influencia de Casona y, más concretamente, de *Prohibido suicidarse en primavera* (Méjico, 1937). No voy a ocuparme ahora de este asunto[1] sino de otro en el que nadie, que yo sepa, ha reparado hasta el momento: la existencia de dos versiones de *El puente de los suicidas.*

1. RODRÍGUEZ RICHART, J. (*Vida y teatro de Alejandro Casona,* Instituto de Etudios Asturianos, Oviedo, 1963, 73-74) señala que se trata casi de una copia servil. VALBUENA PRAT, A. (*Historia del teatro español,* Noguer, B, 1956, 666). TORRENTE BALLESTER, G. (*Panorama de literatura contemporánea,* I, M, 1956, 401-2; *Teatro español contemporáneo,* Guadarrama, M, 1968, 351). SORDO, E. (*Historia de las literaturas hispánicas,* VI, Vergara, B, 1967, 778), MARQUERÍE, A. (*Veinte años de teatro en España,* Editora Nacional, M, 1959, 169), CASTELLANO, R. «El teatro español desde 1939» *Hispania,* 34, VIII-51, 240-44), DOMENECH, R. (*Historia de la literatura española,* IV, Taurus, M, 1980, 409) conceden más o menos relevancia a esta influencia.

Para un estudio más detenido de esas relaciones Casona-Ruiz Iriarte, vid. BORING, Phyllis Z. *Víctor Ruiz Iriarte,* Twayne's World Authors Series 540, Boston, 1980, 28-33. PEROMISK, S. «Ruiz Iriarte's *El puente de los suicidas:* a rejoinder to Casona's *La sirena varada*», *Romance Notes,* 21, 1980, 33-37. SPENCER, J. *Dreams and reality in the theater of Víctor Ruiz Iriarte,* Albama University, 1980, University Microfilms International, 12-14 y notas 23, 24 y 25 al primer capítulo.

## I. DOS VERSIONES DE «EL PUENTE DE LOS SUICIDAS»

En los números 5, 6 y 7 de la revista *Garcilaso* (IX, X y XI de 1943, sin paginación) fueron publicados respectivamente el primer, segundo y tercer actos de la comedia. Por esas mismas fechas –15-XI-43– Gráficas Uguina publica en Madrid, con el sello de *Garcilaso* en la contracubierta, una edición no venal de cien ejemplares que reproduce el texto aparecido en las páginas de esa revista. (En adelante, citaré la versión de 1943, según esta última edición, como G).

La segunda versión fue publicada en el volumen *Tres Comedias optimistas. Un día en la Gloria. El puente de los suicidas. Academia de amor* (Artegrafía, Madrid, 1947, 35-88. En adelante 3CO) y corresponde al texto que se estrenó en San Sebastián por la compañía de María Arias el 2-VI-44 y en Madrid por la de Tina Gascó-Fernando Granada el 6-II-45.

La alteración más importante consiste en la sustitución de un personaje masculino en G –versión de 1943– por otro femenino en 3CO –1947[2].

Hagamos un cotejo más detallado de los dos textos.

El acto I no incluye variaciones estructurales en el desarrollo de la acción. Los personajes que actúan son los mismos y hacen lo

2. Ofrezco una síntesis del asunto según la versión definitiva. Indico también las alteraciones más sustanciales de la primitiva redacción.

I. En el arrabal de una ciudad donde está habitualemnte un viejo mendigo ciego se han producido unos misteriosos suicidios que han provocado una investigación policial al no haber sido hallados los cadáveres. Llega Mary e intenta lanzarse al río pero se lo impide Daniel que la convece para que le acompañe a su casa donde le promete la felicidad.

