

Cuadernos de EIH CEROA

Nº 7-8. Sevilla 2007

LITERATURA Y CINE ADAPTACIONES

I

DEL TEATRO AL CINE

por
RAFAEL UTRERA MACÍAS

O De la edición: Eihceroa
O De los textos: Rafael Utrera Macías
D. LEGAL SE-3042-2007
ISBN 978-84-8434-427-8

Cuadernos de EIH CEROA

Director:

RAFAEL UTRERA MACÍAS

Secretaria:

VIRGINIA GUARINOS

Investigadores:

ANTONIO CHECA, INMACULADA GORDILLO,
ENRIQUE SÁNCHEZ OLIVEIRA, VICTORIA FONSECA,
LUIS NAVARRETE, MÓNICA BARRIENTOS

Facultad de Comunicación

Isla de la Cartuja

Universidad de Sevilla

41092 Sevilla

Correo electrónico:

rutrera@us.es

guarinos@us.es

Teléfonos: 954-559693. 954-559688

PADILLA



libros

c/ Feria nº 4. SEVILLA 41003 (ESPAÑA)

ÍNDICE

CAPÍTULO PRIMERO

DE HISTORIA Y LENGUAJE LITERARIO-CINEMATOGRAFICO	11
La superación de la teatralidad	17
Teatro y cine españoles	18

CAPÍTULO 2

LA CELESTINA	21
<i>La Celestina</i> cinematográfica	27
<i>La Celestina</i> de César Fernández-Ardavín	29
<i>La Celestina</i> de Gerardo Vera	31
Fichas técnico-artísticas	33
Bibliografía	36

CAPÍTULO 3

LA MOZA DE CÁNTARO	37
De Lope a Florián Rey	39
Ficha técnico-artística	48
Bibliografía	49

CAPÍTULO 4

LA LEYENDA DEL ALCALDE DE ZALAMEA	51
Guión y película	54
Ficha técnico-artística	60
Bibliografía	61

CAPÍTULO 5

LA DAMA DUENDE	63
<i>La dama duende</i> (1629) de Calderón de la Barca	65
Versión cinematográfica de la comedia	67
Original literario y película	73
Ficha técnico-artística	77
Bibliografía	78

CAPÍTULO 6

DON JUAN UNA PANORÁMICA	81
Don Juan, personaje del cine español —	87
<i>Don Juan Tenorio</i> de José Zorrilla	89
Estructura, personajes, argumento	89
El canon de Zorrilla	92
<i>Don Juan Tenorio</i> de Baños/ Marro	92
<i>Don Juan Tenorio</i> de A. Perla	95
<i>Amar y morir en Sevilla (Don Juan Tenorio)</i> de Barrera	102
<i>El convidado de piedra</i> de Tirso de Molina	103
Estructura, personajes, argumento	103
El canon híbrido de T. de Molina y J. Zorrilla	105
<i>Don Juan</i> de Sáenz de Heredia	105
El canon cruzado de Molière y Baudelaire	109
<i>Don Juan en los infiernos</i> de Suárez	109
Fichas técnico-artísticas	113
<i>Don Juan Tenorio</i> (1908-1910) de Marro y Baños	112
<i>Don Juan Tenorio</i> (1952) de Alejandro Perla	114
<i>Amar y morir en Sevilla</i> (2001) de Víctor Barrera	115
Bibliografía / Hemerografía	117

CAPÍTULO 7

LA LOLA SE VAA LOS PUERTOS	121
Obras teatrales de Manuel y Antonio Machado	119
<i>La Lola se va a los puertos</i> (1929) de Manuel y Antonio Machado —	121
Argumento	121
Comentario	123
Obras cinematográficas	129
<i>La Lola se va a los puertos</i> (1947) de Juan de Orduña	129
Argumento	130
Comentario	131
<i>La Lola se va a los puertos</i> (1993) de Josefina Molina	136
Argumento	136

Comentario	137
Síntesis	142
Fichas técnico-artísticas	143
Bibliografía	145

CAPÍTULO 8

LA GUERRILLA	149
La <i>Guerrilla</i> de Azorín	153
Argumento	153
Obra dramática	154
La <i>guerrilla</i> de Rafael Gil	163
Argumento	163
Comentario	164
Fichas técnico-artísticas	180
Bibliografía	182

CAPÍTULO 9

ORFEO SEGÚN JEAN COCTEAU	187
Orfeo, personaje mitológico	191
Orfeo, personaje de las artes	192
Orfeo, personaje cinematográfico	193
Cocteau: biografía intelectual	194
Cocteau, cineasta	195
<i>Orfeo</i> , obra teatral	196
<i>La sangre de un poeta</i>	198
<i>Orfeo</i> , obra cinematográfica	199
Ficha de la obra de teatro (primera representación en París, 1926)	207
Filmografía seleccionada	207
Bibliografía y hemerografía	210

CAPÍTULO 10

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA	211
-----------------------------	-----

RAFAEL UTRERA MACÍAS. Catedrático de Universidad con docencia en la Facultad de Comunicación (Sevilla). Fundador y director del *Equipo de Investigación en Historia del Cine Español y sus Relaciones con Otras Artes*. Sus temas de preferente investigación son la Historia del Cine Español y sus relaciones con la Literatura. Ha publicado los libros *Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo*; *Escritores y Cinema en España: un acercamiento histórico*; *Federico García Lorca/Cine*; *Literatura Cinematográfica - Cinematografía Literaria*; *Homenaje literario a Charlot*; *Claudio Guerin Hill: obra audiovisual*; *Azorín: periodismo cinematográfico*; *Film Dalp Nazarí: productoras andaluzas*; *Cuatro pasos por la Historia y la Estética del Cine español* (edición español-japonés); *Luis Cernuda: recuerdo cinematográfico*; *Las rutas del Cine en Andalucía* y *Poética cinematográfica de Rafael Alberti*.

Ha editado los volúmenes *Cine en Andalucía: un informe* y *El cortometraje andaluz en la democracia* (ambos en colaboración) así como *Memoria cinematográfica de Rafael Porlán*, *Imágenes cinematográficas de Sevilla*, *8 calas cinematográficas en la Literatura de la Generación del 98*, *Cuentos de Cine: de Baroja a Buñuel*, *El cine y el momento* (de Azorín), *Cine, Arte y artilugios en el panorama español*, *Katharine Hepburn: figura y genio de actriz*; *Andalucía, un siglo de fascinación. Homenaje a Basilio Martín Patino*, entre otros. Dirige la colección *Cuadernos de Eihceroa*. Ha colaborado en los colectivos *Antología Crítica del Cine Español*, *Diccionario del Cine Español*, *Insula-Val del Omar*, *Cuadernos de la Academia*, *Galdós en la pantalla*, *Ludus*, etc. Colaborador de las revistas *Film Ideal*, *Cinema 2002*, *Anthropos*, *Ínsula*, *Versants*, etc. Ha recibido diversos premios de Asociaciones Cinematográficas nacionales y extranjeras. Ha sido invitado como ponente a Congresos Internacionales celebrados en Egipto, Marruecos, Italia y Alemania y como profesor visitante a la Universidad Sofía de Tokio (Japón). Ha sido Presidente de la *Asociación de Escritores Cinematográficos de Andalucía* (ASECÁN) y miembro fundador de la *Asociación Española de Historiadores de Cine* (AEHC).

Agradecimientos

QUIERO agradecer a las distintas personas que me confiaron el dictado de una conferencia, el encargo de un curso monográfico, la participación en un simposio, para que estos trabajos nacieran, primero verbalmente, y se desarrollaran, editados en distintos medios y formatos: José Manuel López de Abiada (Universidad de Berna), Christoph Strotzki (Universidad de Münster), María Francisca Vilches de Frutos (Consejo Superior de Investigaciones Científicas), Luis T. González del Valle (Universidad de Colorado y Boulder), Dru Dougherty (Universidad de California, Berkeley), Antonio Cantos Pérez (Universidad de Málaga), José Romera Castillo (Universidad Nacional de Educación a Distancia), Miriam Tavares (Universidad de Algarve) y Francisco Gutiérrez Carbajo (Universidad Nacional de Educación a Distancia). La revisión de cada apartado, su ampliación y puesta al día, su conformación en un volumen único (donde se agrupan más en función de sus similitudes que de sus diferencias) está motivado por el posible beneficio académico y la comodidad que pueda obtener el alumnado de Cine y Literatura, asignatura impartida por mí en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla. A unos y a otros, mi reconocimiento y gratitud.

CAPÍTULO PRIMERO

**DE HISTORIA Y LENGUAJE
LITERARIO-CINEMATOGRAFICO**

LITERATURA y Cinematografía ofrecen un campo de estudio común al relacionar los conceptos de "teatro y cine", obra literaria y obra fílmica o representación escénica y película.

El tema, de evidente complejidad, ofrece múltiples variantes de interés entre los dos sustantivos citados, sea el contraste entre sus especificidades, sus mutuas influencias, sus paralelismos estéticos y expresivos como también un factor de enorme pragmatismo cual es la cuestión de las adaptaciones, el contraste entre la pieza teatral, escrita o representada, y su resultado fílmico.

Una mirada a las respectivas Historias del Cine y del Teatro permite comprobar que se interesan de modo distinto por el recíproco influjo de sus lenguajes; la primera, enjuicia negativamente la "teatralidad" cuando es rasgo presente en la película; la segunda, valora menos interesadamente la incidencia de lo cinematográfico sobre la estructura de la obra o sobre su representación dramática; sin embargo, no suele olvidar que es el cine quien provoca en el teatro contemporáneo la desaparición de sus clásicas unidades.

El origen de uno y otro es bien distinto: el nacimiento del teatro se pierde en la noche de los tiempos ligado a la magia y a la religión; por el contrario, el cine es hijo de la era industrial, se vincula al maquinismo decimonónico; el hombre contemporáneo ha sido testigo de su nacimiento e industrialización. El teatro, por combinar varias técnicas, puede clasificarse como "arte secundario" del tiempo y del espacio; el cine hereda este carácter pero añade como rasgo pertinente el cambio de "punto de vista"

y la "imagen en movimiento". Para el cineasta René Clair,¹ el teatro tiende a representar una acción que se desenvuelve según las reglas de un juego; por el contrario, el cine quiere mostrar esa acción tal como si realmente existiera y se dejara fotografiar.

La decoración de las primitivas películas, telones pintados y decoraciones ambientales, era semejante a la teatral pero, convertida en "escenografía cinematográfica", quedaba determinada por el "encuadre" y sintetizada por el "montaje". El actor, indispensable en el teatro, no es imprescindible en el cine. Jean Cocteau² lo definió así: en el teatro es una cabeza pequeña en una gran sala; en el cine es una cabeza grande en una sala pequeña.

Fedor Stepun³ estimó que el teatro enfermó de muerte cuando tuvo su encuentro con el espíritu racionalista de la ciencia, momento en que, precisamente, nace el cine.

En efecto, la evolución social del cine y su progresiva situación en el conjunto de las Artes, conllevó un renovado modo de concebir el universo que, ya desde el siglo XVIII, venía modificando una marcada visión teocéntrica del mundo; no fue ajeno a ello la aplicación del conocimiento científico, especialmente en el campo de las ciencias físico-químicas, a determinados artilugio-útiles para el ocio y el entretenimiento los cuales, más allá de tal función, fueron ampliando los enfoques seculares en detrimento de la concepción sagrada y a mostrar nueva visión del universo portadora de una representación mecanizada además de una cultura visual. La fotografía, la linterna mágica, el cinematógrafo, modificarán las coordenadas espacio-temporales del nuevo ciudadano, lector unas veces, espectador otras. La Literatura encontró así un poderoso vehículo de comunicación portador de nuevas armas y bagajes para la experiencia humana. La imagen fotográfica y, sobre todo, el desarrollo social de la "fotografía animada", conformará una diferente representación de la realidad, de cualquier tipo de realidad.

El "realismo", basado en la mimesis griega, adquiere carta de naturaleza en el siglo XIX cuando hace referencia a las artes que

¹ CLAIR, René (1955), *Reflexiones sobre el cine*, Artola, pág. 168.

² COCTEAU, Jean (1973), *Entretiens sur le cinematographe*, Ed. Pierre Belfond, París, pág. 73.

³ STEPUN, Fedor (1960), *El Teatro y el Cine*, Taurus, pág. 96.

pretenden una representación del mundo tanto figurativa como narrativamente y se opone a las tendencias neoclásicas y románticas precedentes; como una variante del mismo, los críticos distinguieron el denominado "naturalismo" cuyo modelo podía encontrarse en la literatura zoliana caracterizada por un verismo a ultranza y unos condicionamientos marcados por la herencia biológica. Cuando un procedimiento y otro se manifestaron obsoletos tanto para la novela y la pintura, de marcada tradición realista, como para el teatro, de corte naturalista, el cine hace acto de presencia en la sociedad y se ofrece, en principio, como fiel reproductor de la realidad con marcado mimetismo, recogiendo una herencia artística que los impresionistas en pintura y los simbolistas en teatro se habían negado a recibir.

Los inicios del cine europeo se debaten entre lo que pudiéramos llamar "realismo aristotélico" y "realismo platónico", si se nos permite semejante taxonomía filosófica para delimitar los modos y estilos caracterizadores del filme primitivo; en el primero, se pretende ofrecer los hechos sin mistificación alguna y alejados de la hipotética idealización que el espectador pudiera añadir; por el contrario, en el segundo, el voluntarismo para evitar la mimesis "del sentido común", de lo evidente a los ojos, aboga por un conjunto de recursos donde la puesta en escena es una recreación del autor que quiere trascender el vulgar mundo externo y fabrica un "reino inmaterial de esencias".

Las primeras sesiones públicas presentadas en París por los hermanos Lumière se basaban en un procedimiento de animación fotográfica para ofrecer postales ciudadanas, convertidas en testigos presenciales de unos hechos, cuya misión era recrear el movimiento por medio de procedimientos científicos. En sentido estricto no podrá hablarse todavía de lenguaje cinematográfico propiamente dicho; la estructura de cada film hace coincidir tiempo real y cinematográfico. El pionerismo de estas películas les vincula antes a la técnica fotográfica y la composición pictórica que a la genuina expresión literaria.

A su vez, el cine de Méliès se sirvió de una realidad inventada donde el decorado era parte fundamental y sus antecedentes inmediatos estaban en el *music-hall* y en las variedades. La manipulación de la historia utilizaba una diversidad de "trucos"

cuyos recursos establecían una condensación de la lógica espacio-temporal y construían una pluralidad de cuadros que funcionaban como escenas. La identificación de algún título con su homónimo *Viaje a la Luna*, de Verne, acaso permitía relacionarlo con ciertos antecedentes literarios.

De otra parte, la frase de Pathé «el cinematógrafo será el teatro, el periódico y la escuela del mañana» evidencia los "intereses industriales" de este pionero además del sometimiento de un espectáculo obligado a expresarse con los recursos de otro. Los primeros cineastas Gaumont, Zecca, convocaron a los profesionales de la escena porque era su aspiración convertir el cine en sucedáneo del arte de Talía.

Por ello, será el movimiento denominado *Film d'Art* el encargado de buscar nuevos procedimientos que incorporen técnicas dramáticas, desde la "adaptación" cinematográfica de la obra a la adopción de un punto de vista único semejante al percibido por el espectador en la sala teatral. El *asesinato del Duque de Guisa* ha quedado como película emblemática de este sistema y los hermanos Lafitte como iniciadores de un *estatus* con mayor prestigio social.

El cine, siempre ávido de contentar al espectador, hizo frente a sus sucesivas crisis; fueron objetivos prioritarios tanto la necesidad de buscar un público diferente como de justificar el carácter artístico del espectáculo. En definitiva, se trataba de hacer frente – como señala Stam⁴ a tres "tradiciones discursivas" presentes en el imaginario sociocultural del momento: la hostilidad platónica por las artes miméticas, el rechazo puritano por las ficciones artísticas y el histórico desdén de las élites burguesas por las masas populares.

Superada la novedad de un arte capaz de fotografiar el movimiento, el cine se ve obligado a orientarse hacia otros modos expresivos; por los caminos de la Literatura se adscribe a los módulos de la estética teatral: el formato del fotograma (proporción 1:1,3), las entradas y salidas laterales de los personajes, la inmovilidad del eje óptico perpendicular al decorado artificial, son aspectos de una herencia elegida.

⁴ STAM, Robert (2001), *Teorías del Cine*, Paidós, pág. 24.

LA SUPERACIÓN DE LA TEATRALIDAD

Ciertos aspectos del teatro son asumidos e integrados por el cine en su técnica y en su estética: los factores arquitectónicos y escenográficos unidos a los pictóricos y luminotécnicos llegan a ser esenciales cuando electricidad más fotografía dan origen a la imagen dinámica.

La uniformidad del espacio escénico, su incidencia sobre el primer cine, retrasa y condiciona la posibilidad de mostrar una acción segmentada en causa y efecto.

La ruptura de la estética teatral se consigue incorporando al lenguaje cinematográfico el "primer plano" y fragmentando en diversa planificación un espacio que mantiene el lugar y la acción.

La "reconstrucción histórica" en el mudo (y posteriormente "la revista" en el sonoro) será el modo y el género con el que se inicie la "renovación".

D.W. Griffith es el precursor. En su cine, la expresividad y la espectacularidad están servidas respectivamente por el "primer plano" y por el "plano general" aunque la extraordinaria novedad de su conjunta utilización suponga una perturbación psicológica para el espectador acostumbrado al encuadre fijo del escenario teatral.

La iluminación uniforme, la movilidad de la cámara, las simultaneidades espaciotemporales conseguidas por el montaje, la frecuente utilización de virados en color, el divisionismo de pantalla con triple imagen, son algunos de los elementos manejados por el cine en la adquisición de su técnica y lenguaje.

El tiempo narrativo y su incidencia sobre el ritmo de la acción no tenía precedentes en el teatro. La relación establecida entre las hipotéticas divisiones espaciales y su relación con el tiempo, implicó una verdadera autonomía en la adquisición del lenguaje fílmico. Griffith, como ya se ha dicho, y Abel Gance establecieron la mayor separación entre las técnicas del viejo arte y el cinematógrafo.

Posteriormente, el sonoro iniciará un nuevo acercamiento al teatro. La palabra, el diálogo, el micrófono, condicionan la nueva expresión; el montaje se supedita al recitado; lo visto también se oye. La buscada teatralidad cinematográfica se superará con

la comedia musical (el filme Cantando bajo la lluvia ejemplifica la historia de este proceso).

TEATRO Y CINE ESPAÑOLES

La adaptación filmica procedente de una obra literaria conforma un discurso propio donde los conceptos de fidelidad o subversión sólo son módulos comparables en el ámbito investigador o pedagógico. En el caso de la obra teatral y su resultado cinematográfico, no puede perderse de vista que la comparación suele establecerse entre texto escrito (obra literaria) y texto fílmico (obra cinematográfica) cuando mayor pertinencia tendría, si ello fuera posible, basar el cotejo entre pieza dramática y guión cinematográfico o representación teatral y película.

Al margen del autor adaptado, la obra cinematográfica resultante es susceptible de ser analizada atendiendo a *factores* externos, donde pueden tenerse en cuenta aspectos relativos a producción, vicisitudes de rodaje, unidades temporales (en cine, minutajes estándar o especiales; en televisión, división en capítulos), adecuación a la parrilla, carácter de la programación, etc., como internos donde los peculiares rasgos teatrales, partes y actos, situaciones y personajes, rimas y metros, se adecuan a las exigencias o posibilidades cinematográficas para eliminarlos o mantenerlos.

Partiendo de aquellos aspectos, señalaremos procedimientos internos, llevados a cabo en ambas adaptaciones (texto, personajes, situaciones, lugares, etc.) y externos, conformadores y orientadores del sentido de cada película. Nuestra metodología, tiende a apoyarse en puntos de vista eminentemente historicistas y postulados esencialmente cinematográficos.

Tales adaptaciones suelen coincidir en determinados aspectos independientemente de su época de producción: acomodan cuestiones intemporales a factores contemporáneos, potencian la denominada *fluidez cinematográfica* en detrimento de la teatralidad y transforman habitualmente el verso en prosa aunque, con excepciones, pueden conservarlo.⁵ No es momento oportuno

⁵ *El perro del hortelano* (1995), de Pilar Miró y *La dama boba* (2005) de Manuel Iborra.

para plantear la idoneidad o despropósito de la versificación en la versión cinematográfica pero nos tememos que la dificultad venga tanto de la incapacidad del emisor cinematográfico (director) para integrarla en la narración como del receptor (público) para recepcionarla adecuadamente, según habituales justificaciones industriales.

En los capítulos siguientes analizamos diversas obras pertenecientes al teatro español clásico (*La Celestina*, *El burlador de Sevilla*, *La dama duende*, *La moza de cántaro*, *El alcalde de Zalamea*), al romántico (*Don Juan Tenorio*) y al noventayochista (*La Lola se va a los Puertos*, *La guerrilla*) cuyos autores son Fernando de Rojas, Tirso de Molina, Calderón de la Barca, Lope de Vega, José Zorrilla, los hermanos Machado y Azorín; todas ellas han dado lugar a versiones muy distintas en función de sistemas de producción o de específicas contextualizaciones. El volumen se completa con un trabajo sobre el personaje de Orfeo según el tratamiento teatral y cinematográfico efectuado por Jean Cocteau.

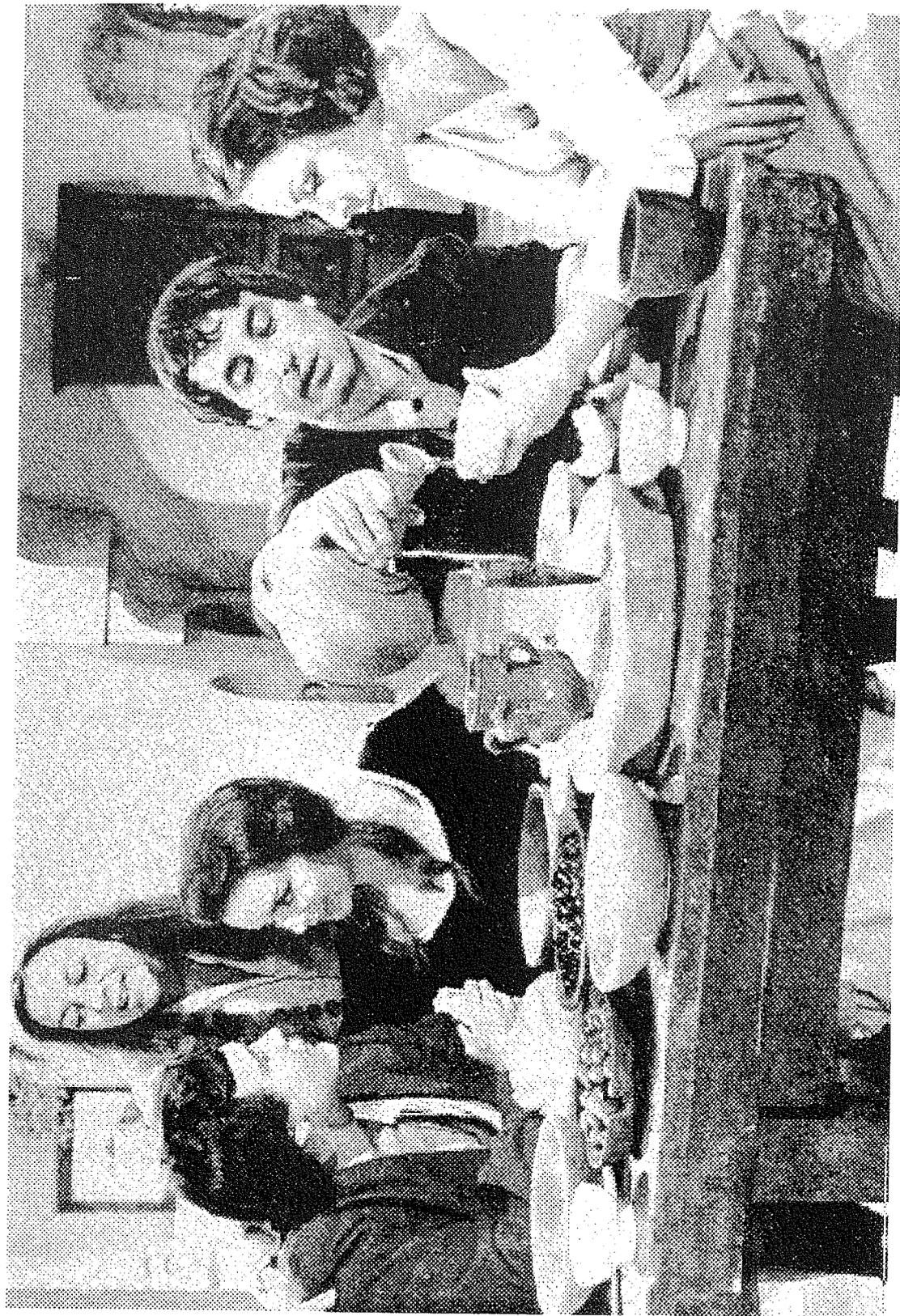
CAPÍTULO 2
LA CELESTINA

Argumento de toda la obra:

Calisto fue de noble linaje, de claro ingenio, de gentil disposición, de linda crianza, dotado de muchas gracias, de estado mediano. Fue preso en el amor de Melibea, mujer moza, muy generosa, de alta y serenísima sangre, sublimada en próspero estado, una sola heredera a su padre, Pleberio, y de su madre, Alisa, muy amada.

Por solicitud del pungido Calisto, vencido el casto propósito de ella, entreviniendo Celestina, mala y astuta mujer, con dos sirvientes del vencido Calisto, engañados, y por esta tornados desleales, presa su fidelidad con anzuelo de codicia y de deleite, vinieron los amantes y los que les ministraron, en amargo y desastrado fin. Para comienzo de lo cual dispuso el adversa fortuna lugar oportuno, donde a la presencia de Calisto se presentó la deseada Melibea.¹

¹ ROJAS, Fernando de (1499), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, (1969): Edición de Dorothy Sherman Severin, Alianza Editorial, pág. 45.



La Celestina de ARDAVÍN

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 aco- taciones 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;² 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

² A este respecto es muy pertinente la observación efectuada por el profesor Vázquez Medel cuando estima que es una obra «tan parca en valores plásticos explícitos como rica en otra plasticidad más sutil y a la vez intensa: la sugerida, evocada o incluso supuesta en los oyentes a quienes iba dirigida, a través de la fuerza de la palabra [...] Todo lo que, en el texto literario, es espesor, tridimensionalidad, profundidad casi insondable, puede ser arruinado en la imagen explícita y trivial». VÁZQUEZ MEDEL, M.A. (2001), «La Celestina, de la literatura al cine», en *Celestina: Recepción y Herencia de un mito literario*, Gregorio Torres Nebrera (Ed.), Universidad de Extremadura, Cáceres, págs. 131-132.

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 CELESTINA CINEMATOGRAFICA

La versión cinematográfica, antes en el mudo y luego en el sonoro, podría haber optado por el "respeto" al texto original, con los eximios de brevedad y selección de la prosa más erudita, retórica y ornamental, o por una "subversión" donde los imperativos del lenguaje filmico impusieran una ley a la que se doblegara la propia estructura de auténtico guión cinematográfico contenido en el texto de Rojas.³ Y, en cuanto al género,

³ Una de las "subversiones" más marginales en la filmografía foránea sobre *La Celestina* la encontramos en el film italiano de Carlo Lizzani *La Celestina* (1964) auténtico precedente de un género que, poco después, se desplegaría en los alrededores del cine porno. Su ficha y argumento es como sigue: Producción: Aston Film. Año: 1964. Guión: Noris, De Feo, Stegani, Franciosa, Magni, Lizzani. Adaptación libre de *La Celestina* de Fernando de Rojas. Director: Carlo Lizzani. Fotografía: Oberdan Troiani. Intérpretes: Assia Noris (Celestina), Venantino Venantini (Carlo), Beba Loncar, (Luisella), Raffaella Carrá (Bruna) Marilú Tolo (Silvana), Dalia Lahvi (Daniela) y Piero Mazzarella, Mireila Maravidi, Goffredo Alessandrini, Franco Nero, Massimo Serato, Maria Pia Arcangeli, Ettore Mattia. Música: Piero Umiliani.

Sinopsis argumental: Celestina, mujer moderna, se desenvuelve a sus anchas en una actividad de la que es única animadora. Sin medios y sin ayuda, inventa su quehacer poniéndose a disposición de aquellos que, por una u otra razón, se sienten solos. Procura compañía y comprensión a las almas solitarias. Comienza el juego con un industrial quien, llegado a los cuarenta, sueña con una jovencita que le alegre los días. Celestina la encuentra y a la vez concierta un negocio entre el industrial y un constructor. Esto le vale cien millones. Pero no será el único negocio que Celestina consiga. Cultiva solícita las relaciones entre Luisella y un misterioso prócer romano que hace escapadas a Milán para encontrarse con la muchacha. El grupo de jovencitas que Celestina puede poner a disposición de

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 pieza literaria, 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.

Es factor común de las versiones cinematográficas revisadas disponer de asesoría literaria especializada; así *La Celestina* (1969), de Ardavin, 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

los solitarios va creciendo.

Todo funciona: unos nudos se desatan y otros vínculos se consolidan según las previsiones de la negociante Celestina. Demasiado perfecto. Quien se encarga de dar al traste con todo es Cantelli, que por indiscreción descubre públicamente los hechos. Celestina, que ya casi había triunfado, se encuentra con el día y la noche. Pero no se desalienta y decide llamar por teléfono al misterioso personaje romano amenazándole con un escándalo. Todo acaba arreglándose: Celestina puede irse de Milán y trasladarse a París. Con ella van también Luisella y Carlo, quien, sin embargo, no supone que los planes de Celestina van tomando otro sesgo más amplio...

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 DE CÉSAR FERNÁNDEZ-ARDAVÍN

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 propio Ardavín y de su equipo; 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 leit motiv 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.⁴ 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 (Amelia de la Torre) se caracteriza por la gran simplicidad de su indumentaria; el rosano-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.

⁴ En opinión de Laura Antón, Ardavin decidió este tratamiento decorativo frente al rodaje en escenarios naturales que encarecían la producción. Por ello, la obra de Berruguete, Fra Angélico y Boticelli está presente en la concepción arquitectónica del espacio diseñada por el guionista/productor/realizador; cincuenta y dos módulos, que se montaban y desmontaban, servían para construir cada uno de los habitáculos. ANTON SÁNCHEZ, Laura (2000), *César Fernández-Ardavín: Cine y Autoría*, Egeda, págs. 239 y ss.

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 en su propia boca, queda modificado en esta versión.

LA CELESTINA DE GERARDO VERA

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 del 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 jóvenes 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 potenciada a lo largo del filme, recriminándose ambos sobre el trágico destino de la madre de aquel; 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 prescindiera de actos pero no falten los temas básicos.

FICHAS TÉCNICO-ARTÍSTICAS

La Celestina, de César Fernández-Ardavín.

producción: Hesperia Films, S.A., Aro Films, S.L., Berlin Television System (Alemania)

Año: 1969.

Argumento: Obra de Fernando de Rojas.

Asesoría literaria: Manuel Criado de Val.

Guión, Dirección, Decoración, Productor ejecutivo: César Fernández-Ardavín.

Ayudante de dirección: Juan Antonio Arévalo.

Auxiliar de dirección: Pedro Pardo.

Jefe de producción: Andrés Dolera.

Delegado de producción: Karl Mannchen.

Ayudante de producción: José Santos.

Auxiliar de producción: Juan Clemente.

Secretaria de rodaje: Carmen Robledo.

Regidor: Eugenio Villar.

Director de fotografía: Raúl Pérez Cubero.

Segundos operadores: Fernando Guillot y Segismundo Pérez.

Ayudante de cámara: Salvador Gómez.

Foto-fija: Magdalena López.

Música: Ángel Arteaga. Coros de la comunidad de Padres Benedictinos de Leyre.

Montadora: Petra de Nieva.

Auxiliar de montaje: Julia María Tiedra.

Maquillaje: Carlos Nin.

Ayudante de maquillaje: Marina Nin.

Sastrería: Cornejo.

Peluquería: Nuria Paradell.

Ingeniero de Sonido: José A. Llera Pérez.

Género: Drama.

Formato: 35 milímetros.

Color: Eastmancolor.

Pantalla: Panorámica.
Exteriores: Toledo.
Calificación: 18 años.
Distribución: Cinema Internacional Corporation y Paramount
Films España S.A.
Intérpretes: Elisa Ramírez (Melibea), Julián Mateos (Calisto),
Amelia de la Torre (Celestina), Gonzalo Cañas, Hugo Blanco,
Uschi Mellin, Antonio Medina
Eva Guerr, Heidelotte Diehl, Eva Lissa, Konrad Wagner, Antonio
Mancho.
Duración: 126 minutos.
Estreno: Madrid en Cines Callao y Richmond. 6 de abril de
1969.

La Celestina, de Gerardo Vera.
Productoras: Sociedad Gral. de Televisión, S.A. (Sogetel), Lola
Films, S. L.
Con la participación de: Sogepaq y Canal Plus.
Año: 1996.
Productor: Andrés Vicente Gómez.
Productores asociados: Antonio Saura, Fernando de Garcillán.
Jefe de producción: Angélica Huete.
Guión: Rafael Azcona.
Argumento: Basado en la obra *La Celestina* de Fernando de
Rojas.
Diálogos: Francisco Rico.
Adaptación: Rafael Azcona, Gerardo Vera.
Director de fotografía: José Luis López Linares.
Cámara: Teo Delgado.
Steady Cam: Arturo Aldegunde.
Temas musicales: *Fantasia para un gentilhombre* (Joaquín.
Rodrigo/ John Williams & La Philharmonia Orchestra). *Con-
certino en la menor* (S. Bacarisse) interpretado por Narciso
Yepes con la Orquesta Filarmónica de España. *Missa pro de-
functis* (Cristobal de Morales) interpretado por Capella Reial
de Catalunya y Hesperion XX. *Diferencias sobre guardamé
las vacas* (Luis de Narváez) interpretado por Narciso Yepes.

