

Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas
Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)
Band: 37 (2000)

Artikel: Representación cinematográfica de mitos literarios : Carmen y Celestina, Don Quijote y Don Juan Según el cine español
Autor: Utrera Macías, Rafael
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-266752>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE MITOS LITERARIOS

CARMEN Y CELESTINA, DON QUIJOTE
Y DON JUAN SEGÚN EL CINE ESPAÑOL

La relación Literatura-Cine es tan compleja como heterogénea; el nuevo espectáculo cinematográfico, convertido pronto en medio de expresión, acogió tempranamente como tabla salvadora al consagrado arte literario; la adaptación de la obra a la pantalla ha sido procedimiento generalizado cuyos resultados son, habitualmente, discutibles.

Los grandes mitos literarios españoles no parecen tener equivalente cinematográfico. Un vistazo general a las filmografías donde estén presentes Carmen y Celestina, Don Quijote y Don Juan, dejaría en entredicho, la mayor parte de las veces, al arte cinematográfico. Un siglo de Historia fílmica, una pluralidad de cinematografías, ¿qué poso deja a la hora de plasmar en la pantalla el vivir y el sentir de semejantes personajes? Con las excepciones de rigor, la plástica del «lienzo de plata» se muestra incompetente para traducir la palabra y hasta para moldear la imagen. Acaso es el castigo justo por proseguir ajenos pasos literarios en lugar de inventar los propios.

El diseño plástico del héroe supone una interpretación tanto de lo físico como de lo psicológico y lo temperamental. Junto a ello, otras resoluciones afectan a convertir en concreto lo abstracto de la manifestación literaria: ¿es oportuna la visión quijotesca de los hechos?; ¿debe contrastar lo «real» frente a «lo imaginativo»?; ¿cómo representar las alucinaciones?, ¿cómo debe aparecer Dulcinea?, ¿qué edad tiene Celestina?, ¿qué rasgo físico debe predominar en Don Juan?. ¿Cómo tiene que ser Carmen?. Desde otras perspectivas, ¿es aconsejable guardar fidelidad al «espíritu del texto», a la intención del autor literario?; ¿trascender el texto y convertirlo en pretexto?; ¿mantener las situaciones argumentales?; ¿reducirlas?; ¿condensarlas?; ¿abreviarlas?

Debe tenerse en cuenta que la aparición de nuevos medios audiovisuales, ha significado la adaptación de obras literarias a los específicos recursos expresivos de los mismos; la televisión y su lenguaje ha permitido ofrecerlas bajo la expresión de sus peculiaridades o, en otros casos, efectuar una filmación (de estrictos recursos cinematográficos) y hacerla pública a través de la pequeña pantalla.

En las páginas que siguen, se han seleccionado específicos títulos del Cine Español a fin de analizar las originalidades, convergencias y divergencias respecto a su precedente literario.

EN TORNO AL TEXTO LITERARIO

Carmen

Carmen, la breve novela de Prosper Mérimée (1803-1870), fue publicada en 1847; los cuatro capítulos que la componen narran los encuentros del autor con el contrabandista Don José, en Córdoba, y con la gitana Carmen, en Sevilla; la nueva visita al primero le permite conocer las causas de sus desgracias para cerrar la obra con referencias a la lengua y costumbres de los gitanos. La focalización de la historia se hace pues desde el autor, erudito francés, que recibe la información según el recuerdo ofrecido por el narrador encarcelado. De entre los personajes, pueden citarse el brigadier convertido en contrabandista, el tabernero Liliás Pastias, el torero Lucas y, naturalmente, Carmen. Se nos da de ella su caracterización física, su lenguaje, su temperamento, su conducta social. Del mismo modo, el sentido de su libertad, el determinismo existente en su vida y la culpabilidad de los calés sobre su muerte. Los topónimos donde se sitúan los hechos hacen referencia a Sevilla y Triana, la sierra y Jerez, Estepona y Ronda, Tarifa y Gibraltar, Málaga y Córdoba.

Mérimée conoció directamente la cultura y la tradición hispanas; su amistad con la Condesa de Teba, madre de la emperatriz Eugenia de Montijo, acrecentó su interés por lo hispánico y dio como resultado varias obras situadas en el contexto de la sociedad española. Sin embargo, en *Carmen*, lejos de situarse próximo a la realidad ambiental sevillana, el escritor, como buen extranjero y además romántico, prefirió para su personaje rasgos diferenciadores que le permitieran jugar con la proximidad entre lo trianero y sevillano, lo gitano, andaluz y español.

Georges Bizet (1838-1875) compuso la ópera *Carmen* sobre libreto de Henry Meilhac y Ludovic Halévy. Estrenada en París en 1875, supone tanto la ampliación (Escamillo) o creación (Micaela) como la reducción (El Tuerto, marido de Carmen) de personajes pero, sobre todo, el incremento del color local y del exotismo, que, con la música y los coros, crean el espectáculo. Su vinculación a la «ópera-cómica», donde la sencillez de hechos junto a las partes habladas y cantadas es rasgo prioritario, la enfrenta al sólido discurso wagneriano, triunfante en la época. El subrayado folklorista y la tendencia a la españolada la distancia de la obra originaria mientras que la potenciación de lo exótico la sitúa en las denominadas por Adorno «óperas de la exogamia». El fracaso de su estreno no fue óbice para un posterior éxito mundial que ya no pudo conocer el compositor. Éste, también visitante de España, admirador de la música mediterránea, se vio influido por muchos de sus rasgos y se hace evidente en la habanera cuyo antecedente está en la composición *El arreglito*, de Iradier, hecha pública en 1864.

Carmen es uno de los arquetipos de «mujer libre» que desde la Literatura pasan a ser recreados en otras artes. Su etnia gitana la emparenta con la Esmeralda que Víctor Hugo retrató en *Notre Dame de París*, mientras que por su entendimiento de la libertad sexual se hermana con la vieja alcahueta Celestina y con el burlador Don Juan. Carmen acabará víctima de la fatalidad que engendra. Es un ejemplo más de las «mujeres fatales» que, desde la Literatura, se convierten en heroínas de ópera, tales como Salomé (Wilde-Strauss) o Lulú (Wedekind-Berg).

La fuerza vital de Carmen emana de sí misma y no de su condición social; es el suyo un poderío natural que la hace diferente respecto a las demás mujeres y condiciona la actitud del hombre para con ella. No es nada extraño que la recepción de este exponente femenino haya sido diferentemente enjuiciado por la intelectualidad de distintas épocas. Si bien el gitano fue para el romántico el equivalente al buen salvaje roussoniano, la condición libertaria y libertina de esta gitana suscitó los celos de regeneracionistas e ilustrados decimonónicos, quienes vieron en ella no sólo una disoluta y una amoral sino también una derrochadora de su vitalidad, una hedonista cuyo sensualismo cerraba las puertas a prioritarias obligaciones y deberes. Por escaparse de los encorsetados registros sociales se está lejos de poder mostrarla como modelo de comportamiento social y ejemplar heroína; el *fatum* se

encargará de castigar con una muerte anunciada el juego de amores y amoríos creados por ella misma. Por el contrario, Nietzsche la consideró ejemplo digno de su «superhombre» por cuanto su apasionado comportamiento jamás la obligaría a poner la otra mejilla, como haría cualquier buen personaje cristiano.

La habitual iniciativa del hombre en la resolución amorosa se ha resuelto aquí desde un planteamiento inverso. Por ello, no es nada extraño que el menosprecio anteriormente mencionado hacia tal conducta femenina se torne en positiva postura para una actitud que, mientras más avanza el siglo XX, mayores adeptos reúne. En efecto, los amores apasionados e intensos pero breves y discontinuos convierten a Carmen en diosa de un universo que las nuevas corrientes feministas y la divulgación del personaje por medio de las artes han convertido en mito de la modernidad. El cine, tal como ahora se dirá, ha tenido un semejante comportamiento con el personaje tras llevarlo innumerables veces a la pantalla y hacerlo de variado modo.

La historiografía que ha estudiado la *realidad ambiental* de las sevillanas trabajadoras en la fábrica de tabacos pone en duda la *realidad literaria* que, sobre este colectivo y el prototípico personaje, ha ofrecido la Literatura. La trabajadora sometida a determinantes ordenanzas laborales, exiguo sueldo y múltiples privaciones sociales contrasta con la independencia y liberaciones de que hace gala la heroína de Mérimée. Con estadísticas históricas en la mano no parece probable que una cigarrera procediera de Triana, aunque sí es evidente que en este barrio estaban afincados los gitanos. La etnia gitana de las cigarreras, su residencia al otro lado del Guadalquivir, deben entenderse como factores de excepcionalidad dentro de lo que son rasgos habituales, peculiares y característicos de este colectivo. El escritor francés transgrede verosimilitudes históricas para situar a su lector en las proximidades de un tópico donde lo gitano, lo andaluz, lo español se aproximan tanto que impiden su natural distinción.

Se consagra de este modo un estereotipo cuyo rasgo más marcado es su andalucismo o, si se prefiere, la sustitución de éste por lo español. La Andalucía pintoresca capaz de convertirse en tópico de cartel turístico es inventada por la burguesía inglesa que llega por mar a las costas españolas del sur. La iconografía nacida de esta concepción incluye los convencionalismos al uso y genera los tópicos más comunes. El Romanticismo modifica los rasgos arquetípicos del español; allá donde el siglo áureo concebía un español reflexivo y astuto, acorde

con los rasgos de un imperio, las nuevas modas decimonónicas conforman un español más impulsivo y espontáneo, propio de un país en cuyos dominios el sol ha dejado de brillar. De este modo, los románticos contribuirían a establecer variadas tipificaciones nacionales en estrecha relación con variantes regionales; y ello, hasta tal punto que la escasa distancia entre el prototipo y su caricatura confundía a ésta con aquella y sustituía a la segunda por la primera. Las distintas artes del XIX estarían dispuestas a mostrar tales convencionalismos y a contribuir a su divulgación; el cine, en su condición de espectáculo, no se privó de su máxima popularización.