II. Allí se encuentran los falsos suicidas que busca la policía: Isabel (G: Eugenio), Brummell y un anciano general enfermo. Daniel, ayudado por su sirviente Pedrín, inventa para ellos las ficciones que necesitan para ser felices: cartas de un enamorado para Isabel (G: de una enamorada para Eugenio), fabulosas operaciones financieras para Brummell y un inminente ascenso a Mariscal para el general. La llegada de Mary provoca los celos de Isabel, que ha adivinado que es Daniel el autor de las cartas y piensa que está enamorado de ella (G: Eugenio, que había forjado en su mente una amada ideal,también se opone pero al ver a Mary reconoce en ella a la mujer de su imaginación).

III. Isabel pide a Mary que abandone la casa y esta se venga revelando la mentira en que viven (G: lo mismo con Eugenio, cuando éste le pide un beso). Isabel (G Eugenio) se lo comunica a Brummell. Aparece inesperadamente el Jefe de Policía y Brummell, para evitar la cárcel, se suicida. El único que permanece en el sueño es el general. Isabel (G: Eugenio) marcha de la casa. Mary se ha ido también. Daniel explica al policía el motivo de su filantrópica empresa. Regresa Isabel (G: Mary), que ha salvado al ciego del suicidio, y, enamorada, permanece junto a Daniel para hacer felices al general y al mendigo.

mismo. Lo que más destaca es la tendencia a la síntesis, a la reducción del texto original.

*Supresiones.* En mi recuento el número de supresiones en este primer acto asciende a 31. La mayoría afecta a breves diálogos, comentarios o exclamaciones, que contribuyen a aligerar el ritmo dramático.

Otras contienen un interés mayor porque eliminan o reducen parlamentos en que se hacen precisiones acerca del pasado de los personajes.

> «JEFE. ...algunos desaparecidos [ como ahogados en el río] no llegaron jamás a arrojarse al agua. Verá... Hace tiempo ocurrió en la ciudad un suceso pintoresco. El cajero del Banco Nacional estafó un millón de pesetas a la caja. [No, no... Le aseguro que no era un cajero vulgar] Era un hombre extraño, poseído de fiebre por los grandes negocios. Sustraía diversas cantidades, de plazo en plazo, que invertía en grandes jugadas de Bolsa [Soñaba con lograr así una gran fortuna, devolver luego su dinero al Banco y convertirse en árbitro de las finanzas del mundo. Nada más. Así, sencillamente... Pero el pobre loco fracasó en todas las jugadas donde arriesgó el dinero robado]. Al final había estafado un millón de pesetas... Su pobre cerebro tuvo un instante de lucidez. Comprendió su delito. Y una noche, de madrugada, salió de casa... [Dejó unas líneas escritas, anunciando que se arrojaba al río] Varias personas le vieron llegar aquí aquella noche. Al otro día, los periódicos publicaron su suicidio. Todo acabó. Pero en realidad no fue así. La policía buscó su cadáver (...) Inútil. El cadáver no estaba en el agua. Ese hombre jamás se arrojó al río. ¿Adónde fue?» (G, 2 a. 3CO, 37 y 38. El texto de los corchetes es el suprimido en la segunda versión).

En la versión primitiva, la secuencia más importante de este acto, la salvación de Mary y su diálogo con Daniel, es considerablemente más larga que la de 1947. De esta se ha eliminado o reducido:

1. Un forcejeo entre Mary y Daniel que incluía una bofetada.
2. Una apología del suicidio.
3. El relato de un sueño desgraciado de Mary.
4. Algunos indicios sobre su pasado.
5. El tema del suicidio como algo de mal gusto –según Daniel–, que daba lugar a una escena final de acto en que este,

llevándose a Mary, escribe con yeso en el suelo para aviso de posibles suicidas: «Suicidarse es de mal gusto».

6. Unas palabras de Daniel que hacían pensar claramente que se enamoraría de Mary.

Dentro de esta tendencia a la eliminación de indicaciones sobre el pasado, se encuentra la relativa al vals que toca el ciego:

> «MUCHACHA. ¡Chis! Calla. No le distraigas. *(Emocionada)* [ˆs nuestro vals. Qué maravilla. Si supiera el pobre viejecito. Pero no lo adivinará nunca. Aquella tarde tocaban este vals en el «dancing».] ¿Recuerdas?» (G, 3 b 3CO, 41).