Suite española: Folias (Gaspar Sanz) interpretado por Narciso Yepes. *Fantasies pavanés & gallardes: gallarda 6 y fantasía 1*. (Lluís del Milà) interpretado por L. Duftschmid Jordi Savall, A. Lawrence-King, S. Casademunt, E. Brandao. *Estudio Opus 6 nº 11* (Fernando Sor) interpretado por Narciso Yepes.

Arreglos musicales: Octavio Bustos Abarca, Narciso Yepes.
Dirección artística: Ana Alvargonzález.
Vestuario: Sonia Grande, Gerardo Vera.
Montador: Pedro del Rey.
Sonido: José Antonio Bermúdez.
Sonido directo: Miguel Rejas.
Ayudante de dirección: Arantxa Aguirre.
Maquillaje: Paca Almenara.
Peluquería: Alicia López.
Efectos especiales: Reyes Abades, Tomás Urbán.
Intérpretes: Penélope Cruz (Melibea), Juan Diego Botto (Calisto), Maribel Verdú (Areusa), Terele Pávez (Celestina), Nancho Novo (Sempronio), Jordi Mollá (Pármeno), Nathalie Seseña (Lucrecia), Carlos Fuentes (Sosia), Candela Peña (Elicia), Ana Lizarán (Alisa), Sergio Villanueva (Tristán), Ángel de Andrés López (Centurio), Lluís Homar (Pleberio), Ana Risueño (Poncia), Rodrigo García (Crito), Amparo Gómez Ramos (Ana), Joaquín Notario (Verdugo), José Colomina (Traso), Aquilino Gamazo (Patibulario 1), Igor Otaegui (Patibulario 2).

Género: Drama.
Formato: 35 mm.
Color: Eastmancolor.
Pantalla: Scope.
Versión de la distribución en España: Original.
Versión original: Castellano.
Duración: 92 minutos.
Lugares de rodaje: Lupiana (Guadalajara), Escalona (Toledo), Nuevo Baztán (Madrid), Cáceres, Trujillo (Cáceres).
Estreno en Madrid: Cine Palafox, 8 de noviembre de 1996.
Distribuidora: Sogepaq Distribución S.A.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTÓN SÁNCHEZ, Laura (2000), *César Fernández-Ardavín: Cine y Autoría*, Egeda.
- BEJARANO, Fernando (1997), “La Celestina”, *Cine para leer*, Mensajero.
- COLECTIVO (1980), *Historia de la Literatura Española e Hispanoamericana*, Ediciones Ordaz, Vol. I.
- FERNÁNDEZ VALENTÍ, Tomás (1996), “La Celestina”, *Dirigido por*, n° 252.
- GARCÍA-POSADA, Miguel (1996), “La Celestina”, *El País*, 21 de noviembre de 1996.
- GOYTISOLO, Juan (1999), “Un universo de ruido y furia”, *El País*, 17 de abril de 1999.
- LIDA DE MALKIEL, María R. (1962), *La originalidad artística de La Celestina*, Editorial Universitaria, Buenos Aires
- RICO, Francisco (1980), *Historia y crítica de la Literatura Española*, Vol. 1, Cap. 14: “La Edad Media”, DEYERMOND, A. (Coord.): “La Celestina”, Editorial Crítica.
- ROJAS, Fernando de (1499), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, (1969), Edición de Dorothy Sherman Severin, Alianza Editorial.
- ROJAS, Fernando de (1499), *La Celestina* (2004), El País / Clásicos Españoles.
- TORRES, Augusto M. (1996), “Cine: *La Celestina*. Sensual versión de un clásico”, *El País*, 11 de noviembre de 1996.
- TORRES, A. M. (1969), “*La Celestina*, de César Ardavín”, *Nuestro Cine*, n° 87, julio de 1969.
- TORRES NEBRERA, Gregorio (Ed.) (2001), *Celestina: Recepción y Herencia de un mito literario*, Universidad de Extremadura, Cáceres.
- UTRERA MACÍAS, Rafael (2000), “Representación cinematográfica de mitos literarios. Carmen y Celestina, Don Quijote y Don Juan según el cine español”, *Versants. Revue Suisse des Littératures Romanes*, Ginebra (Suiza), n° 37.
- VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Á. (2001), “La Celestina, de la literatura al cine”, en *Celestina: Recepción y Herencia de un mito literario*, Gregorio Torres Nebrera (Ed.), Universidad de Extremadura, Cáceres.

CAPÍTULO 3
LA MOZA DE CÁNTARO

*Una moza de cántaro y del río,
más limpia que la plata que en él lleva,
recién herrada de chinela nueva,
honor del devantal, reina del brío,
con manos de marfil, con señorío,
que no hay tan gran señor que se le atreva,
pues donde lava, dice amor que nieva,
es alma ilustre al pensamiento mío.
Por estrella, por fe, por accidente,
viéndola henchir el cántaro, en despojos
rendí la vida al brazo transparente.
Y, envidiosos del agua mis enojos,
dije: «¿Por qué la coges de la fuente,
si la tienes más cerca de mis ojos?».¹*

¹ LOPE DE VEGA, *La dama boba. La moza de cántaro*, Ed. de NAVARRO DURÁN, Rosa (1989), Planeta, pág. 166. Versos 1107-1120.

L *A moza de cántaro* es obra escrita por Lope de Vega entre 1625 /1627. Encuadrable dentro del heterogéneo grupo de comedias de enredo y costumbres contemporáneas de la vida nacional, se asociaría con las conocidas *El acero de Madrid*, *El perro del hortelano* y *El villano en su rincón* como con las menos populares *Santiago el Verde* y *Las bizarrías de Belisa*;² de ésta, no perderemos de vista su atuendo y disfraz varonil tanto para perseguir al hombre amado como, al tiempo, para salvarlo dos veces de la muerte. En ellas, los temas básicos del autor establecen en paralelo el sentimiento monárquico con el concepto del honor y la ortodoxia religiosa con el orgullo nacional.

Lope genera el conflicto en función de la identidad de la protagonista, una mujer, D^a María de Guzmán y Portocarrero, noble, bella y rica, habitante de Ronda, que desdeña a sus pretendientes y mantiene voluntaria soltería al no encontrar motivaciones en el matrimonio. Dividida en tres jornadas, se conforma con una pluralidad de versos en variadas estrofas, sonetos, redondillas, octavas reales, etc. y donde el monólogo alterna, circunstancialmente, con el habitual diálogo.

DE LOPE A FLORIÁN REY

La primera versión de *La moza de cántaro* (1927) fue realizada por José Amich (Amichatis) e interpretada por Marina Torres, Javier Rivera, Jaime de Besar y Enrique Guitart. La segunda versión de *La moza de cántaro*, sonora ya, fue realizada por Florián Rey en el ocaso de su popular filmografía.³ La dirección

² ALBORG, José L. (1970), *Historia de la Literatura Española*, Gredos, Madrid, pág. 334.

³ En la década de los años 50, la última activa, rodaría *Cuentos de la Alham-*

pareció limitarse a poco más de la puesta en escena; según los títulos de crédito es una realización de por lo que su autoría literaria pareció vincularse más al guionista, tal como ahora se dirá. ¿Qué razones justifican la elección de autor clásico y texto dramático para efectuar tan específica adaptación?

El contexto socio político en el que se inscribe *La moza de cántaro*, rodada en 1953 y estrenada en 1954 (8 de febrero), muestra una progresiva superación del estado autárquico y una mayor relación con el extranjero. Las múltiples carencias de la población, la estructura jerárquica de su sociedad, el funcionamiento del mercado negro y el estraperlo, la ausencia de libertad en todos los órdenes de la vida, son entre otros aspectos, los rasgos caracterizadores de una España y un gobierno que apoya sus decisiones en un régimen personalista donde el español es súbdito antes que ciudadano.

El cine de ficción por entonces producido, obediente a las directrices censoras del momento, sigue enjuiciando el pasado inmediato bajo la perspectiva de los vencedores: el guerrillero, el legionario, el militar de tierra, mar y aire, son mostrados como prototipos y héroes dentro de un maniqueísmo primitivo. Otros géneros diferentes son la comedia “rosa”⁴ donde triunfa el amor platónico, el cine “religioso”⁵ representante exclusivo del nacionalcatolicismo, el propagandístico y bélico⁶ referido a la interpretación franquista de la guerra civil, el “histórico”,⁷ centrado

bra (1950), *Tres citas con el destino* (1954), *La moza de cántaro* (1954), *La danza de los deseos* (1954), *La cruz de mayo* (1957) y *Polvorilla* (1957), lo que le daría oportunidad para dirigir a Carmen Sevilla, Amparo Rivelles, Paquita Rico, Lola Flores, Gracia de Triana y Marujita Díaz así como a los galanes Mario Berriatúa, Antonio Vilar, Peter Damon, José Suárez y Virgilio Teixeira.

⁴ *Todo es posible en Granada* (1954), de Sáenz de Heredia, *Las muchachas de azul* (1957), de Lazaga, *Las aeroguapas* (1957), de Manzanos, *Las chicas de la Cruz Roja* (1958), de Salvia.

⁵ *Balarrasa* (1950), de Nieves Conde, *La Señora de Fátima* (1951) y *El beso de Judas* (1953), de Gil, *Marcelino, pan y vino* (1954), de Vajda.

⁶ *La patrulla* (1954), de Lazaga, *Murió hace quince años* (1954), de Gil, *Embajadores en el interno* (1956), de Forqué, *Con la vida hicieron fuego* (1957), de Mariscal.

⁷ *Alba de América* (1951), de Orduña, *Amaya* (1952) y *Jeromín* (1953), de Lucia, *Laprincesa de Éboli* (1954), de Young.

en las glorias del imperio, las "adaptaciones literarias" basadas habitualmente en novelistas decimonónicos donde Pereda y Coloma se prefieren a Clarín o Galdós y entre los noventayochistas y coetáneos alternan Baroja con Benavente y Arniches con Blasco Ibáñez⁸; algunos títulos se atreven a bucear en la realidad social y, desafiando a la censura, plantean, entre otros, los temas de la juventud desarraigada o del éxodo campesino a la ciudad, intentando aproximarse a un cine de marcado carácter "neorrealista".⁹

¿Qué lugar ocupan en este contexto industrial y cultural las adaptaciones del teatro clásico español? Su escaso número y discutible resultado, se diluye entre las variantes genéricas antes apuntadas. La elección de sólo dos títulos, *Calderón de la Barca, El alcalde de Zalamea* (1953), de José Gutiérrez Maesso, y Lope de Vega, *La moza de cántaro* (1954), de Florián Rey, evidencian el desinterés de una cinematografía por un específico modelo de teatro nacional.

La producción de *La moza de cántaro* se debe a *Atenea Films* y *Chamartín*; la primera, sociedad presidida por Natividad Zaro, tras producir *Surcos*, se empeña ahora en películas más populares asociándose, como en este caso, a una firma de prestigio, Chamartín, diversificada en estudios, productora y distribuidora que, este mismo año de 1954, estrenará su mayor éxito internacional, *Marcelino, pan y vino*, según relato de José M^a Sánchez Silva y dirección de Ladislao Vajda.

Antonio Mas-Guindal, experimentado guionista en películas de Juan de Orduña adaptó a la pantalla obras de Jacinto Benavente (*Vidas cruzadas* y *Rosas de otoño*), los hermanos Machado (*La Lola se va a los puertos*) y Luisa María Linares (*Tuvo la culpa Adán, La vida empieza a medianoche*); en esta ocasión toma la obra de Lope para reescribir libérrimamente la pieza homónima e intervenir como "asesor de ambientes" en su puesta en escena; de su pluma saldrían dramas interpretados y cantados por

⁸ *Zalacaín el aventurero* (1954), *El padre Pitillo* (1954), *Cañas y barro* (1954) todas de Orduña, *Señora ama* (1954), de Bracho.

⁹ *Surcos* (1951), de Nieves Conde, *Segundo López* (1953), de Mariscal, *Bienvenido Mr. Marshall* (1953) y *Calabuch* (1958), de Berlanga, *Calle Mayor* (1956) y *La venganza* (1959), de Bardem.

Sara Montiel (*El último cuplé*, *Carmen la de Ronda* y *La reina del Chantecler*) con estructura narrativo/musical semejante a la utilizada en *La moza de cántaro*.

Su labor efectuó modificaciones básicas: prosificación del verso original, "novelización" de su dramaturgia, transformación de la comedia en "musical a la española", al margen de otras invenciones argumentales y temáticas, como a continuación se dirá.

Por el contrario, esta D^a María cinematográfica, canta amorosa canción rodeada de una corte de damiselas mientras otea desde sus balcones la ronda del caballero. D. Diego, marqués de Aracena, bravucón, borracho, grosero, se enfrenta al Conde (de Álora), admirador de la voz que oye, y ofende a D. Bernardo, caballero de Santiago, padre de María, porque aquél y ésta no se deciden a ofrecerle la mano. El ausente D. Alonso, su hijo, debería salvar el honor familiar; en su lugar, María, la hermana, vestida de caballero y haciéndose pasar por él, reta al Marqués y, en buena lid, acaba con su vida.¹⁰ En su huida es recogida por el Conde, quien la salva de la justicia llevándola consigo a la corte; la toma en todo momento por D. Alonso y la trata, pues, como a varón. D^a María, la mujer vestida de hombre, cambia su indumentaria para, convertida en Isabel,¹¹ librarse de D. Juan y marchar a Madrid. Transformada en moza de mesón atrae con su belleza y sus canciones tanto a criados como a señores;¹² entre

¹⁰— Acude a la cárcel, bajo la apariencia de mujer enamorada, para proponerle a Don Diego su propio matrimonio; al sellar el pacto con un abrazo, mata al intemperante galán y así cumple la venganza:

*Pues estas hazañas hacen
las mujeres varoniles* (vv. 370-371)

Ésta y posteriores citas están hechas por Lope de Vega (1989), *La dama boba. La moza de cántaro*. Edición, introducción y notas de Rosa Navarro Durán, Planeta.

¹¹ En la resolución de un conflicto cortesano, la mujer asume, excepcionalmente, las funciones del varón.

En Lope, la huida de la justicia la obliga a disfrazarse de humilde criada y así, bajo el nombre de Isabel, como "una Judit valerosa" (v. 824), se ofrece a un indiano, en su opinión "miserable" (v. 1331), que camina hacia la corte.

¹² El amor entre el galán y María se cruza pero la aparente desigualdad social impone sus reglas. Se manifiesta el decoro del personaje y, en con-

ellos, el Conde de Álora quien en compañía de su primo, el conde de Tudela, visita a la rica viuda D^a Ana con intención de comprarle unas fincas.¹³ La viuda, cortejada por éste, prefiere a aquél y sin disimulo alguno se lo hace saber. Cuando D. Juan conoce a la moza y se prenda de ella, surgirán los celos entre criada¹⁴ y viuda.¹⁵ La belleza de Isabel cautiva al propio rey, Don Felipe

secuencia, se hace notar el conflicto entre situación presente y condición de cuna. Un monólogo de Isabel (María) le sirve a Lope para glosar la popular letrilla de Góngora

*Aprended flores de mi
lo que va de ayer a hoy;
que ayer maravilla fui,
y hoy sombra mía aún no soy.* (vv. 1237-1240)

y establecer el correspondiente paralelo con los avatares del personaje. Posteriormente, en un segundo monólogo en el que reflexiona sobre su condición, le permite rematar el juego poético con los gongorinos dos versos primeros y asumir la identidad presente ante la imposibilidad de recuperar la primera:

*Mejor es ser lo que soy
Pues que no soy lo que fui* (vv. 1525-1526).

¹³ En el texto literario, una historia paralela nos presenta a la rica viuda D^a Ana, hermosa e inteligente aunque sin suerte en el amor, a El Conde, solícito pretendiente, atrevido y desvergonzado, y a Don Juan, galán ingenioso y discreto, valeroso y enamorado.

¹⁴ La presente condición de la dama la ha dejado sin confidente, como antaño lo era la criada Luisa, mientras que su amiga Leonor, en cuanto criada, sólo es receptora de cuitas amorosas, nunca de secretos relativos a la identidad. La soledad del personaje sólo encuentra alivio en los oportunos soliloquios. Véase Navarro Durán, *o.c.*, Introducción, pág. XXXV. Utilizando una redondilla, la glosa volverá a utilizarse nuevamente en boca de Pedro, el lacayo, cuando, ante Martín, promete a una Isabel ausente vengarse de quien la hace sufrir (vv. 1793-1828) mientras finaliza la segunda jornada.

¹⁵ La síntesis de su peculiar historia, el tema de la identidad, se combina acertadamente con el *ubi sunt*.

El enredo funciona y los criados informan a María que D. Juan está enamorado de D^a Ana. Por su parte, María tiene que imponerse ante lacayos e indiano quienes pretenden sobrepasarse en diverso tipo de favores. En todo momento es moza y dama; para Lorenzo "bravas bofetadas da" y para Don Juan "quien siente bien no habla mal". La identidad de María sigue siendo un enigma y aun más cuando ésta entregue una preciada joya a Don Juan a fin de venderla y poder iniciar la vuelta a casa; sin embargo, el amor sobrepasa la barrera de la duda.

El Conde será el encargado de buscar a la asesina huida y conseguir el

IV, quien visita el Mesón a fin de obtener sus favores. En paralelo, el Conde de Arcos, padre de María será recibido en audiencia por su majestad a quien informa de cómo se produjo el duelo entre Aracena y su hija, con opinión contraria a la facilitada por D. Carlos, el hermano del difunto Marqués. Éste mismo propone a Isabel un encuentro amoroso con el rey, advirtiéndole de cuáles son sus intenciones: influir en la opinión del monarca para que la justicia actúe sobre la asesina de su hermano. En esta cita, Isabel descubre su identidad a Felipe IV al tiempo que D. Juan los sorprende con intención de matar al caballero; reconocidos todos, el rey perdona la osadía del conde y da su conformidad a la boda de D^a María con D. Juan.

Respecto al original, guionista y realizador amplían y concretan onomásticas y topónimos: María de Guzmán y Portocarrero, dama de Ronda, D. Bernardo, el padre, Conde de Arcos, así como los Condes de Álora y Tudela, el Marqués de Aracena y el propio Rey Felipe IV. Situado el drama en la aristocracia, se ofrece desde ésta la visión de los hechos: D^a María mata por defender el honor paterno, pero D^a Beatriz, testigo de lo sucedido, lo interpreta como acción celosa y así lo hace creer a la Corte y al propio Rey.

Más Guindal y Rey presentan a una joven noble educada como un muchacho y hábil en el manejo de las armas; la "masculinización de la heroína" se convierte en juego de equívocos entre mujer / varón donde D. Alonso (es decir D^a María travestida en soldado) evita cualquier compromiso que atente contra la honorabilidad sexual de su condición. Frente a la pieza de Lope, en la que la noble dama se presenta despreciativa con los hombres y orgullosa de su soltería, esta otra D^a María entona canción amorosa y se deja oír mientras vigila a los caballeros del entorno, resuelve la situación en escena nocturna y callejera mediante duelo a espada y, vestida de hombre, como Lope hizo en *Las bizarrías de Belisa*, huye de la justicia amparada por su admirador,

perdón real. El equilibrio se restablece con la habitual anagnórisis: *Pues yo soy doña María* (v. 2678) y el amor reinará entre iguales no sin antes haberse aliviado la prologada soledad de una mujer valiente que, en esos aspectos, ha igualado al prototipo masculino. El rey, en ausencia, interviene administrando justicia y otorgando el perdón.

D. Juan, el marqués de Álora, quien la toma por su hermano D. Alonso. Los equívocos producidos entre ambos y entre María y las mozas de la venta ninguna relación tienen con el texto de Lope; responden a la exclusiva inventiva del cineasta quien somete el honor femenino al circunstancial acoso de los demás. Estamos ante una secuencia construida como comedia y resuelta como situación donde los personajes se queman a fuego lento; en cierto modo, es una *variatio* de la mujer vestida de hombre en el teatro clásico, especialmente en entremeses y mojigangas, y en el que nombres como María de Navas¹⁶ y tantas otras jugaban no sólo con los equívocos producidos por la inversión de roles en la indumentaria sino con la ruptura de convenciones "en lo privado y en lo público"⁹; obviamente, la vida ficticia o real de aquellas féminas iba por otros derroteros bien distintos a los marcados por el guionista a su personaje, el cual, vestida de varón siempre se siente mujer en cuestiones de amor y sexo, aspectos que la censura franquista veló con su celo habitual.

El recurso de los versos como explicativo de situaciones, caso por ejemplo de los tres sonetos¹⁷ del original queda reducido al "Amaba Filis a quien no la amaba", recitado por D^a Ana, mientras que los restantes han desaparecido; esta función, al igual que soliloquios y apartes, será sustituida por la canciones, emotivas o descriptivas, puestas en boca de la heroína y, circunstancialmente, en la de músicos o secundarios acompañados de instrumentos.

¹⁶ BUEZO, Catalina (2000) "La mujer vestida de hombre en el teatro del siglo XVII: María de Navas, itinerario vital de una "autora" aventurera", en García Lorenzo, Luciano, *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, Festival de Almagro / Universidad de Murcia.

¹⁷ Iniciada la segunda jornada compiten en agudeza poética recitando cada uno un soneto; el Conde relata un tema heroico "a la venida del inglés a Cádiz" y loa al Rey de España:

*Atrevióse el inglés, de engaño armado,
porque al león de España vio en el nido* (vv. 1063-1064)
mientras que la viuda hace metafórica referencia a su situación personal
*Amaba Filis a quien no la amaba,
y a quien la amaba, ingrata aborrecia* (vv. 1089-1090)
y Don Juan alude directamente a la joven Isabel
*Una moza de cántaro y del río,
más limpia que la plata que en él lleva* (vv. 1007-1008).

D. Juan, el marqués de Álora, quien la toma por su hermano D. Alonso. Los equívocos producidos entre ambos y entre María y las mozas de la venta ninguna relación tienen con el texto de Lope; responden a la exclusiva inventiva del cineasta quien somete el honor femenino al circunstancial acoso de los demás. Estamos ante una secuencia construida como comedia y resuelta como situación donde los personajes se queman a fuego lento; en cierto modo, es una *variatio* de la mujer vestida de hombre en el teatro clásico, especialmente en entremeses y mojigangas, y en el que nombres como María de Navas¹⁶ y tantas otras jugaban no sólo con los equívocos producidos por la inversión de roles en la indumentaria sino con la ruptura de convenciones "en lo privado y en lo público"; obviamente, la vida ficticia o real de aquellas féminas iba por otros derroteros bien distintos a los marcados por el guionista a su personaje, el cual, vestida de varón siempre se siente mujer en cuestiones de amor y sexo, aspectos que la censura franquista veló con su celo habitual.

El recurso de los versos como explicativo de situaciones, caso por ejemplo de los tres sonetos¹⁷ del original queda reducido al "Amaba Filis a quien no la amaba", recitado por D^a Ana, mientras que los restantes han desaparecido; esta función, al igual que soliloquios y apartes, será sustituida por la canciones, emotivas o descriptivas, puestas en boca de la heroína y, circunstancialmente, en la de músicos o secundarios acompañados de instrumentos.

¹⁶ BUEZO, Catalina (2000) "La mujer vestida de hombre en el teatro del siglo XVII: María de Navas, itinerario vital de una "autora" aventurera", en García Lorenzo, Luciano, *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, Festival de Almagro / Universidad de Murcia.

¹⁷ Iniciada la segunda jornada compiten en agudeza poética recitando cada uno un soneto; el Conde relata un tema heroico "a la venida del inglés a Cádiz" y loa al Rey de España:

*Atrevióse el inglés, de engaño armado,
porque al león de España vio en el nido* (vv. 1063-1064)

mientras que la viuda hace metafórica referencia a su situación personal

*Amaba Filis a quien no la amaba,
y a quien la amaba, ingrata aborrecía* (vv. 1089-1090)

y Don Juan alude directamente a la joven Isabel

*Una moza de cántaro y del río,
más limpia que la plata que en él lleva* (vv. 1007-1008).

Como tantas piezas literarias sometidas al folklore propio de la *españolada*, la obra lopesca ha sido reconvertida en una comedia folklórica al servicio de una intérprete: Paquita Rico.¹⁸ Mas Guindal y Rey construyen una narración donde las canciones de Ochaíta, Valerio y Solano van puntuando el devenir de una dramaturgia novelada acompañada por la orquesta del Maestro Solano.

D^a María, interpretada por la actriz, cantante y bailaora, inicia el repertorio en los salones de su palacio –*Mirando a los arroyuelos*– y poniendo en boca de un ruiseñor los sufrimientos producidos por el amor mientras cierra la canción –*por él me muevo*–. El arranque del film, primer plano de la actriz cantando, señala sin ambages el carácter de la adaptación. Convertida ya en moza de cántaro, de nombre Isabel, canta una canción donde el contexto –*En Madrid hay cuatro fuentes / A las orillas del Prado*– combina con la situación –*voy a recoger un sorbo / para que lo bebas tú*– y encadena mediante oportuno movimiento de cámara a corro de niños que bailan y cantan –*En Madrid una noche / cayó la luna / brotaron cuatro fuentes / una por una*–. Y la cantante remata volviendo a la situación personal –*El cantarillo fresco / va en mi cadera / como no soy arisca / beba el que quiera*–. Una y otra canción establecen para el espectador las respectivas situaciones en las que se encuentra el personaje y su correspondiente estado sentimental y anímico.

Ante los carteles y dibujos ilustradores de la historia, un romance de ciego será también cantado por Isabel, el *Romance de la niña pelona*, donde se cuenta la leyenda de la joven cristiana castigada –*pelada, herida, maltratada*– por sus padres moros y la protección recibida de San Antonio. La interpretación de la canción se ofrece en su doble carácter tragicómico.

Ahora es el mesón lugar de encuentro para cantante y oyentes, lo que permite interpretar una jácara donde el juego de palabras con este término va creando el clima de alegría mientras

¹⁸ Descubierta para el cine por el propio Florián Rey en *Brindis a Manolete*, hizo buena parte de su carrera dirigida por Ramón Torrado en *Rumbo, Debla, la virgen gitana, La alegre caravana, Malvaloca, Suspiros de Triana y Curra Veleta*. La culminación de su popularidad la alcanzó con *¿Dónde vas Alfonso XII?*, de Luis César Amadori.

se recorre el espacio con unos y otros: *El amor de los hombres / rosa y espinas* [...] *Los amores y el vino / Los quiero puros*. El mismo lugar, tras escenas de celos y momentos tristes para la heroína, la obliga a cantar: *Amor; amor; / tu linda clavellina / se marchitó. / Y el viento respondía: / eres cruz y corona / de mi alegría*. Un mozo pondrá el punto final al repertorio mediante una coplilla que, dirigida a Isabel, todos quieren hacer suya: *A tus ojos le digo / por lo sereno* [...] *¡miradme al menos!*

La canción como ingrediente básico de la española es recurso utilizado por Rey en buena parte de su filmografía. Antes, *Carmen la de Triana*, ahora *La moza de cántaro*, convierten a sus respectivas heroínas, plebeyas o nobles, en cantantes y bailarinas, donde música y letra de Mostazo y Molleda, de Ochaíta y Valerio, de Solano y de León, sirven para que los personajes clásicos se resuelvan cinematográficamente mediante un prototipo marcado por significativos rasgos folklóricos. Rey defendió la española hecha por españoles siempre que estuviera apoyada en el sustrato nacional.

La efectiva presencia del Rey –Felipe IV– lo convierte en un personaje tan atento a impartir justicia como a camelar a la última moza llegada al mesón. Las escenas tabernarias del monarca contrastan con la audiencia otorgada al padre de D^a María cuya solemnidad sólo se rompe con la presencia del bufón y sus inoportunas opiniones, en vivo contraste con el respeto del cortesano recibido. Los desvelos del soberano ante la moza de cántaro construyen un triángulo masculino integrado por el criado y D. Juan. Los guiños al espectador cinematográfico se concretan en las escenas de feria con representación de una comedia de Lope o Cervantes donde el tema del viejo celoso permite situar en las tablas a la actriz La Calderona y al rey Felipe IV hablar de ella.

La fotografía de Ted Pahle¹⁹ tiende a utilizar una iluminación

¹⁹ Theodor Pahle, director de fotografía, de origen alemán, trabajó en la industria norteamericana desde finales del mudo. Afincado en España desde los años cuarenta, se convirtió en maestro de operadores, junto a Enrique Guerner; entre sus títulos destacan los dirigidos por Benito Perojo (*Marianela, Héroe a la fuerza*), José López Rubio (*La malquerida, Pepe Conde*), Luis Lucia (*La duquesa de Benamejía, Lola lapiconera*), Juan de Orduña (*Pequeñeces, Agustina de Aragón*) y Edgar Neville (*Verbena, La Parrala, Correo de Indias*).

muy repartida con tendencia a suprimir los grandes contrastes, tal como venía haciendo en tantos otros títulos de la época, desde *Pequeñeces* a *Todo es posible en Granada*, y resuelve brillantemente los cambios de espacios y el diverso recorrido de la cámara en el seguimiento del personaje. La dirección artística de Sigfredo Burmann, el experto ambientador, responde al carácter de la decoración en estudio propia del cine español de los años cincuenta.

El teatro clásico se convierte en glorioso desecho cinematográfico; el inicial discurso poético se prosifica y noveliza para quedar convertido en género popular cinematográfico donde la canción folklórica es ingrediente básico de la narración y factor imprescindible de la misma.

FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA

Título: *La moza de cántaro*.

Dirección: Florián Rey.

Producción: Atenea y Chamartín.

Año: 1953.

Jefe de Producción: José Luis Jerez.

Obra original: Lope de Vega.

Argumento, guión y diálogos: Antonio Mas Guindal.

Asesoría de ambientes: Antonio Mas Guindal.

Secretaria de rodaje: María Teresa Ramos.

Fotografía: Ted Pahle (ASC).

Segundo operador: Félix Miró.

Montador: Julio Peña.

Decorador: Sigfredo Burmann.

Figurista: Román Calatayud.

Vestuario: Peris Hermanos.

Modista Srta. Rico: Madame Monie.

Maquillaje: Fernando Florido.

Música: Maestro Juan Solano.

Canciones: Ochaíta, Valerio y Solano.

Ingeniero de sonido: Miguel Cabrera.

Secretario de producción: José Herrera.

Ayudante de dirección: Gervasio Banciella.

Ayudante de producción: José Villafranca y Luis Méndez.
Ayudante de cámara: Alfredo Cores.
Ayudante de montaje: Carmen Lamuedra.
Ayudante de maquillaje: Lolita García.
Atrezzo: Luna y Mateos.
Estudios: Chamartín.
Laboratorio: Madrid Films.
Sistema de sonido: RCA. Alta Fidelidad.
Intérpretes: Paquita Rico (Doña María de Guzmán), Peter Damon (Don Juan), Rafael Arcos (Antonio), Marta Santaolalla (Doña Ana), Ismael Merlo (Felipe IV), Manuel Kaiser (Conde de Arcos), Luis García Ortega (Don Diego), Emilio Alonso Ferrer (Conde de Tudela), Arsenio Freignac, Mercedes Ballesteros, Antonio Puga, Casimiro Hurtado, Luis Pérez de León, Aníbal Vela, Rosario Roca Rollo, Delia Luna, Mercedes Cora, Juanita Ozores, Matilde Artero, Josefina Serratosa, Eugenio Vera, Emilio Berrio, Elena Cozar, José María Rodríguez, María Victoria del Castillo, María Luisa Romero.
Duración: 80 minutos.
Estreno en Madrid: Cine Gran Vía. 8 febrero 1954.
Acogida al crédito sindical en 1953.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, C. / GENOVER, J., (1992), *El cine español en sus intérpretes*, Verdoux.
- ALBORG, Juan L. (1970), *Historia de la Literatura Española*, Gredos.
- BARREIRA (1968), *Florián Rey*, Asdrec, Madrid.
- BUEZO, Catalina (2000) "La mujer vestida de hombre en el teatro del siglo XVII: María de Navas, itinerario vital de una "autora" aventurera", en García Lorenzo, L., *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, Festival de Almagro / Universidad de Murcia.
- GOROSTIZA, Jorge (1997), *Directores artísticos del cine español*, Cátedra.

- HEREDERO, Carlos F. (1993), *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Ediciones Filmoteca Generalitat Valenciana.
- LLINÁS, Francisco (1989), *Directores de fotografía del cine español*, Filmoteca Española.
- LOPE DE VEGA (1989), *La dama boba. La moza de cántaro*. Edición, introducción y notas de Rosa Navarro Duran, Planeta.
- RIAMBAU, E / TORREIRO, C. (1998), *Guionistas en el cine español*, Cátedra.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1967), *Historia del Teatro Español*, Alianza.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1991), *El cine de Florián Rey*, Caja de Ahorros La Inmaculada.
- SORÍA, BARREIRA, FERNÁNDEZ CUENCA (1963), *Redescubrimiento de Florián Rey*, Filmoteca Nacional de España.
- UTRERA MACÍAS, Rafael, (2002), "El teatro clásico español transformado en género cinematográfico popular: dos ejemplos", en José Romera Castillo (Ed.), *Del Teatro al Cine y la Televisión en la Segunda Mitad del Siglo xx*, Visor Libros.

CAPÍTULO 4

LA LEYENDA DEL ALCALDE DE ZALAMEA

REY.— ¡Vágame Dios!, ¿qué habéis hecho?

ALCALDE.— ¡Pardiez, hice lo que ve!

REY.— ¿No era más justo casallos?