La Celestina

¿Cómo es posible que en setenta años la cinematografía española no se interesara por la adaptación de la obra de Fernando de Rojas? No es justificación suficiente alegar la extensión del texto, ni su carácter dramático, ni mucho menos argumentar sus valores novelescos. El primitivo cine mudo no paró en mientes para «trasvasar» todo tipo de géneros e incluso triunfar popularmente, valga la paradoja, con las múltiples variantes de zarzuelas donde la voz y la canción no tenían existencia. Ni una sola versión en treinta años de cine mudo y dos sonoras parecen un saldo excesivamente escaso para una obra de semejante popularidad y prestigio. Se diría que las ochenta ediciones impresas en el siglo XVII y su difusión del XIX contrasta con la expresa prohibición en el XVIII y la sorprendente tardanza en adaptación para el cinematógrafo ya en el XX.

Nuestra pregunta de principio vuelve a repetirse: ¿qué tipo de dificultades o inconvenientes, temáticos, formales, morales, encontraba nuestra industria cinematográfica para no ofrecer la versión fílmica de un producto literario de tan solvente magnitud?; ¿por qué la tragedia más significativa del teatro occidental no ha subido a la pantalla hasta pasados los setenta años del nacimiento del cinematógrafo?

Sorprende este resultado en una cinematografía donde las obras literarias han sido habitualmente reducidas a cenizas: ni la extensión del texto, ni mucho menos la consideración de su condición como «novela dialogada», «novela dramática» o, simplemente, comedia humanística transformada en relato sentimental parecerían inconvenientes; muy al contrario, la simplicidad argumental y temática, desde un amor juvenil a unos padres confiados pasando por unos personajes,

tanto principales como secundarios, de esmerado trazado psicológico, garantizaban la fortaleza de un guión que poco necesitaba para resultar modélico. Por otra parte, los excesos de erudición, aparentemente negativos para una obra de público heterogéneo y de escasa exigencia para con la literalidad de la pieza podía quedar contrastado con unos niveles de sensualidad a los que el medio cinematográfico resultaba tan proclive.

Todavía, la pluralidad de diversos elementos espaciales apunta a la multiplicidad de escenarios así como a la inconcreción de urbe específica lo que podría resolverse con la mínima verosimilitud de lugares naturales de ciudades de su tiempo o los pertinentes decorados en función de obligados interiores. Los ingredientes de la comedia humanística tendrían resoluciones genuinas en el lenguaje cinematográfico: voz en off para acotaciones y monólogos, facilidad de contrastes entre el conjunto de personajes geminados. Y los factores de tiempo al carácter de su verosimilitud en función de la acción. Acaso el trágico final desentona ante una tendencia donde la felicidad última es una exigencia de producción en el cine comercial al uso.

La diversa focalización que el medio fílmico permite ofrecer, la pieza de Rojas lo traía organizado desde su propia estructura interna; puntos de vista que alternan y contrastan el presente con el pasado, los dichos y los hechos, la realidad y el ensueño, el juicio propio y el ajeno; de tal manera que una apriorística distribución de valores inducía a una semejante organización en el montaje cinematográfico.

Más allá de los aspectos mencionados, toda una asombrosa riqueza temática y un largo entramado de intenciones se desprende de la lectura de la obra en la que la exclusión del matrimonio como fin, la recurrencia a la alcahueta, la crítica a los amores ilícitos, mezclado con el conflicto de «clases» entre cristianos viejos y judíos conversos, orientaba hacia una lección del autor donde no contara, en la propuesta de un nuevo orden, la supremacía de la nobleza ni la desigualdad social que de ella se derivara como tampoco los imperantes conceptos sobre honor y religión. Las sucesivas muertes de Celestina, de Pármeno y Sempronio, de Calisto y Melibea, conllevan una simbología cuya última propuesta orienta hacia una estructura diferente.

La versión cinematográfica, antes en el mudo y luego en el sonoro, podría haber optado por el «respeto» al texto original, con los eximientes de brevedad y selección de la prosa más erudita, retórica y ornamental, o por una «subversión» donde los imperativos del len-

guaje fílmico impusieran una ley a la que se doblegara la propia estructura de auténtico guión cinematográfico contenido en el texto de Rojas. Y, en cuanto al género, más allá de su adscripción a la dramaturgia teatral o novelesca, a que un único lector ofreciera su lectura a un auditorio, no son más que diversidad de recursos cuya transformación cinematográfica podría plantearse con enriquecimiento múltiple y ello sin olvidarse de las connotaciones sexuales y humorísticas que contiene la propia obra. Obviamente, otros múltiples detalles, de extraordinaria significación en el conjunto de la obra, podrían igualmente precisarse en una adaptación mínimamente fiel a Rojas, desde la pérdida de relación señorial entre amos y criados (éstos tienen ya el carácter de meros mercenarios o asalariados, lo que conlleva un cambio sustancial en las relaciones sociales) al carácter de la hechicería y su relevante función en la trama argumental, donde el uso de la *philocaptio* (producción en la persona de pasiones violentas por medio de efectos mágicos) es causa dinamizadora de actitudes cuya desbordada pasión acabará con el desesperado y dramático final.

Don Quijote

Con ocasión de las adaptaciones quijotescas, la postura de los escritores ha sido muy diversa; el novelista Palacio Valdés y el polígrafo Rodríguez Marín se opusieron a que El Quijote se filmara, de modo semejante a la postura de ciertos creyentes cuya fe excluye representar la divinidad en la pantalla; al contrario, los escritores Manuel Machado y Azorín solicitaban de los cineastas versiones múltiples del ingenioso hidalgo. En cualquier caso, una cita de Don Juan Valera (y no precisamente referida al cine) nos pone sobre aviso para quien pueda colocarse – guión en blanco – ante el original:

la unidad del Quijote no está en la acción, está en el pensamiento, y el pensamiento es Don Quijote y Sancho unidos por la locura. Quítense lances, redúzcase el Quijote a la mitad o a un tercio, y la acción quedará la misma. Añádanse aventuras, imagínense otros cien capítulos... y tampoco se alterará la sustancia de la fábula¹.

En el Cine Mudo, las dos partes de la obra cervantina fueron víctimas del proceso industrial que el Cinematógrafo fue creando a lo largo

¹ *Revista Internacional de Cine*, nº 3, 1952, p. 22.

de su inicial Historia. Los primeros quijotes cinematográficos se definen por su longitud; en España, un título de 1905 reza como *Centenario del Quijote*, lo firma Morlán y muestra parajes de Alcalá de Henares. Posteriormente, Narciso Cuyás rueda *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1908), donde algún episodio de la novela quedaba resuelto en bobina única. Es obvio indicar que los criterios de elección en torno a los episodios cervantinos se aproximan más al capricho que al rigor y ello tanto en España como en el extranjero; las realizaciones gala y norteamericana inscriben su versión dentro del tono cómico y caricaturesco propio del primer cine de estos países, frente al modelo italiano que selecciona historia y personaje para seguir la moda de los temas españoles.

Diversas versiones extranjeras suscitan nuestra atención por la recepción habida en España o por la intervención de artistas españoles en su creación y filmación. Así, la versión danesa *Don Quijote de la Mancha* (1926) de la firma «Palladium Films», dirigida por Lan Lau-ritzen, fue rodada en España con actores secundarios nativos junto a los principales Pat (Quijote) y Patachon (Sancho) mientras que la coproducción dirigida por G. W. Pabst en 1932, *Don Quijote*, tuvo gran incidencia sobre intelectuales y escritores: el inquieto Eduardo Zamacois actuó de presentador en el Palacio de la Música al estrenarse el filme en Madrid, procurando situar al espectador antes en el resultado cinematográfico que en el original de partida; a su vez, el director de «El Cine-club Español» y cineasta ocasional, Ernesto Giménez Caballero, defendió la versión por entenderla de gran fidelidad al espíritu quijotesco. Mención aparte merece la opinión de Benjamín Jarnés; más allá de lo anecdótico, su *Cita de ensueños* se detiene certeramente en el filme para enjuiciarlo desde variadas perspectivas y, al tiempo, apostillar sugerentes juicios sobre las relaciones cine-literatura. Tras catalogarlo como «excelente poema dramático» o «la más original rapsodia española» afirma que «en la composición y orquestación de su obra ha querido Pabst diferir de Cervantes, y en esto consiste, a mi entender, su más alta excelencia»². Si hacer añicos la novela cervantina es sólo potestad de cineastas originales, este realizador fue capaz de agrupar en su propuesta fílmica «la máxima sustancia plástica» frente a la mayoría de los directores que tienden a ofrecer, para evitar la traición al escritor, «la máxima sustancia novelesca».

² Benjamín Jarnés, *Cita de ensueños*, Madrid, Biblioteca Geci, 1936, pp. 107-112.

Don Juan

El *Don Juan Tenorio*, firmado por Zorrilla en el siglo XIX, ha gozado de inmensa popularidad desde entonces y no hay año que, liturgia de una obligada función, no tenga representación en las tablas y proyección en las pantallas de cine y televisión al haber traspasado las fronteras artísticas, de la pintura a la música, y del teatro a los nuevos medios audiovisuales.

Sin embargo, los antecedentes del personaje se remontan en Europa hasta varios siglos antes y en España a la obra *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, asignada tradicionalmente a Tirso de Molina y en atribución alternativa a Andrés de Claramonte. Posteriormente, Córdova, Zamora, Espronceda, Valle Inclán, Azorín, Pérez de Ayala, Arniches, Villaespesa, Unamuno, Madariaga, Marañón, Grau, Torrente Ballester y Molina Foix, entre otros, se han ocupado del personaje haciéndole protagonista de sus novelas, ensayos, dramas, sainetes y poemas. A su vez, en el extranjero, Molière y Goldoni, Da Ponte y Hoffmann, Byron y Dumas, Pushkin y Montherland, Villiers y Frisch, han ofrecido sugerentes variaciones sobre tan poliédrico tema y aventurero varón. Por su parte, la música no se ha privado de mostrarlo como inspirador de sinfonías o como arquetipo de libretos para ópera que tienen en Mozart eximia representación. Su universalidad está más que asegurada y el mito presenta tal consistencia que es capaz de presentarse solo o de aliarse con otros, de replegarse en lo literario para desplegarse sobre cualquier arte plástica y hasta, incluso, emparentarse con el psicoanálisis para abundar en dramas no exentos de cientifismo.