*Modificaciones.* Excepto el hecho de que el instrumento que toca el ciego sea en G un acordeón y en 3CO un violín, sólo existe en este acto una modificación apreciable que se repite en dos ocasiones (G, 2 a y b; 5, a. 3CO, 38 y 45). Se trata de convertir a Eugenio, estudiante que suspendió Anatomía, por Isabel, profesora de piano en el Conservatorio. El motivo del suicidio es idéntico –un desengaño amoroso– y sus caracteres semejantes: «Eugenio, un estudiante romántico y poeta» (G, 6 b) pasa a ser «Isabel, enamorada de sus sueños» (3CO, 48).

No existen adiciones.

Acto II. *Supresiones.* Permanece la tendencia a la eliminación de breves diálogos, exclamaciones, frases dentro de un parlamento, que agilizan la marcha de la obra.

En lo que se refiere a Mary, se eliminan más precisiones sobre su desgraciado amor y las referencias a la pugna que empieza a establecerse en su corazón entre ese hombre que la rechazó y Daniel, su salvador.

*Modificaciones.* En cuanto al cambio de Eugenio por Isabel, existen modificaciones derivadas del distinto sexo: «El señorito Eugenio está en lo alto de un árbol» (G, 9 b). «La señorita está en el jardín contándoles a los pájaros su secreto» (3CO, 56) y otras de este mismo estilo (G, 8 b y 3CO, 53).

Pero, como era de esperar, el cambio de un personaje masculino por otro femenino lleva consigo una alteración considerable en el conflicto dramático. Aunque se mantiene el elemento fundamental, la carta del desconocido-a enamorado-a, los términos se invierten y, sobre todo, la negativa a aceptar la presencia de otra mujer obedece a causas distintas.

> «EUGENIO. Sí, sí... La vida aquí será impsoible. No podré resistirlo... No quiero. ¿Lo oyes? Otra mujer aquí, no. Jamás. ¡¡Otra mujer en esta casa, no!!

DANIEL. ¿Otra mujer? Pero ¿qué hablas? En esta casa sólo había hombres. Mister Brummell, el General, tú, Pedrín y yo... Nadie más. ¿Qué locura es esa? ¿De qué mujer hablas?

E. *(Transfigurado)* De ella...

D. ¿Quién es ella? ¡Dilo!

E. *(Orgulloso)* ¡Mi amada!

(...)

D. ¡Vamos! Háblame de esa mujer. Tengo derecho a saberlo todo. ¿Quién es?

E. *(Sonríe infantilmente)* ¡No lo sé! (...) ¿No has oído su carta? Sé que existe y está enamorada de mí. Eso es lo importante... Yo la quiero ya con toda mi alma. (...) De tanto pensar en ella (...) he llegado a adivinar cómo es...

D. ¡No Eugenio! Eso es imposible.

E. (...) Estoy tan cierto... No puedo equivocarme. Si tú supieras qué fácil es... Cierras los ojos. Recuerdas sus palabras, la carta que recibo casi todos los días y ella se presenta delante de mí alegre, hermosa. (...) ¿Comprendes ahora, Daniel, por qué no puedo soportar otra mujer cerca de mí? Una extraña nos separaría... Tendría que mirarla cara a cara y eso sería tan fuerte, que la otra, la que tengo yo en mi pensamiento, desaparecería poco a poco, porque sólo es pensamiento. La perdería para siempre... Y eso, no. No, Daniel.» (G, 13 a-14 a).

«ISABEL. Sí, sí. La vida aquí será impsoible. No podré resistirlo... No quiero. ¿Lo oyes? Otra mujer aquí, no. Jamás. ¡¡Otra mujer en esta casa, no!!