ALCALDE.— Sí, señor: ya los casé
como la Iglesia lo manda;
pero ahorquélos después.

LOPE DE VEGA

REY.— ¿Qué decís?

CRESPO.— Si no creéis
que esto, señor, es verdad,
volved los ojos, y vedlo.
Aqueste es el capitán.

REY.— Pues, ¿cómo así os atrevisteis?

CRESPO.— Vos habéis dicho que está
bien dada aquesta sentencia;
luego esto no está hecho mal.

CALDERÓN DE LA BARCA

E*l alcalde Zalamea* es obra homónima de Lope de Vega y de Calderón de la Barca. La pieza del primero es anterior en el tiempo, y, al parecer, fue representada en Madrid hacia 1636. En ésta se enfatizan y subrayan los temas de la justicia del alcalde y la imparcialidad del juez; sobre tales personajes organiza el autor apasionadas acciones donde la venganza no está ausente. Los consejos, más allá de su carácter pedagógico, actúan como motivos literarios y, paralelamente, las sentencias del alcalde (deuda del dinero, labrador contra soldados y justicia para damas enlutadas) funcionan como factores diversos tendentes a mostrar la justicia del buen juez. Si la honradez de la mujer, en último término, depende de sí misma, la liviandad de las hijas, Leonor e Isabel, conlleva como eximentes el engaño, la cédula y el juramento de los amantes. La sombra de los Infantes de Carrión y su acción contra las hijas del Cid planea como recurso literario para aportar verosimilitud histórica. La sentencia condenatoria al ahorcamiento, cuando correspondería degollación, sólo tiene justificación por la inexperiencia de un verdugo ante una hidalguía que nunca se hizo acreedora a ello.

El alcalde de Zalamea es acogido por la mimesis calderonia de su primera época sometiéndolo al habitual rigor de «orden, estilización e intensificación»),¹ es decir, mostrando clara delimitación de los actos o partes y la estructuración jerárquica de personajes habitualmente presentados en pareja; fue publicado en primera edición, 1651, sin mención al autor, bajo el título de *El garrote más bien dado* y, posteriormente, como *El alcalde de Zalamea, la nueva*, para distinguirla de su precedente; la elaboración de la obra parece muy anterior a la fecha de publicación.

¹ MONTERO REGUERA, José (1996) (Ed.), Calderón de la Barca, *El alcalde de Zalamea*, Castalia, pág. 31

Calderón, cuyo punto de arranque es la llegada del ejército a Zalamea, establece de inmediato tres sectores sociales: el militar, formado por D. Lope y los capitanes más los subordinados de variada clase, desde el sargento y los soldados a Rebolledo y La Chispa, los graciosos; el villano: Pedro Crespo, sus hijos Juan e Isabel, e Inés, la sobrina; el hidalgo: D. Mendo y Nuño, su criado. El conflicto surge por la obligación de dar hospitalidad los segundos a los primeros y la exención de ello a los últimos. La prebenda frente a la imposición, la vanagloria frente a la humildad, acarrea desavenencias donde el tema del honor se cruza con la competencia de jurisdicciones. La ley se impone al desorden; la selección de los procesos, Isabel como víctima y Juan como agresor, concentra eficazmente los motivos dramáticos en torno al universo familiar de Crespo donde el dinero no compra la hidalguía y el honor es patrimonio del alma; con ello, la venganza se transforma en justicia.

GUIÓN Y PELÍCULA

El guión de Antonio Drove se sirve de la obras homónimas de Lope de Vega y Calderón de la Barca para ensamblar aspectos argumentales y temáticos de una y otra además de organizar personalmente la estructura espacio-temporal de la narración cinematográfica. No estamos ante una adaptación canónica de una obra clásica sino ante una simbiosis de dos piezas cuyos planteamientos convergen en lo externo y divergen en lo interno. El guionista se sirve fundamentalmente de la pieza calderoniana aunque seleccionando personajes, situaciones e intenciones procedentes de la escritura lopesca que, acomodados pertinentemente, dan como resultado elocuente taracea discursiva y narrativa. Drove / Camus han debido elegir entre «la justicia frente a la venganza)), formulación básica de Lope, y «la ley frente al desorden)), propuesta defendida por Calderón. Como señala Kersten, «en el primer Alcalde vemos la acción de la justicia reflejada en las distintas sentencias, mientras que en el de Calderón toda la justicia se concentra en el padre, quien somete a sus hijos y se somete a sí mismo a las reglas impuestas por las

autoridades superiores: Dios y el Rey. Hemos pasado, pues, de una acción múltiple a una acción única, representada y dirigida por su protagonista principal)).²

La leyenda del alcalde de Zalamea se rueda en 1972 y se estrena en 1973 (11 de junio). La cinematografía de esta etapa³ se apoya más en el proteccionismo estatal que en su propia rentabilidad; por no abonar el Estado las subvenciones sobre rendimientos de taquilla se produce una alarmante descapitalización que tenderá a remitir el mismo año que se estrena el film de Mario Camus, aunque el aparente aumento de producción conseguido no significara mejora cierta en el proceso. Dentro de los rasgos determinantes del periodo es significativo el elevado número de coproducciones; su sistema se basaba en la disminución de los costes, en la conveniencia de establecer mercados comunes para la distribución, en la posibilidad de abordar proyectos cuya envergadura económica excediera las posibilidades de una sola empresa y, al tiempo, a causa de la incidencia de la censura, poder efectuar una doble versión. Alemania, Francia, Italia, son los tres países que produjeron con España más frecuentemente. En general, salvo contados casos donde la alianza obedecía a un empeño de legitimidad cultural o industrial, al que no es ajeno *La leyenda del alcalde de Zalamea*, el resultado fílmico de tales películas solía conllevar la trivialización de los códigos lingüísticos impuestos por el cine americano de género. La película dirigida por Camus es el resultado de una coproducción entre las Televisiones estatales de España (RTVE, representada por Salvador Pons) e Italia (RAI, representada por Mario Arosio) a la que, como empresa ejecutiva, se añadía *Suevia Films* (productora del fallecido Cesáreo González) asegurando al tiempo la

² KERSTEN, R. (1972), "El alcalde de Zalamea y su refundición por Calderón", en PINCUS / SOBEJANO, *Homenaje a Casaldueiro*. Crítica y poesía, Cremos, pág. 272

³ Desde el punto de vista político y social, los cambios gubernamentales llevados a cabo en estos años fueron decisivos para la cinematografía española. El cese de Fraga Iribarne como ministro de Información y Turismo puso al frente de esta cartera a Alfredo Sánchez Bella bajo cuyo mandato la censura actuó con mano dura hasta que en este año de 1973 el almirante Carrero Blanco, presidente del gobierno (asesinado en diciembre) nombre sucesor ministerial a Fernando de Liñán y Zofio.

distribución en salas comerciales; estamos, pues, ante un producto filmado en celuloide y 35 mm que llega al espectador por una doble vía: la proyección en cine, primero, y la emisión por televisión, después.

En la película, como en el guión, se abandona la simplificada acción calderoniana de Isabel y Ataíde para recuperar la múltiple, al modo lopesco, en personajes y situaciones con Inés y Leonor y los capitanes Don Diego y Don Juan. Por ello, el tema del honor de la mujer (las mujeres) adquiere una doble dimensión donde engaño y violación se llevan a cabo con su inicial participación y su manifiesta liviandad (Inés, Leonor) o en contra de su voluntad, recato y honor (Isabel).

Otros personajes y situaciones han sido suprimidos del texto cinematográfico: tal es el caso de Don Mendo, hidalgo de ejecutoria, sin caudales, (y su criado Nuño) quien, por su condición, queda liberado de alojar a la milicia en su casa. Calderón encuentra una pareja más, amo-sirviente, para engrosar su nómina de personajes prototípicos de la de la época aunque antes de justificar la frase de Lope sobre la buena vida de los hidalgos del lugar, lo convierte en el antípoda de Crespo tanto en situación social como en funcionamiento de la conciencia.

Del mismo modo, los personajes "graciosos", Galindo en Lope, consejero en lo cómico para personajes y situaciones, Rebolledo y La Chispa, en Calderón, animadores de la milicia con sus músicas y danzas, han perdido completamente la función habitual que cumplen en el texto literario. La pareja calderoniana pasa en la película a un discreto último plano donde la ocasional presencia en el fondo del cuadro no conlleva intervención alguna; de este modo, se pierden las canciones referidas a la jacarandaina o jacarandina, de rica tradición teatral, interpretadas a dúo por la pareja en el texto, utilizadas para caracterizar a personajes y situaciones o ambientar el vivir de la milicia.

Frente a ellos, los autores (Drove, Camus) han efectuado un distanciamiento respecto a las obras de origen incorporando las figuras del ciego y su lazarillo convertidos en narradores verbales de la historia; su cantinela, insertada puntualmente en la narración, dirige al espectador en el discurrir de los sucesos y le señala pertinente focalización. El propio título del film, *La*

leyenda..., acaso equivalente a romance de ciego, otorga a los hechos un carácter de preterición y lejanía que, dentro del discurso cinematográfico, la canción y el acompañamiento musical de la zanfoña, en peripatético itinerario, se encargan de mostrar.

La legitimidad cultural o industrial, a la que antes hacíamos referencia en las coproducciones de esta época, se pone de manifiesto en la especial protección que Drove /Camus tienen para el mantenimiento del verso en determinadas escenas y en conocidas situaciones haciendo perder engolamiento en su dicción y otorgando naturalidad expresiva a los diferentes metros recitados. Los diversos personajes, aunque especialmente Crespo y Lope, declaman el metro calderoniano con el necesario dominio prosódico y la fuerza expresivo-interpretativa requerida. Los *frente a frente* de Rabal y Fernán-Gómez mantienen la obligada "teatralidad" emanada del verso pero potenciada tanto por adecuada gesticulación como por eficaz montaje, en unos casos causa de conveniente planificación y en otros efecto de los recursos técnicos (zoom, travelling óptico). La estructuración de secuencias en espacio/tiempo y el ritmo filmico derivado de ello, se adecúa a las necesidades recitativas pero nunca se doblega a ellas. Frente al desprecio habitual por el verso en la mayoría de las adaptaciones teatrales a la pantalla, frente a las excepciones de la integridad estrófica en la película, estamos ante eficaz "tercera vía", peculiar modelo cinematográfico de la época, donde una cumplida selección de metros dignamente enunciados se integra en una comunicación audiovisual capaz de llegar a todo tipo de espectadores de un medio, el cinematográfico o televisivo, que no debe estar reñido con la tradición de un teatro popular y nacional. Con ello, y a la vez, puede lograrse una aproximación al *tempo* del espectador contemporáneo; una lectura actualizada de lo que Alborg ha llamado «la cumbre de la tradición democrática de nuestro teatro»⁴ lleva a los autores, en pleno tardofranquismo, a crear un texto popular donde se hacen patentes los mejores valores de la obra: "justicia y honor, enraizados en la libertad, actuando armónicamente, fundamentos de un orden necesario",⁵

⁴ ALBORG, Juan L (1970), *Historia de la Literatura Española*, Gredos, pág. 696

⁵ ALBORG, J.L (1970), *o.c.*, pág. 696

según Alborg. En la España franquista de 1973, el español, tal como dijimos en la década de los cincuenta, todavía sigue siendo subdito antes que ciudadano; la justicia de Pedro Crespo advierte con claridad que los privilegios de la milicia convertidos en abusos pueden ser ya sancionados por los villanos; otra película de Camus, *Los santos inocentes*, termina con una semejante justicia en la dramática determinación de Azarías contra Iván.

Por ello, no debe extrañar que la sustitución de un medio, el teatro, por otro, el cine, conlleve al tiempo la utilización de un género no habitual para la expresión y desarrollo de determinados temas. La película de Camus anterior a *La leyenda...* es *La cólera del viento* (1971); ante la imposibilidad de tratar el tema de las agitaciones campesinas andaluzas, a finales del XIX, y las represiones llevadas a cabo como consecuencia de ellas, cual página de Díaz del Moral, guionistas y director resolvieron en tratamiento de *western* una cuestión de semejante envergadura social.⁶

La llegada de la milicia, y por tanto de la autoridad, a Zalamea en el comienzo de la película, mientras van apareciendo los títulos de crédito, se hace con una larga cabalgada filmada al *ralentí* lo que, de algún modo, orienta hacia un tipo de cine determinado; el procedimiento, sin ser exclusivo de ningún género, estaba de moda en la época, concretamente en los dos tipos de westerns producidos tanto por la cinematografía norteamericana, cuyo mejor ejemplo era Sam Peckinpah, como por la europea, representada por Sergio Leone; a su vez, la banda sonora abandonaba las pautas musicales instauradas por, entre otros, Dimitri Tiomkin, para dejar paso a la orquestación utilizada por Ennio Morricone. En *La leyenda del alcalde de Zalamea*, la composición firmada por Antón García Abril, más allá del eficaz romance de ciego y la música de zanfoña, envuelve y complementa la imagen de modo semejante a como este género solía hacerlo en un momento tan peculiar de su historia.

Es evidente que la utilización de una fórmula expresivo/narrativa no invalida los planteamientos básicos establecidos en la dramaturgia que sirve de base, ni la caracterización psicológica

⁶ UTRERA MACÍAS, Rafael (2005), *Las rutas del cine en Andalucía*, Fundación J. M. Lara, Sevilla, págs. 122-125

de los personajes, ni la estructura social presentada. En el paradigma básico del *western* se pone de manifiesto el nacimiento de una nueva ley; el triunfo del hombre razonable; la sublimación de lo femenino, habitual víctima del varón, con el reconocimiento de su bondad; la maldad en relación con la fuerza y la posición; la violencia, de obligada ejecución, pero prescindiendo de la crueldad, etc; el caballo, su presencia y las múltiples funciones iconográficas y simbólicas que cumple en la película no es un elemento más de gratuito paralelismo. De cada uno de estos valores pueden ponerse ejemplos sacados naturalmente de las obras adaptadas pero con toda evidencia puestos de manifiesto por la puesta en escena camusiana que responde así a un modelo cinematográfico de probada eficacia popular.

La acción queda aireada por inmensos espacios del paisaje extremeño (el rodaje se efectuó en la población cacereña de Garrovillas) que, por su forma de presentación y su utilización artística, se asemejan a la funcionalidad estética del paisaje westerniano; la huida de Isabel por el monte es presentada en una pluralidad de planos diversos donde la pequeñez de la figura se pierde para el espectador en la inmensidad de la naturaleza; por otra parte, esta secuencia, acción y música, es la sustituta del soliloquio del personaje en el comienzo del acto tercero.

La estructura de la comedia, presentación, nudo desenlace, es alterada por el realizador con una inversión de factores: el desenlace —la llegada de D. Lope a Zalamea para liberar a los capitanes— es conocido por el espectador cinematográfico a poco de iniciarse el film; su repetición, ahora con el rey mismo, organiza una cierta estructura en anillo que el guionista utilizará para establecer la narración cinematográfica apoyada en un *flash-back* y la repetición de situaciones ya vistas, detenidas en el tiempo, recuperadas de nuevo. Como un arco tensado, los sucesos se irán conociendo, en causas y consecuencias, presentación y nudo, para volver a vivir con mayor riqueza de situaciones los hechos dramáticos presentados doblemente.

FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA

Título: *La leyenda del alcalde de Zalamea.*

Dirección: Mario Camus.

Una coproducción TVE-RAI.

Año: 1973.

Producción Ejecutiva: Suevia Films. P.C.

Guión: Antonio Drove Shaw. Basado en las obras de Calderón de la Barca y Lope de Vega.

Fotografía: Hans Bürman.

Música: Antón García Abril. "Romance del ciego" interpretado a la zanfoña por Gregorio Paniagua.

Decorados: Sigfredo Burmann.

Ayudantes de decoración: Pedro Martín y Santiago G. de Merodio.

Ayudantes de decoración: José Sánchez Rodero y Ladislao Cruz.

Vestuario: León Revuelta.

Sastrería: Peris Hermanos.

Montaje: José Luis Matesanz.

Ayudantes de montaje: Margarita Ibáñez y Claudio García.

Sonido: Jim Willis.

Ayudante de sonido: J.A. Arijita.

Maquillaje: Emilio Puyol.

Ayudantes de maquillaje: Mercedes Guillot y Carlos Moreno.

Jefe de Producción: Francisco Molero.

Ayudantes de dirección: Adolfo Aristarain, Carmen Pageo, Rogelio Amigo y Manuel Marinero.

Ayudantes de producción: Manuel Amigo, Rosa Moreno y Carlos Orengo.

Script: Carmen Pageo.

Foto fija: Julio Sánchez Caballero.

Estudios: Roma.

Sonorización: Estudios Exa.

Iluminación: Cedisa.

Jefe de iluminación: José Luis Martínez.

Laboratorios: Fotofilm Madrid.

Intérpretes: Francisco Rabal, Fernando Fernán Gómez, Julio

Núñez, Teresa Rabal, Mario Pardo, Antonio Iranzo, Fernando Nogueras, Charo López, Sonsoles Benedicto, María José Román, Antonio Medina, Ramiro Oliveros, Luis Marín, Alberto Fernández, Fernando Sánchez Polack, Conchita Rabal, Gregorio Paniagua, José Ramón Centenero, Ricardo Rodríguez, Gonzalo Esquiroz, Hortensia García.

Duración: 111 minutos.

Exteriores rodados en Garrovillas (Cáceres).

Estreno: 11 de junio, 1973. Cine: Lope de Vega de Madrid.

BIBLIOGRAFÍA

ALBORG, Juan L. (1970), *Historia de la Literatura Española*, Gredos.

ALCINA FRANCH, José (1970), *El alcalde de Zalamea en las dos versiones de Pedro Calderón de la Barca y Lope de Vega*, Juventud.

ASTRE / HOARAU (1976), *El universo del western*, Fundamentos

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1996), *El alcalde de Zalamea*, Castalia, Edición e introducción de José Montero Reguera.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1999), *El alcalde de Zalamea*, Ed. Ruano de Haza, José M^a, Espasa Calpe, Austral, n^o 50

ESCALONILLA LÓPEZ, R. A., (2000), "Teatralidad y escenografía del recurso del travestismo en el teatro de Calderón de la Barca", en *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 9, Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías. Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Filología Francesa. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Facultad de Filología.

FRUGONE, Juan C. (1984), *Mario Camus. Oficio de gente humilde*, Festival de Valladolid.

KERSTEN, R. (1972), "El alcalde Zalamea y su refundición por Calderón", en PINCUS / SOBEJANO, *Homenaje a Casaldiero*. Crítica y poesía, Gredos.

- LOPE DE VEGA, *El alcalde de Zalamea*, Ed. de J. Alcina Franch (1970), Editorial Juventud, Barcelona.
- MONTERO REGUERA, José (1996), Edición e introducción a *El alcalde de Zalamea*, Castalia.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1967), *Historia del Teatro Español*, Alianza.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José L. (1998), *Mario Camus*, Cátedra.
- UTRERA MACÍAS, R., (2002), "El teatro clásico español transformado en género cinematográfico popular: dos ejemplos", en José Romera Castillo (Ed.), *Del Teatro al Cine y la Televisión en la Segunda Mitad del Siglo XX*, Visor Libros.

CAPÍTULO 5
LA DAMA DUENDE

Señora, no tiene duda
de que mirándote viuda,
tan moza, bizarra y bella,
tus hermanos cuidadosos
te celen; porque este estado
es el más ocasionado
a delitos amorosos;
y más en la corte hoy,
donde se han dado en usar
unas viuditas de azahar¹

CALDERÓN DE LA BARCA

Si mañana a las once
de la mañana
viene solo y sin armas
el caballero,
en la verde arboleda
del Soto Verde
le rondará la ronda
la dama duende.²

M^a TERESA LEÓN / R. ALBERTI

¹ CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La dama duende*, Edición de Ángel Valbuena Briones, 1998, Cátedra, pág. 64-65.

² De la banda sonora de la película *La dama duende*, de Luis Saslavsky

LA DAMA DUENDE (1629) DE CALDERÓN DE LA BARCA

LOS herederos de los Toledo son tres jóvenes hermanos, la joven D^a Ángela, viuda de un administrador en puertos de mar que la dejó endeudada, D. Luis, con escasas dotes para situarse socialmente en función de su condición, y D. Juan, el mayor y más sensato que tiene a ambos bajo su protección.

Su prima D^a Beatriz es cortejada por los dos varones aunque la sensatez de Juan y la inmadurez de Luis otorga preferencias al primero sobre el segundo. Con unos y otros viven los criados, Isabel la sirvienta de Ángela, así como Rodrigo y Clara.

La acción se sitúa en 1629 cuando en Madrid se celebran las fiestas en honor del Príncipe Baltasar Carlos, el hijo de Felipe IV, que va a ser bautizado.

Allí llega D. Manuel Enríquez, capitán del ejército real, acompañado de Cosme, su criado. Por invitación de D. Juan, se alojarán en su casa; uno y otro fueron compañeros de estudios y camaradas en la guerra por lo que se tienen mutuo aprecio. Cuando se acercan a la mansión de su anfitrión, una dama, velada, solicita la protección del caballero al sentirse acosada por un desconocido que la persigue:

amparad a una mujer
que a valerse de vos llega.

Así lo hace el varón que lucha contra un caballero; éste no será otro que D. Luis, quien no conoce al invitado familiar, y en la riña lo deja herido.

Por expreso deseo de D. Juan, su hermana quedará enclaustrada y escondida en sus habitaciones mientras dure la estancia de D. Manuel, ya que no es de buen tono la convivencia en la

misma casa de la viudita y el caballero forastero. D^a Ángela, por el contrario, contradice con su conducta estas reglas y, en su deseo de conocer al invitado, le escribe unas cartas aunque reservando su identidad. Aún más, la dama y su aya se permiten entrar en el dormitorio del caballero por medio de una alacena que facilita el paso entre estancias distintas.

La explicación a estas cuestiones es asunto en el que amo y criado no se entienden por cuanto D. Manuel Enríquez emplea la lógica más aplastante para buscar una explicación mientras que Cosme Catiboratos deja correr su fantasía y justifica la existencia de un duende habitante del palacio. El gracioso tiene en la obra una intervención tan extensa como significativa y cumple su función en estrecha relación a la actuación de su amo y señor.

El juego de la dama duende, gracias a la alacena, con el invitado rompe las pautas establecidas por la familia y pone en entredicho las más elementales reglas del honor según la moral al uso. D. Manuel creará que tan enigmática señora, con su conocimiento de situaciones y espacios, es la amante de D. Luis. De otra parte, D^a Ángela ofrecerá una treta a D. Manuel por el cual podrá pasear en silla de manos por el cementerio de la iglesia de San Sebastián y hacerle confusa la situación de los espacios respecto a donde se aloja. La confusión de situaciones convierte a Cosme Catiboratos en receptor de un homenaje por lo que su fantasía no duda en situarse entre Amadís y Belianís.

La sabia carpintería teatral del autor adecua situaciones y circunstancias a personajes distintos, damas o caballeros, señores o criados, de tal manera que el honor quedará a salvo y el amor saldrá triunfante en beneficio del capitán real y de la intrépida y aventurera viuda.

Calderón plantea un discurso entre amo y criado en torno a las supersticiones donde la dialéctica enfrenta creencias populares a estricto racionalismo. La postura del autor defendiendo la segunda le hace anticiparse al Padre Feijoo y a su *Teatro Crítico Universal*, en opinión de Valbuena Briones, para quien la presencia de Cervantes en el dramaturgo le hace mantener una línea semejante entre realidad y fantasía:

Calderón propone en *La dama duende* una tesis que sorprendió por su modernidad. Cosme cree en los falsos duendes, pero ello es debido a su ignorancia y credulidad. El dramaturgo utiliza la risa para derrumbar tales ingenuidades. Su personaje don Manuel niega, no sin valentía, dados los tiempos, la existencia o el poder notorio de los ministros humanos de la sociedad diabólica, consignados en el librote Castañeta. La sátira de la comedia adquiere valor de documento social en la lucha contra las supersticiones y hechicerías en el siglo XVII³.

VERSIÓN CINEMATOGRAFICA DE LA COMEDIA

Rafael Alberti y María Teresa León llegaron a Argentina en 1940. Entre sus amistades figuraron dramaturgos y comediógrafos, Alejandro Casona, Gregorio Martínez Sierra, decoradores, Gori Muñoz, directores y actores, los hermanos Saslavsky (Delia y Luis), Alberto de Zavalía, Delia Garcés, Amalia Sánchez Ariño, Ernesto Vilches, unos argentinos y otros españoles exiliados, como ellos.

La entrada de María Teresa en el ámbito cinematográfico se produce de la mano del director Luis Saslavsky. La colaboración con la escritora española ofrecerá dos títulos del realizador: *Los ojos más lindos del mundo* (1943) y *La dama duende* (1945).

En los créditos de esta película figuran, bajo el rótulo «argumento de», por este orden, María Teresa León y Rafael Alberti.

El poeta prioriza la autoría de su esposa mientras él tiende a colocarse, discretamente, en segundo plano o, incluso, reconocerla como exclusivo trabajo de ella. Algunos investigadores precisan que el poeta escribió "algunas canciones",⁴ o un "repertorio de canciones y coplas populares".⁵

³ VALBUENA BRIONES, A. (1998), "Introducción", Calderón de la Barca, *La dama duende*, Cátedra, pág. 37.

⁴ GUBERN, R. (1976), *Cine español en el exilio*, Lumen, pág. 48. Y GUBERN, R. (2004), "El idilio cinematográfico de Rafael Alberti", *El color de la poesía (Rafael Alberti en su siglo)*, Gonzalo Santonja Ed., Sociedad Estatal de Commemoraciones Culturales, S.A., Madrid, pág. 294.

⁵ MONCHO AGUIRRE, J. de M. (2003), "Teatro Español en las cinematografías de Hispanoamérica", *Studi Ispanici*, Istituti Editoriali e Poligrafici, Pisa-Roma, págs. 74-76.

Por su parte, María Teresa explica luego en sus memorias cómo se procedió a la preparación del guión y al rodaje:

Luis dijo que no le gustaba el siglo XVII calderoniano sino el XVIII goyesco y que había que reinventarlo todo. Así lo hice, alegrando las escenas con cantos y bailes. Lo primero fue convencer a los Estudios San Miguel, que aceptaron la película, de que aquello no era una zarzuela, que el pueblo debía ser el pueblo con toda su seriedad y su gracia, sin caricatura ni exageraciones; los duques y su palacio podían aumentar los tonos divertidos.⁶

Los títulos de crédito de la película informan: ((Argumento de M Teresa León y Rafael Alberti. Versión de la comedia del mismo nombre de Don Pedro Calderón de la Barca)). Como no hay otros registros dedicados a adaptación o términos similares, cabe entender que el guión literario se debe a estos escritores españoles, al margen de querer deslindar la parcela que a cada uno correspondió por separado en un trabajo "oficialmente" conjunto.

Un rótulo informativo precede a la acción:

En el Siglo XVIII, Siglo de las Luces, los pueblos de España creían en duendes. En el Siglo anterior, el glorioso Calderón de la Barca escribió su comedia famosa. Sugerida por ella, la nueva "Dama duende" previene con esta lección del pasado lo peligroso que es creer en ellos.

Seguidamente la cámara muestra un mesón cuyos habitantes preparan la gastronomía propia de una fiesta no sin acompañarse con música de guitarra para cantes y bailes. El lúdico trabajo se interrumpe cuando una voz anuncia la muerte del virrey. La inoportunidad de la defunción deja al descubierto el lamento popular de que, por tal motivo, la fiesta del patrón, San Roque, no pueda celebrarse. La alcaldesa se pronuncia rotundamente: habrá fiesta; su marido, el alcalde, lo pone en duda, dada la importancia social del fallecido.

⁶ LEÓN, María Teresa (1970), *Memoria de la melancolía*, Edición de Gregorio Torres Nebrera (1998), Castalia, Madrid, pág. 438.

En efecto, las campanas doblan por el anciano que fue virrey del Perú, nada más y nada menos que D. Tomás Pimentel Orgaz y Hurtado de Mendoza. El entierro está organizado por sus familiares: D^a Guiomar, una anciana de armas tomar, con la aristocracia subida a la cabeza y la soberbia de clase por encima de su peinado, cuya lengua dicta órdenes sentenciadas gestualmente por su bastón; D. Luis, más moderado que su hermana y ante quien otorga o calla habitualmente doblegado por el ardor femenino; D. Juan, hijo del anterior, hábil con la espada y licenciado en las costumbres; y D^a Angélica, viuda del virrey, joven y bella, víctima de una boda de conveniencia entre familias, cuyo resultado fue de menor efecto que el rayo de sol atravesado por el cristal aunque con mayores deudas. La mujer, con 18 años y en semejante estado, proclama su doncellez donde la situación se lo permite. Ahora, como cualquiera de las plañideras presentes, simula sentimientos que no tiene y controla como puede el doble juego de actuar como viuda inconsolable y querer y ser querida como su juventud y belleza merecen. Como el dicho popular refiere y ella misma recuerda: «No te cases con viejo / por la moneda / La moneda se gasta / y el viejo queda».

En este momento, la ilustre viudita no cuenta ya ni con moneda ni con viejo aunque debe soportar las exigencias de su familia política y someterse a los dictados de la formalísima cortesía en un duelo que parecerá no tener fin.

Los habitantes de Torre de los Donceles reclaman sus fiestas de San Roquito porque, de lo contrario, no habrá venta de cosecha; así, se enfrentan a los del Soto, el palacio de los Pimentel, ataviados de negro y obligados a negar la celebración.

La comitiva con el féretro hace coincidir en el camino a forasteros diversos. El Duque de Tarsis, familia de D. Luis, viene acompañado de su sobrino D. Hernando y de su ejército particular; el capitán D. Manuel Enríquez, con su criado, se cruza con la compañía de cómicos encabezada por la actriz Jerónima de Córdoba quien, en breve, representará *La dama duende*, de Calderón de la Barca; el carruaje acompañante del féretro conduce a la "inconsolable" viudita muy acompañada por su criada Tata Juana y, sobre todo, por su cuñada D^a Guiomar; ello no impedirá

que D^a Angélica, ocasionalmente desvelada, eche un ojo a los ojos verdes del capitán y al modo de caracolear su caballo.

La reunión del Consistorio agrupa a Corregidor, Duque, Abad, y otros representantes populares. Allí se dirime sobre fiesta si o fiesta no. Cuando el Duque, un viejo verde con ganas de gallear, percibe el guiño de la comedianta, afirma con rotundidad y sin réplicas: ¡Habrá comedia! Y por consiguiente, fiestas.

Mientras, se celebra la representación calderoniana, donde se anticipan escenas que seguidamente veremos repetidas en la vida cotidiana de unos y otros. La viudita y su aya, tapadas, acuden a la representación para facilitar el posible encuentro con D. Manuel; la fatalidad hace que se dirijan a quien creen es el capitán pero resulta ser D. Juan; huyen despavoridas y en el camino solicitan la ayuda de un caballero a fin de que detenga al perseguidor. Cosme, el criado de D. Manuel le corta el paso pero al ser cuestión de caballeros, sacan las armas; el sirviente cae al agua y su señor es herido por D. Juan; la oportuna llegada de D. Luis, padre de éste, le hace ver que ha herido a un amigo perteneciente a la familia de los Enríquez e invitado a su propia casa. Llevado a palacio será curado de la herida sufrida.

Por su parte, la familia Pimentel busca futuro para la viuda cuyo porvenir, sin dinero, se debate entre volver a casarla con un pariente viejo o ingresar en el convento redimiendo con su trabajo la dote que a la Iglesia no puede ofrecer.

D^a Angélica y Tata Juana saben dónde se encuentra el enfermo como, del mismo modo, la posibilidad de acceder a su dormitorio mediante una alacena practicable. Hasta allí llegan para hacerle tomar un elixir que la viudita perulera aprendió a elaborar en el Perú. Ella se declara doncella mientras él dormita; despierto ya le dice: «me muero porque siempre me cantéis»).

En palacio serán presentados a Angélica D. Hernando y D. Manuel aunque ella tendrá que fingir su inconsolable viudez no sin sugerirle a éste el consiguiente encuentro con "la dama duende".

Iniciadas las fiestas populares, llegan danzantes, cómicos, músicos; los naturales de Torre no pierden momento para festejar a su patrono y vender su cosecha; los del Soto, acatan la orden severísima de los señores pero, llegada la noche, harán

causa común con ellos, al igual que duque y sobrino, capitán y allegados.

La fiesta popular remata fandangos y abre jotas mezclando cantes y bailes en alegría incontenible. Un montaje de gran perfección da continuidad a planos picados sobre danzantes y músicos, a planos generales del pueblo y sus gentes, a contrapicados de balcones abarrotados de nativos y foráneos. Un perfeccionista plano sobre el cristal de una farola hace reflejar en ésta, sin perder de vista lo demás, los motivos varios del festejo.

Entre tanto, Angélica y su asistente comentan en su habitación la situación; la viuda, llena de gozo, canta. Tras estas cuittas, organizan la visita de la dama duende a los aposentos del capitán. La sorpresa llega cuando D. Manuel no está y se supone que celebra la fiesta con los demás. La reacción de la viuda no se hace esperar; rompe y destroza cuanto está en su mano y comprueba que el otro no entendió su sugerencia o la desobedeció sin motivo. Gritan ambas: «¡Duende! ¡Duende! ¡Duende!». Y con el consiguiente alboroto despiertan a los que duermen en el Soto, desde D^a Guiomar a las asistentes y criadas.

A los gritos de «¡Tocad a rebato! ¡El Soto y sus mujeres están solas!», D^a Angélica organiza la rebelión. Su hermana política solicita ayuda de estos y aquellos mientras las muchachas, entrando y saliendo, contestan: «No están, no están /volaron los pájaros»)).