No será gratuito señalar algunos rasgos generalizadores que la literatura establece y el cinematógrafo acoge a la hora de configurar aspectos del personaje tanto desde el punto de vista físico como psicológico. Tomando como base la pieza literaria, del drama al ensayo, de la poesía a la novela, puede confeccionarse un sintético repertorio de características que la pantalla asume o rechaza, modifica o perpetúa, manipula o respeta.

Así, puede comprobarse que los escenarios por donde el personaje se mueve suelen ser españoles e italianos y en ellos se combinan la luz con las tinieblas, el palacio con el convento, en contexto histórico que abarca desde el siglo XIV hasta nuestros días. Don Juan es presentado frecuentemente como galán pero no es extraño encontrarlo en su edad

madura acusando ya una anticipada vejez; su fortuna, abundante a veces, puede encontrarse mermada porque el ocio sustituye prolongadamente al trabajo; su criado, si lo tiene, toma diversos nombres, Sganarell, Camacho, Leporello, Ciutti; sus enamoradas pueden llamarse Inés, Mariana, Elvira, Teresa; su religión, católica las más veces, puede ser sentimiento olvidado cuando no frío escepticismo fluctuante entre el agnosticismo y el racionalismo; su carácter y su actuación en sociedad, teñidos de orgullo y valentía, exacerban su libertinaje, con notas no exentas de satanismo; su familia se presenta limitada al padre, D. Luis, D. Diego, habitualmente personaje presente frente a una madre siempre ausente y unos hermanos que sólo la literatura más reciente ha reparado en ellos; su caballerisca indumentaria usual se cambia ocasionalmente en disfraz y, en su contexto, el objeto real puede transmutarse en apariencia; las dotes de seductor o burlador se inician en gentiles artes amatorias y acaban en las eróticas; de aquí surge tanto una epicureísta visión de la vida como una distanciada y fría postura ante la muerte; su final conlleva, en algunos casos, la visión de su propio entierro³.

EN TORNO AL TEXTO CINEMATográfico

Carmen

El mito literario de Carmen, más allá de la ópera, se ha vertido en múltiples manifestaciones artísticas: grabado, ballet, pintura, cine. El planteamiento efectuado por el espectáculo cinematográfico, la resolución artística y plástica, ha dependido de diversos factores: concepción personal del realizador en torno al personaje, inquietudes colectivas del momento histórico, posibilidades de la industria cinematográfica, etc. Pocas versiones siguen rigurosamente el texto literario o el libreto operístico. En general, se elabora el guión con arreglo al planteamiento que se quiere hacer del mito y las circunstancias concurrentes en la producción.

Las primeras versiones se confunden con los inicios del propio cinematógrafo; en la actualidad pueden contabilizarse más de cin-

³ María Teresa Domingo, «Don Juan, un mito vigente», *Cauce*, nº 16, 1993, pp. 203-216.

cuenta títulos que, bajo una u otra forma, ofrecen una plural interpretación de la gitana española.

En la década de 1910 a 1920 se filmaron en el Cine Español los títulos *Carmen, la hija del bandido* (1911), de Baños y Marro, *Carmen* (1913), de Doria y Turqui (Italo-española) y *La otra Carmen* (1914), de Togores, interpretadas respectivamente por Concha Lorente (¿o Angelina Vilar?), Margueritte Sylva y Lolita París. Ya en el sonoro se producen *Carmen, la de Triana* (1938), de Florián Rey (Germano-española), *Siempre Carmen* (1952), de Giuseppe Scotese y Alejandro Perla (Italo-española), *Carmen, la de Ronda* (1959), de Tulio Demichelli, *Una mujer prohibida* (1973), de José Luis Ruiz Marcos, *La Carmen* (1975), de Julio Diamante, *Carmen* (1983), de Carlos Saura y *Carmen Erótica* (1987), de Alberto López (Hispano-brasileña). *Días contados* (1994), de Imanol Uribe, ofrece una lectura tan distanciada como actualizada del mito, pero el guiño al espectador se hace evidente. Por su parte, como ejemplos de diferentes modalidades pueden citarse *Carmen* (1992), de Laurie Anderson, cortometraje en vídeo y las series para Radiotelevisión Andaluza *Buscando a Carmen* (1993), de Ramón Pareja, y *Carmen o la libertad* (1998), de Basilio M. Patino, perteneciente a *Andalucía: Un Siglo de Fascinación*.

Para este trabajo se han seleccionado los largometrajes dirigidos por Rey, Demicheli y Saura por entenderlos representativos de diferentes concepciones sobre el personaje en etapas bien distintas del cine español.

En el sonoro, la primera película que retoma el mito, *Carmen, la de Triana* (1938), está firmada por Florián Rey y presenta a la actriz Imperio Argentina como Carmen. Producida en Alemania por la «Hispano Film Produktion», se hizo al tiempo otra versión germana con la misma protagonista y distinto director; ambas obtuvieron semejante éxito. Vinculada la mencionada productora a la «Ufa» y relacionada con la española Cifesa, corresponde este título al conjunto de filmes rodados en el citado país tanto por este director como por Benito Perojo respondiendo a los intereses manifestados por Hitler sobre ciertos géneros de procedencia española.

El autor de *Nobleza baturra* y *Morena Clara* continúa en *Carmen, la de Triana* en su misma línea de cine populista desarrollado durante los años republicanos. Las canciones de Mostazo y Molleda serán las sustitutas de la partitura del compositor francés y, consecuentemente, la cigarrera de Mérimée será convertida en bailaora y cantante; en el

Café del Mulero lucirá sus habilidades mientras interpreta «Los piconeros», «El día que nací yo», etc.

Los estudios «Ufa» se convirtieron, por razones cinematográficas, con el visto bueno del sevillano Juan Laffita, en calles y rincones trianeros y hasta en algún tendido de la Maestranza que combinaba como podía planos taurinos de archivo. Los hechos se sitúan en la Sevilla de 1835. A pesar de los inconvenientes propios y el atentado a la verosimilitud decorativa, Florián lleva a cabo una realización tan digna como imaginativa, sacando el mayor partido no tanto a Carmen como a Imperio.

Un clavel será el elemento simbólico que a lo largo de la película pase de mujer a varón, de la gitana al brigadier, y marcará los rumbos de la tragedia a los acordes de la música popular. El agua clara donde sus rostros nocturnos se reflejan a la luz de la luna trianera, los cristales que funcionan como espejos, van ofreciendo la otra cara de la historia, el amor teñido progresivamente de tragedia, la pasión del brigadier traducida en inmediata degradación de sus atributos militares. La canción «Los piconeros», repetida ahora en la segunda parte de la película, cantada en estado anímico y circunstancias distintas, con sombras expresionistas sutilmente marcadas, puntualiza la progresión dramática de los hechos.

El personaje de Mérimée ha sido cinematográficamente resuelto por el realizador español con un prototipo marcado por significativos rasgos folklóricos adaptado consecuentemente a las necesidades de una buena actriz y mejor cantante, de gran popularidad en el mercado cinematográfico de habla hispana.

La focalización, enunciada desde la institución militar, muestra un primer y generalizado conflicto entre éstos y los contrabandistas, mientras que el segundo particulariza el de uno de sus miembros, el brigadier, seducido por Carmen y llevado a las filas de los fuera de la ley después. Don José (Rafael Rivelles), tras prestar el último servicio a los suyos, muere en campaña; su rehabilitación en cargos y honores evidencia el deseo del realizador para que la condición masculina y militar recupere el lugar social que le corresponde. Del mismo modo, el torero Antonio Vargas (Manuel Luna) morirá, distraído con el clavel de la gitana, sobre el albero de la ficticia Maestranza.

Carmen cuestiona su libertad y su destino pidiendo respuesta a los augurios; la agorera, como no podía ser de otro modo, le declara los malos hados que se ciernen sobre ella. Sin embargo, Florián Rey salva

a su heroína de morir a navajazos aunque, agarrada a los barrotes, la condene a irremediable soledad que tiene mucho de castigo a una libertad transgresora de la norma social del momento.

Ya en el cine del franquismo, el productor Benito Perojo, partiendo de una idea del dramaturgo Alfonso Sastre, encomienda el guión a Arozamena, Más Guindal y Demichelli quienes ofrecen una variante cinematográfica del mito donde la actriz Sara Montiel interpreta y canta. Una muy discutible versión titulada *Carmen, la de Ronda* (1959), se sirve de un reparto internacional (Maurice Ronet y Amadeo Nazzari) que acompaña a la popular intérprete de *El último cuplé*. El triángulo se estructura entre el español Antonio y el francés José con Carmen como objeto de amores y deseos aunque con la presencia de Micaela, la antagonista de la gitana. Esta Carmen que habla andaluz, sabe vasco, y nadie le pone la mano encima sin su consentimiento, no es precisamente un diablo vestido de persona como alguien pretende describirla en el filme.

Todo es un pretexto argumental para que la Montiel empalme una canción tras otra, desde «Carceleras» a «Zorongo», de «La falsa monea» a «Ojos verdes», de «Los piconeros» a «Antonio Vargas Heredia», de «Soy Carmen» a «El día que nací yo», cantadas con su peculiar estilo. La letra de estos títulos construyen su propia historia: desde el inicial «por tu culpa, culpita yo tengo» hasta el final «que mala estrella me guía».

En el contexto de la revolución francesa, 1808, en la Andalucía ocupada por el enemigo, se teje un discurso ideológico que enfrenta a patriotas e invasores y finaliza a los acordes de *El sitio de Zaragoza*. La frase del alcalde «no hay pueblo desarmao cuando lucha por su libertad» hace llegar al espectador el mensaje que se proclama. Tulio Demichelli, el realizador, castiga, por orden de los guionistas, a Carmen con una muerte segura no sólo por sus devaneos sino por haberse enamorado de un francés, es decir, de un enemigo. Cuando las nuevas cinematografías europeas han comenzado a ser una realidad, el cine español más conservador recurre a los héroes de siempre para construir un retrasado modelo de cine patriótico cuyo discutible sentido parecía proceder de la década anterior.