DANIEL. ¿Otra mujer, no? ¡Isabel!

I. ¡No quiero! ¿Lo oyes? El está enamorado de mí. Si otra mujer se cruza entre nosotros quizá deje de amarme. Y no quiero... ¡¡No quiero!!

D. Isabel... ¿Qué locura es esa? ¿De qué hombre hablas?

I. De él...

D. ¿Quién es él? ¡Dilo!

I. ¡Mi amor!

(...)

D. ¡Vamos! Háblame de ese hombre. Tengo derecho a saberlo todo. ¿Quién es?

I. *(Sonríe)* ¡Daniel! (...) Es un hombre que me quiere. Un hombre que sólo piensa en mí. (...)

D. ¡Isabel! ¡Isabel!

I. (...) *(Como en un sueño)* Sé que existe y está enamorado de mí... Yo le quiero ya con toda mi alma (...) De tanto pensar en él (...) he llegado a adivinar quién es.

D. ¡No! Eso es imposible. Estás loca, ¡loca!

I. ¡Pobre Daniel! Estoy tan cierta... No puedo equivocarme. Está aquí. ¡Lo sé! (...) ¿Comprendes ahora, Daniel, por qué no puedo soportar otra mujer cerca de mí? Una extraña nos separaría... El tendría que mirarla cara a cara, oír su voz; ver sus ojos, sus manos. Quizá sea más hermosa que yo. Sería mi rival... No quiero, Daniel, no quiero» (3 CO, 66-67).

Tanto Eugenio como Isabel sienten celos. Pero así como en la primera versión se trata de unos celos irreales, poéticos, en la segunda se da el enfrentamiento entre seres humanos, con lo que el conflicto gana en dramatismo sin perder calidad lírica. Casi con las mismas palabras, la situación cambia profundamente. Ruiz Iriarte supo aprovechar el cambio de personaje y obtuvo como resultado una sensible elevación de la temperatura dramática, una mayor carga de humanidad.

E. De tanto pensar en ella (...) he llegado a adivinar *cómo es*». (G, 13 b).

«I. De tanto pensar en él (...) he llegado a adivinar *quién es*». (3CO, 67).

El fin del acto II no supone nada en cuanto a progreso dramático en 3CO: es el enfrentamiento en escena de Mary e Isabel. Por el contrario, en G, es fundamental porque Eugenio reconoce en Mary la mujer de su sueño.

Acto III. En ambas versiones está dividido en tres cuadros. El primer cuadro supone el conflicto sueño-realidad. La estructura y el sentido dramático es casi idéntico en las dos redacciones: si, en G, Mary descubre la verdad como defensa ante la insistencia de Eugenio en que le bese, en 3CO, lo hace como respuesta a los celos de Isabel.

Existen, no obstante, dos diferencias. Una, de menor calibre, resta unidad al cuadro, sirve para explicar la desaparición de Mary y consiste en una escena, ausente de 3CO, en que aparece el inspector Dovalin y telefonea a la Residencia de donde escapó Mary.

La otra afecta al significado de la obra. La tremenda noticia que recibe Eugenio –todo es un engaño de Daniel– no deja lugar a dudas de que su amada, cuyo aspecto él imaginó, sencillamente no existe. Una ficción se desvanece. El caso de Isabel es distinto. Se da una imbricación entre sueño y realidad: ella ya sabía que las cartas las escribía Daniel, un ser real que no se desvanece con la revelación cruel de Mary. Lo que se desvanece a los ojos de Isabel es el hecho de que Daniel la ame. Ella descubre que recibía unas

cartas carentes de sentimientos sinceros pero cuyo autor conocía, no como Eugenio. En 3CO no existe la creación de un ser ideal.

El segundo cuadro –los reproches de Eugenio-Isabel y Brummell, el cajero, a Daniel y el suicidio del segundo–, presenta de nuevo supresiones y reelaboraciones derivadas del cambio de personaje.