La fiesta sigue en presencia del Duque, D. Hernando, D. Manuel, la Jerónima, mientras el Consistorio vuelve a reunirse en asamblea popular: el barbero, el alcalde, el fraile, el Duque, etc. Todos debaten sobre la dama duende, quién será y quién no será, si existe o no; los insultos oscilan entre "oscurantista", "mal patriota", "afrancesado" y el sermón del ser o no ser se bifurca entre "patrañas" o "existe". D. Manuel entra y cuenta su historia con la dama duende; seguidamente, entra D. Hernando, quien también hace lo propio.

En la calle, vestida de pavera, D^a Angélica procura el encuentro con D. Manuel y mantienen una conversación sobre la identidad del capitán, de resultas de la cual éste comprende que ella era el duende y quien le dijo que la esperara a medianoche.

En el mesón, recibidos por su propietario, que es el alcalde, son alojados en distintas habitaciones el Duque y su sobrino, D. Hernando; ambos vienen a la cita con la dama duende. Naturalmente ella sólo se encontrará con el joven mientras el viejo esperará vanamente y acabará dormido en el aposento.

Al dormitorio de D. Manuel llega D^a Angélica nuevamente; tras una conversación sobre quién es y quién puede ser, ella, junto a la alacena, se presenta desvelada pero desaparece; él, tras romper el espejo, la alcanza en la escalera, y luego de diversos dimes y diretes, se identifica y le declara su amor.

El Consistorio sigue reunido debatiendo la cuestión sobre el duende y sus manejos.

D. Hernando le comenta a su tío el Duque que pasó la noche con la dama duende, experta en las lides del amor.

En privado, D. Manuel declara al Duque que la dama duende es D^a Angélica y que él es el elegido de su corazón. A partir de este momento, en cuanto el aristócrata se lo hace saber a los componentes de la reunión, quién es la dama duende no es secreto para nadie. Y la noticia corre de boca en boca, en acertado montaje visual y verbal, donde la continuidad de la palabra recorre el pueblo y la maledicencia no escatima términos.

D. Juan, D. Luis, D^a Guiomar amonestan a Angélica por el deshonor familiar y buscan el más severo castigo. Ella les reprende por la dureza siempre usada, no sin advertirles que se mantiene pura.

El pueblo sigue celebrando las fiestas; la escenografía de Gori Muñoz ha diseñado unos juegos goyescos donde el entierro de la sardina, las cometas lanzadas al aire, el columpio, el manteo a la muñeca Perulera, entre otros elementos, dan vida propia a una población enfervorizada que ahora tiene motivos para divertirse con el escándalo.

D^a Angélica riñe severamente a cuantos se divierten a su costa y solicita que cese la fiesta; la alcaldesa advierte que no cesará. En el mesón se burlan igualmente de ella.

D. Manuel entra airado y sanciona verbalmente a quien canta semejante canción no sin advertirle a Angélica que esto lo haría un capitán del rey por cualquier mujer ya que lo que la copla canta no es su amor (entre ellos) sino sus amores (con otros).

Ella se marcha ofendida y él la sigue. D. Manuel regaña al Duque por lenguaraz y éste se justifica diciendo que también su sobrino estuvo con la dama duende. El capitán entra en el dormitorio donde está D. Hernando con una mujer y se descubre que la dama duende es Jerónima, la actriz, quien ha usado tal nombre para atraerse a este varón.

D^a Angélica no es, pues, la dama duende; así lo gritan, así lo grita el pueblo. Cuando ella quiere entrar en el convento y los demás no pueden seguirla porque el río ha crecido en la noche, todos vocean su inocencia. Mientras, llama al recinto sagrado y las monjas acuden a abrirle.

El capitán la alcanza antes de que la puerta del convento se abra. D^a Angélica y D. Manuel se besan y abrazan.

ORIGINAL LITERARIO Y PELÍCULA

Como puede comprobarse comparando las características de la obra original y su versión cinematográfica, son muchas las diferencias; en la pantalla, el resultado poco tiene que ver con el original calderoniano. La proliferación de personajes, principales y secundarios, da lugar a una obra coral cuya dialéctica se establece entre una aristocracia tan necia como casquivana y un pueblo divertido sobre cuyas fiestas pesa tanto la celebración como su futuro económico por la venta de la cosecha.

Esa oposición está, metafóricamente, plasmada en la plástica por cuanto el pueblo de Torre de los Donceles está enfrente (y enfrentado) a las posesiones de los Pimentel, El Soto. Las personas de una y otra zona se jalean o insultan cuando la ocasión lo requiere. Y a ello se unen circunstancias tan diferentes y coincidentes como la muerte del virrey y las fiestas patronales de San Roquito.

El guión de los Alberti toma como pretexto la original "dama duende", para, de una parte, mantenerla en la aventura individual del capitán y su enamorada pero, de otra, subvertirla en los aspectos colectivos y contextualizar los amores de la perulera en la dinámica de un pueblo trabajador y festivo al que no le falta un punto de maledicencia si la ocasión lo merece y la egoísta aristocracia le da pie para ello.

Saslavsky organiza la puesta en escena entre cierto barroquismo, peculiar de su estilo, y matices expresivos lindantes con el expresionismo. Del mismo modo, la alternancia narrativa entre el oscurantismo vital de la nobleza y la vitalista alegría de la población, contribuye a fomentar la dialéctica entre ambos grupos. E igualmente, los decorados de cuanto corresponde a los espacios del pueblo, interiores o exteriores, frente a los habitáculos pertenecientes a los Pimentel, contribuyen a la expresión de dos estados con formas de entendimiento radicalmente distintas. La alacena de Calderón es sustituida por un espejo que tiene la posibilidad de subir y bajar mediante un artilugio que da al interior y desde el cual puede manipularse; en el dormitorio, el espejo no es otra cosa que un elemento decorativo; además, D. Manuel lo hará añicos cuando quiera seguir a la dama duende y traspasar la zona desconocida donde se le revelara ese ángel de luz intangible para él hasta entonces. No es nada extraño que Cocteau se entusiasmara con este procedimiento porque su Orfeo lo utilizaría numerosas veces.⁷

Se trata de una película en la que buena parte del equipo artístico y técnico estuvo compuesta por exiliados, empezando por los "guionistas", María Teresa y Rafael. Y junto a ellos, Enrique A. Diosdado (vinculado a las Compañías de Margarita Xirgu y María Guerrero, quien intervino en diversas producciones rodadas en Argentina tales como *Bodas de sangre*, *María Rosa*, *La copla de la Dolores*, *Danza de fuego*, a las órdenes, respectivamente, de Guibourg, Moglia, Perojo y Tinayre); Andrés Mejuto ("piloto republicano" en *Sierra de Teruel*, de André Malraux, interpretó en el cine diversos personajes en *Milagros de amor*, de Mugica, *Café cantante*, de Momplet y *Pasos de angustia*, de Pamplona); Ernesto Vilches (intervino en las versiones españolas sonoras rodadas en Hollywood y posteriormente en producciones filmadas tanto en Méjico como en Argentina) y Helena Cortesina (directora de *Flor de España o la leyenda de un torero (1921)* e interprete en Argentina de *Bodas de sangre*, *María Rosa*, *A sangre fría*).

Capítulo aparte merece Delia Garcés, soberbia en su papel de dama reprimida familiar y socialmente y gozosa y simpática en

⁷ Véase en este mismo volumen el capítulo "Orfeo según Cocteau".

sus 18 primaverales años incapaces de contenerse en ese cuerpo que pide comprensión, sentimientos verdaderos y amor puro. El dúo formado por ella y su aya, la única capaz de comprenderla y darle gusto para hacerla feliz, es un prodigio de habilidades interpretativas y de comprensión de los personajes respectivos.

La espléndida fotografía de *La dama duende* es obra del español José María Beltrán, operador, quien intervino en diversas producciones del cine mudo español dirigidas por Noriega, Fernández Ardavin y Sobrevila y en el sonoro en películas de *Filmófono* asesoradas y producidas ejecutivamente por Buñuel, además de en *Barrios bajos*, de Puche. Filmó diversos documentales sobre la guerra para el sector republicano. En Buenos Aires fotografió numerosas producciones y acaparó premios internacionales. Sobre su estilo, el historiador Domingo di Núbila ha escrito: «La luz tuvo fuentes reconocibles, participó del relato mediante efectos y composiciones y adquirió calidades. Los negativos de Beltrán fueron admirables por el equilibrio de sus densidades».⁸

La música, de tanta importancia en la película para acompañar a las muy diversas canciones populares, es de Julián Bautista; fue profesor del Conservatorio de Madrid y obtuvo diversos premios nacionales. En el exilio argentino compuso las partituras de *Canción de cuna* y *Tú eres la paz*, de Martínez Sierra, *La maestría de los obreros*, *Concierto de almas* y *Cuando florezca el naranjo*, de Alberto de Zavalía, y algunas dirigidas por Saslavsky.

Gori Muñoz, el decorador, se llevó siete meses trabajando para montar tantos decorados y diseñar trajes de época. Estudió Bellas Artes en su tierra natal (Benicalap/Valencia) y en Madrid; posteriormente en Bélgica y Francia. Aquí Lazare Meerson y Alexander Trauner ejercieron notable influencia sobre los ambientadores cinematográficos por la decoración de *La kermesse heroïque* (1935), la película de Jacques Feyder. En Argentina, según el historiador di Núbila, Muñoz inició la decoración funcional lo que contribuyó, a su vez, a mejorar el sonido. Para

⁸ NÚBILA, Domingo di (1960), *Historia del cine argentino*, I, Cruz de Malta, Buenos Aires, pág. 178. La cita por Gubern (1976), *El cine español...*, pág. 203.

Pérez Perucha *La barraca*, en Méjico, y *La dama duende*, en Argentina, constituyen un «par de manifiestos filmicos del exilio español»).⁹

Por su parte, Rosa Peralta ha estudiado las escenografías de Muñoz en sus diversas direcciones: barrocas, cosmopolitas, coloniales, etc. Y ha descrito las innovaciones técnicas ofrecidas por este valenciano al cine porteño.¹⁰ Posteriormente, en *La escenografía del exilio de Gori Muñoz*, ha señalado, con detenimiento y dedicación, cada una de las características estilísticas que definen la decoración y elementos artísticos de la película *La dama duende*: dónde se rodaron los exteriores, márgenes del río Reconquista, e interiores, Estudios San Miguel, además de la labor llevada a cabo por Muñoz en sus múltiples funciones.

Los diversos lugares, Mesón, Consistorio, Soto, puente, etc., conllevan unas peculiaridades estilísticas que están tanto en función de sus habitantes, aristocracia y pueblo llano, como de la época, el XVIII, y de cuantas circunstancias artísticas pudieran coincidir en ambas cosas; unas hilanderas velazqueñas en el interior, la presencia goyesca en la fiesta final, la composición de orquestinas y danzantes, el estilo característico de cada uno de los diversos interiores según uso y condición, de salones a dormitorios, de comedores nobles a plebeyos."

El crítico argentino Barney dijo del film:

En *La dama duende* Saslavsky con astucia había amado su equipo de colaboradores y los actores eran los mejores para decir aquellos textos cargados de levedad y gracia que todavía hoy se disfrutan. La historia de la joven viuda del Virrey que es duende en la noche y pavera de día confunde al capitán enamorado. Cae en su trampa cuando una cómica en el pueblo utiliza

⁹ PÉREZ PERUCHA, Julio (1989), "Gori Muñoz: una semblanza filmica", *Archivos de la Filmoteca*, nº 1, marzo- mayo, 1989, pág. 61. En este mismo número: GARCÍA, Manuel: "Trayectoria artística de Gori Muñoz" y LARA, Joaquín: "Gori Muñoz: regreso del exilio".

¹⁰ PERALTA, Rosa (1992), "El cine argentino en la escenografía de Gori Muñoz", *Archivos de la Filmoteca*, nº 11, Enero-Marzo de 1992, págs. 12-19.

¹¹ PERALTA GILABERT, Rosa (2002), *La escenografía del exilio de Gori Muñoz*, (2003), Ediciones de la Filmoteca, Generalitat Valenciana, pág. 54.

su mismo juego, y en el palacio se rompe el espejo mágico del duende. Su puesta es más detallista que en otros films y plantea secuencias con verdadero talento, como cuando se viste la desconsolada viuda para los funerales; el primer encuentro en el cuarto del capitán con la dama duende; la noche que el capitán no la espera y estalla alborotada la casa; o el diálogo en la escalera después de romper el espejo. Nada fue descuidado en esa experiencia irrepetible.".

Raimundo Calcagno *Calki*, crítico cinematográfico, estimó: «...una de las mejores películas de Saslavsky (no fue la mejor suya en mi opinión) *La dama duende*, tenía influencia del cine francés, Jacques Feyder, en especial...». ¹³ Di Núbila sentenció: «Fue una película leal, un arma de guerra contra Franco». ¹⁴

Y Rosa Peralta, con posterioridad, ha escrito que «para los españoles allí residentes tanto su proyección como su realización, constituyeron un auténtico acto de significación republicana)) porque aquellos exiliados que esperaban un próximo regreso a España esperaban «la destitución de Franco tras ser vencidos Hitler y Mussolini». ¹⁵

Presentada por Argentina en el Primer Certamen Cinematográfico Hispanoamericano (1948), celebrado en Madrid, no sólo no recibió ningún premio sino que los nombres de los actores exiliados fueron censurados al tiempo que se impedía, en el futuro inmediato, su proyección en España.

FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA

Titulo: *La dama duende*
Año de producción: 1944
Producción: Argentina.
Productora: Estudios San Miguel

¹² BARNEY FINN, Óscar (1994), *Luis Saslavsky*, Centro Editor de América Latina, pág. 43.

¹³ COLECTIVO (1978), *Reportaje al cine argentino. Los pioneros del sonido*, Anesa, Buenos Aires, pág. 383.

¹⁴ NÚBILA, D. de (1960), o. c. vol 2. pág. 54. La cita por *Archivos de la Filmoteca*, n° 11, pág. 15.

¹⁵ PERALTA GILABERT, R. (2002), o.c. pág. 52.

Dirección: Luis Saslavsky.
Argumento: María Teresa León y Rafael Alberti
sobre la obra homónima de Pedro Calderón de la Barca.
Fotografía: José María Beltrán.
Escenografía: Gori Muñoz.
Montaje: Óscar Carchano.
Jefe de Producción: Luis Guidici.
Música: Julián Bautista.
Sonido: Ramón Ator / J.C. Gutiérrez.
Mezclas: Domingo Magarola.
Compaginación: Óscar Carchino.
Laboratorio: Estudios San Miguel.
Distribuidora : Panamericana.
Duración: 101 minutos.
Intérpretes: Delia Garcés, Enrique Álvarez Diosdado, Antonia
Herrero, Manuel Collado, Helena Cortesina, Paquita Garzón,
Andrés Mejuto, Amalia Sánchez Ariño, Ernesto Vilches, Ale-
jandro Maximino, Consuelo Abad, Antonio Martínez, Ma-
nuel Díaz.
Fecha y local de estreno: 17 de mayo de 1945. Cine Premier.
Buenos Aires

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, Rafael (1987), *La arboleda perdida*, Seix-Barral.
BARNEY FINN, Oscar, (1994), *Luis Saslavsky*, Centro Editor
de América Latina.
CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La dama duende*, Ed. Ánge-
l Valbuena Briones, 1998, Cátedra.
COLECTIVO (1978), *Reportaje al cine argentino. Los pioneros
del sonoro*, Anesa, Buenos Aires.
COUSELO, Jorge Miguel (1981) , "Literatura argentina y cine
nacional", *La historia de la Literatura argentina*, Capítulo
96, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.
EMILIOZZI, Irma (2004), "Hacia un estudio comparado de la
narrativa de María Teresa León", *Rafael Alberti y María Te-*

- resa León cumplen cien años*, Julio Neira Ed. (2004), Caja-Cantabria.Obra Social, Santander.
- GUBERN, Román (1976), *Cine español en el exilio*, Lumen.
- GUBERN, R. (2004), "El idilio cinematográfico de Rafael Alberti", *El color de la poesía (Rafael Alberti en su siglo)*, Gonzalo Santonja Ed., Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, S.A.
- LEÓN, María Teresa (1970), *Memoria de la melancolía*, Ed. Gregorio Torres Nebrera. (1998), Castalia.
- MONCHO AGUIRRE, Juan de M. (2003), "Teatro Español en las cinematografías de Hispanoamérica", *Studi Ispanici*, Istituti Editoriali e Poligrafici, Pisa-Roma.
- NÚBILA, Domingo di (1960), *Historia del cine argentino*, I, Cruz de Malta, Buenos Aires.
- PERALTA, Rosa (1992), "El cine argentino en la escenografía de Gori Muñoz", *Archivos de la Filmoteca*, nº 11, enero-marzo.
- PERALTA GILABERT, Rosa (2002), *La escenografía del exilio de Gori Muñoz*, Ediciones de la Filmoteca, Generalitat Valenciana.
- PÉREZ PERUCHA, Julio (1989), "Gori Muñoz: una semblanza fílmica", *Archivos de la Filmoteca*, nº 1, marzo-mayo, 1989.
- UTRERA MACÍAS, Rafael (2006), *Poética cinematográfica de Rafael Alberti*, Fundación El Monte, Sevilla.
- VALBUENA BRIONES, Ángel (1998), "Introducción", Calderón de la Barca, *La dama duende*, Cátedra.

CAPÍTULO 6

DON JUAN
UNA PANORÁMICA

PUSHKIN.—Cielos, ¿qué milagro es éste?

MOLIÉRE.—Jamás vi tal hermosura.

¿Es posible en criatura

MOZART.—Ser tan celeste y tan pura?

TIRSO.—Es misterio para preste

Más que para hombre amador.

ZORRILLA.—No es misterio: es esplendor,

Luz de donde el sol la toma,

Virtud que la fiera doma

Con suavidad de amor.

MUJER VELADA.—Del seno de eterna gloria

Volé con el pensamiento

Para volver un momento

A gustar tiempo y memoria.

Y tornaré con victoria

Si sé que lo que tú ves

Lo ven todos al través

De las almas femeniles:

Que en todas, aun las más viles,

Vive pura Doña Inés.

MIGUEL DE UNAMUNO. *El hermano Juan*



ANTONIO VILAN

ANNABELLA

MARIA ROSA SALGADO

ENRIQUE BUITANT

DON JUAN

JOSE LUIS SAENZ HEREDIA

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 Claromonte. Posteriormente, Córdova, Zamora, Espronceda, Valle Inclán, Azorín, Pérez de Ayala, Arniches, Villaespesa, Unamuno, Madariaga, Marañón, Grau, Torronte Ballester y Molina Foix, entre otros, se han ocupado de él haciéndole protagonista de sus novelas, ensayos, dramas, sainetes y poemas.¹

A su vez, en el extranjero, Moliere 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 plástico y hasta, incluso, emparentarse con el psicoanálisis para abundar en dramas no exentos de cientifismo.

¹ Para un detallado estudio de la figura de Don Juan y su tratamiento en el teatro, en el ensayo, en la narrativa y en el cine, véase el volumen colectivo coordinado por PÉREZ-BUSTAMANTE, Ana-Sofía (Ed) (1998), *Don Juan Tenorio en la España del siglo xx. Literatura y Cine*, Cátedra

No será gratuito señalar algunos rasgos generalizadores que la literatura establece y el cinematógrafo acoge a la hora de configurar aspectos del personaje² tanto desde el punto de vista físico como psicológico. Tornando 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. D. Juan es presentado frecuentemente como galán pero no es extraño mostrarlo 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, Catalinón, 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, exacerbaban 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 caballeresca 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 entierro.³

² Véase BECERRA, Carmen (1997), *Mito y Literatura (Estudio comparado de Don Juan)*, Universidad de Vigo

³ DOMINGO, M^a Teresa (1993), "Don Juan, un mito vigente", revista *Cauce*, nº 16, págs. 203 a 216.

DON JUAN, PERSONAJE DEL CINE ESPAÑOL

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 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.⁴

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, Gonzalo Suárez y Víctor Barrera; entre los extranjeros, Marçel L'Herbier, Julien Duvivier, 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

⁴ Los más enriquecedores estudios sobre Don Juan en el cine español se deben a Luis Miguel FERNÁNDEZ quien, primero en PÉREZ-BUSTAMANTE, Ana-Sofía (Ed) (1998), *Don Juan Tenorio en la España del siglo xx. Literatura y Cine*, dedica el capítulo IV a "Don Juan en el cine" bajo el epígrafe "Don Juan en imágenes. Aproximación a la recreación cinematográfica del personaje", págs 503 a 538. Posteriormente, en *Don Juan en el cine español. Hacia una teoría de la recreación filmica*, Universidad de Santiago de Gompstela, 234 páginas, aplica la teoría de los polisistemas al mito y recorre las más significativas versiones españolas, mudas y sonoras, aplicando una diversa metodología que toma en cuenta las normas de transferencia, adecuación y aceptabilidad para efectuar el análisis oportuno tanto en las versiones dramáticas como en las cómicas.

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 eternidad.⁵

Sin entrar en específicas diferencias, podría decirse que esta filmografía se orienta entre un D. 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 estas, 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, *Don Juan en los infiernos* (1991), de Gonzalo Suárez y *Amar y morir en Sevilla (Don Juan Tenorio)* (2001), de Víctor Barrera.

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),⁶ de Antonio Mercero, elocuente representación. entre otras.

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

⁶ Véase GORDILLO, Inmaculada (1997), "Don Juan, mi querido fantasma", en UTRERA, Rafael (Ed), *Imágenes cinematográficas de Sevilla*, Padilla Libros, Sevilla, págs. 127-143

Seleccionamos para este trabajo la primera versión, muda, de Baños/Marro, y las sonoras, de Sáenz de Heredia, Perla, Suárez y Barrera.

DON JUAN TENORIO DE JOSÉ ZORRILLA

Estructura, personajes, argumento

Ea acción transcurre en Sevilla hacia 1545 durante los últimos años del reinado de Carlos I. Los primeros cuatro actos suceden en una noche; los tres siguientes, cinco años después, también en una noche.

Los personajes son: D. Juan Tenorio, D. Luis Mejía, D. Gonzalo de Ulloa (Comendador de Calatrava), D. Diego Tenorio, D^a Inés de Ulloa, D^a Ana de Pantoja, Cristóforo Butarelli, Marcos Ciutti, Brígida, Pascual, Capitán Centellas, D. Rafael de Avellaneda, Lucía, La Abadesa de las Calatravas de Sevilla, La Tomera, Gastón, Miguel, Escultor, Alguacil 1, Alguacil 2, Un paje, La estatua de D. Gonzalo y La sombra de D^a Inés.

Otros intervinientes: caballeros sevillanos, encubiertos, curiosos, esqueletos, estatuas, ángeles, sombras, justicia, pueblo.

Primera parte.

Acto primero. *Libertinaje y escándalo.*

Escenas 1 a 16.

Personajes: D. Juan, D. Luis, D. Gonzalo, D. Diego, Butarelli, Ciutti,

Centellas, Avellaneda, Gastón y Miguel.

El carnaval sevillano. D. Juan, sentado en una mesa de la hostería de Buttarelli y con antifaz en la cara, escribe una carta; recuerda al hostelero que se va a cumplir un año respecto a una cita convenida entre D. Luis Mejía y D. Juan Tenorio. Entran el padre de D^a Inés, D. Gonzalo de Ulloa, y el de D. Juan, D. Diego, quienes toman asiento en las cercanías de la mesa donde se reunirán, si llegan, los dos contendientes. También entran Rafael de Avellaneda y el Capitán Centellas, que apuestan por uno y otro. Buttarelli cuenta los pormenores de la apuesta. Antes de dar las ocho, hora fijada para el encuentro, aparecen dos embozados, Tenorio y Mejía. Tras descubrirse, comienzan el

repertorio de aventuras, su cuantificación y sus características; la perversión sucede a la maldad y ésta a los nulos escrúpulos. El vencedor, D. Juan, desafía a su enemigo y le advierte de la seducción que llevará a cabo en la persona de D^a Ana de Pantoja, la prometida de D. Luis, además de raptar a su prometida, D^a Inés, que D. Gonzalo le ha negado. Éste y D. Diego maldicen al seductor antes de que los alguaciles se lleven presos a los dos contendientes.

Acto segundo. *Destreza.*

Escenas 1 a 12.

Personajes: D. Juan, D. Luis, D^a Ana, Ciutti, Pascual, Lucía y Brígida.

D. Luis, libre bajo fianza, visita a D^a Ana y solicita ser recibido en la noche a fin de obstaculizar el advertido rapto por D. Juan, quien también ha sido liberado. Sus seguidores se encargan de reducir a D. Luis. Por su parte, el dinero ablandará pronto el corazón de Brígida, aya de D^a Inés, quien le facilitara el camino, en el convento, para que el encuentro pueda realizarse. El dinero, nuevamente, consigue que la sirvienta de D^a Ana, Lucía, proporcione la entrevista con la prometida de D. Luis.

Acto tercero. *Profanación.*

Escenas 1 a 9.

Personajes: D. Juan, D^a Inés, D. Gonzalo, Brígida, La abadesa, Ea tornera.

La abadesa del convento anuncia a D^a Inés la intención de su padre de verla tomar los hábitos de la orden, mientras combina los halagos para la novicia con la alabanza de la vida monástica. Brígida, por su parte, le entrega un libro en cuyo interior aparece un billete o carta que D. Juan le escribe. Tras su lectura, que turba la emoción de la novicia, aparece D. Juan; al desmayo de ella sucede su rapto. D. Gonzalo, el Comendador, llega demasiado tarde para impedir los propósitos de D. Juan.

Acto cuarto. *El diablo a las puertas del cielo.*

Escenas 1 a 11.

Personajes: D. Juan, D. Luis, D. Gonzalo, D^a Inés, Brígida,

Ciutti, Alguacil 1, Alguacil 2

La quinta de D. Juan, a orillas del Guadalquivir, a una legua de Sevilla, se convierte en el escenario donde ha sido llevada D^a Inés. A la entrada de D. Juan, sucede la escena del sofá. Los dos se sienten comprometidos. D. Luis llega y acusa a D. Juan; ante la entrada del Comendador, se esconde. D. Gonzalo recrimina duramente a D. Juan y éste le hace ver su verdadero sentimiento y sus propósitos de nueva vida con su hija, lo que no cree el padre de la novicia. D. Luis sale y se burla de las palabras de D. Juan. Ante semejante situación con uno y otro, tira de pistola y mata al comendador; una severa estocada acaba con D. Luis. D. Juan huye en barco río abajo.

Segunda parte.

Acto primero. *La sombra de D^a Inés*

Escenas: 1 a 6.

Personajes: D. Juan, Centellas, Avellaneda, Escultor, La sombra de D^a Inés.

Han pasado varios años. D. Juan visita el su antiguo palacio que ha sido convertido por su padre en cementerio donde están enterradas las víctimas de su hijo. El escultor de las estatuas que adornan el lugar le cuenta la historia de D. Juan y tras la identificación del personaje, huye. D. Juan habla a la estatua de D^a Inés; la sombra de ésta le invita a salvarse con ella. El visionario ve moverse las estatuas, desafía a los muertos, e invita al Comendador a cenar con él. Centellas y Avellaneda presencian la situación.

Acto segundo. *La estatua de D. Gonzalo.*

Escenas 1 y 5.

Personajes: D. Juan, Capitán, Avellaneda, Ciutti, La sombra de D^a Inés, La estatua de D. Gonzalo

Centellas, Avellaneda y D. Juan cenan en casa de éste servidos por Ciutti. Diversos golpes en la puerta, repetidos periódicamente, dan paso a la estatua del Comendador que parece haber aceptado la invitación; reta a D. Juan en el panteón y le anticipa la proximidad de su muerte. Los invitados padecen un sopor que les impide saber lo ocurrido. D. Juan responde retándolos a

combate creyendo haber sido burlado por sus amigos.
Acto tercero. *Misericordia de Dios y apoteosis de amor*:
Escenas: 1 a 3.

Personajes: D. Juan, D^a Inés, La estatua de D. Gonzalo.

D. Juan se presenta ante el Comendador quien le ofrece fuego y cenizas. La muerte del protagonista está cerca según anuncian campanas y músicas. La mano del Comendador está dispuesta para precipitarlo en el abismo infernal. La intervención de D^a Inés, en el último momento, salva el alma del mayor seductor y burlador conocido.

Escena última.

Personajes: D^a Inés, D. Juan, los Ángeles.

Monólogo de D. Juan implorando a Dios, al Dios de la clemencia, al «Dios de D. Juan Tenorio»). «Cae D. Juan a los pies de D^a Inés y mueren ambos. De sus bocas salen sus almas representadas en dos brillantes llamas, que se pierden en el espacio al son de la música)).

EL CANON DE ZORRILLA

Don Juan Tenorio, de R. de Baños/A. Marro, *Don Juan Tenorio*, de A. Perla y *Amar y morir en Sevilla (Don Juan Tenorio)*, de V. Barrera.

Don Juan Tenorio de Baños/ Marro

Don Juan Tenorio, fue dirigida por los catalanes Ricardo de Baños y Alberto Marro en la temprana fecha de 1908⁷ 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 escena.⁸ Catalogable o no como *film*

⁷ GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira (1997), "Don Juan Tenorio", en PÉREZ PERUCHA, J. (ED), *Antología crítica del Cine español, 1906-1995*, Cátedra/Filmoteca Española, págs. 28-30. La autora establece que existen dos versiones de la obra; la primera de 1908, estrenada este año en Barcelona, con copias en color; la segunda, filmada en 1910, con pequeñas variantes respecto a su precedente, es obra de la misma productora y se filmó con los mismos actores.

⁸ PÉREZ PERUCHA, Julio, *Cine español. Algunos jalones significativos*,

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 D^a Inés", "La estatua de D. Gonzalo", "Herida mortal" y "Delirio y muerte", sintetizadores de la situación e informadores al tiempo de argumentación y asunto⁹. A la cita de D. Juan (interpretado por Cecilio Rodríguez de la Vega) y D. Luis asisten los embozados D. Diego y el Comendador; ante la casa de D^a Ana, los secuaces de D. Juan toman preso a D. Luis; Brigida obliga a D^a Inés a leer el billete entregado por Tenorio. El caballero que accede al dormitorio de D^a Ana no es D. Luis sino D. Juan quien se dirige a su quinta y allí se declara a la raptada Inés. La escena se rompe con la llegada de D. Luis, primero, y del Comendador después. D. Juan pide perdón y se arrepiente de sus fechorías; al no ser creído, acaba con

ED, Films 210, Madrid, 1992, págs. 28 a 31.

⁹ Dice Luis M. FERNÁNDEZ (2000: 88) que tales rótulos tienen su precedente, como tantos temas del cine primitivo, en las aleluyas, algunas de ellas dedicadas a D. Juan Tenorio; en algún caso, prescindiendo ya de los versos y limitándose a mostrar el título del episodio; «cada viñeta con su título constituye una unidad autónoma que remite a un conocimiento previo por parte del lector, capaz de rellenar los vacíos provocados por una historia muy resumida pero que contiene lo esencial de la trama».

sus enemigos en un raptó de desesperación. Ante el sepulcro de D^a Inés, Tenorio se explica mientras la efigie de ella desaparece y él convoca a D. Gonzalo. En casa de D. Juan, ante Avellaneda y Centellas, la figura del Comendador toma cuerpo sobre la armadura al igual que, nuevamente, D^a Inés se hace presente. El duelo de aquéllos contra el burlador acaba con él. En su agonía, implora a D^a Inés.

La condensación de las acciones comporta un tratamiento desigua' 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 D^a Ana, desde la celda de D^a Inés a la casa de D. 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 D. Juan y D. 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 D. Juan, con fondo de pintado paisaje sevillano. Y con semejante plástica de barracón de feria se representa el conjunto de mausoleos del cementerio donde D^a 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 zorrillesca 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.¹⁰

Don Juan Tenorio de A.Perla

El homónimo *Don Juan Tenorio* (1952) de Alejandro Perla responde a la filmación de la representación efectuada por la Compañía del Teatro Nacional María Guerrero en los estudios cinematográficos Chamartín; frente a la catalogación habitual de "teatro filmado", como se la describe despectivamente en historias y artículos, más debería atribuirsele la denominación de "filmación teatralizada" con cuantos elementos semánticos sugiere

¹⁰ La atención prestada por los autores del filme no se detuvo en esta primera representación filmica; 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". Véase BERRIATÚA, Luciano (1995), "Dobles versiones en el cine mudo español", Archivos de la Filmoteca, nº 19, febrero, 1995, págs. 39 a 47.

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. D. Juan sería interpretado por Fortunio Bonanova y D^a Inés por Inocencia Alcubierre. 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 plano.

este sintagma, ordenados así, sustantivo y adjetivo. Tal como la autoría de la dirección se planteaba en el caso de Baños/Marro, aquí, los créditos distinguen entre "dirección escénica" (Luis Escobar y Huberto Pérez de la Osa) y "dirección cinematográfica" (Alejandro Perla). La visión de la película hace comprender muy bien al espectador dónde podrían empezar y acabar las atribuciones de cada uno dada la "fidelidad" de puesta en escena que el director mantiene.

Luis Escobar, director del *María Guerrero*, efectuó una gira por diversos países europeos y sudamericanos en cuyo repertorio figuraba *Don Juan Tenorio*, de Zorilla, con escenografía de Dali. Su proyecto era "hacer algo nuevo con el Tenorio",¹¹ al margen de los actores que lo interpretasen; si en 1949 fue Luis Prendes, al año siguiente lo sería Enrique Diosdado y en 1950 Enrique Guitart. La idea de "registrar" en celuloide la representación obligó a buscar productora y director; lo serán Miguel Mezquíriz Eraso¹² y "Talía Films",¹³ asociados, y Alejandro Perla,¹⁴ respectivamente.