Una nueva visión del personaje la ha ofrecido Carlos Saura, en 1983, con *Carmen*. Producida por Emiliano Piedra se inscribe como segunda pieza en la etapa flamenca del realizador, que empieza con *Bodas de sangre* y *El amor brujo* y se continúa con las producciones

de Juan Lebrón *Sevillanas y Flamenco*. Dentro de la filmografía del realizador se inscribiría este filme en la denominada «estética del goce» como sustituta a la anterior «estética del compromiso».

Algunos aspectos de Mérimée, lectura de fragmentos literarios, algunos pasajes de Bizet, música complementaria a la acción, contrastada con la música popular y flamenca interpretada a la guitarra por Paco de Lucía, convierten este título en una muy libre versión de sus antecedentes; Saura narra la historia de un director de baile flamenco que busca una bailaora para montar una representación de *Carmen*. Antonio (Antonio Gades) hace su propio papel; Carmen (Laura del Sol) será la muchacha elegida para representar a la heroína.

El mito de Pigmalión volverá a tomar cuerpo una vez más en este maestro y en esta discípula pero el amor loco, el amor que mata, se convertirá en destino trágico para ambos. Don José, otra vez, matará a Carmen.

En el contexto de la representación de un ballet dentro de un ballet, Saura cuenta la historia de una mujer, bailaora y liberada que no conoce reglas más allá de lo que su instinto le manda; esto no es nuevo en el cine del aragonés; su anterior *Deprisa, deprisa* ya nos ofrecía unas mujeres impulsadas por fuerzas poderosas; *Ana y los lobos* y *Antonieta, La madriguera* y *Peppermint frappé* mostraban antecedentes de mujeres con cierta semejanza en el entendimiento de su libertad como esta joven Carmen.

La supresión de los escenarios espectaculares, el planteamiento de los hechos llevados al mundo del flamenco, el sentido de obra abierta que incide sobre sí misma hacen de esta versión una pieza singular en el conjunto de las *Cármenes* cinematográficas. Como en obras anteriores de Saura, la ambigüedad entre «la vida» y su «representación». O, entre la pulsión sentimental y su manifestación artística, entre, en este caso, el ensayo dramatizado y la vivencia personal, no están voluntariamente separadas; los recursos narrativos delimitadores de partes, bloques o secuencias, lejos de ofrecerse nítidamente, se conforman como deliberadamente abstractos. El baile de la tabacalera en el que Carmen asesta la puñalada a Cristina, la reyerta entre Antonio y el marido de la bailaora, el propio final donde Antonio, harto de una imposible fidelidad, apuñala a su discípula, ¿qué son, «ensayos» o «realidades»? ¿pertenecen a la relación «real» entre Antonio y Carmen o a la creación artística emanada de sus antecedentes?. Recuérdense determinados pasajes de *Ana y los lobos*, incluido el

final, para evidenciar que estamos ante un semejante tratamiento del discurso narrativo y, en consecuencia, ante un rasgo estilístico utilizado por el autor cuando lo cree oportuno. Tales recursos aportan a *Carmen* unas dimensiones explicables con la metáfora de las cajas chinas o con el juego del trampantojo.

Las dos versiones primeras mantienen el «topoi» – Andalucía – y el «crono» – siglo XIX – y se resuelven, desde el punto de vista de los géneros, como «dramas musicales». La última se desliga de ambos planteamientos, sitúa la acción en Madrid, en la España contemporánea, y toma el cante y baile flamencos como motivos fundamentales.

La Celestina

Es factor común de las versiones cinematográficas revisadas disponer de asesoría literaria especializada; así *La Celestina* (1969), de Ardavín, contó con el asesoramiento del profesor Manuel Criado de Val y la dirigida por Vera (1996) con la del académico Francisco Rico (redactor de diálogos complementarios). Del mismo modo, las adaptaciones para televisión, en algunos casos, han convertido al experto en presentador quien, desde su erudición y conocimientos, anticipa, orienta y explica al espectador las claves de la pieza en cuestión: el catedrático Alonso Zamora Vicente intervino como introductor y explicador en *La Celestina* (1973), dirigida para Televisión Española por Jesús Fernández Santos. Más allá de los efectivos resultados sobre el respetuoso uso a la tradición literaria, parece evidente que el cineasta se cura en salud de este modo ante frecuentes arbitrariedades históricas delegando responsabilidades; al tiempo, al espectador se le tranquiliza haciéndole ver que la nobleza de la obra queda salvaguardada bajo la supervisión del especialista. Una argucia más de la joven cinematografía ante la honorabilidad de la vieja literatura.

La Celestina (1969), de César Fernández Ardavín, es una coproducción hispano-alemana formada por las compañías españolas Hesperia y Aro y la Berlin Televisión System; es de suponer que la participación foránea tendría unas motivaciones de índole industrial y comercial antes que de estricta autoría; una mirada a la ficha técnica permite comprobar que algunos actores alemanes (Heidelotte Dielh, Eva Querr, Eva Lissa, Uschi Mellin, Konrad Wagner) intervienen en los papeles de Areúsa, Lucrecia, Alisa, Elicia y Pleberio, pero que el resto de la producción, especialmente la faceta artística, es obra del

equipo dirigido por Ardavín; este director, muy orientado en su filmografía hacia las adaptaciones literarias, había ganado el Oso de Oro en el Festival de Berlín de 1960 con *El Lazarillo de Tormes*.

La estructura de la obra cinematográfica está determinada por su separación en «actos» que, sin coincidir exactamente con los del original, se ajustan orgánicamente a él y siguen su discurrir narrativo. Este método parece adscribir el filme más a una organización propia de la composición teatral que a genuina libertad expresiva, sin limitaciones ni encorsetamientos de ningún tipo, peculiar de una narrativa seguidora del «modelo de representación institucional»; el procedimiento seguido por el director sólo es discutible en su forma expositiva: rótulos numerados con «adornos artísticos» situados sobre la imaginería del plano iniciador o continuador de la secuencia acompañados de un clarineado golpe de orquesta que se erige desde el primer momento no sólo en sonoro *leitmotiv* sino en innecesario avisador acústico de fin y principio de secuencia.

La combinación de exteriores, propios de una indefinida ciudad de abundantes torres catedralicias, entoldada más por necesidad de ocultar lo inverosímil que por dar ambiente a lo coetáneo, con los interiores exigidos por la argumentación, deviene en una general decoración cuyo modelo arquitectónico acaso se encuentre en la pintura del cuatrocento italiano. Las casas de Calisto y Celestina disponen de espacios de doble altura donde la escalera interior es obligado elemento tan visual como práctico; la de Melibea, triplica sus estancias y alturas no exentas de minaretes y torreones cuyo uso tiende a quedar justificado en función de exigencias argumentales. Algunos elementos decorativos – tal como el suelo de baldosas cuadrículadas en combinación blanco-negro – se presentan excesivamente semejantes en viviendas que, por clase y condición, tendrían que ser bien diferentes. El ladrillo en ornamentación de murales y paredes, el mármol sustentador de arquerías por medio de delgadas columnas, conforman una arquitectura cinematográfica que «construye» la película no sólo en el diseño de la trama sino inscribiéndola en una contextualización social cuya imaginería toma modelo en la iconografía pictórica de la época.

La elección de intérpretes para los personajes de Calisto y Melibea nada tiene de objetable en cuanto a la profesionalidad de Julián Mateos y Elisa Ramírez si bien la juventud de la pareja tal como se desprende de la obra de Rojas, se traduce aquí en evidente madurez de los mismos. La definición física de Celestina se caracteriza por la gran

simplicidad de su indumentaria; el rosario-collar se presenta como único objeto de su actividad pero ningún otro elemento de su persona – salvado el corte delatador en su mejilla – advierte de sus tercerías y usos hechiceros. Esta Celestina persuade con su voz y manda con su mirada. Sólo cuando las circunstancias lo exijan, la llamada a Plutón se hará efectiva con los ingredientes propios de la brujería al uso.

La película, estrenada en el tardofranquismo, inicia el camino de una censura de aparente flexibilidad en lo sexual aunque se mantiene cerrilmente cicatera en lo político o religioso. El regalo de un escote prolongado o de un beso pasional contrasta con la negación en el texto de toda referencia a la lascivia del eclesiástico o a tantos tejemanejes sobre una virginidad que nada tiene que ver con el dogma de fe.

El arranque del filme define el carácter de una ciudad donde lo eclesiástico confundido con la divinidad es factor determinante; ahí se produce el encuentro de Calisto y Melibea y la mutua fascinación de ambos; la común y generalizada devoción religiosa del pueblo contrasta con el ensimismamiento convertido en veneración que Calisto profesa para con Melibea; la divinidad se ha corporeizado en la mujer según expresa el rostro y las actitudes del enamorado.

Por el contrario, el final de la película se acomoda a la dramática explicación que Melibea ofrece a su madre sobre el resultado de sus amores y la resolución de su inmediato suicidio; de este modo, la intervención de Pleberio y, por tanto, el plancto literario, queda suprimido en esta versión.

La Celestina (1996), dirección de Gerardo Vera, guión de Rafael Azcona y producción de Andrés Vicente Gómez, parece planteada como una operación empresarial donde la intencionada juventud de los intérpretes, la admiración de los espectadores por el elenco artístico (los mejores actores y los más populares) pueda identificarla con ciertos motivos de la obra original y aproximarla a sus preocupaciones; en opinión del director, el carácter subversivo de la obra es un aliciente, entre otros, que interesa al público de hoy. Y sobre todo, la recurrencia al sexo explícito, mostrado en los secundarios y escamoteado en los principales, supone una puesta al día de una faceta que otrora no pudo hacer evidente nuestra cinematografía.

La concesión al estrellato condiciona gravemente una interpretación y un recitado cuya falta de credibilidad pone en entredicho el papel de Melibea (Penélope Cruz) y muy especialmente el de Calisto (Juan Diego Botto). El retrato de Celestina (Terele Pávez) se orienta

más hacia la coquetería de una puta vieja adornada de llamativos pendientes y anillada de manos que al atuendo peculiar de una hechicera.