Una de estas modificaciones ofrece interés:

«I. *(Resurgiendo. En una enorme transición)* ¡Ahora sí estará usted contento!

EL JEFE. ¡Cállese!

I. ¡Ha triunfado usted! Grite, grite... ¡Vamos! Dígalo fuerte... Ha vencido la razón nada menos. ¿No está usted alegre? El estafador se ha castigado a sí mismo para siempre. El pobre loco ha recuperado la razón. ¡¡Se ha matado!! Ya es inútil la fantasía, el sueño, todo lo que puede hacer dichoso al hombre más desdichado... ¡Grite! ¡Alégrese! ¡Ha triunfado la verdad! Pero vea usted qué verdad tan espantosa, tan horrible...» (3CO, 80. G, 18, b).

En la versión inicial, casi idénticas palabras las pronuncia Daniel, no Eugenio, personaje paralelo de Isabel, que queda en un segundo plano. En 3CO, Isabel, al enfrentarse al Jefe de Policía, que ha provocado el suicidio de Brummell, se aproxima de nuevo al mundo del sueño. También Eugenio, en G, vuelve a entrar en comunión con los ideales de Daniel pero más brevemente y en proporción inferior a Isabel. A continuación:

«PEDRÍN. Señor, señor *(Muy apurado)* El General viene hacia aquí...

D. ¡El General! Él no sabe nada. Él sueña aún.

P. Sí... Va a ser tremendo.

D. ¡Ah, no! Eso, no. El no despertará nunca. *(Se encara con todos)* (...) Si alguien intenta sacarle de su engaño, si alguien quiere volverlo a esta realidad estúpida y dolorosa, si alguien le arranca de su sueño... Al que sea, ¡lo mato!

I-E. ¡Sí, Daniel! ¡Mátalo!»

(3CO, 80-81. G, 18 b)

El tercer cuadro es la zona más reelaborada de toda la comedia. El Jefe inventa un truco legal para no complicar a Daniel en la muerte de Brummell, de la que incluso se autoacusa (G, 20 a). En 3CO (85), simplemente, se trata de un caso excepcional. El relato sobre el pasado infeliz de Daniel –siguiendo la norma general– se abrevia en la versión de 1947 (G, 20 a-b. 3CO, 85-86).

Comparar el análisis que hace Daniel del fracaso de su empresa en ambas redacciones resulta interesante:

> «D. Quise (...) arrancar el dolor de sus almas y darles una mentira alegre que, como todo lo que es alegría, es vida... (...) Pero llegó ella, que era la verdad demasiado fragante. Y después usted [el Jefe]. Todo perdido... (G, 20 b).
>
> «D. Pero fui demasiado lejos: inventé nada menos que un amor, sin saber que el amor es el único sueño que no puede ser inventado... ¡Pobre Isabel! Luego, Mary, tan fragante, que me hizo soñar a mí mismo. Y, después, usted. Todo perdido...» (3CO, 86).

Una primera diferencia es que, contra la tendencia general a la sintetización, el texto de 1947 es más extenso que el de 1943. Además, la segunda versión expresa la idea de que el amor no puede ser inventado. Esta idea, sin embargo, se invierte con el retorno de Isabel al final de la obra. El amor sí puede ser inventado.

## CONCLUSIONES DEL COTEJO

En general, no existen grandes diferencias entre las dos versiones que, estructuralmente, se encuentran muy próximas.