¹¹ OLIVA, César (1998), "Trayectoria escénica del Tenorio", en PÉREZ-BUSTAMANTE, A. S. (Ed), o.c., pág. 34. Este investigador señala que "la visualización" ofrecida por Escobar en el *María Guerrero* fue seguida diez años después en el Español por Tamayo quien "con su característico tono de espectacularidad, imprimió nuevos bríos al Tenorio" (pág. 35) lo que culminaría, en 1956, con el llamado "Tenorio de los pintores" por cuanto encargó el decorado de cada cuadro a un artista diferente: Sáenz de Tejada, Vázquez Díaz, Palencia, Pascual de Lara, Caballero y Mampaso (pág. 36).

¹² Miguel Mezquíriz fue operador, distribuidor y productor tanto en el mudo como en el sonoro. Sus buenas relaciones con la producción mexicana facilitó la colaboración de cineastas de ambos países y la coproducción de determinados títulos con figuras populares.

¹³ Talia (o Talía) Films inicia su actividad orientada por Luis Fuertes de Villavicencio y su primera producción es *Noche decisiva* (1944), de Julio de Fleischner; posteriormente intervendría en *7 mujeres* para los *Mac Gregor* (1966), de Franco Giraldi, *Johnny Ratón* (1969), de Vicente Escrivá y *Un curita cañón* (1974), de Luis M^a Delgado; la más significativa participación se relaciona con *Tristana* (1969), de Buñuel junto a Época Films y otras productoras franco-italianas.

¹⁴ Alejandro Perla Juderías inició su carrera como realizador en Portugal, donde filmó dos títulos además de ser ayudante del director Leitao de Barros. En España rodó, con anterioridad a *Don Juan Tenorio*, *El duende* y *el rey*,

Más allá de todas las intenciones, de las artísticas a las comerciales, que pudieron tener los productores y ejecutores del film, parece evidente que este Tenorio cierra un ciclo de "adaptaciones literarias" donde procedimientos técnicos similares al propio del "cine primitivo" añade ahora banda sonora, con diálogo y música incluidos; fruto "tardío", pues, de un modo de representación hace tiempo superado. Ante la pregunta de para qué sirve en los años 50 un Tenorio filmado sobre las tablas cuando el espectador estaba ya acostumbrado a otros más heterodoxos y dinámicos (tal como el de Sáenz de Heredia), son varias las respuestas que pueden ofrecerse: de una parte, quedar fijada en imagen cinematográfica la representación teatral, perpetuado en el tiempo por tanto, un espectáculo que habían admirado en España y Sudamérica pero que no a todos los espectadores les era dado catarlo; una compañía como la del María Guerrero sólo llegaba a las grandes capitales de aquí y de allá; por el contrario, la película, con su representación y sus grandes y populares intérpretes, no tendría límites en su recorrido geográfico, al menos en la intención de sus productores y directores de escena. De alguna manera, en pleno apogeo del cine clásico, parecía repetirse el procedimiento cinematográfico por el cual la filmación de zarzuelas y corridas de toros conformaron géneros predilectos del espectador del cine "mudo". De otra, este "espectáculo" tardío anticipa, en su caracterización, la inmediata propuesta de "teatro para televisión" que, pocos años después. Televisión Española incorporaría a su parrilla en programas como "Estudio 1", "Teatro de siempre", etc.¹⁵

Apunta de látigo y Malaire; posteriores a este título son *Los semidioses*, *Villa Alegre* y *De la piel del diablo* así como la dirección de segundas unidades en películas norteamericanas rodadas en España. Para más detalles véase BORAU, J. L. (Director) (1998), *Diccionario del Cine Español*, Alianza Ed, pág. 680 y RIAMBAU / TORREIRO (1998), *Guionistas en el cine español*, Cátedra, pág. 462.

¹⁵ Véanse algunos ejemplos de programas televisivos y títulos emitidos en R. UTRERA / V. GUARINOS, *Cuadernos de Eihceroa* n° 2 (2003), "Televisión, Teatro y Cine", Padilla Libros, Sevilla, y en R. UTRERA (1999), *Claudio Guerin Hill: obra audiovisual*, Publicaciones de la Universidad, Sevilla.

La oportuna comparación entre obra original y película permite comprobar las diferencias que afectan especialmente a determinadas escenas y, consecuentemente, inciden sobre la presencia o actuación de diversos personajes. Así, en la primera parte, acto primero, se suprimen los diálogos entre Ciutti y Buttarelli, los de éste con D. Juan, Miguel, D. Gonzalo, D. Diego, Centellas, Avellaneda, respectivamente, del mismo modo que los monólogos de Buttarelli y D. Gonzalo o el diálogo final entre Avellaneda y Centellas. En el acto segundo, se elimina la escena 2, al igual que en el tercero; en el cuarto acto se omite la escena 1 y la 11. En la segunda parte, queda eliminada la escena 1 del acto primero; en el acto tercero, se abrevia el monólogo de D. Juan y en la escena 3 el diálogo de D^a Inés con D. Juan. La reducción del texto permite acomodarse al metraje estándar de una película (alrededor de 90 minutos) pero ello afecta negativamente a la actuación de diversos personajes, entre otros Ciutti, en beneficio de una mayor presencia del principal.

Por lo que respecta a los espacios, Perla ofrece alguna modificación respecto del original tal como ocurre en la utilización del claustro del convento en lugar de la celda de D^a Inés. También, la referencia al lugar, Sevilla, a la época, el Carnaval, y al año, 1545, se ofrecen en grandes titulares sobre un fondo de grupos populares que apenas se pueden ver pero que "airean" el entorno antes de que aparezca el inicio de la obra y oigamos las palabras de D. Juan y el famoso verso «¡Cuán gritan esos malditos!». Aunque éstas sean algunas de las diferencias más llamativas entre original literario y cinematográfico, es evidente que hablar de teatro filmado no deja de ser una falacia; más allá del modo de representación empleado, la filmación de la película ha tenido que seguir unos procedimientos cinematográficos que afectan tanto al rodaje como al montaje para conseguir la filmación de una representación en estudio.

La comedia de capa y espada más la dramática propia de auto sacramental se suceden en estas dos partes con sus unidades espacio temporales correspondientes. La cámara ofrece una diversidad de planificación que se mueve entre planos generales donde cabe todo el escenario y planos medios donde tienen escasa cabida los primerísimos planos; la alternancia espacial para

una focalización diversa, aunque no generosa, aleja la versión cinematográfica de la visión única del espectador de teatro; la cámara, con su encuadre o con su recorrido, genera un modo de representación que parece puro teatro aunque en su esencia no lo sea. El montaje mezcla el plano próximo de un personaje de fondo con el lado en el conjunto narrativo de otra variada planificación general. Algunos planos, intencionadamente picados, parecen mostrar la visión del espectador desde las plateas o el primer piso aunque, obviamente, el uso del plano subjetivo está reñido con la concepción cinematográfica aquí utilizada. Los efectos de narración se sirven ocasionalmente de un flash-back donde la lectura de la carta por D^a Inés conlleva la escritura de la misma por D. Juan al tiempo que la banda sonora aporta su propia voz. En consecuencia, el montaje interno, con las acciones que se suceden dentro del plano, queda priorizado sobre el externo pero no hasta el punto de ofrecer una narración plana.

Más allá de la oportuna interpretación, modélica en algunos primeros actores, esta película eterniza los decorados y figurines de Dalí para su representación teatral en una época en que el pintor catalán trabajaba además para la producción norteamericana. De los personajes secundarios, merecen atención Brígida y la tornera; la primera, lleva la cara velada (una especie de velo o media) y en ella destacan unos deshumanizados ojos que los asemejan a los de ciertos insectos. Estos rasgos, más allá de su morfología, traducen una conducta poco ética y escasamente normativa, donde la codicia sustituye a la lealtad en relación a los mandatos recibidos como aya de D^a Inés; su actitud celestinesca, procurando el beneficio del varón que la utiliza mercenariamente, se manifiesta no sólo en la interpretación de su mensaje sino, en este caso, en la anormalidad de su rostro. Del mismo modo, la tornera, lleva ocultos su cara y su torso bajo un hábito talar que impide conocerla satisfactoriamente; su actuación, acaso en la línea de la leyenda de Zorrilla que cuenta cómo la monja exclaustrada y licenciosa, envuelta en amoríos donjuanescos, pero con su fe intacta, de vuelta al convento, comprueba que la Virgen la ha sustituido en sus menesteres. ¿Oculta esta tornera su vergüenza?

Las Parcas son tres figuras que aparecen en determinados momentos de la representación y acompañantes de uno o varios personajes. La mitología greco-romana nos informa de su onomástica, características y actuación. Llámense moiras o parcas representan a las diosas del Destino; son tres hermanas y simbolizan los naturales actos de la existencia humana, nacer, vivir, morir. La más joven, Cloto, hila el destino del hombre, y se la representa con corona de siete estrellas, vestido azul y una rueca cuyos hilos bajan desde el cielo a la tierra para tejer el vivir común de los mortales. Láquesis se viste con tonalidades rosas y actúa como devanadera por cuanto va colocando el hilo en el huso; ella representa el carácter fortuito y arbitrario de esos acontecimientos que afectan a los mortales; la tercera, Átropos, la mayor, se muestra acompañada de una balanza, un papiro escrito y un reloj; representa la inmutabilidad del destino e, inflexible ante cualquier circunstancia, corta sin piedad la vida de los humanos. Cada persona tiene su moira o parca desde que nace y, consecuentemente, su parte de felicidad como su parte de desgracia.¹⁶ Cuando se inicia le película, en la Hosteria del Laurel, mientras D. Juan escribe la carta, y los restos de un reloj caído en el suelo son recogidos por los mozos, un rótulo advierte: «Las Parcas representan, en este montaje del inmortal Tenorio, la fuerza diabólica que empuja a Don Juan hacia su perdición»). Sin duda, es un significado restrictivo respecto a su usual simbología y, vista la actuación de las mismas en la representación, innecesario de mediatizar su alcance. En el primer acto acompañan a D. Gonzalo a quien tienen envuelto en hilo hasta que D. Juan le arrebató el antifaz; seguidamente, salen de escena. Más adelante, resuelto el rapto de D^a Inés, el Comendador se presenta en el convento y, en el jardín, reclama a la Madre abadesa la presencia de su hija; las parcas le acompañan otra vez, silenciosas, pero inflexibles en su actuación. Y por tercera vez, aparecen cuando D. Gonzalo se presenta en la quinta de D. Juan a increparle por la acción llevada a cabo; mientras oye la respuesta del raptor, las parcas van envolviendo su cuerpo

¹⁶ PÉREZ-RIOJA, J. A. (1980), *Diccionario de símbolos y mitos*, Tecnos, Madrid, págs. 305 y 338 y GRIMAL, Pierre (1981), *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, págs. 364 y 407.

en sucesivas vueltas; cuando inicia su respuesta, se desprende violentamente de los hilos y ellas le dejan libre pero sin abandonarle; con la entrada de Mejía, una parca se separa del grupo y se alinea con éste; la muerte del Comendador, de un tiro, y de D. Luis, de segura estocada, agrupa a las parcas en torno a Tenorio y así se cierra el acto. Finalmente, en el cementerio, la intervención de D^a Inés mientras lanza su parlamento sobre D. Juan está acompañada por las parcas quienes de modo pasivo contemplan el final del personaje y la oportuna intervención de su amada.

Las mariposas, elementos del decorado, suponen activa presencia en algunos momentos. Las influencias de las teorías psicoanalíticas sobre la obra de Dalí tienen aquí viva representación. Por eso, las significaciones clásicas, relacionadas con la representación simbólica del alma,¹⁷ o, de modo semejante, con la diosa Psiquis, acaso presenten menos relevancia que aquellas otras interpretaciones, de la freudiana a la religiosa, según la cual la mariposa viene a simbolizar las transformaciones psíquicas y espirituales de una persona; a su vez, la heráldica, que la representa con las alas extendidas, designa a la persona enamorada o de generosa amistad. Los tres estados del insecto, oruga, crisálida y mariposa, simbolizan en el ámbito religioso los estadios correspondientes a la vida, muerte y resurrección. Dalí ha elegido este elemento para situaciones generales de la obra junto a otras muy precisas donde la presencia sutil o evidente del dibujo simboliza el amor o la transformación espiritual y psicológica de la persona.

La calavera, con su significación popular sinónimo de muerte, se utiliza puntualmente en la película; así, por ejemplo, en la quinta de D. Juan es elemento decorativo en la pared y, del mismo modo, los asientos tienen el respaldo diseñados como cráneos. Las escenas se connotan así de la fugacidad de la vida del personaje, de su cercanía al ámbito de la muerte. Sin embargo, la presencia del girasol, su sustitución por la vacía oquedad de la mirada, aporta una muestra de fidelidad cuando D^a Inés aparece de modo semejante a como la planta, en su giro natural, va guardando fidelidad al recorrido del astro rey. Y junto a estos

¹⁷ PÉREZ-RIOJA, J. A., *o.c.*, pág. 292.

elementos, otros, tales como árboles, frutos, etc., hacen acto de presencia en distintos momentos de la obra para emparentar con valoraciones muy diversas correspondientes a distintos entramados culturales o sociales.

Por lo que respecta a la música como aditamento narrativo, se oyen diversas composiciones en función de las situaciones representadas pero cualquier espectador podrá distinguir fragmentos de Wagner, correspondientes a *La cabalgata de las Walkyrias*, o de Rodrigo, *El concierto de Aranjuez*, de modo que los populares clásicos actúan como ayuda complementaria a situaciones conflictivas, en un caso, o sentimentales, en otro.

Así pues, valores escenográficos y visuales, auditivos y musicales, conforman un film donde los conocidos y populares versos de Zorrilla se unen a los valores simbólicos aportados por la escenografía daliniana.

Amar y morir en Sevilla (Don Juan Tenorio) de Barrera¹⁸

Dirigida por Víctor Barrera, adapta el *Tenorio* de Zorrilla y mantiene el verso en el recitado del texto. Producida por la firma Gamiani Enterprise, empresa familiar del realizador (que dedica a sus nietos la película) ha sido rodada en escenarios andaluces Sevilla, Espartinas, Palos de la Frontera y La Rábida, e interpretada por actores procedentes de la cantera local. La falta de una mayor producción impide que el trabajo del realizador se vea mermado en el guión, por cuanto tiene que reducir drásticamente el texto original, y limitado en los encuadres por mor de unos específicos decorados en interiores o exteriores. El propio Barrera ha catalogado a esta obra como de "arte...sanía" en función de un limitado presupuesto lo que no impide una general labor creativa.

Un carnaval farandulero escenificado en el trianero Callejón de la Inquisición, un baile flamenco resuelto en la Hostería del

¹⁸ Víctor Barrera, actor, guionista, productor, es el director de *Los invitados* (1987) donde recrea el crimen ocurrido en la localidad sevillana de Paradas de modo diferente a como el novelista Alfonso Grosso lo había hecho en su novela *Los invitados*. La interpretación de Lola Flores, en un trabajo dramático bien distinto al de otras producciones, llamó la atención, junto al de Amparo Muñoz, en una película catalogada como de "especial calidad".

Laurel, una catedral donde el fortuito cruce de miradas relaciona a D. Juan y a D^a Inés, entre otros lugares, hace alternar los espacios para que la historia desarrolle sus activos principales, más allá de la reducción producida en el texto literario, o acoja otros de semejante parecido a los señalados por Zorilla pero sintetizados al máximo dadas las exigencias de producción.

Ciertas convenciones cinematográficas permiten al director escapar con la imagen por encima de la letra original y adecuar-se a una formulación narrativa propia de los géneros populares. La lectura de la carta por D^a Inés, tras la insistencia de Brígida, crea en ésta unas expectativas emotivas y sentimentales que le permiten al realizador efectuar una especie de flash-forward o anticipación de los hechos con ambientación de jardines y saturación de color. Del mismo modo, en el acto segundo, tras la escena XI, una fogosa D^a Ana, se despoja de toda su ropa, se mira en el espejo y espera la visita de su enamorado que, con el cambio consiguiente, será D. Juan; el seductor yace con la dama casadera y, tal como está escrito, burla a D. Luis.

Finalmente, los tres actos de la parte segunda ("la sombra de D^a Inés", "la estatua de D. Gonzalo", "misericordia de Dios y apoteosis del amor"), con sus correspondientes escenas, han sido condensados en una secuencia donde un D. Juan tocado de muerte acude al cementerio, junto a la tumba de D^a Inés para declamar, abreviadamente, el parlamento final. Junto al Cristo de las Mielles, en el sevillano cementerio, el burlador exhala su último suspiro.

EL CONVIDADO DE PIEDRA DE TIRSO DE MOLINA

Estructura, personajes, argumento

Jornada Primera (versos 1-1045).¹⁹

Personajes: Don Juan Tenorio, Isabela (Duquesa), El Rey de Nápoles, Don Pedro Tenorio (Embajador de España), Duque Octavio, Ripio (criado), Tisbea (pescadora), Catalinón (criado de Don Juan), Coridón y Anfriso (pescadores), Belisa.

¹⁹ La versificación según la edición (1992) de *El burlador de Sevilla* de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Cátedra, Letras Hispánicas, nº 58, 5ª edición.

Don Juan Tenorio, hijo del camarero del rey de Castilla, huye de España y se refugia en Nápoles. Con sus habilidades de burlador, seduce a la duquesa Isabela, prometida del Duque Octavio, haciéndose pasar por éste. Con la ayuda de su tío, el embajador de España, huye hacia las costas españolas. En las proximidades de Tarragona naufraga su barco pero tiene la fortuna de ser auxiliado por la pescadora Tisbea, mujer que siempre se ha resistido al amor, aunque acaba siendo seducida por Don Juan y éste le promete matrimonio. En la corte española, Don Gonzalo de Ulloa, Comendador de Calatrava, hace saber al rey castellano de su llegada a Lisboa. El monarca concerta las bodas de Don Juan con su hija, D^a Ana.

Jornada Segunda (versos 1045-1823).

Personajes: Don Juan Tenorio, el viejo, Rey don Alonso de Castilla, Octavio, Ripio, Catalinón, Don Juan, El Marqués de la Mota, Mujer, Músico, Don Gonzalo, Doña Ana, Batricio, Arminta, Gaseno, Viejo, Belisa, Pastores músicos.

En Sevilla, el Rey se entera por el padre de Don Juan del delito cometido por su hijo y quiere poner remedio casándole con la Duquesa, Isabela, y al novio engañado, Octavio, con Doña Ana de Ulloa, hija del Comendador. Ésta, enamorada de su primo, el Marqués de la Mota mantiene una cita con él pero Don Juan la descubre y utilizando la capa de éste, se interna en el aposento de Doña Ana; al ser descubierto por el Comendador, se enfrentan y éste cae abatido por el arma del burlador. Las argucias de Don Juan hacen que de ello sea acusado el Marqués y, consecuentemente, detenido. Don Juan marcha a Lebrija; a su paso por Dos Hermanas comprueba la inminencia de una boda entre campesinos del lugar, Batricio y Arminta. Bajo la mentira de que ella ha sido su amante con anterioridad, convence al novio, promete matrimonio a ella y recibe el visto bueno del padre de la novia.

Jornada Tercera (versos 1824-2968).

Personajes: Batricio, Don Juan Tenorio, Arminta, Belisa, Gaseno, Catalinón, Isabela, Fabio, Tisbea, Don Gonzalo, Criado 1, Criado 2, Rey, Octavio, El Marqués de la Mota, Don Juan Tenorio, el viejo.

La Duquesa y la pescadora Tisbea han llegado a Sevilla y se enteran de las aventuras y crímenes llevados a cabo por Don Juan. A su vez, Arminta es seducida primero y abandonada después por Don Juan. Éste entra en la iglesia donde los restos del Comendador descansan y se burla de su sepulcro y de su estatua al tiempo que le invita a cenar. Mientras, el Rey y su camarero, el viejo Tenorio, organizan los nuevos desposorios entre Don Juan e Isabela así como también el de Doña Ana con el Marqués. Con la oposición del criado Catalinón, Don Juan quiere llevar a término la cena con la sombra de Don Gonzalo. Esta se hace visible e invita a su anfitrión a repetir la cena en la iglesia. Promete llevarlo a término y así lo hace; la mano del Comendador lo arrastra a los infiernos. Mientras, se celebran las bodas aunque los contrayentes son ahora Isabela y Octavio y Doña Ana con el Marqués. Batricio, el padre de Arminta, podrá reparar también el honor de su hija.

EL CANON HÍBRIDO DE T. DE MOLINA Y J. ZORRILLA

Don Juan de Sáenz de Heredia

El personaje de D. 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 versión solicitando la colaboración del dramaturgo José M^a 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 (D. 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 "don juanes", 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, D. Quijote resultaba imposible de abordar y La Celestina estaba considerada entonces tabú; no quedaba más remedio que hacer D. Juan.²⁰

La principal novedad de este guión es que sus autores prescindieron 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 Zorrilla, 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 amorosa porque no va más allá de la suplantación (de D. Luis) y del enamoramiento de una menor inexperta (D^a 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 D. Diego que implora al Emperador el perdón para su hijo y su vuelta del exilio a fin de disfrutar del vástago en sus últimos momentos. Desde los canales venecianos, donde D. 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 D^a Inés, hija de D. 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

²⁰ CASTRO, Antonio (1974), *Cine español en el banquillo*, Fernando Torres Ed., Valencia, págs. 372-373.

será precisamente su pureza lo que detenga a D. 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; D. Juan se bate, es herido y muere. Sin embargo, en el más allá su cita con D^a 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 desde la Hosteria 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. D. Juan se hace pasar por D. 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 D^a 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 D. Juan. D^a Inés parece haber conquistado el corazón de Tenorio y, sin duda, su alma. D. Juan quiere ser otro. Su mala fama se revuelve contra él. Y, sin querer, mata. Pero el puro amor lucha contra D. 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, D. Juan pide a Ciutti que le calce con espuelas, como hacia 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 morde 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 D. 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 integrista 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 personaje^{2*}.

EL CANON CRUZADO DE MOLIÈRE Y BAUDELAIRE

Don Juan en los infiernos de Suárez

DON JUAN EN LOS INFIERNOS

Cuando bajó Don Juan a la onda subterránea,
y cuando le hubo dado su óbolo a Caronte,
un sombrío mendigo, airado como Antistenes,
tomó con brazo fuerte y vengador los remos.

Con sus pechos colgantes y sus ropas abiertas
bajo el oscuro cielo se crispaban mujeres,
y, como un gran rebaño de presentadas víctimas,
arrastraban tras él un extenso mugido.

Riendo Sganarelle le pedía su paga,
en tanto que con dedo tembloroso, Don Luis
enseñaba a los muertos que por la orilla erraban
el hijo audaz que un día deshonró su alba frente.

Temblando bajo el luto, la casta y flaca Elvira,
junto al pérfido esposo que también fue su amante,

²¹ AZORÍN (1953), *El cine y el momento*, Biblioteca Nueva, Madrid, págs. 49 y 50.

parecía exigirle la sonrisa suprema
donde dulce brillase su primer juramento.

Erguido en su armadura, un gran hombre de piedra
sujetaba el timón, cortando el negro cauce;
mas el héroe, calmo, apoyado en su estoque,
contemplaba la estela sin dignarse ver nada.

CHARLES BAUDELAIRE. *Las flores del mal*.²²

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 D. 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*²³ 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 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

²² Cátedra. Edición bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo pág. 125-127.

²³ MOLIERE, *Tartufo*, *Don Juan*, Alianza Ed, Madrid, 1991, págs. 125 y ss.

racionalismo, en el último momento de su vida, le hace abrigar la esperanza de que "la muerte sea mujer";²⁴ 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),²⁵ 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*²⁶ poema de Baudelaire perteneciente a *Las flores del mal*, 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 D. Juan iniciando el tránsito por la laguna Estigia; mientras entrega su óbolo a Caronte, sus víctimas le increpan, Sganarelle le solicita estipendio, D. Luis le recrimina los muertos y D^a 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 simbolicismo 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.

²⁴ SUÁREZ, Gonzalo (1991), *Don Juan en los Infiernos*, Biblioteca Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo.

²⁵ RECIO MIR, h a (1997), "La vida privada de Don Juan, de Alexander Korda", en UTRERA, Rafael (Ed.), *Imágenes cinematográficas de Sevilla*, Padilla Libros, Sevilla, págs. 41-55.

²⁶ BECERRA, C. (1997), "El infierno de Don Juan: la versión de Gonzalo Suárez" en GÓMEZ BLANCO, C.J. (Coord.) *Literatura y Cine: perspectivas semióticas*, Universidad de La Coruña, págs. 19-28.

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 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 D. 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 D^a 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 "afrenta 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 D. Juan elige a éste y no a Aquel; 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 D. 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, D. Juan se debate «en su verdadero infierno»²⁷ y, defendiendo 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, 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 D. 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 D. 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 (Fernando Guillén) que, micrófono en mano, cautiva con la mirada y persuade con la voz?

FICHAS TÉCNICO-ARTÍSTICAS

Don Juan Tenorio (1908 1910) de Marro y Baños

Dirección: Albert Marro y Ricardo de Baños.

Producción, Estudios y Laboratorio: Hispano Films. Barcelona.

Primera versión: 1908.

Segunda versión: 1910.

Argumento original: José Zorrilla.

Fotografía: Ricardo de Baños.

Decorados: José Calderé.

Fecha de estreno: primera versión: Gran Vía. Barcelona. 30 de octubre de 1908; segunda versión: Cuatro locales de Barcelona. 29 de octubre de 1910.

²⁷ HERNÁNDEZ RUIZ, Javier (1991), *Gonzalo Suárez, un combate ganado con la ficción*, 21 Festival de Cine de Alcalá de Henares, **pág. 380**.

Intérprete principal: Cecilio Rodríguez de la Vega.
Don Juan (1950), de José Luis Sáenz de Heredia

Nacionalidad: Española.

Año: 1950.

Producción: Chapalo Films.

Dirección: José Luis Sáenz de Heredia.

Argumento y Guión: José Luis Sáenz de Heredia y Carlos Blanco.

Jefe de Producción: Eduardo de la Fuente.

Fotografía: Alfredo Fraile.

Decoración: Ramiro Gómez y José María Montes.

Figurines: Emilio Burgos.

Música: Manuel Parada.

Montaje: Julio Peña.

Estudios: Ballesteros S. A., Madrid.

Sonorización: Fono España.

Intérpretes: Antonio Vilar (don Juan), Annabella (Lady Ontiveros), María Rosa Salgado (Doña Inés), Enrique Guitart (Don Luis), José Ramón Giner (Ciutti). Con Mario Berriatúa, Mary Lamar, Fernando Fernández de Córdoba, Maruja Asquerino, Manolo Morán, Santiago Rivero, Nicolás Perchicot, Norina Fernández, Mercedes Castellanos, Carlos Agosti, Francisco Pierrá, Juan Vázquez, Jacinto San Emeterio, Deny Deus, Dolores Jackson, Miguel Miranda, Julia Lajos, Joaquín Roa.

Duración: 115 minutos.

Estreno: Madrid, 16 de octubre de 1950.

Don Juan Tenorio (1952) de Alejandro Perla

Producción: Miguel Mezquíriz y "Talía Films" (Asociados).

Nacionalidad: Española.

Año: 1952.

Obra original: *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla.

Representación: Compañía de Teatro Nacional *María Guerrero*.

Dirección escénica: Luis Escobar y Huberto Pérez de la Osa.

Dirección cinematográfica: Alejandro Perla.

Reparto: *Personajes/ Intérpretes: D. Juan Tenorio: Enrique Diosdado, D^a Inés de Ulloa: Mari-Carmen Díaz Mendoza,*

D. Luis *Mejía*: José María Rodero, *Brígida*: Carmen Seco, D. *Diego* Tenorio: Gaspar Campos, D. Gonzalo de *Ulloa*: Pablo Álvarez Rubio, Capitán Centellas: Adolfo Marsillach, *D^a Ana*: Pepita C. Velázquez, *Lucía*: Amelia de la Torre, La Abadesa: Mercedes Albert, La Tornera: Berta Riaza, *Ciutti*: Rafael Alonso, *Buttarelli*: Gabriel Miranda, D. Rafael de *Avellaneda*: Miguel Ángel Gil, Un escultor: Miguel Cerro, *Gastón*: José Pulido, Alguacil 1^o: José Pedro Lobete, Alguacil 2^o: Luis Crespo, Las Parcas: Granizo-Narros y Márquez, Bailarina: María Luisa Ramos.

Regidor escénico: Mariano de las Heras.

Decorados y figurines: Salvador Dalí.

Director de fotografía: Alfonso de Nieva.

Cámara: Ricardo García de Navarrete.

Operadores: Miguel Mila y Luis Alcolea.

Maquillaje y peluquería: Francisco Puyol.

Foco: Luciano Carreño y Alfredo Cores.

Script: Diana Salcedo.

Montaje: Pepita Orduña.

Ingeniero de sonido: Fernando Bernáldez.

Foto Fija: Antonio Luengo.

Secretario de Producción: Luis Mallén.

Atrezzo: Vázquez Hermanos.

Dirección de producción: José Mallén.

y Emilio Pérez Hernández.

Estudios: Chamartín.

Sonido: RCA Ultravioleta.

Color: Blanco y Negro.

Laboratorio: Arroyo.

Lugar de estreno: Madrid.

Cines: Actualidades y Voy.

Fecha de estreno: 26 de octubre de 1953.

Duración: 93 minutos.

Amar y morir en Sevilla (Don Juan Tenorio) (2001) de Víctor Barrera

Nacionalidad: Española.

Año: 2001.

Producción: Gamiani Enterprises S.L.
Basada en *Don Juan* Tenorio, de José Zorrilla.
Guión, Dirección Artística, Producción y Dirección: Victor Barrera.
Intérpretes: Ana Ruiz, Antonio Doblas, M^a Alfonsa Rosso, José Luis García Pérez, Jesús Lucena, Paco León, Queti Naranjo, Antonio Andrés Lapeña, Julio Moreno, Belén Moreno, José M^a Peña, Victor García, Francisco Oliva, Rubén Barroso, José M^a Pardo, Juan Zarco. Con la colaboración especial de Cuca Escribano, Pilar Sánchez y la bailaora Carmen Vega.
Jefe de Sonido: Daniel de Zayas. Montaje: Cristina Otero. Director de Fotografía: José García Galisteo. Director de Producción: Pancho Bautista. Jefe de Producción: Julio Mallén. Secretaria: Carmen Acosta. Ayudante: Manuela Bautista.
Ay. de Dirección: Raquel Polonio. Meritorios: Aitor Aguirre. Manuel Jesús Ruiz.
Segundo Operador: Ivan Oms. Ayudante de cámara: Rubén Martín. Téc. Cont. Cámara: Jens Zahorfzky. Meritorios: Sergio Tallafet. José Carlos de Isla.
Ay. Sonido: Juan Manuel López. Maquillaje: Enrique González. Peluquería: José A. Moscosio. Estilista: Victoria Barrera. Asesor Laboral: Eduardo Romero. Meritoria: Sara Herculano. Ambientación: Queti Naranjo. Atrezzista: Victoria Pérez. Encargada Vestuario: Aurora Bautista. Electricos: Gustavo Pérez. Juan F. Llaveró. José Cabello.
Laboratorios: Swiss Effts. Fotofilms. Estudio Sonido: Olea y Picón. Sastrería: Cornejo. Atrezzo: Hijos de Jesús Mateos. Cabeza Caliente: k-7.
Exteriores: Sevilla, Carmona, Espartinas, Coria del Río, Palos de la Frontera, La Rábida.
Formato: 35 mm. Duración 90 minutos.
Calificación: no recomendada para menores de 7 años.
Fecha de estreno : 9 de noviembre de 2001.
Premios: Garza de Oro. Eninci.

BIBLIOGRAFÍA / HEMEROGRAFÍA

- BAUDELAIRE, Charles, *Las flores del mal*, Cátedra. Edición bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo.
- BECERRA, Carmen (1997), *Mito y Literatura (Estudio comparado de Don Juan)*, Universidad de Vigo.
- BECERRA, C. (1997), "El infierno de Don Juan: la versión de Gonzalo Suárez" en GÓMEZ BLANCO, C. J. (Coord.) *Literatura y Cine: perspectivas semióticas*, Universidad de La Coruña, págs. 19-28.
- CUADERNOS DE TEATRO CLÁSICO (1988), *El mito de Don Juan*, Ministerio de Cultura, Madrid.
- CYMERMAN, Claude (1968), *Análisis de Don Juan Tenorio*, Enciclopedia Literaria, 38, Centro Editor de América Latina.
- DOMINGO, M^a Teresa (1993), "Don Juan, un mito vigente", revista *Cauce*, n^o 16.
- FERNÁNDEZ, Luis Miguel (2000), *Don Juan en el cine español. Hacia una teoría de la recreación filmica*, Universidad de Santiago de Compostela.
- GÓMEZ BLANCO, C. J. (Coord.) *Literatura y Cine: perspectivas semióticas*, Universidad de La Coruña.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira (1997), "Don Juan Tenorio", en PÉREZ PERUCHA, J. (Ed), *Antología crítica del Cine Español 1906-1995*, Cátedra/Filmoteca Española.
- GORDILLO, Inmaculada (1997), "Don Juan, mi querido fantasma", en UTRERA, Rafael (Ed), *Imágenes cinematográficas de Sevilla*, Padilla Libros, Sevilla.
- MOLIERE, Tartufo, *Don Juan*, Alianza Ed, Madrid, 1991, págs. 125 y ss.
- MOLINA, Tirso de (Atribuida a), *El burlador de Sevilla*, Ed. de A. Rodríguez López-Vázquez, Cátedra.
- MOLINA, Tirso de, *El burlador de Sevilla*, ZORRILLA, José, *Don Juan Tenorio*, Biblioteca de Plata de los Clásicos Españoles seleccionada y comentada por Francisco Rico, Círculo de Lectores, 1991.
- OLIVA, César (1998), "Trayectoria escénica del *Tenorio*", en PÉREZ-BUSTAMANTE, A. S. (Ed), *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX. Literatura y Cine*, Cátedra.