El inicio del filme da por sentado que los enamorados se conocen; el encuentro en la iglesia carece pues de la emoción del enamoramiento súbito. Y consecuentemente la tarea de Celestina se hace más fácil y tiene menos resistencia. La animadversión entre Pármeno y la hechicera está especialmente potenciado a lo largo del filme, recriminándose ambos sobre el trágico destino de la madre de aquél; de este modo, el asesinato de la alcahueta es obra material de éste, con lo cual el carácter de venganza se antepone al de la codicia, por más que Sempronio termine la faena no sin antes recriminar a su compañero con un «acaba con ella o no haber empezado». La causa y consecuencia se ofrecen complementariamente: tras la muerte de Celestina sucede el ahorcamiento de los asesinos.

El tratado de Centurio con la intervención de Elicia y Areúsa está desarrollado con el detalle propio de un género donde la aventura y la venganza, el sexo y la muerte reúnen los ingredientes necesarios de un drama contemporáneo en la misma línea de una película donde la cronología de época no cuenta. La proclamada pérdida de la virginidad por parte de Melibea cierra la trágica aventura y el llanto de Pleberio se oye con la brevedad que requiere la concesión a un público poco exigente.

Por lo que respecta al uso de los decorados, naturales o ficticios, no tienen específica significación y carecen de simbologías complementarias más allá de su mera funcionalidad. La ambientación musical combina diversos elementos clásicos entre los que destacan *Fantasia para un gentilhombre*, de Rodrigo, y *Concertino en la menor*, de Bacarisse; no se ha escrito, pues, composición para la película y el resultado es la selección efectuada por el propio director.

La crítica ha valorado escasamente un producto que deviene en mera ilustración de un clásico, acumula lugares comunes sobre los pecados capitales y la evidencia del sexo es trama favorita para sus autores.

Llegados a este punto conviene preguntarse si el aparente respeto y la fidelidad a una obra de semejante enjundia beneficia o perjudica el carácter de la adaptación; o si, por el contrario, es preferible una versión de la misma donde se prescinda de actos pero no falten los temas básicos.

Don Quijote

En el cine sonoro español, Cifesa produjo *Don Quijote de la Mancha* (1947). Rafael Gil dirigió a los actores Rafael Rivelles y Juan Calvo en los papeles de Quijote y Sancho. El filme responde a las peculiaridades del cine español franquista tanto en sus sugerencias ideológicas como en el tratamiento formal. Gil, que se sirvió de una síntesis literaria elaborada por su colaborador Abad Ojuel, mantiene su habitual respeto para con los textos ajenos, conserva el orden del relato y sintetiza los más significativos episodios a las óptimas posibilidades cinematográficas sirviéndose de un equipo técnico – Alarcón, Fraile, Halffter – de solvencia reconocida. La firma de la casa inscribía la generosa producción junto a otras donde la unidimensionalidad de la Historia combinaba el juego político con el amoroso y solía resolverse plásticamente según los cánones pictóricos del XIX; *Locura de amor*, *Alba de América*, *Agustina de Aragón*, *Lola la piconera*, apoyan su discurso ideológico en el triunfalismo de la época imperial, en la común resistencia frente al enemigo extranjero, abundando en el axioma «una, grande y libre». Este don Quijote de los productores de Cifesa se ofrece como una operación de prestigio donde el texto cervantino, de obligada lectura para el español de escuela primaria, pueda «oírse» y «verse» con suficiente eficacia psicológica y en los elementos más esenciales del personaje y su mundo. El espectador medio español parecía preferir la cosmovisión artística de Tamayo y Baus en versión Cifesa a la literatura áurea de Miguel de Cervantes; Gil, satisfecho de su respetuosa ilustración, quedó desilusionado de los resultados comerciales por más que su Quijote hubiera sido fiel tanto a su autor como al espíritu de la época franquista.

Cuarenta y tres años después, una nueva producción española, *El Quijote* (1991), encara la novela bajo diferentes postulados ideológicos. Emiliano Piedra y Televisión Española encargan la dirección a Manuel Gutiérrez Aragón quien se ve obligado a reestructurar y poner en limpio unos guiones previamente solicitados a Camilo José Cela cuyo resultado parece adolecer de sentido cinematográfico. Don Quijote y Sancho están interpretados, respectivamente, por Fernando Rey y Alfredo Landa. Cinco capítulos de una hora acogen la primera parte de la obra y posponen a 1993 la ejecución de la segunda, un hecho repleto de dificultades e inconvenientes (la muerte de los productores Piedra y González Sinde, la del actor Rey, la descapitalización de

TVE). La transformación del metraje estándar propio del largometraje – de 90 a 180 minutos – en variados capítulos permite mantener la fidelidad al número de aventuras por más que ello pueda estar reñido con la síntesis de lo cinematográfico. Al contrario que en los primeros «Quijotes», el metraje define y organiza la obra. Gutiérrez Aragón ofrece una visión respetuosa para con el texto cervantino. La «objetividad» de la cámara da fe notarial de salidas y entradas, aventuras y reveses quijotescos, en el entorno del usual paisaje manchego, mostrando su identificación con el narrador omnisciente. Ocasionalmente, un giro en espiral de la cámara sobre sí misma rompe el estilo habitual del relato, y efectuando un picado sobre Don Quijote pretende sugerir el tránsito de la locura a la cordura visto y presentado desde el exterior del personaje. Como segunda excepción a la regla, la visión estrictamente subjetiva del hidalgo se ofrece en la embestida contra las ovejas donde éstas han sido convertidas por el poder de su ingenio en caballeros luchadores, que así aparecen a los ojos del espectador.

El filme *Don Quijote*, dirigido por Orson Welles, requirió para su estreno mundial el marco de una Exposición Universal – Sevilla, 1992 – y el ciclo titulado «La seducción de la utopía». Al fin se hacía realidad en la pantalla una película, hasta entonces inexistente, que el genio del realizador norteamericano filmó en tierras españolas, italianas, mejicanas, a lo largo de veinte años; un proyecto asumido como producción propia, dependiente de dineros conseguidos en ocasionales trabajos como actor que, abusando siempre de su sentido perfeccionista, nunca acabó de rodar ni de montar.

Patxi Irigoyen, productor de esta versión fílmica rescató buena parte de los múltiples fragmentos existentes en varias partes del mundo y encargó al realizador Jesús Franco – colaborador ocasional de Welles – efectuar un adecuado montaje. Obviamente, el resultado dista mucho de lo que su autor hubiera hecho, pero, de esta manera, la Historia del Cine recupera, en su mayoría, planos de un rodaje itinerante que, de otro modo, se hubieran perdido para siempre. En este sentido, la leyenda de esta película recorre unos derroteros semejantes a los seguidos por *Tormenta sobre Méjico*, de Eisenstein, filmada por el realizador ruso en tierras sudamericanas; el material existente ha dado lugar a varias versiones con distintos títulos y diverso metraje de las que su autor nunca se hizo responsable.

El contraste entre otros diversos tratamientos y el otorgado por el realizador americano a «su Quijote» deja bien a las claras la agudeza

y la novedad de su planteamiento. El hidalgo, en la vida civil un español exiliado, Francisco Reiguera, responde a la figura que Gustavo Doré materializó en sus dibujos; en verdad que la interpretación dada por este actor manifiesta desde su personalísimo rostro mármoreo la inquietud espiritual del «loco» cervantino; la contrapartida se obtiene en un Sancho parlanchín, sagaz replicador de su amo, que Welles compone recurriendo a Akim Tamiroff, intérprete habitual en sus títulos precedentes.

Debe suponerse que la versión wellesiana⁴ está lejos de seguir fielmente el modelo literario cervantino, como tampoco se ha limitado a efectuar una selección de los pasajes conocidos o populares. El anacronismo de la indumentaria quijotesca está potenciado al extremo en la película. La pareja protagonista exagera el mencionado aspecto al ser situada en el siglo XX, en la década española de los sesenta, en plena contradicción de una sociedad que conserva acentuados rasgos primitivos frente a novedades técnicas o comunicativas de última hora. Lo que el mítico autor de *Ciudadano Kane* propone, va más allá de convertir en «plástica» la letra de la obra. Los héroes de la novela se ven inmersos en la vida cotidiana urbana y rural de una España en blanco y negro que comienza a vivir el auge desarrollista.

La idea base sobre la que el realizador instala su discurso narrativo es que el «progreso técnico» es un nuevo enemigo siempre que no contribuya al «progreso moral» del hombre. Welles es un nuevo Cervantes que sustituye la pluma y la tinta por la cámara y el celuloide; pero ante la premisa indicada, la lucidez wellesiana reconoce su contradicción al estar dependiendo de unos elementos técnicos de los que precisamente se queja su personaje.

El director americano aparece como él mismo, como realizador cinematográfico que rueda una película llamada *El Quijote* dentro de su película *El Quijote* al igual que Miguel de Cervantes se hacía aparecer en su ejemplar novela y ponía en entredicho la autoría. El autor dentro de su obra, la obra dentro de sí misma, como una caja china que contiene otra dentro de sí.

El hidalgo manchego es situado por el realizador entre las fiestas populares de moros y cristianos, en el encierro de los sanfermines, en las procesiones de semana santa; también frente a la motocicleta y al

⁴ Orson Welles, *Don Quijote*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, serie «Literatura dramática», nº 24, 1992.

automóvil, a la radio y al televisor. Las técnicas actuales, los modernos aparatos, se convierten en poderes fácticos que están con el hombre pero también están contra él y acaban deshumanizándolo. La utopía quijotesca no parece tener sitio ya en la Tierra; por eso, ante una posible hecatombe final, ante un cataclismo atómico, las elucubraciones de la pareja Quijote-Sancho estarían dispuestas a situarse en otro lugar; la Luna, por su pureza, pudiera ser idónea para situar y mantener allí los idealismos de la caballería andante.