Como conclusión de este cotejo me limito a comentar dos puntos:

1. La reelaboración de la comedia lleva consigo una clara tendencia a la sintetización. Se comprueba que los textos eliminados tienen como fin aligerar el ritmo de la obra mediante el recorte de diálogos y la supresión de relatos acerca de las circunstancias pasadas de los personaes, aunque contribuyeran a explicar las causas de lo que sucede en escena. Quizá porque explican demasiado optó por eliminarlos dando mayor entrada a la sugerencia, la inconcreción, el juego poético. El mismo Ruiz Iriarte diría años más tarde: «Mas si estos breves trabajos literarios [unos artículos periodísticos], pese a su levedad, necesitaban tal expurgo, ¿qué ocurriría con aquel amenazador montón de comedias en tres actos? ¿Cuántas escenas sobrarían? ¿Cuántos diálogos podrían ser aligerados de peso? Porque yo no sabía aún que el teatro es un género encerrado en duros límites. Su primera e insoslayable limitación es el tiempo. (...) Viene luego otra inexorable cortapisa: el idioma. El teatro tiene un lenguaje propio, que se alcanza eliminando, no adquiriendo, como en la novela, por ejemplo. El teatro se escribe para todos los individuos; ha de estar,

pues, escrito con palabras que sean familiares a todos los intelectos. Bien claro está que, por el lado del tiempo y del lenguaje, el teatro, la técnica de la construcción teatral, no es problema de extensión, sino de concisión. El teatro es pura síntesis, pura sugerencia[3]».

2. La permutación del personaje masculino por el femenino afecta a la concepción general de las relaciones entre sueño y realidad en *El puente de los suicidas.* En G, Daniel y, mucho más, Eugenio han concebido un sueño completamente irreal del que lo único que cabe esperar es que –milagrosamente– adquiera forma real, pase del mundo fingido al verdadero. Esto es lo que ocurre cuando Mary rechaza el amor real del hombre cuyo desprecio la empujó al suicidio y se convierte en la encarnación del sueño de amor de Daniel. En 3CO las expectativas de Daniel respecto a un sueño de amor para él están sensiblemente mitigadas –se reducen a tres y breves. Isabel no inventa un amante imaginario sino que lo identifica con un ser de carne y hueso del que realmente está enamorada y por el que siente auténticos celos. Mary, salvada gracias a la fantasía vuelve al mundo a buscar su amor.

Pienso que en G domina más una concepción de la realidad y la fantasía como dos ámbitos distintos, incomunicables. Se puede pasar de uno a otro –lo hace Mary al rechazar al profesor Fontán y escoger a Daniel– pero no es posible mixtificarlos.

En 3CO la introducción de Isabel origina una remodelación de los elementos dramáticos cuya consecuencia es la incipiente dificultad de distinguir con seguridad las dos regiones del sueño y la realidad.

## II. MOTIVOS DE LA REELABORACIÓN

Cabría preguntarse por los motivos que indujeron a Ruiz Iriarte a emprender esta refundición. Los testimonios que poseo acerca de cómo llegó a estrenarse *El puente de los suicidas* no hacen pensar en motivos de insatisfacción artística sino más bien en otros de distinta índole: «Alfredo Marquerie, que me alentaba con esa pasión y esa alegría que él pone en todo, me presentó a Jardiel Poncela. Jardiel me hacía ir a su casa de vez en cuando y me estimulaba todo lo que podía. Hasta que un día, unos amigos de Enrique se dispusieron a formar una compañía de la cual había de ser primera actriz María Arias y se encontraron con que no tenían comedias. Jardiel les dio una obra que yo le había llevado a

3. *Teatro,* 31, I-53, 40 a.

leer. Era «El puente de los suicidas». Pocos días después, a la hora del almuerzo, oí a María decir por radio que iba a estrenar una obra de un autor nuevo que se titulaba «El puente de los suicidas». Diez años antes, ante semejante noticia, yo hubiera pegado un salto increíble. Pero la verdad es que (...) ni siquiera me lo creí[4]».