-
- PÉREZ-BUSTAMANTE, Ana-Sofía (Ed) (1998), *Don Juan Tenorio en la España del siglo xx. Literatura y Cine*, Cátedra.
- PRIMER ACTO (1992), *Don Juan y Don Quijote*, nº 243.
- RECIO MIR, Ana (1997), "La vida privada de Don Juan, de Alexander Korda", en UTRERA, Rafael (Ed.), *Imágenes cinematográficas de Sevilla*, Padilla Libros, Sevilla
- SUÁREZ, Gonzalo (1991), *Don Juan en los Infiernos*, Caja de Ahorros de Asturias.
- URRUTIA, Jorge, "El teatro y las nuevas tecnologías. La necesaria evolución de un género artístico" *Telos*, nº 45, Fundesco, Madrid.
- UTRERA MACÍAS, Rafael (1992), "Don Juan, un mito literario en el cine", *Juan Ciudad*, Sevilla, diciembre.
- (1997) (Ed.), *Imágenes cinematográficas de Sevilla*, Padilla Libros, Sevilla.
- (2000), "Representación cinematográfica de mitos literarios. Carmen y Celestina, Don Quijote y Don Juan según el cine español", *Versants. Revue Suisse des Littératures Romanes*, Ginebra (Suiza), nº 37.
- ZORRILLA, José, *Don Juan Tenorio*, Ed. de Aniano Peña (1991), Cátedra.



Don Juan Tenorio (El castigador castigado). Versión filmada por Ricardo de Baños en 1921. Intérpretes principales: Fortunio Bonanova e Inocencia Alcubierre.

CAPÍTULO 7

LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS

HEREDIA.— Pues no lo crea
usted, Don Diego; la Eola
no es una mujer siquiera.
DON DIEGO.— ¿Qué es entonces?
Cante hondo
con faldas, la misma esencia
del cante, la cantaora,
la Lola. Aunque usted la vea
cerca de usted, y la escuche,
y la toque —si se deja—,
la Lola no es de este mundo.¹

MANUEL Y ANTONIO MACHADO

Cuatro letras dicen Dios
y otras cuatro dicen Lola
cuatro más dicen Amor
con cuatro se dice sola [...]

Esperando me quedé
anoche en mi balcón,
contigo me escapé
por un sueño de amor
y locura[...]

Te cambio mi bulería
por una guaracha buena,
tu soledad por la mía,
mi soledad por tus penas [...]²

¹ MACHADO, Manuel y Antonio (1992), *Las Adelfas. La Lola se va a los Puertos*, Edición: Dámaso Chicharro Chamorro, Espasa Calpe, Austral A-271, pág. 210.

² Banda sonora de la película *La Lola se va a los puertos*, de Josefina Molina

OBRAS TEATRALES DE MANUEL Y ANTONIO MACHADO

LA mayor parte de la producción teatral escrita conjuntamente por Manuel y Antonio Machado, estrenada entre 1926 y 1932, se compone de estos títulos: *Desdichas de la fortuna* o *Julianillo Valcárcel* (1926), *Juan de Mañara* (1928), *Las adelfas* (1928), *La Lola se va a los puertos* (1929), *La prima Fernanda* (1931) y *La duquesa de Benamejí* (1932). Se sitúan tales obras entre concepciones –permítasenos esquematizar pedagógicamente una heterogénea situación– de la representación teatral radicalmente diferentes: la ajustada a las exigencias comerciales según solicitaba un público burgués en la mejor tradición del teatro naturalista y conservador, la representación de cámara dirigida a un espectador cualificado donde sólo tenía cabida la obra experimental y un variado espectáculo para-teatral mostrado por el sainete, la zarzuela, la opereta y la revista. En esta triada tendrían cabida ejemplos tan diferentes como el teatro galdosiano y benaventino, de prologado aplauso en las salas de prestigio, las propuestas personalistas de Unamuno y Azorín, de tan difícil incorporación a la escena, y las innovaciones de Grau o Valle Inclán reclamando un diverso modo de expresión.

Las obras teatrales firmadas por Manuel y Antonio Machado, estrenadas en las fechas mencionadas, adoptan el verso como fundamental recurso expresivo mientras que sólo una (*La duquesa de Benamejí*) simultanea prosa y verso. *La Lola se va a los puertos* es, por tanto, obra en verso estrenada en época de crisis teatral; ello no impidió un caluroso éxito de público y el reconocimiento interpretativo a la eximia actriz Lola Membrives, como antes lo había tenido María Guerrero con *Desdichas de la fortuna*. Sobre la significación del teatro machadiano en su época o la herencia dejada en el posterior hay variedad de

opiniones; mientras unos investigadores han criticado a los autores la desconexión entre la teoría que defienden y la práctica que utilizan, otros estiman impropio el uso del verso para desarrollar los temas contemporáneos propuestos, y los terceros les exigen un tipo de obras en consonancia con las rupturas estéticas que las modernas formas dramáticas estaban imponiendo en aquella época. La autoridad de Ruiz Ramón ha sentenciado que los Machado no crearon «una forma dramática valiosa en sí»; su teatro no es («valioso como drama ni grande como poesía» por lo que «ni innovaron ni renovaron»); mientras que para García Lorenzo «está cerca del primer teatro modernista de Valle Inclán y de Marquina o del primer teatro poético de Lorca»² y en opinión de Ricardo Salvat constituye, «sin duda ninguna, un verdadero hito en el panorama del teatro poético español [...] un teatro de calidad, de verdadera dimensión poética, que tuvo la osadía de probar que el teatro y la literatura no eran cosas en todo ajenas la una de la otra [...] lo cual, en su momento y aún hoy en día, era todo un riesgo y comportaba una posición de honradez admirable».³

Pero más allá de tales opiniones, no pueden ocultarse otros considerandos que evidencian la heteróclita visión establecida por los analistas de esta dramaturgia sobre los diversos elementos integrantes de estas obras, desde el óptimo uso de los componentes literarios populares a la interrelación o distancia entre los recursos manejados en su respectiva poesía y la ofrecida en su teatro; del mismo modo, la autoría correspondiente a cada hermano en la escritura de sus obras se vuelve enigmática a la hora de establecer separaciones; los «dos ojos que avizoran y un ceño que medita»), en verso de Antonio, es probable que fueran los suyos unas veces y los de Manuel otras.

¹ RUIZ RAMÓN, Francisco (1977), *Historia del Teatro Español. Siglo XX*, Cátedra, pág. 78.

² GARCÍA LORENZO, Luciano (1975-1976), "El teatro de los Machado o la imposibilidad de ser", *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 304-307, pág. 1096.

³ SALVAT, Ricardo (1990), "Honradez, inocencia y cubismo en el teatro de Antonio Machado", en *Antonio Machado hoy. Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, Alfar, págs. 193 y 196.

LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS (1929)
DE MANUEL Y ANTONIO MACHADO

La escritura de la obra parece deberse a un encargo solicitado por la actriz Lola Membrives a los Machado quien en el estreno de la misma, 8 de Noviembre de 1929, madrileño Teatro Fontalba, representaría el papel escrito para ella. El propio Manuel, en *Cadencias*,⁴ escribiría un poema cuyo final dice: «...que hoy la Lola aquella / Lola Membrives se llama». Con posterioridad, se convirtió en zarzuela (“ópera” la denomina Gibson),⁵ cuya música fue compuesta por el granadino Ángel Barrios, integrante de la tertulia “El Rinconcillo” e intérprete, junto a García Lorca y el pintor Ángeles Ortiz, de la serie fotográfica *La historia del tesoro*, representación entre amigos ataviados a la morisca.⁶

La cinematografía española la ha llevado a la pantalla, hasta hoy, en dos ocasiones manteniendo en ambos casos el título de la pieza original: *La Lola se va a los puertos*. La primera versión (1947), interpretada por Juanita Reina, fue dirigida y producida por Juan de Orduña según guión de Antonio Mas Guindal; la segunda (1993), protagonizada por Rocío Jurado, responde al guión de Romualdo Molina, José Manuel Fernández, Joaquín Oristrell y Josefina Molina, dirigida por ésta y producida por las empresas españolas *Lotus Films*, *Fígaro Films* y *Canal Sur*.

Argumento

Acto primero (Escenas I a XII). En un cortijo de Andalucía, el terrateniente Don Diego ha tenido contratados a la pareja artística formada por Lola, acreditada *cantaora*, y Heredia, guitarrista; tras su actuación, inician su regreso a Sevilla. El acaudalado propietario, un Don Juan empedernido, solicita información al *tocaor* sobre los sentimientos de tan extraordinaria mujer y declara su interés por tener a la cantante bajo su completa y ex-

⁴ MACHADO, Manuel (1943). *Cadencias de cadencias*, Editora Nacional, págs. 51-52.

⁵ GIBSON, Ian (1985), *Federico García Lorca. De Fuentevaqueros a Nueva York*, Grijalbo, pág. 150.

⁶ UTRERA MACÍAS, R. (1987), *Federico García Lorca / Cine. El cine en su obra, su obra en el cine*, Asociación de Escritores Cinematográficos de Andalucía, Sevilla, págs. 13-16.

clusiva protección. La llegada de José Luis y de su prometida Rosario, hijo y sobrina de Don Diego respectivamente, origina un enfrentamiento paterno-filial que pone de manifiesto el carácter y la personalidad de cada uno, la admiración por Lola y los celos mutuos. Las amistosas discusiones sobre la esencia del flamenco, del cante y de la copla se alternan con la convivencia entre amos, criados e invitados y, al tiempo, sobre la condición de propietarios y asalariados.

Acto segundo (Escenas I a VII). En el jardín de una venta sevillana a orillas del río, Lola y Heredia dirimen sobre el carácter de la copla; el *tocaor* cuenta a su compañera los rotos sentimientos entre José Luis y Rosario y la deteriorada situación familiar entre aquél y Don Diego. Ésta, despechada, lo busca en saraos y juergas, creyendo que, enamorado de Lola, la sigue y acompaña en su trabajo. Se encuentra con la pareja artística y entabla conversación con ella; a solas con Lola, las dos mujeres se miden en orgullo y sentimientos; Rosario saca una pistola e intenta matar a la que cree su contrincante; la grandeza y altitud de miras de la *cantaora* deja en evidencia a la señorita que, derrotada y humillada, reacciona, pide perdón y acaba dejándose aconsejar por quien tiene como “amante” exclusivamente al cante. Paralelamente, José Luis entra en la venta con Heredia; éste le aconseja no competir con su padre en el terreno sentimental y dejarle vía libre en sus andanzas. El encuentro del joven con Lola deja a las claras la pasión que siente por ella; la artista orienta su conversación hacia el amor de Rosario por José Luis y procura allí mismo la reconciliación de ambos enamorados. Don Diego ha llegado a la venta acompañado de su gente, dispuesta a correrse una juerga con vino y cante. El enfrentamiento entre padre e hijo, la presencia de Rosario y sus amigos, el collar que el terrateniente ha comprado a Lola, deviene en una reunión tensa donde el efecto del alcohol se deja sentir en opiniones y conductas. Lola desplaza el regalo a Rosario y Heredia, tras defender gallardamente el honor ofendido de la *cantaora* por un concurrente, sugiere a los presentes, para salvar la situación y acabar la noche, que su pareja conlleva algo más que arte entre ambos.

Acto tercero (Escenas I a XI). En un puerto de mar gaditano, Lola y Heredia esperan embarcarse para América; dialogan

sobre la nueva situación de Don Diego, convertido en caballero arrepentido, y de la ruptura sentimental entre Rosario y José Luis. El viejo terrateniente llega a despedir a los artistas y, dadas sus nuevas condiciones morales y la creencia que entre Rafael y Lola existe relación sentimental, les aconseja el matrimonio. José Luis y Heredia dialogan sobre pasado y presente; el primero declara su amor por Lola y el segundo afirma no haber dejado de quererla nunca pero está dispuesto a aceptar la voluntad de la mujer en cuanto su corazón ordene. Conversan Heredia, José Luis, Lola y Rosario en diálogo donde se cruzan razones del canto y sentimientos personales. Don Diego acude y muestra su cariño a Lola como debe un viejo querer a una niña. Solos ya, Heredia y Lola recuerdan dónde se conocieron y cuánto tiempo llevan juntos. Los dos embarcan para América.

Comentario

Investigadores y eruditos no se ponen de acuerdo en situar el origen de la copla, si antes o después de otras modalidades literarias como la sentencia, el refrán, la adivinanza, como tampoco en su exclusiva relación con lo popular; más de acuerdo se muestran en catalogarla como un factor lírico capaz de abarcar infinidad de posibilidades expresivas cuya causa está en el sentir y el vivir del pueblo andaluz. La mediación del escritor y literato en su redacción última y su posterior devolución al público, permite hablar de un ciclo cuyo principio se pierde; las antologías publicadas por Machado y Álvarez o Rodríguez Marín, las canciones populares recogidas por García Lorca, hablarían de una autoría popular, al igual que libros como *Cante hondo* y *Nuevas canciones*, de Manuel y Antonio Machado respectivamente, *Pastorales*, de Juan Ramón Jiménez, o diversos títulos de los Quintero como *Malvaloca*, *Cabrita que tira al monte* y *Cancionera*, están impregnados de esencias populares emanadas de la copla, inspirados en ella o contruidos sobre un rosario de las mismas. Sea desde una parcela autoral o desde otra, la copla se muestra como un referente idóneo donde plasmar la esencia y la idiosincrasia de las gentes del sur, el secreto del alma andaluza con su heterogeneidad psicológica, su historia y su leyenda.

Los hermanos Machado recibieron como legado cultural la

investigación efectuada por su antepasado Agustín Durán sobre el Romancero y por su padre Antonio Machado y Álvarez (*Demófilo*) sobre los cantes flamencos. Los elementos lírico-populares constituyen parte significativa en la obra teatral de estos autores; los recwsos folklóricos, representados en la copla, se ofrecen “como reflejo de unos modos de vida típicamente populares”⁷.

El punto de partida de *La Lola...* es el poema “Cantaora”, una “soleá” perteneciente al libro Sevilla (1920) de Manuel Machado, texto antonomástico donde la enumeración de “palos” («sevillanas, chufas, tientos, marianas, tarantas, tonás, livianas...») sumada a la de los maestros del cante hondo («Silverio, Chacón, Manolo, Torres, Juanelo, Maoliyo...») no tienen comparación con el cante de la Lola. La contestación a la pregunta «Y esta Lola, ¿quién será...?» es respuesta en tres actos que ofrece de esta singular mujer, discreta y sensible, generosa y tierna, una parcela de su vida personal y artística en relación a diversos personajes masculinos, admiradores tanto de su cante como de su físico; su personalidad, actuaciones y comportamiento conducirá el desarrollo de los hechos: «... por donde pasa la Lola / el aire relampaguea»⁸ Ella es la Copla, la Canción, el Cante mismo «Cante hondo con faldas, la misma esencia del cante, la *cantaora...*» (210) en proceso de identificación y de depuración: «...no es de este mundo [...] no es una mujer siquiera» (210); la Guiomar machadiana tuvo mucho que ver en esta idealización del personaje: los versos «El corazón de la Lola / sólo en la copla se entrega» (361) parecen deberse a Pilar Valderrama⁹ como resultado de las conversaciones con Antonio en tomo a la obra y a la composición del personaje femenino. En carta del poeta a su musa se explica la concepción de una obra que incluiría los tipos básicos del flamenco, *cantaora*, guitarrista, viejo y joven enamorados, a fin de conseguir una comedia realista, muy en la línea de la estrenada, aunque con un elemento diferenciador y fundamental:

⁷ CRUZ GIRÁLDEZ, Miguel (1990), "Elementos lírico-populares en el teatro machadiano". en *Antonio Machado hoy., o. c.*, Alfar, pág. 42.

⁸ MACHADO, M. y A. (1992), *Las Adelfas. La Lola...*, o. c., pág. 266. Idem para citas sucesivas en el texto.

⁹ CHICHARRO CHAMORRO, Dámaso (1992), "Introducción" a *Las Adelfas. La Lola...*, o. c., pág. 57.

[...] la idealidad de la Lola... El propósito de sublimar a la Lola es cosa mía. Se me ocurrió a mi pensando en mi diosa y se exponía en la primera escena del segundo acto que te leí un día en nuestro rincón. A ti se te debe, pues, toda la parte trascendente e ideal de la obra. Porque yo no hubiera pensado jamás santificar a una *cantaora*». ¹⁰

La copla «no tiene un valor circunstancial, momentáneo o de simple ornato» sino que ((responde a una conformación breve y precisa que compendia la idea motriz de toda la comedia».¹¹ En la obra se formula una teoría sobre la copla; los personajes reflexionan sobre ella, y, partiendo de las populares, exponen situaciones y establecen comparaciones. El propio discurso de la *cantaora* y su guitarrista, preñado del decir coplero, contagia a los demás quienes, paralelamente, recurren a tal procedimiento para la expresión de sus juicios y contestan a sus interlocutores con semejante discurso. Veamos algunos ejemplos:

- Entre Lola y Don Diego: «Deja que la gente diga: / en queriéndonos los dos, / pase la gente... (fatiga)» (218).
- Lola a Rosario tomando la copla como sentencia o refrán y, posteriormente, cantándola: «De querer a no querer / hay un camino muy largo, / y todo el mundo lo anda / sin saber cómo ni cuándo...» (233 y 256). ((Acudiendo rendida / al amor tan diligente / como a los ojos la vida / como el agüita a la fuente, como la sangre a la herida!...» (287).

La copla, la canción, es instrumento seductor para quien oye a la Lola, pero al tiempo es nexo importantísimo entre ella y el público de la representación; «lo diferencial popular se esquematiza a través del discurso musical cantado». ¹² Es un rasgo expresivo más de un personaje de la literatura dieciochesca donde "la maja" se erige en el precedente de la machadiana Lola (y como tal tendrá su continuación en "Lola la piconera" de *Cuando las Cortes de Cádiz*, de José M^a Pemán) anticipa los comportamientos

¹⁰ CHICHARRO CHAMORRO, D., o.c., págs. 57-58 y ROMERO FERRER, Alberto (1990), "De la maja sainetesca del XVIII a la cantaora de *La Lola* se vu a los Puertos", *Antonio Machado hoy*, o.c. pág. 189.

¹¹ CHICHARRO CHAMORRO, D., o.c., pág. 46.

¹² ROMERO FERRER, A. (1990), "De la maja...". o.c., págs. 182-187.

populares que delimitarán su faceta castiza y establecerán su tipicidad o lo que, en palabras de Umberto Eco,¹³ actualizando la expresión de Luckács «fisonomía intelectual»), puede explicarse como, «perfil que adopta el personaje por el cual el lector consigue comprenderlo en todas sus motivaciones, coparticipar sentimentalmente en sus movimientos e identificarse con él intelectualmente, como si en vez de una narración, tuviésemos entre manos un complejo tratado bio-psico-socio-histórico sobre dicho personaje»).

El microcosmos andaluz en el que se mueven los personajes está lejos de caer en tópico localismo propio de géneros literarios menores donde los temas de la Andalucía eterna responden a un folklore barato simbolizados en la pandereta, la navaja, el torero y la bailaora; por el contrario, la obra machadiana universaliza unos personajes, básicamente Lola y Heredia, símbolo del utópico matrimonio entre el "Cante" y el "Toque", contextualizados entre dos clases antagónicas, los ricos latifundistas y los asalariados campesinos; los primeros, representados por Don Diego y su familia, están descritos en sus circunstancias socioeconómicas y criticados por su dudosa moralidad y exacerbado egoísmo; los segundos, más allá de una mínima representación en el entorno del terrateniente, pertenecen al pueblo soberano y por ello, los autores, defienden y ensalzan sus valores; de él proviene precisamente el cante y por ello José Luis se permite definirlo como «fino, sensible y, a su modo aristocrático» (238).

La esencia de lo popular andaluz toma cartas de legítima naturaleza para conseguir una obra alineada en cierto tipo de literatura que está lejos de caer en la *andaluzada* o *españolada*. Tal como se comprueba en la narración contada por Heredia y puesta en boca de Dios y San Pedro (270- 274) para justificar la creación de la Lola («Haré una mujer de lujo / que todo el mundo la quiera / y no quiera ser de nadie ... ¡Hágase la Lola!» (273) ante la progresiva "americanización" de las costumbres españolas, efectúan los Machado una defensa del casticismo legítimo, apartándose de las topificaciones al uso llevadas a cabo por la literatura popular del momento y otros medios de expresión como el cine.

¹³ ECO, Umberto (1993), *Apocalípticos e integrndos*. Lumen, 1968, 41 edición, pág. 203.

El lugar de la representación es un gran cortijo de Andalucía (acto I), una venta sevillana a orillas del Guadalquivir (acto II) y el vestíbulo de un hotel a orillas del mar (III). Las acotaciones escénicas descritas por los autores son de una gran precisión y extremadamente orientativas para escenógrafos e intérpretes. Llamam la atención algunas de ellas tanto por su extensión como por la dificultad de hacerlas llegar al espectador: en el acto primero (247) la solicitud de atención por parte de Rosario a Don Diego se ve precisada por una larguísima explicación sobre la incidencia de la conversación en unos y otros, la agrupación de los personajes y las acciones simultáneas que se producen pero, sobre todo, por las cinco observaciones que, enumeradas en orden ascendente, elaboran los autores sobre lo que debe comprenderse por el público a tenor de los parlamentos ofrecidos y de la gestualización de los intérpretes. Del mismo modo, en la escena VI del acto segundo (300), se describe a los distintos "amigotes" de Don Diego y se ofrecen referencias de difícil transmisión al espectador salvo que aparezcan reflejadas en el diálogo: Don Narciso Galerna: rico propietario rural sevillano; Chipiona: antiguo catador retirado; Panza Triste: guasón de mala sombra; Corta el Hipo: sujeto de la misma calaña; el maestro Baena: rico industrial sevillano; El Niño del Arenal: el torerito de moda. Ellos son, en acertada descripción de Ortiz Nuevo¹⁴ los componentes del universo de la juerga, «realidad compleja y contradictoria: espiritual y chabacana, aristocrática y pordiosera, proletaria y rica» conformada por «planetas y satélites mayores y menores: artistas, señoritos, comparsas o sea mangones» donde el abigarrado conjunto queda radicalmente dividido en dos segmentos antagónicos: el "trabajo en los artistas" y la "diversión en los señores" cuyo funcionamiento puede ser entendido como «una convivencia fraternal superadora de instancias divergentes») o como «una pacífica coexistencia de utilidades mutuas».¹⁵ La obra machadiana registra y sintetiza acertadamente estos valores y a la vez estructura la "representación" en un organigrama

¹⁴ ORTIZ NUEVO, José E. (1975-1976), "El mundo flamenco en la obra de los hermanos Manuel y Antonio Machado: *La Lola se va a los Puertos*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 304-307, pág. 1088.

¹⁵ ORTIZ NUEVO, José L. (1975-1976), *o. c.*, pág. 1089.

presidido por el Cante (la Lola) y el Poder (Don Diego); junto al primero, el Toque (Heredia) y, al lado del segundo, en escalonada organización, «los virtuales herederos de la fortuna»: José Luis, Rosario; «la cohorte de poderosos y arribistas del pastel: guasones, mangones, parásitos, chistosos, ocurrentes, payasos, que alegran al señor y ponen contrapunto a la supuesta tragedia del rito flamenco»: Chipiona, Corta el Hipo, Don Narciso Galerna, Maestro Baena, Niño del Arenal; al final, «los que curran y producen esplendorosas plusvalías»: caseros (Paco y Mercedes), servidumbre y campesinos. Ese Poder es quien, en la realidad cotidiana, detenta todos los poderes posibles sociales y económicos; llegado el momento culminante de la fiesta, el Cante se erige en monarca soberano y desde su trono, el Toque como intermediario y compañero, convierte en súbditos a cuantos, sentados o de pie, son pasivos receptores de un cante sublime; «en la Lola, agudizada esta controversia por una motivación sexual, el Cante es siempre el que decide por sí, para sí y por su desesperado amante, y desde su arrogancia inexpugnable mueve a su antojo los hilos de todas las relaciones que con él y a su alrededor se desarrollan».¹⁶

La personalidad de la Lola machadiana acaso pueda tener un cierto paralelismo con la Carmen de Merimée. La fuerza vital de ambas emana de ellas mismas y no de su condición social; es el suyo poderío natural que las hace diferentes respecto a las demás mujeres (Lola respecto a Rosario) y condiciona la actitud del hombre (sea Heredia o Don Diego, José Luis o Panza Triste) para con ella. No es nada extraño que la recepción de Carmen como exponente femenino haya sido diferentemente enjuiciada por la intelectualidad de distintas épocas. Si bien el gitano fue para el romántico el equivalente al buen salvaje roussonian, 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;

¹⁶ ORTIZ NUEVO, José L. (1975-1976), o. c., pág. 1091.

el *fatum* se encargará de castigar con una muerte anunciada el juego de amores y amoríos creados por ella misma.

Los Machado tuvieron mucho más presente al prototipo de Don Juan que al de Carmen pero La Lola, imposible arquetipo de mujer al uso por su identificación con el Cante, se situaría en un terreno social capaz de exorcizar el sortilegio de la heroína cigarrera. El mito de la mujer andaluza y de su arrebatadora personalidad se modifica en la obra machadiana ante un final semejante al principio y donde el amor entre Lola y Heredia será fundamentalmente sinónimo del existente entre El Cante y El Toque. La copla, trágica "como el destino eterno", tiene como sino dejarse acompañar por la guitarra, "lúgubre sibila", según Cansinos Asséns.¹⁷

OBRAS CINEMATOGRAFICAS

LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS (1947) DE JUAN DE ORDUÑA

Tal como hemos dicho anteriormente, la adaptación fílmica procedente de una obra literaria conforma un discurso propio donde los conceptos de fidelidad o subversión no son más que módulos comparables en el ámbito investigador o pedagógico. En el caso de la obra teatral y su resultado cinematográfico, no puede perderse de vista que la comparación suele establecerse entre texto escrito (obra literaria) y texto fílmico (obra cinematográfica) cuando mayor pertinencia tendría, si ello fuera posible, basar el cotejo entre la representación teatral y la fílmica.

En el caso de *La Lola...*, obra teatral, partimos de una serie de supuestos generales que, como veremos, se cumplen en las películas homónimas; de una parte que «el soporte de un medio diferente hace de la obra un discurso diferente»¹⁸ y, de otra, que ambas versiones fílmicas son adaptaciones libres cuya pretensión es la autonomía respecto de su original basándose sustancialmente en tres puntos: modificación de los elementos del texto, organización y estructura dramática y transformación

¹⁷ CANSINOS ASSÉNS, Rafael (1985). *La copla andaluza*. Editoriales Andaluzas Unidas, pág. 142.

¹⁸ GUARINOS, Virginia (1996), *Teatro y Cine*, Padilla Libros, pág. 111.

de los valores espacio-temporales." A partir de aquí, señalaremos aspectos que afectan tanto a los procedimientos llevados a cabo en la adaptación (texto, personajes- situaciones, lugares, etc.) como a los contextos industriales y sociopolíticos que conformaron y orientaron el sentido de la película.

Del mismo modo, las adaptaciones teatrales llevadas a cabo en la historia del cine español suelen coincidir en determinados aspectos más allá de la época en que hayan sido producidas y a las que no son ajenas las versiones filmicas aquí comentadas: adecuación de cuestiones intemporales a factores contemporáneos; potenciación de la denominada "fluidez cinematográfica" en detrimento de la teatralidad; habitual transformación del verso en prosa. Este último punto adquiere diversos matices y formulaciones que oscilan entre la radical desaparición de la versificación original y su sustitución por la prosa, el mantenimiento puntual de ciertos versos (generalmente los más populares y conocidos) y la excepcional conservación en el filme de la estrofa con sus efectivas consecuencias en el ritmo de la narración y en la interpretación: *La venganza de Don Mendo* (1961), de Fernando Fernán-Gómez, *El perro del hortelano* (1995), de Pilar Miró, según la versión de Rafael Pérez Sierra, y *La duma boba* (2006), de Manuel Iborra, serían las excepciones que confirmarían la regla. En ambas versiones cinematográficas de *La Lola...* (1947 y 1993) se ha procedido a la prosificación del texto conservando ocasionales fragmentos de la lírica popular ofrecidos en el original.

Argumento

Andalucía, 1870. La *cantaora* Lola y su guitarrista Heredia se despiden de la Isla de San Fernando aplaudidos por el público. Se dirigen al cortijo de Don Diego Guzmán para animar la fiesta que éste organiza a fin de celebrar la petición de mano de su sobrina Rosario, recién llegada del extranjero, para su hijo José Luis. Las atenciones del joven para con Lola suscitan los celos de su novia, de su padre y de Heredia. El enamoramiento de José Luis y Lola se hace evidente una noche de luna; ella está

¹⁹ SÁNCHEZ NORIEGA, José L. (2000), *De la Literatura al Cine*, Paidós, pág. 75.

dispuesta a dejar el cante y él a hacerse torero para igualarse en clase a la *cantaora* y, al tiempo, distanciarse de su padre. Ante la Virgen de la Ermita, Lola y José Luis se prometen. Ella, retirada en Chipiona, será visitada por Heredia y por Rosario quienes le advierten sobre su responsabilidad ante el posible enfrentamiento de padre e hijo. Lola viaja a Sevilla para solicitar a Don Diego que deje libre a su hijo; el padre arrulla a la *cantaora* y en la intimidad de la escena son sorprendidos por José Luis; la discusión entre padre e hijo se cruza con el insulto que Panza Triste hace a Lola; al defenderla, José Luis es apuñalado por el leal sirviente de su progenitor. La gravedad del enfermo y el probable triste desenlace une a unos y a otros. Lola, ante Rosario, promete a la Virgen dejar a José Luis si éste se salva. El milagro se produce y la creyente cumple su palabra. Rosario queda junto al convaleciente y la *cantaora* se dispone a hacer las Américas junto al fiel Heredia.

Comentario

La Lola... fue producida y estrenada (18 de septiembre) en 1947. Guionista, Antonio Mas Guindal, y realizador, Juan de Orduña, tomando como punto de partida la obra teatral machadiana, modificaron sustancialmente los planteamientos de la misma y efectuaron subrayados específicos consistentes en:

- Aportar un distanciamiento temporal situando la cronología de los hechos en 1860.
- Dotar a la historia de tono legendario y mitificador.
- Mostrar un acendrado patriotismo en antítesis con la radical aversión a lo extranjero.
- Evidenciar componentes religiosos para que la fe católica se mostrara unívocamente benefactora.
- Resolver la narración cinematográfica mediante la "canción española" como sustituta de lo *hondo*.

La primera década franquista se caracterizó por una férrea autarquía que racionaba los alimentos básicos y restringía las necesidades energéticas; el aislamiento del mundo exterior, el boicot mantenido por las naciones democráticas, el rechazo de los países libres a incluirlo entre sus aliados, potenció un

nacionalismo exacerbado desde todos los frentes políticos y sociales: España era una unidad de destino en lo universal y desde el *No-Do* aseguraban que el mundo entero estaba al alcance de todos los españoles. La *Lola...* evidencia claramente estos aspectos. Por otra parte, la marcada xenofobia contra franceses, ingleses y norteamericanos tenía su razón de ser en pasadas derrotas infligidas a nuestra patria; el extranjero, por el mero hecho de serlo, ya debía ser considerado enemigo; el tío Willy y su sobrina Rosario simbolizan esta opción en La *Lola...*; los cineastas les obligarán a adajar de sus malquerencias y a efectuar la conversión a un españolismo teñido, en este caso, de andalucismo. Algunas frases puestas en boca de distintos personajes orientan, simbólicamente, sobre la ideología del filme: «El corazón debe estar por encima de las clases sociales» y «El liberalismo es una plaga»). Y es que los pilares básicos del franquismo fueron la familia y la religión católica mientras que sus acérrimos enemigos se denominaban liberalismo, comunismo, masonería y lucha de clases; el sentido de lo nacional, lo *español*, la *españolidad*, invitaba a luchar contra ellos continuamente.

La *españolidad*, término preferido por la crítica nacionalista, podría identificarse, sin matización peyorativa, con ((cultura nacional, identidad cultural española)²⁰ y sus formas de manifestación en el cine de esta década alude a las tradiciones del país (heredadas de la Historia y la Literatura) y a las variantes del realismo y costumbrismo popular en sus múltiples variantes de género. En La *Lola...* los motivos de "sabor español" llegan fundamentalmente por la vía folklórica capaz de representar motivos de la España auténtica para la mentalidad político-religiosa de la época. En este sentido, la *españolada* o la *españolidad*, más allá del repertorio musical (cantado o bailado) subvierte los esquemas machadianos proponiendo la tauromaquia como salida profesional del joven enamorado: José Luis se hace torero por amor a una *cantaora*; además, la devoción de Lola justificará una presencia constante de lo religioso: la ermita donde se reencuentran los enamorados, la procesión de Semana Santa ante la casa sevillana, la milagrosa intervención divina con la

²⁰ CAMPORESI, Valeria (1994), *Para grandes y chicos*, Ediciones Turfan, pág. 30.

salvación del joven. Lola actúa, orientada por su fe, como modelo de mujer española "que ama, sufre y perdona", personaje que, «al menos en los años cuarenta, pudo asociarse con la religiosidad profunda».²¹

En esta década, la *españolada* como género o subgénero cinematográfico, repitió títulos de etapas precedentes o se ramificó en una pluralidad de variantes donde los arquetipos regionales se perpetuaron en el mejor cine populista. Sin duda, tanto autor, Manuel Machado, como realizador, Juan de Orduña, asumían los valores de la *españolidad* existentes en su obra pero se resistían a aceptar la catalogación de *españolada* en su sentido peyorativo o degradatorio; el primero respondía al segundo cuando se preparaba el guión:

Pandereta es lo que no es nuestro; lo que, siéndolo, no se refleja bien y da lugar a falsas interpretaciones sobre nuestro carácter y costumbre; lo nuestro, bien escrito, bien reproducido, no es pandereta; eso es realidad, el alma andaluza, es espíritu de España.²²

La catalogación de *españolada* debe adjetivarse con los valores propios del más arriesgado melodrama:

la fuga de los dos amantes en busca de felicidad convierte *La Lola...* en una adaptación de... ¡*La dama de las camelias!*.Y no sólo por la sutil metamorfosis de los personajes - la mujer de mala vida, el joven ingenuo y romántico, el padre autoritario, la pobre novia abandonada-, sino también por alusiones mucho más literales como la escena en la que aparece la heroína leyendo la novela de Dumas...²³

Un recorrido por la caracterización de los personajes y los actores elegidos para cada papel permite observar algunos valores significativos:

²¹ CAMPORESI, V. (1994), o. c., pág. 57

²² UTRERA MACÍAS, Rafael, (1981), *Modernismo y 98 frente o Cinematógrafo*, Publicaciones de la Universidad, Sevilla, pág. 48.