Los puristas del Quijote wellesiano echarán de menos secuencias que en esta versión – por razones de derechos – no están presentes: Don Quijote entra en un cine y quiere imponer justicia más allá de la pantalla defendiendo a una jovencita ultrajada. La lanza quijotesca encuentra su blanco irreal en el lienzo de plata como antes lo encontró en las aspas de los molinos. La utopía, hoy con Welles como ayer con Cervantes, sigue seduciendo en este mundo mecanizado donde la máquina parece imprescindible para hacer arte cinematográfico.

Don Juan

Con antecedentes literarios tan ilustres como los señalados anteriormente, sería difícil que el cinematógrafo, incluso el más primitivo, todavía privado de voz y banda sonora, no hubiera hecho un variado acercamiento al personaje, anteponiendo primero acción y pasión a verbo e idea para mostrarlo después entre su sentida soledad y su lúcida reflexión, entre su acusada senectud y su mermado apasionamiento. Obviamente, aunque el cine componga un personaje bajo los condicionantes propios de su narrativa, la concepción personal del director, el carácter propio de cada cinematografía, evidencia que la decisiva experiencia acuñada en los textos escritos pesa eficazmente sobre el resultado ofrecido por «el lienzo de plata».

Una consulta a la filmografía sobre el mito permite comprobar que no existen menos de treinta versiones cuya elemental clasificación abarca cine mudo y sonoro, comedia y drama, ópera adaptada y filmada, películas nacionales y extranjeras, versiones para cine y televisión.

Entre los directores españoles que se han acercado al personaje se encuentran, haciendo selectiva la enumeración, Ricardo de Baños, José Luis Sáenz de Heredia, Alejandro Perla, Antonio de Obregón y Gonzalo Suárez; entre los extranjeros, Marcel L'Herbier, Julien Duvi-

vier, Roger Vadim, Alan Crosland, Joseph Losey, Alexander Korda y Luis César Amadori. Tal universalidad, visible en cinematografías tan alejadas en tiempo y espacio y en autores de formación y cultura tan diversas, implica la existencia de unos rasgos y unos comportamientos que a la común estrategia comercial y artística del cinematógrafo le servían tanto en su conjunto como en su particularidad, en la individualidad del prototipo como en el contexto del mismo; la arrogancia del personaje, su comportamiento sexual, la relación con la mujer, eran atractivos más que suficientes para componer un cuadro cinematográfico de indudable eficacia sobre el sensible espectador de cualquier época y lugar. A ello debían unirse los negativos efectos de una moral libertina actuando sin cortapisa sobre la inocente víctima femenina y la posible redención como consecuencia del amor puro, en la más rancia tradición del *happy end*, o, por el contrario, un final moralizante donde el libertinaje y el escándalo, sobrepasada la moral al uso, se satisface con un justiciero castigo divino cuya duración es la eternidad⁵.

Sin entrar en específicas diferencias, podría decirse que esta filmografía se orienta entre un don Juan, gallardo y calavera, con predominio de la acción, y otro, pasivo y romántico, otoñal y decadente, reflexivo y envejecido; el punto de partida de Tirso, modificado por Molière y Dumas, por Byron y Zorrilla, es tomado por cada director en la variante más acorde con sus intenciones.

Tres momentos queremos destacar en las versiones cinematográficas españolas del personaje: las iniciales del cine mudo, las posteriores del sonoro y, dentro de éstas, las que suponen una diferencia sustancial respecto a sus precedentes. Sin ánimo de exhaustividad, las que muestran al personaje literario en la pantalla son, por orden cronológico, las siguientes: *Don Juan Tenorio* (1908), de Ricardo de Baños y Alberto Marro, y su homónima *Don Juan Tenorio* (1921), de Baños, *Don Juan* (1950), de José Luis Sáenz de Heredia, *Don Juan Tenorio* (1952), de Alejandro Perla, y *Don Juan en los infiernos* (1991), de Gonzalo Suárez. La versión cómica del mito tiene en la coproducción franco-española *El amor de Don Juan* (1956), de John Berry, y en *Don Juan, mi querido fantasma* (1990), de Antonio Mercero, elocuente representación. Por razones diversas, seleccionamos en este trabajo las primeras versiones, muda, de Baños/Marro, y sonora, de Sáenz de

⁵ Román Gubern, *Don Juan en la pantalla*, Conferencia (inédita)

Heredia, así como la última, en la actual cronología, firmada por Gonzalo Suárez.

Don Juan Tenorio, fue dirigida por los catalanes Ricardo de Baños y Alberto Marro en la temprana fecha de 1908 para su productora «Hispano Films»; la moderna historiografía atribuye al primero la actividad propia del operador y al segundo la responsabilidad de la puesta en escena⁶. Catalogable o no como *film d'art* a la española, cronológicamente parece coincidir con el desembarco efectuado por nuestro cine sobre eximios títulos de la literatura nacional en paralela actuación al cine francés que puso en escena *El asesinato del Duque de Guisa*; la recurrencia ilimitada al texto literario, la abundancia de «adaptaciones» consistentes en comprimir, condensar y expoliar la obra original, permitía, por otra parte, una llamada de atención a la burguesía ilustrada que, como espectadora cualificada, exigía nobleza y tradición artística en el producto cinematográfico; sin embargo, el resultado conseguido con el homónimo título filmado animaba a una aceptación más tolerante y benévola en virtud de tan ilustre genealogía por más que, en realidad, tal sucedáneo se convertía en un disfraz adecuado para ocultar las manifiestas carencias intelectuales de esta cinematografía. El reduccionismo conseguido en este caso por los «guionistas» convertía la extensión de la obra literaria en un filme de duración cercana a los veinte minutos donde «el respeto» al texto de Zorilla se ha limitado a mantener la denominación de los títulos originales, «Libertinaje y escándalo», «Destreza», «Profanación», «Apuesta ganada», «La sombra de Doña Inés», «La estatua de Don Gonzalo», «Herida mortal» y «Delirio y muerte», sintetizadores de la situación e informadores al tiempo de argumentación y asunto. A la cita de Don Juan, interpretado por Cecilio Rodríguez de la Vega, y Don Luis asisten los embozados Don Diego y el Comendador; ante la casa de Doña Ana, los secuaces de Don Juan toman preso a Don Luis; Brígida obliga a Doña Inés a leer el billete entregado por Tenorio. El caballero que accede al dormitorio de Doña Ana no es Don Luis sino Don Juan quien se dirige a su quinta y allí se declara a la raptada Inés. La escena se rompe con la llegada de Don Luis, primero, y del Comendador después. Don Juan pide perdón y se arrepiente de sus fechorías;

⁶ Julio Pérez Perucha, *Cine español. Algunos jalones significativos*, Madrid, Ed.Films 210, 1992, pp. 28-31.

al no ser creído acaba con sus enemigos en un raptó de desesperación. Ante el sepulcro de Doña Inés, Tenorio se explica mientras la efigie de ella desaparece y él convoca a Don Gonzalo. En casa de Don Juan, ante Avellaneda y Centellas, la figura del Comendador toma cuerpo sobre la armadura al igual que, nuevamente, Doña Inés se hace presente. El duelo de aquéllos contra el burlador acaba con él. En su agonía, implora a Doña Inés.

La condensación de las acciones comporta un tratamiento desigual del tiempo cinematográfico, irregularmente repartido en cada uno de los «cuadros», de modo que éste oscila entre los seis minutos, el más largo, y los treinta y siete segundos el de menor duración. Por su parte, la utilización de lugares y espacios responde a los indicados en la obra zorrillesca, desde la Hostería del Laurel al palacio de Doña Ana, desde la celda de Doña Inés a la casa de Don Juan, sin olvidarse del imprescindible cementerio. La composición del cuadro hereda las más convencionales tradiciones teatrales tanto en la distribución espacial de las figuras humanas y las entradas y salidas laterales de los personajes como en el carácter pictórico de fondos y decorados. Una habitual cámara fija tiende a mostrar las escenas en planos generales al tiempo que recoge la abundante gesticulación del actor y el énfasis teatralizante de la interpretación. En la escena primera de la Hostería, mientras Don Juan y Don Luis compiten en la enumeración de sus correspondientes conquistas, un personaje acarrea mesas y sillas, desde el centro al lateral, al objeto de facilitar el uso del espacio y deambular rectamente por él. Interiores y exteriores se muestran en planos generales a fin de que la acción pueda desarrollarse tanto en el lateral, con entradas y salidas por izquierda y derecha, como en el fondo y hacia el exterior. Por el contrario, la intimidad requerida en alguna escena, la necesidad de ofrecer matices interpretativos, obliga a operador y director al más que infrecuente uso del primer plano, tal como ocurre en la representación de la famosa escena del sofá, en la quinta de Don Juan, con fondo de pintado paisaje sevillano. Y con semejante plástica de barracón de feria se representa el conjunto de mausoleos del cementerio donde Doña Inés se eleva como estatua pétrea en su catafalco. Los monólogos de Tenorio, mirando al espectador y gesticulando melodramáticamente, contrastan con el sepulcral silencio de la emergente efigie, del femenino ángel de luz yacente que suaviza la actitud donjuanesca de demoniaco desafío a las fuerzas celestes. Esta humanización de estatuas y armaduras, esta presencia y

ausencia de seres ora reales ora ficticios, corpóreos o fantasmales, donde los recursos del fundido y el encadenado permiten el paso de la realidad a la fantasía, obligan a definir y catalogar esta versión zorri-lesca más allá de un mudo drama romántico llevado ingenuamente a la pantalla; el género cinematográfico de la fantasmagoría, donde la más variada truculencia y, en concreto, la eficacísima sobreimpresión opera como tecnicismo milagroso, sitúa al filme en digno continuador de la trayectoria iniciada en Francia por Méliés y en España por Chomón.

La atención prestada por los autores del filme no se detuvo en esta primera representación fílmica; en efecto, una denominada, a efectos de catalogación, *Parodia del Tenorio*, dirigida por Baños, cuya dudosa fecha de rodaje la sitúa entre 1916 y 1919, producida por «Studio Films», con duración aproximada a los seis minutos, queda inscrita como «película pornográfica»⁷.