Se trataba de su primer estreno como profesional del teatro –poco antes un grupo de estudiantes había puesto en escena, en Zaragoza, su pieza en un acto *Un día en la Gloria*–. La obra estaba preparada y gustaba la idea pero debió de plantearse un problema que era realmente grave para un autor novel: el texto presentaba un protagonista indiscutible, Daniel, y dos antagonistas, masculino y femenino, Eugenio y Mary. Supongo que esto no debía de resultar muy del agrado de María Arias y Tina Gascó, las dos primeras actrices cuyas compañías iban a correr el riesgo de estrenar a un desconocido, respectivamente en San Sebastián y Madrid. Pienso que tomó de Eugenio y Mary los aspectos que les daban realce por su relación con Daniel –el derrumbamiento del sueño y la salvación del ciego– y los reunió en un solo personaje femenino: Isabel. Como consecuencia, quizá imprevista, una mayor densidad humana y concentración dramática del conflicto entre fantasía y realidad.

¿Es un demérito para Ruiz Iriarte y *El puente...* haberse visto en la necesidad de adaptar una obra ya terminada a las exigencias de unas compañías concretas para poder estrenar por primera vez? Pienso que no. Aparte de que, dadas las circunstancias de nuestro teatro en los años cuarenta, no existía otra solución, este condicionamiento le permitiría revisar con un criterio algo más maduro una obra escrita años antes[5]. Como hemos visto, la descargó de elementos que la hacían excesivamente morosa y creó un nuevo personaje que –en mi opinión– resulta más perfecto y humano que el de la primera versión. De no haber mediado esta revisión, posiblemente *El puente...* hubiera engrosado el número de las obras primerizas que el autor destinó al perpetuo olvido de la destrucción.

## III. UN TEXTO MÁS DE «EL PUENTE DE LOS SUICIDAS»

Conservo dos textos mecanografiados –original y copia– encabezados de la siguiente forma: «El puente de los suicidas.

4. De un texto mecanografiado, leído en TVE el 24-VIII-58, fol. 4-5.

5. «*El puente de los suicidas* (...) se escribió, sin embargo, años antes que *Un día en la Gloria*. Mucho tiempo quedó olvidada en el cajón de mi mesa y no precisamente por mi voluntad (...)» *Tres comedias optimistas*, 3.

Sinopsis cinematográfica de la comedia en tres actos del mismo título, de Víctor Ruiz Iriarte».

Se trata únicamente de seis folios escritos en técnica cinematográfica divididos en seis partes o secuencias:

1. La primera tiene lugar en el arrabal donde el Jefe de Policía y el inspector Dovalin conversan sobre los falsos suicidas: una romántica profesora de piano, un anciano general y un funcionario del Banco Nacional, autor de una estafa de un millón de pesetas. No muy lejos, un ciego toca su dulce vals. Por tanto, son los personajes de la segunda versión.
2. En el Banco Nacional. El presidente pide a mister Brummell unos documentos que van a descubrir su fraude.
3. En el despacho de Brummell. Este se desespera.
4. Al final del día, anonadado y envejecido en unas horas, Brummell abandona el Banco.
5. En su habitación, Brummell escribe una carta anunciando su suicidio. Se dirige al arrabal. Un desconocido le impide arrojarse al río, le promete la felicidad y se lo lleva en un automóvil.
6. En primera plana, los periódicos anuncian «Un suceso sensacional».

Aquí se interrumpe el texto. Cabe suponer que seguidamente la acción se centrará individualmente en torno a la romántica profesora de piano y al anciano general con sus respectivas historias e intentos de suicidio frustrados por el desconocido. Esto resultaría coherente con lo poco que puede deducirse de estos seis folios: Ruiz Iriarte ha buscado el aprovechamiento de los recursos del cine en cuanto a variedad de acción y ambientes, número de personajes, planos exteriores, etc.

Aunque tanto la refundición dramática como este breve texto no tengan otro interés que el anecdótico, son una muestra temprana del talento de Ruiz Iriarte, de su habilidad para contruir coherentemente una misma acción desde distintos puntos de vista y también de un naciente interés por el cine, que se incrementaría con los años. Si lo primero es un lugar común al hablar de su teatro lo segundo atañe a una parcela menos conocida de su labor.