²³ ESPAÑA, Rafael de (1990), "Antonio Machado visto por el cine español". *Antonio Machado hoy*.o.c., pág. 72.

El Cante y El Toque. Lola (Juanita Reina) genuina voz de la "canción española" ha representado el arquetipo de mujer decente, moral estricta y señorío popular, aspectos que se evidencian al componer el personaje e interpretarlo; en opinión de Molina «Juana Reina canta tanto flamenco como la Lola Membrives que estrenó la obra en el teatro: es decir, nada».²⁴ A su vez, Heredia (Manuel Luna) debe ser un guitarrista excepcional que, paradójicamente, pocas veces toca la guitarra. La amplia vis del actor le permite interpretar a un hombre de positivos sentimientos y amor contenido cuando su mirada y gesto adustos tendían a identificarlo con personajes malvados y sin escrúpulos.

El padre y el hijo. Don Diego (Jesús Tordesillas) se nos presenta dicharachero y piropeador, pura palabrería; nunca conoceremos sus aventuras de viejo verde ni de eterno donjuan sevillano. José Luis (Ricardo Acero) tras enamorarse de la voz lo hace de la mujer; contra su padre se hace torero por mas que, como Heredia con la guitarra y su antecesor con las mujeres, su tauromaquia sea puro fingimiento para el espectador.

Sobrino y tío. Rosario (Nani Fernández) es la novia con clase. Su estancia en el extranjero ha modificado negativamente su comportamiento ético y conducta social. Se purificara tras una reconversión a la *españolidad* en su modalidad andaluza y pasará, tras la intervención divina, a ser la clase de novia que el futuro terrateniente necesita. Tío Willy (Nicolás Perchicot), inexistente en el original machadiano, es personaje inventado bajo el signo de la caricatura para representar al petimetre cotilla, lanzar sobre él los dardos contra lo extranjerizante y obligarle a la necesaria recalificación en favor del nacionalismo bien entendido.

El fiel sirviente Panza Triste (Manuel Dicenta) por beneficiar sentimentalmente a Don Diego es capaz de asesinar a José Luis; su navajazo es imprescindible recurso para que la melodramática *españolada* de *cantaora* y torero finalice sin matrimonio interclasista y con un final necesitado por la historia y exigido por la censura.

La película, estructurada en anillo (inicio y cierre con secuencias semejantes) organiza una narración donde la cadena de canciones cumple la doble función tanto de justificar el oficio del

24 MOLINA, Romualdo (1994), *Caña de Flamenco*. N° 7, pág. 10.

personaje como de ejemplificar los diversos avatares de situación personal e íntimos sentimientos. De aquí puede deducirse que Lola, idealizado símbolo del Cante si no identificación con el Cante mismo, se transforma en *cantaora* antes por voluntad de los cineastas que por la concreción aportada por la imagen fílmica. Como tantas otras obras literarias con base para ello, la machadiana tiende a ser transformada por la producción cinematográfica en un "musical" donde la "canción española" constituye factor imprescindible para organizar, tanto por imagen como por sonido, la prototípica narración donde ésta se erige en sustituta de los diversos palos del flamenco o de lo *hondo*. La banda musical está estructurada por Jesús García Leoz y añade específicas canciones, de indiscutible éxito popular, originales del maestro Quiroga. La presencia de lo flamenco se reduce, pues, a mínima representación dado que la eximia tonadillera no dominaba el arte que tal narración necesitaba. Sólo en dos ocasiones, comienzo y cierre del filme, Lola ordena: «por soleares, Heredia» (((Siempre da pares y nones / el cuartito del querer...»)), «por seguirillas, Heredia» («Cantando la Lola / se va por los mares...»)), contrastando al tiempo dos estados de ánimo diferentes y reafirmando de este modo la comunicación entre *cantaora* y pueblo. Esta manipulación de segmentos musicales en favor de las capacidades de la artista obliga a utilizar ciertos toques o cantes como recursos cinematográficos específicos que, colectivos y en *off*, representan la voz de un campesinado, naturalmente solidario y feliz («El quererme a mi quizás...», «Aceituna nueva...») y muestran el baile colectivo, por sevillanas, o el individual, de Lola, por bulerías.

Del mismo modo, la oposición foraneidad frente a casticismo se pone de manifiesto, musicalmente hablando, en el baile del Can-can (burlonamente llamado por Lola "el perro-perro"), última novedad para el tío Willy, atacado con patriotismo por la cantante con un «No me lo niegues, entrañas, / la gracia que hay en España / nadie la tiene en el mundo» y que permitirá iniciar la necesaria purificación del caricaturesco personaje a los gritos de «¡Esta es mi tierra!. ¡Viva Andalucía!». Todavía, un traje elegante suscitará la oposición entre la lana inglesa (tío Willy) y el paño de Béjar (Don Diego). Además, la música deviene en

ambientadora de situaciones y traductora de sentimientos; así, la escena nocturna de Lola y José Luis, inicio de su relación, la canción flamenca, en *off*, reitera verbalmente cuanto la imagen presenta: «¡Ay, a la media noche / me despierto y digo...»); y la posterior declaración de Lola resuelve en canción sus sentimientos y deseos: «Para dejar de quererte / me falta la voluntad /... que son tuyos mis suspiros / yo no puedo negar». Y en otros casos, como anticipadora de situaciones (*flash-forward*): el éxito de Juanita Reina Francisco *Alegre* es incorporado, en *off*, al filme para musicalizar una secuencia que anticipa la decisión de José Luis de hacerse torero e igualarse así en clase social a la cantaora Lola (imágenes de campo, ganadería, plaza de toros, etc); el resultado cinematográfico es un *scopitone* (video-clip, se diría hoy) que Orduña resuelve de modo semejante al presentar los ¿recuerdos de Rosario? (trigo crecido, almendros en flor, etc) mientras hemos comenzado a oír el aria de *La Traviata* y, poco después, nos muestre a Willy y sobrina en la representación operística del teatro sevillano. Todavía el uso de la saeta, y sobre todo su letra, contribuirá a la consolidación del melodrama y al subrayado religioso connotado de milagro, sugiriendo al espectador cómo se producirá el desenlace, «Sálvame tú a quien yo quiero / y renuncio a su querer») lo que la propia Lola sentencia ante la Virgen en redundancia evidente: «¡Virgencita, sálvalo y yo te ofrezco dejarle!».

LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS (1993) DE JOSEFINA MOLINA

Argumento

Andalucía, 1929. En una sala de fiestas sevillana actúa la *cantaora* Lola acompañada por el guitarrista Heredia. Un terrateniente, Don Diego, tan entrado en años como entendido en jergas, contrata a la artista para que actúe en su cortijo con motivo de la petición de mano de su sobrina Rosario, prometida de su hijo José Luis. Lola, entregada a su arte, vive condicionada por la enfermedad de su padre, un anciano tetrapléjico a quien cuida con cariño. En la hacienda, antes de la fiesta, se hacen evidentes las agitaciones campesinas del agro andaluz, la actitud del propietario, las modernas aficiones de José Luis y sus amigos y el

carácter altivo de Rosario; durante ella, se ponen de manifiesto las tensiones paterno-filiales acrecentadas ahora por la común atracción que ambos hombres sienten por la artista. La proposición amorosa de Don Diego no será aceptada por Lola mientras que los sentimientos de su hijo van calando en el corazón de la mujer tras participar, conjuntamente, en la fundación del Partido Andalucista. La atormentada memoria de Lola va dejando entrever su tragedia personal: la muerte de su novio a manos de un señorito matón y la enfermedad de su padre, producida por el golpe recibido cuando intentó defender a su futuro yerno. El amor apasionado de Lola y José Luis enturbia la relación con Don Diego y cancela su noviazgo con Rosario. La muerte del anciano enfermo supone una nueva situación para Lola y un replanteamiento de sus relaciones. La fiesta que el terrateniente organiza para coronar a la emperadora del cante acaba en dramática reunión donde se han dado cita los amigos del acaudalado propietario juntamente con José Luis, Rosario, Heredia y Lola. Cuando esta rechaza la diadema y la cede a Rosario, Don Diego no puede soportar la afrenta; a la vez, el honor cuestionado de Lola y defendido a sangre por Heredia, acaba en desafortada trifulca aunque con la reconciliación de la joven pareja. El cante de Lola y el toque de Heredia emprenden viaje a Sudamérica donde triunfarán en aquellos escenarios.

Comentario

La Lola se va a los puertos fue producida y estrenada (10 de septiembre) en 1993. La dirección de Josefina Molina se apoyaba en un guión de Romualdo Molina, José Manuel Fernández, Joaquín Oristrell y de ella misma. Deducir la participación de cada uno es vana tarea que actualiza la frase antedicha de «los ojos que avizoran y el ceño que medita». En cualquier caso, la presencia de factores y elementos tan andaluces como andalucistas, la experiencia de la directora con guiones anteriores (para cine y televisión) firmados por Molina y Fernández y la posibilidad que hemos tenido (por gentileza de Romualdo) de leer los guiones origen del filme nos advierten de una cuna de sentimientos andaluces combinados tanto con el conocimiento de Andalucía como con el mundo flamenco.

Las intenciones de guionistas y directora al plantear la adaptación de la obra quedarían sintetizadas en los siguientes propósitos:

- Inscribir la historia en el contexto de la Sevilla de 1929 tras la celebración de la Exposición Universal.
- Concretar el personaje de la vestal machadiana con un poderoso proceso de humanización.
- Contextualizar la biografía de la *cantaora* con explícitas referencias familiares, sociales y culturales para conseguir un fresco sobre la Andalucía de dicho momento.
- Modernizar el sentido ideológico ofrecido por la obra teatral.
- Conseguir la configuración del personaje femenino con una interpretación donde el flamenco y lo *hondo* no sean convenciones establecidas sino verdadero cante y toque.

Por todo ello, esta versión de *La Lola...* parece responder al modelo que Luckács llamaba «fisonomía intelectual») y Eco explicaba como una narración donde se cruzan los aspectos bio-psico-socio-histórico capaces de mostrar al personaje bajo una diversidad de facetas y múltiples connotaciones. Es decir, la construcción de la biografía melodramática de una *cantaora* se enmarca con una diversidad de contextos que aportan, básicamente, aspectos sociales, culturales y musicales.

De esto mismo se deduce que la intención de los autores ha sido, primero, inscribir la obra en la órbita de una Andalucía trágica (reivindicaciones, huelgas, lucha de clases) en poco parecida a la representada en la obra quinteriana; en palabras de un crítico de la película, se presenta una tierra humillada y ofendida: "la de los pegujaleros estafados por los señoritos, la de los huelguistas que miran torvamente a sus explotadores, la de los sublevados que queman las cosechadoras para que no les quiten el trabajo"²⁵; y, segundo, concebirla tomando como directriz el pensamiento de Cansinos Asséns sobre la copla y su mundo.

Para ello, los guionistas organizan un sector de personajes que proceden de la obra original y donde la eficaz dirección de

²⁵ GIL DE MURO, Eduardo T. (1993), "La Lola se va a los puertos", *Reseña* n° 243, pág. 7.

actores se deja sentir tanto en los principales, Lola (Rocío Jurado), Heredia (José Sancho), Don Diego (Francisco Rabal), José Luis (Jesús Cisneros), Rosario (Beatriz Santana), como en los secundarios, Chipiona (Idilio Cardoso), Panza Triste (Ramón Lillo), Don Narciso (Paco de Osca); pero, en ese deseo de mostrar la Andalucía real de 1929, aparecen una galería de inventados que responden en unos casos a necesidades de guión, Trini, la asistenta (Mari Begoña), como a justificar un entramado vital con complementarios aspectos sociales y culturales, Federico García Lorca (Fidel Almansa), Blas Infante (Juan Valdés), etc.

Estos personajes históricos tenían una función y un desarrollo mayor en el guión a como se presentan (si es que no han desaparecido) en el filme. Julio Romero de Torres debió ser una presencia activa (su "arte ... está penetrado por entero del espíritu de la copla"²⁶) cuya huella se resuelve con la mujer espectadora de la fiesta de Don Diego; Ramón Franco y su pasión por volar es novedad deportiva en José Luis quien, más allá de estar frecuentemente "en el aire", representa con su afición a esa generación del cine y los deportes; a ella pertenecen él y sus amigos, Luis Cernuda, nombre no declarado en la película, y García Lorca, personaje más que episódico llamado sólo Federico ("una especie de cuentista" para Don Diego y poeta según él mismo) convertido en amigo y confidente del joven propietario además de tocar el piano (Zorongo gitano) y entretener con su palabra a los niños. El primitivo guión le daba un papel más arriesgado utilizando certeramente su sentido del humor para organizar una sesión de cristobitas y caricaturizar a sus amigos, secuencia ausente en el filme. Las veladas, intelectuales y lúdicas, del cortijo de Pino Montano, con Ignacio Sánchez Mejías como anfitrión, parecen simbólicamente evocadas con ciertos personajes y ambientes flamencos. Por su parte, Blas Infante, el autor de *El ideal andaluz*, está presente en un mitin que, más allá de la elemental síntesis de su pensamiento político, sirve para estrenar el Himno de Andalucía en la voz de la *cantaora* Lola y acompañada al piano por Lorca.

El personaje de Lola esta concebido de modo inverso a la obra original: Si «la convención teatral permite que el público

26 CANSINOS ASSÉNS, *o.c.*, pág. 79

acepte que la protagonista es *cantaora* sólo porque se diga en los diálogos y porque el resto de los personajes reciban el eco de sus actuaciones una vez que estas hayan tenido lugar fuera del escenario»²⁷ la elección de Rocío Jurado aporta no sólo el temperamento y la fuerza vital que se supone en el personaje sino la capacidad de cantar y bailar todas las coplas y todos los palos de lo *hondo* sin regatear capacidades al auditorio: por bulerías («La Lola se va a los puertos / la Isla se queda sola / y su corazón herío / llora, que llora que llora») o fandangos (((Preguntando fui a Jerez / tardé en llegar cuatro días». «Cuando se canta un fandango 1 hay que cantar respetando 1 y bacilando también / o no cantar por fandangos»)).

Las secuencias que componen la fiesta responden a una magistral concepción de la puesta en escena y a una interpretación, gestual y musical, de la Jurado, digna de la mejor antología de la juerga flamenca ofrecida por el cine. La explicación mantenida por Ortiz Nuevo encuentra aquí, por la estructura del espacio y la situación de los invitados, ejemplar modelo gracias al montaje de imágenes, al ritmo de la música y al color ambiental conseguido por la fotografía. El Cante es rey que manda en tiempos y espacios. La cantaora es, cuerpo y canción, terremoto que inflama la pasión de los hombres y la admiración cargada de envidia de las mujeres. El juego de miradas entre José Luis y don Diego, Rosario y José Luis define unas pautas dramáticas que entrecruzan amor y celos, ira y desconfianza, odios y envidias mientras el flamenco cantado ({(Cuatroletras dicen Dios / y otras cuatro dicen Lola/ cuatro más dicen Amor / con cuatro se dice sola») o bailado («Esperando me quedé / anoche en mi balcón/ ... contigo me escapé / por un sueño de amor / y locura)). «Te cambio mi bulería / por una guaracha buena / tu soledad por la mía / mi soledad por tus penas»)) por Lola funciona como liturgia que tanto purifica al personal como electriza el ambiente.

La primitiva expresión de la copla es un hecho de carácter solitario «sin otro deseo que oírse ella misma»²⁸ donde el *cantaor* / *cantaora* da rienda suelta a su dolor y sosiego de su lacerado

²⁷ FERNÁNDEZ, José M. (1994), "La Lola se va a los puertos, una copla hecha película". *La Caña de Flamenco*. Nº 7, pág. 16.

²⁸ CANSINOS ASSÉNS, o.c., pág. 80.

espíritu; de este intimismo nace su sinceridad aunque, luego, su socialización tenga lugar como canto lírico ante un auditorio tan sofisticado como ignorante, tan entendido como sibilino. Ello se hace evidente en la película donde La Lola extrovierte su sentimiento y obliga a confundir su canción con su vida y viceversa, el drama popular hecho copla con el drama personal e íntimo hecho desgarró en su garganta: «...yo no sé dónde voy / nadie lo sabe / pero sé que delante está la vida / y detrás una muerte que no vale / ¡Ay, amor!)). «Eres tú lo que quiero / das *sentío* a mi vida / eres tú cuanto espero / cada día, cada día, cada día».

El coro que oye, el grupo que aplaude, son meros comparsas ante el tono altivo y aristocratizante impuesto por la *cantaora* cuyo poder y dominio sobre aquéllos es total. Lola, es decir la Copla, no es "una mendiga que implora", por el contrario, actúa ante los demás, uno o varios, señoritos o plebeyos, serenos o borrachos, machos o hembras, como una «sibila que declara el sino»: ²⁹ «Basta, señores míos, / se acabó el juego / no está en venta mi vida / ni tiene dueño». Lola es mujer de fina sensibilidad humana y artística cuya naturalidad es tan noble con la mayoría de las gentes y en la mayor parte de las situaciones como peligrosa para otros y, sobre todo, en momentos cruciales de obligadas relaciones profesionales o sentimentales. Es precisamente esta profesionalidad la que rompe la frialdad de los comienzos y enardece pronto al auditorio; más allá de esto, el Cante, la Copla, es decir, La Lola, extrovierte su interior fuerza arrolladora y le arranca la trágica confianza para que su voz y su canción sean anticipo de su destino: «Buscando otro cielo / la Lola se va / me queda un consuelo / ponerme a cantar / me duele el *sentío* de tanto sufrir / al ver que la gloria del cariño mío / me dejo yo aquí».

Cuando el amor queda imposibilitado para la redención del personaje, suele ser el vino su habitual sustituto, sobre todo si se trata de un varón. Don Diego, que busca amor como remedio a la inminente soledad, sustituye aquél con elementos vicarios, compañía efímera y sexo rápido (con proyecciones de cine pornográfico), donde el alcohol es factor imprescindible para la consecución del anhelado estado de ánimo y de vida. El terrateniente,

29 CANSINOS ASSÉNS, o.c., pág. 60.

con tal de tener a la famosa *cantaora* a su lado, le augura un destino incierto cuando su voz se quiebre y su hermosura se marchite.

La fiesta tiene algo de exorcismo y de conjuro donde se mezcla la alegría, verdadera o ficticia, el amor, auténtico o falso, el negocio, legal o tramposo, la amistad, leal o interesada, y, por supuesto, el cante, nacido de la autenticidad o resuelto con ojana. Pero, en cualquier caso, nada peor que la interrupción de la misma porque, a partir de entonces, el sino, el nuevo sino, truncará los proyectos, mediatizará las situaciones y alterará el rumbo de las vidas. La fiesta de Don Diego se inicia como una cita lúdica y báquica y acaba en tremolina cargada de odios y dramatismos, momento que encuentra la *cantaora* para un ajuste de cuentas que mucho tiene de venganza personal y algo de lucha de clases.

SÍNTESIS

La formulación teatral llevada a cabo en *La Lola se va a los puertos* por los hermanos Machado establece la utópica relación entre el Cante y el Toque; mediante un proceso de idealización universaliza a los personajes, Lola y Heredia, y los sitúa en un contexto social de clases antagónicas donde ejercen el noble oficio de cantar y tocar flamenco.

Las homónimas versiones cinematográficas, que eliminan el verso como recurso verbal de la comunicación, conforman y orientan su sentido último dependiendo de sus respectivos contextos sociopolíticos o industriales.

Orduña, bajo el signo de la españolidad franquista, utiliza subrayados nacionalistas teñidos de manifiesta aversión a lo extranjero junto a la religiosidad católica como benefactora determinante de los hechos; los tópicos ingredientes de la *españolada* se suman a los recursos folklóricos de la "canción española" para componer un melodrama donde el Cante se resuelve en prolongada actuación de la tonadillera.

Molina, bajo el signo de cierta reivindicación andalucista y genuina plasmación de lo flamenco, contextualiza la biografía de la *cantaora* con explícitas referencias sociales, culturales y

familiares para conseguir un fresco sobre la Andalucía de 1929; de la misma manera, se explicita el personaje literario de la vestal con un dramático e interiorizado proceso de humanización; su plena configuración melodramática se sirve de lo *hondo* no en figurada convención sino en cante verdadero.

FICHAS TÉCNICO-ARTÍSTICAS

La Lola se va a los puertos.

Compañía productora: Producciones Orduña Films.

Año: 1947.

Director: Juan de Orduña.

Argumento: Manuel y Antonio Machado.

Guión y diálogos: Antonio Mas-Guindal.

Guión técnico: Juan de Orduña.

Director de fotografía: José F. Aguayo.

Segundo operador: Francisco Sempere.

Ayudante: Macasoli.

Foto fija: Ballesteros.

Color: Blanco y negro.

Música: Jesús G. Leoz.

Canciones: Quintero, León y Quiroga.

Aria de *La Traviata*: M. del Pozo.

Decorados: Enrique Alarcón.

Decorados realizados por Bronchalo.

Jefe de producción: Miguel Tudela.

Figurines: D'Hoy.

Vestuario: Cornejo.

Muebles y atrezzo: A. Luna.

Maquillaje: Florido.

Peluquería: Teresa de Puyol.

Sonido: Jaime Torres.

Montaje: Petra de Nieva.

Estudios: Sevilla Films.

Laboratorios: Arroyo.

Intérpretes: Juanita Reina (Lola), Manuel Luna (Heredia), Jesús Tordesillas (D. Diego), Nani Fernández (Rosario), Ricardo Acero (José Luis), Manuel Dicenta (Panza Triste), Nicolás

Perchicot (Tío Willy). Con Faustino Bretaño, Maruja Isbert, Rafaela Rodríguez, María Cañete, María Cuevas, Arturo Marín, Fernando Aguirre, Joaquín Puyol, Manuel Sabatini, Antonio Riquelme, Conrado San Martín, Casimiro Hurtado, Felipe Neri, Rafael Romero Marchent, Marina Torres, Manuel Luna (hijo).

Cuerpo de baile: D. Reina, Caracol de Cádiz, Eulalia Pino, Alfredo Gil, Pilar de Oro, El Perlo, Paquita Arestoy, Juan Morilla.

Tocaor: Melchor de Marchena.

Cantaor: Pepe Pinto.

Distribuidora: Compañía Industrial Film Español S.A.

Duración: 104 minutos.

La Lola se va a los puertos

Año de producción: 1992.

Productoras: Lotus Films Internacional, Unit. Internacional Pictures.

Productora asociada: Fígaro Films S.A.

Participación: Canal Sur.

Productor: Luis Méndez.

Director de producción: Enrique Bellot.

Directora: Josefina Molina.

Argumento: *La Lola se va a los puertos* de Manuel y Antonio Machado.

Guión: Josefina Molina, José Manuel Fernández, Romualdo Molina, Joaquín Oristrell.

Director de fotografía: Teo Escamilla.

Música: Juan Manuel Cañizares, Diego Carrasco, Ricardo Pachón.

Canciones: Rafael de León, Juan Quintero.

Decorados: Wolfgang Burmman, Fernando Sáenz.

Figurines: Javier Artiñano.

Maquillaje: Romana González.

Peluquería: Josefa Morales.

Sonido: Agustín Peinado.

Montaje: Carmen Frías.

Intérpretes: Rocío Jurado (Lola), José Sancho (Heredia), Fran-

cisco Rabal (D. Diego), Beatriz Santana (Rosario), Jesús Cisneros (José Luis), Mari Begoña (Trinidad), Fidel Almanza (Federico), Juan Valdés (Blas Infante), Con Ramón Lillo, Paco de Osca, Idilio Cardoso, Alfonso Rodríguez Ortigosa, José Quintas, Fernando García Rimada, José Manuel Chape-lla, Salvador Valle, Claudio Sierra, José Zabala, Gaspar López Campuzano, Ángel Antonio Moreno

Distribuidora: UIP.

Duración: 102 minutos.

Estreno en Madrid: Lope de Vega, 10 de septiembre de 1993.

BIBLIOGRAFÍA

- CAMPORESI, Valeria (1994), *Para grandes y chicos*, Ediciones Turfan, Madrid.
- CANSINOS ASSÉNS, Rafael (1985), *La copla andaluza*. Editoriales Andaluzas Unidas.
- CRUZ GIRÁLDEZ, Miguel (1990), "Elementos lírico-populares en el teatro machadiano", *Antonio Machado hoy. Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, Alfar, Sevilla.
- ECO, Umberto (1993), *Apocalípticos e integrados*. Lumen, 11ª edición.
- ESPINA, Concha (1950), *De Antonio Machado a su grande y secreto amor*, Lifesa, Madrid
- FERNÁNDEZ, José M. (1994), "La Lola se va a los puertos, una copla hecha película". *La Caña de Flamenco*. N° 7.
- GUARINOS, Virginia (1996), *Teatro y Cine*, Padilla Libros, Sevilla.
- GIBSON, Ian (1985), *Federico García Lorca. De Fuentevaque-ros a Nueva York*, Grijalbo, Barcelona.
- GIL DE MURO, Eduardo T. (1993) "La Lola se va a los puertos". *Reseña* n° 243. Octubre.
- ESPAÑA, Rafael de (1990), "Antonio Machado visto por el cine español". *Antonio Machado hoy. Actas del Congreso...* Alfar, Sevilla.

- GARCIA LORENZO, Luciano (1975-1976), "El teatro de los Machado o la imposibilidad de ser". *Cuadernos Hispanoamericanos*. Nº 304-307.
- MACHADO, Manuel (1943). *Cadencias de cadencias*, Editora Nacional, Madrid.
- MACHADO, Manuel y Antonio (1992), *Las Adelfas. La Lola se va a los Puertos*, Edición: Dámaso Chicharro Chamorro, Espasa Calpe, Madrid.
- MACHADO, Manuel y Antonio (1951), *Obras Completas*, Editorial Plenitud, Madrid.
- MOLINA, Romualdo (1994), *La Caña de Flamenco*. Nº 7.
- MONLEÓN, José (1975-1976), "El teatro de los Machado". *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 304- 307.
- MOIX, Terenci (1993), *Suspiros de España*, P. y Janés, Barcelona.
- NAVARRETE CORDERO, Luis (2003), *La española y Sevilla*, Cuadernos de Eihceroa, Padilla Libros, Sevilla.
- ORTIZ NUEVO, José Luis (1975-1976), "El mundo flamenco en la obra de los hermanos Manuel y Antonio Machado: *La Lola se va a los Puertos*". *Cuadernos Hispanoamericanos*. nº 304-307.
- PÉREZ BOWIE, José A. (2002), "Los contextos de la adaptación: dos lecturas cinematográficas de un texto teatral de Manuel y Antonio Machado" en José Romera Castillo (Ed.), *Del Teatro al Cine y la Televisión en la Segunda Mitad del Siglo XX*, Visor Libros.
- PÉREZ FERRERO, Miguel (1973), *Vida de Antonio Machado y Manuel*, Espasa Calpe.
- ROMÁN, Manuel (1993), *Memoria de la copla*, Alianza Editorial.
- ROMERO FERRER, Alberto (1990), "De la maja sainetesca del XVIII a la cantaora de *La Lola se va a los Puertos*". *Antonio Machado hoy. Actas del Congreso...* Alfar, Sevilla.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1977), *Historia del Teatro Español. Siglo XX*, Cátedra.
- SALVAT, Ricardo (1990), "Honradez, inocencia y cubismo en el teatro de Antonio Machado". *Antonio Machado hoy. Actas del Congreso...* Alfar, Sevilla.

- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000), *De la Literatura al Cine*, Paidós, Barcelona.
- URRUTIA, Jorge (1989). "Notas sobre la colaboración teatral de los hermanos Machado", *ínsula*, nº 507.
- UTRERA MACÍAS, Rafael, (1981), *Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo*, Publicaciones de la Universidad, Sevilla.
- (1987), *Federico García Lorca / Cine. El cine en su obra, su obra en el cine*, Asociación de Escritores Cinematográficos de Andalucía, Sevilla.
- (1990), "La visión cinematográfica de Antonio Machado y Manuel". *Antonio Machado hoy. Actas del Congreso...* Alfar, Sevilla.
- (1997), "Españoladas y españolados: dignidad e indignidad en la filmografía de un género". *Un siglo de Cine Español*, Cuadernos de la Academia, nº 1. Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid.
- (Ed) (1999), *8 calas cinematográficas en la literatura de la Generación del 98*, Padilla Libros, Sevilla.
- (2001), "La Lola se va a los Puertos: una obra teatral con dos versiones cinematográficas", en VILCHES DE FRUTOS, M^a Francisca (2001), "Teatro y Cine: la búsqueda de nuevos lenguajes expresivos", *Anales de Literatura Española Contemporánea*, Teatro y Cine, Volumen 26, Issue 1.

CAPÍTULO 8
LA GUERRILLA

EPÍLOGO. La escena completamente desnuda, blanca. Ni edificios ni árboles. Al fondo, la inmensidad del mar. Tenue luz rojiza. Ambiente de irrealidad. Un momento, la escena desierta. Aparecen Pepa Maria y Marcel caminando lentamente. Pepa Maria se cubre con ancho manto. Marcel va envuelto en un abrigo que no deja ver ningún signo militar. A causa de estos ropajes, simplicidad de líneas en las dos figuras. Las dos figuras en este ambiente de abstracción, no pertenecen a ninguna clase social y se evaden del tiempo. Aspecto en Marcel de profunda fatiga. Un dolor que no conocemos le postra. Le va ayudando a caminar Pepa María. Se detienen un instante. Parece, por su respiración fatigosa, que Marcel no puede avanzar más. Eleva el rostro y mira extático a Pepa Maria en tanto que coge efusivamente sus manos. Pepa María, desasida al fin, aprisiona con suavidad la cabeza de Marcel con las dos manos y la da un largo beso en la frente. Suena, lejana, la sirena de un barco). Telón lento.¹

¹ AZORIN (1936), *La guerrilla*, La Farsa, págs. 79-80.



PARAMOUNT FILMS PRESENTA
FRANCISCO RABAL / JACQUES DESTOOP / "LA POCHA"

LA BARRILERA

DE AZORIN

RAFAEL ALONSO · LOLA GADS · JOSE NIETO · BENOIT FERROUX · EULALIA DEL PINDO ·
JESUS TORDESILLAS · CHARO LOPEZ · **FERNANDO SANCHO**

REGISSTRADO: JOSE F. AGUAYO · GUION: RAFAEL J. SALVIA · BERNARD REYON

70



CO-PRODUCCION: CORAL P.C. (MADRID) · UNIVERSAL PRODUCTIONS (FRANCE · PARIS) · EASTMANCOLOR

LA GUERRILLA DE AZORÍN

Argumento

EN el pueblecito de Mira el Prado se vive dramáticamente la guerra contra el invasor francés. Corre el año 1809. El labrador Valentín, su esposa Eulalia y su hija Pepa María claman por la pronta terminación de la lucha; la joven se muestra contraria a seguir desembarazándose de los enemigos arrojándolos al pozo de su propiedad de acuerdo con el alcalde, Emeterio, y otros paisanos como el cerero Tomas, la vieja Matacandiles, el tío Libricos, el secretario del Ayuntamiento Paco Salomón. La conversación entre el alcalde y la esposa de Valentín deja ver al espectador tanto su relación sentimental como que la muchacha es hija de Emeterio. La llegada de Marcel, el militar francés, acompañado de la autoridad municipal, inicia la ceremonia de una borrachera que debe terminar en muerte segura. Sin embargo, la prevista simulación del extranjero y la concertada ayuda de su compañero, Gastón, le permite salvar la vida de acuerdo con lo establecido.

Marcel y Gastón esperan la orden de fusilamiento para ejecutar a los condenados Emeterio y Valentin. Todos los paisanos, desde Libricos a Eulalia, acuden a pedir clemencia. El espectador entiende que Marcel y Pepa María se quieren. El mismo General que dio orden de capturar a los asesinos, firma ahora la sentencia condenatoria para uno y liberadora para otro. En principio, Valentin va a quedar libre pero Eulalia no se conforma; cuando la libertad es para el alcalde, la hija pide la de su padre; por su intercesión, Marcel asume la responsabilidad de salvar a ambos.

Marcel es encarcelado. Su libertad será comprada por el guerrillero El Cabrero. Pepa María actúa como "alcaldesa por un día" en las fiestas del lugar mientras Paco Salomón ejerce como alcalde afrancesado. La llegada del General francés no tendrá lugar porque El Cabrero y su cuadrilla se lo impiden. Éste tiene poderes militares y Pepa María, como mandataria local, le solicita la liberación del prisionero. El guerrillero, tras indicarle que Marcel ya ha sido liberado, le cuenta su vida y le declara la admiración que siempre ha sentido por ella. Durante la noche, el francés acude a casa de la joven lugareña, cumpliendo la cita que El Cabrero ha planeado. Marcel y Pepa M^a imaginan un futuro feliz. Él sale de la casa; de inmediato se oye una detonación. Ella grita desesperadamente el nombre de su amado.