Y ya en la segunda década del siglo, vuelve otra vez el realizador Baños a tomar el texto de Zorilla para filmar su segunda versión, obviamente muda, cuya principal diferencia con su antecesora es el rodaje en exteriores y la generosidad de su producción. Don Juan sería interpretado por Fortunio Bonanova y Doña Inés por Inocencia Alcu-bierre. Su estreno tuvo lugar en Barcelona en 1922. Esta versión fue sonorizada durante la guerra civil y, bajo el moralizante título *El castigador castigado*, presentada a censura en 1943; el rodaje, efectuado por su autor a 24 imágenes por segundo, permitió la posterior incorporación de la banda sonora. Al decir de los arqueólogos que han restaurado y estudiado las versiones de este título, Baños hizo dos variantes rodando tomas dobles de cada plano⁸.

El personaje de Don Juan interesaba al realizador español, José Luis Sáenz de Heredia, director de *Raza y Franco, ese hombre*, de *Mariona Rebull* y *Todo es posible en Granada*, de *Historias de la radio* y *Proceso a Jesús*, desde los mismos comienzos de su carrera. Una compleja documentación y acaso un intento de contestación a la parodia estrenada en Argentina en 1949, dirigida por Luis César Amadori e interpretada por el cómico Sandrini, le obligó a montar su

⁷ *Cine mudo español. Un primer acercamiento de investigación*, Universidad Complutense, Cursos de Verano de El Escorial, 1991, p. 29.

⁸ Luciano Berriatúa, «Dobles versiones en el cine mudo español», *Archivos de la Filmoteca*, nº 19, febrero, 1995, pp. 39-47.

versión solicitando la colaboración del dramaturgo José María Pemán, quien alejado prontamente del proyecto, sería sustituido por Carlos Blanco. La propia empresa de los Sáenz de Heredia, «Chapalo Films», produjo el filme en el que participaron en los principales papeles el portugués Antonio Vilar (Don Juan) y la francesa Annabella (Lady Ontiveros) junto a los españoles María Rosa Salgado (Inés), Enrique Guitard (Mejía) y José Ramón Giner (Ciutti). A su estreno acudieron Azorín y Marañón, autores de otros «donjuanes», quienes, al parecer, no recibieron de buen grado la versión cinematográfica. El hecho no puede extrañar; el levantino tenía el mismo concepto del burlador que Fray Luis de Granada y el doctor ponía en entredicho la hombría del libertino.

En opinión del realizador, su elección del tema donjuanesco está motivado por exclusión de otros mitos apetecidos; siguiendo la trilogía de Maeztu, Don Quijote resultaba imposible de abordar y La Celestina estaba considerada entonces tabú; no quedaba más remedio que hacer Don Juan⁹.

La principal novedad de este guión es que sus autores prescinden de efectuar una adaptación al uso de obra y autor concretos. Según se indica en rótulo introductor, pretende ser una nueva versión que conserva de sus precedentes literarios los rasgos definidores del personaje; a tan ilustres antecesores, Tirso y Zorilla, está dedicado el trabajo. Sin embargo, Sáenz de Heredia, al concebir el asunto modifica el origen andaluz del personaje y rebusca sus orígenes en la Galicia medieval y en los romances fronterizos leoneses y asturianos. Su personal actitud ante el mito no es tanto reprobación de su conducta sino dubitación de su modalidad amatoria porque no va más allá de la suplantación (de Don Luis) y del enamoramiento de una menor inexperta (Doña Inés). Sin embargo, tales postulados no parecen mermar el entusiasmo del realizador ante su mítica figura, porque, tras su cuestionamiento, la redime en la mejor tradición de un catolicismo más sentimental que justiciero o, literariamente hablando, más próximo a Zorrilla que a Tirso.

La acción, situada en la Sevilla del XVI, presenta a un moribundo Don Diego que implora al Emperador el perdón para su hijo y su vuelta

⁹ Antonio Castro, *Cine español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres Ed., 1974, pp. 372-373.

del exilio a fin de disfrutar del vástago en sus últimos momentos. Desde los canales venecianos, donde Don Juan burla y seduce según su fama, emprende el regreso a España. En el viaje conocerá a Lady Ontiveros, versión femenina de su figura, con la que mantendrá amoríos intermitentes, con paradójicas negaciones amorosas, en su estancia española. La muerte del padre le sitúa como legítimo heredero a condición de casar con Doña Inés, hija de Don Gonzalo, hecho imposible porque, según explica a éste, ya está casado. Tras su mentira, rapta a la joven Ulloa; la ingenuidad de ésta la convierte en rendida enamorada aunque será precisamente su pureza lo que detenga a Don Juan. El padre acude en auxilio de su hija; el burlador, a pesar suyo, lo mata y huye. Aunque acogido por Lady Ontiveros, ésta le denuncia al conocer su amor por la joven; Don Juan se bate, es herido y muere. Sin embargo, en el más allá su cita con Doña Inés está asegurada.

El humor de Ciutti, el solícito criado tipificado en la comedia áurea, alterna con las escenas dramáticas donde la espada y el florete actúan como armas de duelo. El burlador queda convertido en seductor desde las primeras escenas. Un sorprendente carnaval ambienta las fiestas sevillanas a la sombra de la Giralda. La arquitectura de la ciudad muestra interiores y exteriores que van de la Hostería del Laurel al palacio de los Tenorio, de la morada de los Ulloa a las tenebrosas capillas de la Catedral, de los Reales Alcázares a los barcos varados en el Guadalquivir. Arquitectura real y arquitectura fingida construyen cinematográficamente una hipotética Sevilla del Siglo de Oro cuyo costumbrismo popular aún no ofrece todos los consagrados estereotipos posteriores.

El disfraz cumple funciones dramáticas en la persona del seductor y cómicas en el marido burlado. Don Juan se hace pasar por Don Luis. Las frases de vehemente juego amoroso, «mi collar», «mi amor», anticipan un beso mostrado en primer plano. El objeto perdido y robado, el collar, aleja y acerca una y otra vez a Juan e Inés. La primitiva fiesta de toros se ofrece como contexto para que Tenorio actúe como salvador de Doña Inés ante un animal desmandado que él mismo soltó para resolver un salvamento preconcebido. El escepticismo del burlador en materia religiosa distancia a amo y criado. El proceso de arrepentimiento genera conversión en Don Juan. Doña Inés parece haber conquistado el corazón de Tenorio y, sin duda, su alma. Don Juan quiere ser otro. Su mala fama se revuelve contra él. Y, sin querer, mata. Pero el puro amor lucha contra Don Juan y acabará vencién-dole.

La magnitud de ese amor, rondando los límites divinos, tiene efectos más allá de la muerte. Amor y muerte. Aquél redimiendo a ésta. Oímos: «El turbión de mi vida se deshizo con tu aliento. Acudiré al cielo. Jamás falté a la cita con la mujer.» Con la palabra Dios entre los labios, Don Juan pide a Ciutti que le calce con espuelas, como hacía en las cortes extranjeras, nombrándolo «Don Juan, Español».

Parece evidente que la presencia del drama romántico, tal como Zorilla lo había presentado, tiene mayor predicamento en esta variante cinematográfica que los planteamientos teológicos de Tirso. Sáenz de Heredia reclama como factor inexcusable el arrepentimiento previo a la imprescindible salvación por el amor. La lectura conservadora y patriótica efectuada por el director impide a un buen español morir condenado; en la más pura tradición cristiano-católica, la prolongada mala vida y su perverso comportamiento quedan superados instantáneamente por mor de los sentimientos y por intercesión de la mujer, medianera en este caso ante Dios y en favor del varón pecador. El burlador de oficio, el pecador irredento, acaba, en paradójico final, como el mejor caballero cristiano.

Entre los personajes del filme que no remiten a antecedentes literarios y, en consecuencia, son fruto de los guionistas en su necesidad de construcción narrativa, podemos citar a Lady Ontiveros. Tiene una doble significación; de una parte, según hemos indicado, se ofrece en variante femenina del arquetipo donjuanesco tal como en la literatura planteó Jardiel Poncela en *Pero ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* o el cineasta Roger Vadim en *Don Juan 73 (Si Don Juan fuera mujer)*, y de otra, como antagonista de Inés, cargando en este caso sobre la extranjera cuantos factores negativos hacen poner en duda la honorabilidad de una dama que comercia con sus matrimonios y se deja cortejar por nobles y plebeyos. La oposición entre la recatada española y la libertina extranjera cuestiona el buen nombre de ésta frente a la integridad moral de aquélla. Por si fuera poco, My Lady será la que traicione a su oponente al no haber podido conseguir su amor de manera que el final de Don Juan no es consecuencia de una limpia estocada recibida de frente sino puñal traidor clavado por la espalda en adecuada metaforización del comportamiento de la inglesa. El desenlace se plantea pues bajo la perspectiva zorrillesca sintetizada en la frase «un punto de contrición da a un alma la salvación»; sin embargo, el final vendrá en forma de apostilla patriótica cuando a la voz de «Don Juan, español», cierre de la película, entre en el más allá nombrado de

igual forma que Ciutti lo hacía al ser recibido su amo y señor en las cortes foráneas.

Don Juan, ambientada en la imperial y triunfadora España de los Austrias, producida en la primera etapa del franquismo, se inscribe como género entre la tipificación del drama romántico y las variantes de la comedia de capa y espada; el subrayado personal combina la exaltación de lo patriótico con la vivencia de lo teológico en oportuna adecuación a la ideología de un contexto sociopolítico formado por el autoritarismo de la dictadura militar más el integrismo del nacional-catolicismo.

Para el comentarista cinematográfico Azorín, los múltiples tipos de Don Juan se reducen a dos: el sensual y el filosófico, pero dadas las limitaciones ofrecidas por uno y otro a la hora de ser representados en teatro o cine, el actor y su interpretación son tan determinantes que modelan al personaje¹⁰.

La literatura y la filmografía de Gonzalo Suárez hacían abrigar la esperanza de que nunca se limitaría a una mera adaptación de una obra precedente para ofrecer su interpretación del mito. Como él mismo ha declarado, el personaje le había sido visceralmente antipático; ni Tirso ni Zorilla, pues, le servían como punto de partida. Con su *Don Juan en los infiernos* traspasa la frontera de lo meramente sensual en el personaje y lo instala en las fronteras de la racionalidad. Molière y el espíritu analítico de su criatura le venían mejor, según sus palabras, para ofrecer un Don Juan en quien verbo y reflexión se convierten en sustitutos de espada ligera y trivial aventura. Una consulta a la versión del dramaturgo francés permite comprobar que las coincidencias del filme con su antecedente literario son menores de las esperadas. *Don Juan o El festín de piedra*¹¹ situada en la Sicilia del XVII, subraya la vertiente materialista de un personaje para quien la única evidencia es la exactitud de la matemática; su escepticismo ante el más allá le supone la ausencia del arrepentimiento y su inexcusable condena ante la contestación afectiva y respetuosa de Sganarelle, su criado. Mientras, la prosa del dramaturgo, en la línea habitual de su literatura, fustiga hipocresías y oportunismos a unos y otros. El escritor francés es casi eco en el realizador español donde algún elemento concreto de literalidad verbal, modifica

¹⁰ «Azorín», *El cine y el momento*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1953, pp. 49-50.

¹¹ Molière, *Tartufo*, *Don Juan*, Madrid, Alianza Ed., 1991, pp. 125 y ss.

su significado por establecerse en distinto contexto y situación. Y en lo que respecta al personaje principal, coinciden en hacerlo depender del peculio paterno y contrastan en mostrarlo en el filme maduro y cansado, casado y separado; su racionalismo, en el último momento de su vida, le hace abrigar la esperanza de que «la muerte sea mujer»¹²; y es que, en palabras de refrán popular, «genio y figura hasta la sepultura». El seductor decrepito y senil lo recogió la filmografía extranjera precedente en el título de Alexander Korda *La vida privada de don Juan* (1934), interpretada por Douglas Fairbanks, cuyo rasgo fundamental mostraba al personaje enfrentado a su irreparable vejez y a una buena fama, definitivamente perdida ya, en una Sevilla ficticia donde el carnaval sustituye a otras más populares fiestas locales.

Sin embargo, el título de la película nos remite a otro antecedente que Suárez no declara aunque tampoco oculta: *Don Juan en los infiernos* poema de Baudelaire perteneciente a *Las flores del mal*¹³, que, más allá de la homonimia, sugiere una atmósfera y un clima de evidente repercusión en la película; una mínima comparación entre filme español y texto francés probaría la cercanía y similitud de atmósferas y sensaciones, aspectos y circunstancias. El poema observa a Don Juan iniciando el tránsito por la laguna Estigia; mientras entrega su óbolo a Caronte, sus víctimas le increpan, Sganarelle le solicita estipendio, Don Luis le recrimina los muertos y Doña Elvira le suplica una última sonrisa; la impasibilidad y el desdén es la respuesta del personaje. El realizador español, en semejante paisaje, humaniza a un héroe que, dubitativo ante el más allá, desplomado en la barca carontiana, dialoga cordialmente con su criado, «curso de mi discurso, [...] cauce de mi pensamiento», en variante paralela a la cervantina y universal pareja. El simbolismo verbal del poeta Baudelaire se hace barroca metáfora iconográfica en Suárez; el fin del personaje prototípico (interpretado por Fernando Guillén) coincide con un agonizante Felipe II (Ignacio Aierra) y un imperio que inicia, como su mito, un ocaso irreversible.

Suárez focaliza la ponderada magnificencia del siglo áureo bajo una escéptica mirada acorde con la de su personaje; sin llegar a revestirla de completa leyenda negra, la sentenciosidad inquisitorial se hace

¹² Gonzalo Suárez, *Don Juan en los infiernos*, Oviedo, Biblioteca Caja de Ahorros de Asturias, 1991.

¹³ Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, Madrid, Alianza Ed., 1982.

patente en tantos personajes y situaciones, desde la mirada adusta del monarca, que considera la risa pecado capital, a los pronunciamientos del Santo Oficio en materias más humanas que divinas. La solemne arquitectura de El Escorial sirve de marco palaciego para unos interiores mostrados habitualmente de modo tenebrista cuyo ambiente claustrofóbico contrasta con la viveza cromática de exteriores marcados por tonalidades y ambientaciones más placenteros y sensuales. La referencia pictórica a la composición plástica usada por Suárez en la puesta en escena es algo en lo que coinciden críticos y comentaristas. La composición del dormitorio donde Don Juan yace con la dama adúltera, la pose de ésta y el encuadre utilizado remiten en su semejanza a la pintura de Velázquez *La Venus desnuda*, del mismo modo que la secuencia final, recreación visual del poema baudelaireano, parece convertir en imagen dinámica el cuadro de Patinir *El paso de la laguna Estigia*. En adecuación a tan sugerente puesta en escena, un acierto del realizador es el recurso decorativo de la caracola, tan visualmente fascinante como de sugerente función en la narración; inspirada en un grabado del jesuita Von Kircher se manifiesta como anticipo de la radio para efectivo servicio en palacio denegado por las fuerzas inquisitoriales que sólo ven en ella inutilidad y provocación.

El personaje de Doña Elvira (Charo López) tiene una funcionalidad e independencia de la que carecen las versiones anteriores; con toda voluntad Suárez la transforma en dama lúcida, apasionada por su situación pero juiciosa y reflexiva que «afronta con dignidad y grandeza sus contradictorios sentimientos». Lejos del destino asignado por la literatura precedente al «ángel de luz», a la medianera entre Dios y el hombre, esta esposa de Don Juan elige a éste y no a Aquél; y es que lejos de intentar salvar el alma de su esposo se limita a quedarse sólo con su vida. El amor parece el resultado de la comprensión o, acaso, sea justamente al revés.

La actividad amorosa de Don Juan, muy limitada en la película a ojos del espectador, parece relacionada con su anticipada vejez lo que conlleva aprovechar el tiempo disponible y sacar fuerza amorosa a la flaqueza vital. En un contexto histórico y social marcado por el rigorismo contrarreformista que impide hasta la natural expresión de la risa, Don Juan se debate «en su verdadero infierno»¹⁴ y, defendiendo

¹⁴ Javier Hernández Ruiz, *Gonzalo Suárez, un combate ganado con la ficción*, 21 Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1991, p. 380.

el *carpe diem* frente al *ubi sunt*, a pesar del cansancio y la fatiga, fruto de la edad inevitable, intenta ganarle la partida a la vida.

Sin embargo, más allá de las versiones comentadas y las que no ha sido posible comentar, nos parece evidente que el personaje mujeriego y burlador tiene otras múltiples formas de manifestarse en el cine español sin que el nombre y la figura de Don Juan, de Tenorio, se hagan evidentes. Bastaría echar una mirada a cierta filmografía de Buñuel para ratificar mucho «donjuanismo» en sus personajes masculinos donde el don Lope de *Tristana* puede resultar un buen ejemplo. También, aunque con diferente modo de seducción, el galán de *Calle Mayor*, a quien Arniches y Bardem convirtieron en forzoso y cruel enamorado de solterona provinciana predispuesta ya a «vestir santos». O, para finalizar, ¿no es acaso el comienzo de la almodovariana *Mujeres al borde de un ataque de nervios* una metáfora del seductor que, micrófono en mano, cautiva con la mirada y persuade con la voz?

Rafael UTRERA MACÍAS
Universidad de Sevilla

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- AA.VV, «De Mérimée a Saura», *Reseña*, nº 146, 1983.
- AA.VV, *Carmen. El sueño del amor absoluto*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1984.
- AA.VV, *Cervantes en imágenes*, 28 Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1998.
- AA.VV, *La Ópera en Sevilla*, Sevilla, Equipo 28, 1991.
- Ayala, Francisco, «Carmen: Literatura y Cinematografía», en *Los Cuadernos del Norte*, nº 21, Octubre, 1983.
- Ayala, Francisco, «Sobre el concepto de España», en *Acto Solemne de Inves-tidura Como Doctor Honoris Causa del Excmo. Sr. D. Francisco Ayala y García-Duarte*, Universidad de Sevilla, 1994.
- Bizet, Georges, *Carmen*, Barcelona, Ed. Orbis, 1991.
- Cobos, Juan, *Orson Welles. España como obsesión*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1993.
- Company Ramón, Juan M., «La cruzada del brigadier», en *Archivos de la Filmoteca*, nº 7, Sep./Nov., 1990.

- Fernández, Luis Miguel, «Don Juan en imágenes. Aproximación a la recreación cinematográfica del personaje», en *Don Juan Tenorio en la España del Siglo XX*, Ana Sofía Pérez-Bustamante (Ed.), Madrid, Cátedra, 1998.
- González López, Palmira, «En recuerdo de Ramón de Baños, Pionero de nuestro cine», en *D'Art*, nº 8-9, Universidad de Barcelona, Noviembre, 1983.
- González López, Palmira, «Don Juan Tenorio», en *Antología Crítica del Cine Español*, Pérez Perucha Ed., Madrid, Cátedra-Filmoteca, 1998.
- González Troyano, Alberto, *La desventura de Carmen. Una divagación sobre Andalucía*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.
- González Troyano, Alberto, «El retorno de la excluida», en *El País, Babelia*, 11 julio, 1992.
- Gubern, Román, *El Cine Sonoro en la II República. 1929-1936*, Barcelona, Ed. Lumen, 1977.
- Mérimée, Prosper, *Carmen*, Barcelona, Ed. Los Libros de Plon, 1983.
- Riambau, Esteve, *Orson Welles. Una España inmortal*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1993.
- Sánchez Vidal, Agustín, *El Cine de Carlos Saura*, Zaragoza, Caja de Ahorros La Inmaculada, 1988.
- Sánchez Vidal, Agustín, *El Cine de Florián Rey*, Zaragoza, Caja de Ahorros La Inmaculada, 1991.
- Urrutia, Jorge, «La vejez de Don Juan», *Primer Acto*, nº 243, 1992.
- Utrera, Rafael, «Un mito literario en el cine español: Carmen», *Juan Ciudad*, Mayo 1992, pág. 32.
- Utrera, Rafael, «Don Juan, um mito literario en el cine», *Juan Ciudad*, diciembre 1992, pág. 32.