Obra dramática

El ciclo teatral de Azorín se inicia con *Old Spain*, en 1926, y termina con *Farsa docente*, en 1942. Entre ambas fechas, ha escrito o estrenado *Brandy, mucho brandy* y *Comedia del Arte* (1927), *Lo invisible* (1928), *Angelita* (1930), *Cervantes o la casa encantada* (1931) y *La guerrilla* (1936). La producción dramática del escritor se encuadra en lo que podemos considerar, tal como ha hecho la crítica azoriniana, tercer periodo y se desarrolla cronológicamente próxima a la propia de la denominada "generación del 27".

El dramaturgo Martínez Ruiz cultiva un teatro que tiende a instalarse en los dominios del "ensueño" y del "conocimiento". Sus modelos se encuentran en autores como Maeterlinck y Pirandello, Cocteau y Meyerhold, Pitoeff y Baty, Lenormand y Giraudoux, Evreinoff y Pellerin, etc. Según señala Inman Fox:

los adelantos en los estudios psicoanalíticos [...] y los horrores de las guerras y las revoluciones, hicieron al artista buscar otra realidad, la realidad interior, que muchas veces llevaba a una supervaloración de la ilusión o del sueño. El teatro volvía a ser teatro, fantasía e invención...²

² INMAN FOX, E. (1968), "La campaña teatral de Azorín", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 226-227, págs.375-389.

Tanto Meherhold como Baty se sirvieron de «decoraciones intrincadas e irreales, con escenarios giratorios, con juegos de luz nunca vistos, con la proyección de películas contra el fondo del escenario y con cuadros cortos yuxtapuestos de diálogo rápido, lírico, de gritos y gestos, en que los actores se movían espontánea e irregularmente».³ Azorín, como aquéllos, y, en ocasiones, como su imitador, transgredió los valores usuales otorgados al diálogo por la dramaturgia tradicional y propugnó una compatibilidad sin límites de éste con el resto de los integrantes escénicos, de manera que decoración y recitado, luminotecnia e intérpretes, junto a otros factores, funcionaran estructuralmente en beneficio de la máxima expresividad.

El componente esencial de la dramática azoriniana es, habitualmente, la contraposición de dos factores: interioridad y exterioridad; la antítesis consiguiente no siempre deviene en conflicto sino en funcionamiento complementario; por ello, la crítica ha echado en falta el primero y de ahí que la teatralidad de las piezas de Martínez Ruiz se presente con ((enfrentamiento[...] pero sin drama».⁴ Los elementos opuestos pueden ser *tradición/progreso*, *ficción/realidad*, *deseo/ilusión*, *arte/vida*, *imaginación/acción*, *vida/muerte* o, como en *La guerrilla*, *amor/muerte* en el contexto de la guerra. En cualquier caso, se trata de acceder a un mundo diferente donde el hombre pueda ((identificarse con el yo deseado».⁵ Otros asuntos se evidencian igualmente: el tiempo, tema constante en toda su obra, se ofrece en su dramaturgia de manera más o menos evidente, personificado en alguien, cosificado en algo, capaz de ser detenido, abolido, retrotraído... ; felicidad, como aspiración del humano, se ve truncada por hechos y situaciones relacionados con el dinero, la guerra, la muerte, mientras tiende a producirla el amor, en sus distintas variantes y posibilidades, y el arte, como noble y desinteresada actividad ejercida por el personaje; la muerte vertebró su trilogía de *Lo invisible*; sólo excepcionalmente puede verse corporeizada

³ INMAN FOX, E. (1968), a. c. pág. 377.

⁴ RUIZ RAMÓN, Francisco (1971), *Historia del teatro español*, vol. 2, Alianza Ed., pág. 178.

⁵ MARTÍNEZ DEL PORTAL, María (1969), "Estudio preliminar", en *Azorín, Teatro*, Bruguera, págs.16.

como personaje; lo habitual es presentirla, sentirla, asumirla, sufrirla. Guerra, amor, muerte son tres conceptos básicos en el funcionamiento discursivo de *La guerrilla*. Con tales valores temáticos, Azorín propugnó una renovación escénica desarrollada paralelamente al movimiento surrealista y al auge del cinema mudo; uno y otro debieran tenerse presentes, según estima el propio autor, a fin de impulsar una eficaz renovación dramática. Con el tono de discurso ofrecido en la encuesta de *La Pantalla*, aunque ahora con mayor contundencia verbal, recrimina, en el mismo año de 1927, a actores y empresarios (((ustedes verán lo que hacen))) poniéndoles ante un conflictivo dilema: «O el teatro español se renueva –dando en él entrada al mundo de lo subconsciente, como en el cinematógrafo– o perece».⁶

La nueva concepción del teatro la hace Azorín desde planteamientos superrealistas donde el cine «le ofrece la apasionante posibilidad de construir la acción desde un sentido temporal nuevo [...] de resonancias renacentistas»⁷ según lo entiende Díez Mediavilla; para este investigador, son cuatro los elementos fundamentales a tener en cuenta en este teatro: «el antirrealismo, un nuevo concepto del desarrollo de la acción, la configuración idealista del espacio escénico y el diálogo como esencia del desarrollo dramático»); lo que a nuestro dramaturgo interesa es «una ruptura del razonable fluir de la acción, de la vida, de las cosas, no un rechazo de la realidad»), de manera que «el mundo de lo subconsciente, del sueño, de la fantasía, se remansa en la creación de otra realidad, subjetiva, que interrumpe el hilo narrativo».⁸

La estructura de las obras dramáticas azorinianas está habitualmente organizada en tres actos aunque con frecuencia se amplía con principios y finales escenificables. En *La guerrilla* se ha servido de aquel número, el tercero en tres cuadros, seguido de un epílogo. El autor ha teorizado sobre los componentes de cada

⁶ NAVARRO, Leandro (1927), "Una visita a Azorín", Argos, 7, julio, 1927, pág. 22. Cito por PACO, Mariano de (1997), "La guerrilla de Azorín, del teatro al cine", Anales Azorinianos, n° 6, págs 213-223.

⁷ Díez Mediavilla, Antonio (1993), "Cine y teatro superrealista en Azorín", Anales Azorinianos, n° 4, Caja de Ahorros del Mediterráneo, págs. 425-437.

⁸ Díez Mediavilla, A. (1993), a. c. pág. 434.

uno y estima que el primero y segundo deben plantear y resolver la comedia, mientras que el tercero puede resultar innecesario; en ciertos casos, el central sirve para establecer la relación entre "realidad" (en el primero) y "fantasía"⁹ (en el último); en sus propias palabras, el segundo acto es "de resistencia" mientras que el tercero es «arbitrario y contingente; puede ser y puede no ser: podemos dar ese final a nuestra obra o podemos darle otro. No conocemos la vida: ignoramos el rumbo que, en un momento dado, un momento decisivo, puede tomar la vida [...] Para mi la incongruencia de mis terceros actos no es incongruencia».⁹ El dramaturgo declara que, en *La guerrilla*, quiso complacer al público con este acto y lo consiguió a costa de quedar insatisfecho consigo mismo por renunciar a su ideal.

Por otra parte, el diálogo es defendido por Azorín como pieza fundamental de la dramaturgia pero alejado de rasgos retóricos, más "hablados" que "escritos", con las características propias del decir cotidiano, dubitativo o vehemente, entrecortado o repetitivo, anunciando ya, en algunos casos, el característico del teatro posterior. En *Old Spain* (1926) Ricardo Doménech considera que conversaciones como las mantenidas entre Mister Brown y Don Joaquín constituyen claros antecedentes de Ionesco, Mihura y Arrabal;¹⁰ por nuestra parte, encontramos evidencias más próximas en cierta literatura de tema cinematográfico; compárese el texto azoriniano:

- ¿Tiene usted el chaleco blanco de mi tío?
- No; pero tengo el peine de concha de mi sobrina.
- Old Spain* !
- ¡Turidu!

con el poema de Alberti "Harold Lloyd, estudiante":

- ¿Tiene usted el paraguas?
- Avez-vous le parapluie?*
- No señor, no tengo el paraguas.

⁹ AZORIN (1950), "Teatro y Cine", *La Prensa*, 26, Marzo, 1950. En *Cine-matógrafo*, pág. 35.

¹⁰ DOMÉNECH, Ricardo (1968), "Azorín dramaturgo", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 226-227, pág. 398.

No, señor, je n'ai pas le parapluie.
Alicia, tengo el hipopótamo [...]
Oui

Sí.¹¹

En lo que respecta a *La guerrilla*, más tradicional en su planteamiento y estilo, la conversación entre Gastón y Marcel –en el segundo acto– discurre, entre admiraciones e interrogaciones, con dos variantes conceptuales que se entrecruzan: lo que aquél quiere saber sobre el amor con Pepa María y lo que éste quiere ocultar sobre el mismo entremezclado con la llegada o no del veredicto:

—¿La quieres?
—¿Esperarán, como nosotros, la sentencia del general?
—¿La quieres?
—¡Ja, ja ja!
—Ja, ja, ja!
—¡La guerra, la guerra!
—¡La vida de campaña, la vida de campaña!¹²

El estreno de *La guerrilla* en el fatídico año de 1936, la presencia de un tema de guerra en las procelosas aguas políticas y sociales españolas y en el clima prebélico que terminaría en la conflagración civil (predicha por Azorín tres años antes –9 de marzo– en su artículo "Glóbulos" del diario madrileño *Luz*), orienta hacia múltiple interpretación donde no resulta extemporánea la lectura política. Según Jorge Urrutia estamos ante una reflexión más de su autor sobre la esencialidad de España con un nuevo posicionamiento acerca de la antinomia *afrancesamiento / casticismo* y sus sinónimos *cultura / incultura*:

Violencia, brutalidad, ignorancia, ciencia basada en refranes

¹¹ ALBERTI, Rafael (1981), *Sobre los ángeles. Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, edición de C.B. Morris, Cátedra, 1981, pág. 165. Puede verse también: UTRERA MACÍAS, Rafael (2006), *Poética cinematográfica de Rafael Alberti*, Fundación El Monte, Sevilla, págs. 365-374.

¹² AZORÍN, *La guerrilla, o.c.*, pág. 32.

como único conocimiento filosófico, desconsideración, mala educación... Así se describe y caracteriza el pueblo español, con visión regeneracionista y modernista. Frente a él la cortesía, la amabilidad del francés. En la cultura española del siglo XIX y de los modernistas, los cultos liberales han sido siempre afrancesados y como tal se presenta a sí mismo Azorín.¹³

Para Olga Kattan, se trata de una obra de {(carácter marcadamente histórico)) en la que el autor pretende advertir a los españoles «sobre los peligros que habrían de arrostrar con una guerra civil» y cómo ésta no resolvería ninguno de los males que aquejaban a España en ese momento. La concepción que Azorín tiene de la guerra, de cualquier guerra, como sinónimo de {{devastación, asolamiento, ruinas, muertes)) además de ({servidumbre, esclavitud, ... dominación, opresión)), según expuso en *Andando y pensando*, deviene para la comentarista en específica resolución dramática.¹⁴

Mariano de Paco, que subraya las características galdosianas de esta obra de Azorín puestas de manifiesto por la crítica de la época, estima impropio entenderla como obra histórica («en el sentido de la 'reconstrucción histórica») de la que habló Pío Baroja en su Prólogo a *Lafuerza del amor* (1901)» por lo que sugiere interpretarla «de un modo próximo a como se entiende el teatro histórico en el teatro de postguerra»: la historia como «marco dramático favorecedor de determinadas ideas y reflexiones»; el espectador queda así advertido de «los errores que ha de evitar, ya que los personajes (históricos y dramáticos) no lograron hacerlo».¹⁵ En este caso concreto, el vengador francés que deviene en enamorado no es más que puntual anecdótico inscrito en la Guerra de la Independencia para sugerir que «cabe un entendimiento aun en las peores situaciones».¹⁶

En nuestra opinión hay otro factor nada desdeñable que extrapola la situación a su mismo presente: las palabras del patriótico

¹³ URRUTIA, Jorge (1993), "Significación de La guerrilla", *Anales Azorinianos*, nº 5, págs. 284 y ss.

¹⁴ KATTAN, Olga (1968), "La guerrilla, de Azorín: hacia una interpretación", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 226-227, pág. 411.

¹⁵ PACO, M. de (1997). a. c., págs. 213-223.

¹⁶ PACO, M. de (1997), a. c., pág. 217.

guerrillero justificando su intervención suenan a familiares en el contexto de una insurrección militar que defendía la España burguesa y conservadora de la barbarie comunista: «La Patria es sagrada. En los momentos difíciles, para salvarla es todo lícito [...] para salvar a España es indispensable proceder como procedo».¹⁷ Una lectura más amplia nos ayuda a comprobar que Azorín considera la violencia como una especie de pecado original que estamos obligados a reducir, o, dicho de otra manera, la intrínseca animalidad, rasgo peculiar del humano, debe evitarse racionalmente. En su prólogo a *Ifach o Farsa docente* se pregunta: «¿Acaso es el pecado original el triste destino a que los humanos no podemos sustraernos?). De Paco, al referirse a la violencia en *La guerrilla*, establece una pertinente relación entre las palabras dichas por la protagonista femenina, Pepa María, «¡Dios nos asista!», y el homónimo artículo de Larra donde éste escribe:

...mientras mayores son los excesos, más increíble el olvido de las leyes y más fuerte la insurrección, más me empeño en buscarles una causa Una causa no es una defensa, pero es una disculpa desde el momento en que se me conceda que una causa dada ha de tener forzosamente un efecto.

Para el citado investigador, los personajes de la obra azoriniana, Eulalia y Valentín, ((muestran una disposición tolerante y humanitaria frente a una barbarie que puede ser *disculpada* (de acuerdo con la terminología larriana del artículo mencionado), en ocasiones, pero nunca deseada ni defendida»;¹⁸ por su parte, Inman Fox, asegura que cuando el dramaturgo habla en esta obra de la violencia «alude a las violentas represiones por el Gobierno de Azaña de los obreros andaluces en Casas Viejas Pero no representa una postura política...».¹⁹

Desde el punto de vista argumental (y para su oportuno contraste con el proceder de la película) tengamos en cuenta los siguientes aspectos: el espectador conoce que Eulalia y Emeterio, el alcalde, son amantes y que Pepa María es hija de ambos.

¹⁷ AZORIN, *La guerrilla*, o.c. pág. 69.

¹⁸ PACO, M. de (1997), a.c. pág. 218.

¹⁹ INMAN FOX, *E* (1968). a.c. pág. 229

Marcel llega al pueblo con una orden de la superioridad para que detenga a los asesinos de franceses. Su captura y borrachera son fingidas. A pesar de que Pepa María ya sabe quién es su verdadero padre, pide el perdón para ambos detenidos en máximo acto de caridad. Por amor, Marcel asume la responsabilidad y salva de la muerte a los dos. Hasta el tercer acto, El Cabrero no está presente. Tras haber vencido al General, excarcela a los condenados y detiene a Marcel. Prepara el encuentro de éste con Pepa María, su fuga y su muerte. Los elementos utilizados por el autor reúnen figuras tradicionales donde se combinan la sabiduría popular y la erudita simbolizadas por la celestinesca Maticandiles y el leido Libricos respectivamente; la abundancia de refranes y la canción como recurso avisador entre personajes contextualizan un deliberado clima popular: «Ciego será quien no vea por tela de cedazo», «Olivo y aceituno todo es uno», «Pájaro triguero no entres en mi granero»), «Aquel que empieza una obra / razón será que la acabe / para que nunca se diga / que la dejó por cobarde»). Los finales de cada acto y los comienzos del siguiente ofrecen situaciones invertidas donde se juega con la "contraposición *ser-parecer*"²⁰ los prisioneros quedan libres, los ciudadanos libres encarcelados, etc. Del mismo modo, los términos "amor" y "guerra", como juego verbal dialógico, se añaden al recurso metaliterario por el cual el personaje de Etienne elucubra sobre su hipotética actuación imaginada por un demiurgo en vivo contraste con la real. Una pincelada histórica informa sobre la costumbre de nombrar alcaldesa por un día. Los diálogos, como elementos exclusivos de información, se complementan con las sucesivas elipsis; gracias a éstas, los principios de cada acto ofrecen una nueva situación (junto a un nuevo decorado) que el espectador contrasta con la precedente y que al autor le exime de mayor explicación en boca de los personajes. El uso de la luz (en sus diversas tonalidades) o su ausencia, que generalmente permite expresar cambios en situaciones y estados anímicos, en *La guerrilla* es escaso y no pasa de ser indicación propia para una ambientación costumbrista: llama de velón, lámpara con mariposa, etc.; en el epílogo, por el contrario, una tenue luz

²⁰ PACO, M. de (1997), a.c. pág. 218.

rojiza contribuye a crear el clima de irrealidad que el autor sugiere tal y como indicaremos más adelante.

La guerrilla fue estrenada el 11 de enero de 1936 en el madrileño Teatro Benavente. Las críticas y comentarios a su presentación permiten comprobar el éxito del autor, quien hubo de salir numerosas veces a escena, y de la compañía, en las personas de Salvador Soler y Milagros Leal; publicaciones como *El Sol*, *Ahora*, *La Libertad*, *Heraldo de Madrid*, *El Debate*, *La Voz*, *La Época*,²¹ etc., valoraban la dramaturgia azoriniana y el carácter de la presente oferta en contraste con la precedente.

El epílogo de la obra, en claro contraste estilístico con los demás actos, se plantea como la acción, lugar y situación donde se cumple la imposible felicidad de Etienne y Pepa María porque la guerra ha separado y roto lo que el amor estaba dispuesto a unir. El ambiente de irrealidad y de suave contraste con el odio, el rencor y la muerte de los actos precedentes no pudo mostrarse al espectador. En el estreno mencionado, resultó aconsejable, a pesar de estar pintada la decoración y efectuada la puesta en escena, no escenificar el epílogo. En efecto, la desnudez y blancura ambiental, el contraste de la "tenue luz rojiza", la simplicidad de líneas de las figuras masculina y femenina, el lejano sonido de la sirena de un barco, parecían elementos adecuados para presentar un final contrastado a los desarrollados en anteriores actos. Sin embargo, los deseos del autor no pudieron cumplirse al no poder ofrecerse el espíritu de irrealidad y abstracción. Y es que la pretendida llamada del subconsciente en el espectador no parecía conseguirse con los habituales procedimientos dramáticos. ¿Por qué Azorín no aconsejaría una proyección cinematográfica, complementaria a la representación, donde su epílogo se mostrara filmado? La experiencia, llevada a cabo muchos años antes

²¹ Cito por el trabajo de M. de Paco anteriormente mencionado: *El Sol*, 12, enero, 1936, pág.6. Firmada por Antonio Espina. *Ahora*, 12, enero, 1936, pág.43. Firmada por "J. de la F." (sic). *La Libertad*, 12, enero, 1936, pág.5. Firmada por Félix Paredes. *Heraldo de Madrid*, 13, enero, 1936, pág.8. Firmada por Juan G. Olmedilla. *El Debate*, 12, enero, 1936, pág. 4. Firmada por Jorge de la Cueva. *La Voz*, 13, enero, 1936, pág. 4. Firmada por José Luis Salado. *La Época*, 13, enero, 1936, pág. 8. Firmada por Luis Araujo Costa.

por Pedro Muñoz Seca y Gregorio Martínez Sierra,²² no hubiera supuesto ninguna novedad pero, sin duda, habría dejado satisfecho al autor en su continua solicitud de un teatro fecundado por el cine.

LA GUERRILLA DE RAFAEL GIL

Argumento

Los soldados de Napoleón asolan los territorios españoles y dan muerte a militares y civiles sin distinción. La Iglesia acepta la muerte del francés como un designio divino mientras el rey Fernando VII orienta las acciones de los patriotas. La guerrilla es una solución cuando la acción militar no llega a todos los rincones. El Tuerto, el Cura Medina, el Cabrero, son guerrilleros empeñados en salvar a su pueblo de la muerte y en expulsar al invasor. Mientras, en la retaguardia francesa, el general da órdenes al coronel Santamour para acabar con ciertos asesinos de franceses habitantes de determinado lugar.

En efecto, en una aldea castellana viven Juan, alcalde, Valentín, posadero y Eulalia, su esposa, la cual es amante del primero; Juana María, hija del matrimonio, no sabe que el alcalde es su verdadero padre. El coronel, nombrado Etienne, llega al pueblo; su primera acción, en presencia de Juana María, es salvar a un niño de morir ahogado; seguidamente, es invitado a cenar en compañía de D^a Sol, D. Alonso, el alcalde y el secretario del Ayuntamiento. La joven Juana es obligada a bailar por su padre natural para que exacerbe los instintos del francés quien, simulando la borrachera, se retira a su dormitorio. El coronel toma las armas mientras su tropa detiene a los asesinos.

El destacamento inglés se alía con el Cabrero mientras se celebra el juicio sumarísimo contra los españoles. Salomón es salvado de la horca para ser nombrado alcalde; uno de los dos prisioneros es indultado. Juana María y Etienne se declaran su amor y hacen planes de futuro. Tras conocer ésta su origen paterno, deja en manos de su madre la elección del liberado: Valentín

²² UTRERA MACÍAS, Rafael (1985), *Escritores y Cinema en España: un acercamiento histórico*, Ed "J.C.", Madrid, págs. 79 a 86.

se incorpora a la guerrilla mientras Juan se prepara para la horca. La ejecución es impedida por el Cabrero. Se libra una larga y cruenta batalla entre invasores y patriotas; muere el alcalde, en presencia de Valentín, y es hecho prisionero Etienne. Los guerrilleros son los salvadores del pueblo. Dora, la sirvienta infiel, paseada por la calle a lomos de un jumento, recibe el calificativo de «puta de los franceses»). Juana María es elegida alcaldesa por un día; abre el baile con el Cabrero quien rememora su vida pasada y le declara su amor. Ella le anuncia que su amado es ahora su prisionero. El guerrillero prepara la huida de Etienne y la visita de éste a Juana María. La aldeana y el francés se besan. Etienne se incorpora al grupo de soldados condenados a muerte. Los ingleses presencian los fusilamientos. Juana María abraza el cadáver de Etienne.

Comentario

En 1972 se llevó a cabo una coproducción hispano-francesa titulada *La guerrilla*, basada en la obra homónima del escritor de Monóvar, y subtitulada «*de Azorín*». En efecto, la buena acogida que nuestro cine, desde sus inicios, viene dispensando a la literatura española y el hecho de que ni la dramaturgia ni la novelística azoriniana se hubieran llevado a la pantalla, impulsaron a la madrileña productora Coral y a la parisina Universal Productions, a organizar una "conjunción" (en terminología azoriniana) cuyo contenido y posicionamiento ante los hechos de la llamada "guerra de la independencia" fueran salomónicamente aceptables tanto por espectadores españoles como por franceses.

Cronológicamente, pues, la película se inscribe en la etapa última del franquismo; sus últimos estertores tienen acusada incidencia, social, política e industrial, en las variantes de la producción cinematográfica. La filmación de *La guerrilla* tiene lugar siendo ministro de Información y Turismo Alfredo Sánchez Bella; durante su gobierno, que finalizara en junio de 1973, se produjo un endurecimiento, si se compara con el precedente mandato de Fraga Iribarne, tanto de la censura como de la protección. Esta última cuestión estaba motivada por no haber abonado el Estado a las productoras la subvención del 15%

sobre rendimientos de taquilla ya que el Banco de Crédito Industrial los tenía cancelados a causa del asunto Matesa. A pesar de ello, en 1972 (realización del filme) se producen 103 películas y al año siguiente (el de su estreno), 118, lo que significaba una aparente mejoría en el acelerado proceso de descapitalización a que había sido sometido el cine español de la época. Dentro de los rasgos determinantes de la producción cinematográfica de la etapa en la que *La guerrilla* se rueda, las coproducciones alcanzaron un número significativo; su sistema se basaba en la disminución de los costes, en la conveniencia de establecer mercados comunes para la distribución y en abordar proyectos cuya envergadura económica excediera las posibilidades de una sola empresa. En general, salvo contados casos donde la alianza obedecía a un empeño cultural o industrial auténtico, el resultado artístico de estas coproducciones no pasaba de ser una trivialización de temas literarios o históricos españoles expresados mediante códigos narrativos generalizados en el cine norteamericano. En el caso de *La guerrilla*, se esgrimió como pretexto cultural una forma de conmemorar el nacimiento de Azorín en su primer centenario; la coproducción, en este caso, parecería necesaria antes por razones industriales que estéticas.

El guión y los diálogos se debieron a la experimentada pluma del español Rafael J. Salvia y al francés Bernard Revon. El guionista hispano tenía en su haber éxitos comerciales que asentaron un cierto paradigma de comedia popular, en la década de los cincuenta y sesenta, basado en temas eminentemente castizos y resueltos con la técnica propia del sainete o del melodrama: *El día de los enamorados* (1959), *Sor Citroen* (1966), *Operación Plus Ultra* (1967). Sus colaboraciones con Vicente Coello, Pedro Masó o Antonio Vich han marcado una época del cine popular español. Tentado por las tareas de dirección, firmó títulos de semejantes características como *Manolo, guardia urbano* (1956) y *Las chicas de la Cruz Roja* (1958). En *La guerrilla*, la transgresión sufrida por la obra original, obligaba a establecer en los títulos de crédito el consiguiente "argumento inspirado en". Efectivamente, estamos lejos de lo que sería "la adaptación cinematográfica de una pieza dramática" por cuanto variantes e intenciones difieren del original.

La dirección del filme fue asumida por el veterano Rafael Gil, propietario de la productora Coral, experto en un tipo de películas cuyo rasgo declarado suele ser "la fidelidad al original" literario. Inmediatamente antes ha adaptado la unamuniana *Nada menos que todo un hombre* (1971) y la galdosiana *La duda* (1972), basada en *El abuelo*; tras acabar la homónima azoriniana, filmaría la comedia de Lope *El mejor alcalde, el rey* (1973). El realizador hace una personal lectura política de su obra tanto por lo que defiende como por lo que rechaza. La valora como «auténticamente pacifista (ya que se plantea la guerra y los horrores de la guerra con sinceridad»; justifica la elección de la pieza azoriniana porque «la obra se estrenó en Febrero del 36, y nadie le hizo caso [...] fue una especie de última llamada a la comprensión y a la paz. Cogió una guerra de invasión, pero pienso que era una especie de premonición)); y rechaza que pueda ser entendida como un paralelo simbólico con la guerra civil: ((Sinceramente. No lo pensé así».²³

A pesar de inscribirse la película en los parámetros del cine comercial, resultaba evidente que la oferta argumental y temática manejada estaba lejos de atraer a un espectador que en esta misma "vía" comercial, la segunda, encontraba productos más atrevidos como *La novia ensangrentada* (1972), de Vicente Aranda, *Morbo* (1972), de Gonzalo Suárez, *Chicas de alquiler* (1972) y *Aborto criminal* (1973), de Ignacio F. Iquino, *Lo verde empieza en los Pirineos* (1973), de Vicente Escrivá, *Experiencia prematrimonial* (1973), de Pedro Masó; o en la denominada "tercera vía", propugnada por José Luis Dibildos en un intento de fundir comercialidad con calidad, con títulos como *Vida conyugal sana* (1973) y *Los nuevos españoles* (1974), de Roberto Bodegas, y sus sucesoras *Mi mujer es muy decente dentro de lo que cabe* (1974), de Antonio Drove y *La mujer es cosa de hombres* (1974), de Jesús Yagüe. Y ello, sin recurrir a fórmulas más complejas tanto por sus valores simbólicos como políticos donde entrarían títulos de Carlos Saura, *Ana y los lobos* (1972),

²³ CASTRO, Antonio (1974), *Cine español en el banquillo*, F. Torres Ed. Valencia, págs. 201. Puede verse también: BLASCO, Juan José (1972), "El autor y su obra. Rafael Gil habla de *La guerrilla*", *El Alcázar*, 20, octubre, 1972.

La prima Angélica (1973), o de Erice, *El espíritu de la colmena* (1973). Basta comparar la oferta de *La guerrilla*, patriotismo trasnochado, conservadurismo ideológico, temática y situaciones caducas, frente a lo ofrecido por las múltiples variantes de las tres vías señaladas para comprender la frialdad del público a esta modalidad tardía de "la españolada".

En efecto, la recurrencia de nuestra cinematografía a lo más popular del costumbrismo patrio se constituye en género autóctono, cuyas raíces están en la tradición oral, la literatura popular, las adaptaciones literario/musicales, y se resuelve habitualmente bajo los parámetros del melodrama y subgéneros afines. Remontándose a la época republicana, si no se conociera la ideología conservadora de Cifesa o los iniciales y recortados planteamientos industriales de Filmófono, no se comprenderían bien las razones por las que la dramaturgia de Azorin, de Valle Inclán, de García Lorca, nunca llegó a tener, en esa etapa, paralelas versiones cinematográficas. Sustituir el discurso existente en la tradicionalista cinematografía española por el de estos autores sería como ofrecer una alternativa novedosa y liberal a unos planteamientos marcados por el conservadurismo. Algún hispanista ha aconsejado revisar la colección *La Farsa*, donde precisamente se publica *La guerrilla*; revisada por Manuel Rotellar, el historiador cinematográfico ha establecido un pertinente contraste entre obras teatrales y cinematográficas; sus conclusiones no pueden ser más elocuentes y el doble listado ofrecido despeja cualquier duda: «la *españolada* en nuestro cine no era sino un reflejo de aquello que se cocía en el teatro». ²⁴ La producción de la *españolada* repetía títulos de etapas precedentes o se ramificaba en una pluralidad de variantes donde los arquetipos regionales, el baile y cante flamencos o la canción española, el torero y el bandido o guerrillero se perpetuaban como simple cine populista o como legendarios héroes marcados por la ejemplaridad.

En nuestra obra, por más que Azorin titule a su drama *La guerrilla*, las implicaciones históricas de las partidas en el contexto de la revolución antifrancesa no tienen existencia en el original; ni siquiera el personaje de El Cabrero se hace presente hasta

²⁴ ROTELLAR, Manuel (1977), *Cine español de la República*, XXV Festival Internacional del Cine, San Sebastián, págs. 76 a 79.

iniciado el tercer acto. Por el contrario, Rafael Gil explicita al espectador, mediante el diálogo de personajes, el funcionamiento, la procedencia, la composición, la ideología, etc., de la guerrilla, y, al tiempo, anticipa el personaje y las acciones de El Cabrero (Francisco Rabal) a los inicios del filme; además, amplía los grupos guerrilleros con las partidas de El Cura Medina (Luis Induni) y El Tuerto (Eduardo Calvo); con ello se aproxima a las versiones de la *españolada*, en sus variantes de bandoleros y guerrilleros, trenzado con la modalidad histórico-patriótica donde la Guerra de la Independencia es el eje sobre el que se inscribe la acción popular.

Con *La guerrilla* cinematográfica estamos, pues, ante un "fruto tardío". Y es que guionistas y realizador sólo han sabido ofrecer una fórmula cinematográfica cuyo agotamiento en su época era más que evidente; los procedimientos expresivos y las peculiaridades del mismo no hacían otra cosa que perpetuar, sin el menor atisbo de novedad, lo más trillado de un género ideológico y formalmente estructurado en la oposición "extranjero bárbaro, invasor, hereje" versus "español, civilizado, patriota, católico". Un título ya rancio en su época, *Carmen la de Ronda* (1959), de Tulio Demicheli, ofrecía un similar fresco histórico y una urdimbre ideológica parecida aunque añadiendo como atrayente cabeza de cartel el nombre de Sara Montiel.

En efecto. *La guerrilla*, estrenada el 16 de febrero de 1973, no respondió, comercialmente hablando, a las expectativas de sus productores. Ni la fotografía de un profesional como José F. Aguayo, ni la música de un veterano como el maestro Parada, ni la presencia de intérpretes como Francisco Rabal o de secundarios tan certeros como Lola Gaos, Jesús Tordesillas, Fernando Sánchez Polack, entre otros, y, mucho menos, la desafortunada entrega de los principales papeles a La Pocha y Jacques Destoop, tan físicamente agraciados como profesionalmente inexpresivos y popularmente desconocidos, convirtieron el filme en un producto estéticamente nulo, a pesar de basarse en ilustre antecedente, e industrialmente raquítrico, incluso tras haber sido distribuido por la Paramount, donde el nombre del dramaturgo se convertía en un glorioso desecho capaz de atraer sólo a incautos espectadores. ¿Qué hubiera pensado Azorín de haber visto "su" película?

A Jorge Campos le declaró que *Orgullo* y pasión era muy mala:

Lo primero que pasa: la guerra del ocho. Hay un reglamento del Gobierno sobre las guerrillas. No podían pasar de un cierto número. Su éxito estaba en la rapidez de las marchas y contramarchas. Y ahora pónganles ustedes un cañón...

Y, en paralelo a este filme, dice de su obra de teatro *La guerrilla*:

Yo estrené seis o siete obras que decían eran estáticas, y entonces dije: bueno, pues voy a hacer un melodrama..." y al tenderle el libro a su interlocutor exclama: "¡Esto no es un melodrama, ¿eh?"²⁵

Los ejes sobre los que se desenvuelve el guión se acomodan a ciertas estructuras de la pieza dramática original pero otras, vinculadas especialmente al segundo acto y al desenlace, muestran diferencias sustanciales con ella. La llegada de Etienne al pueblo, su intento de asesinato en la posada y su estudiada salvación, convirtiendo a los españoles en sus víctimas y descubriendo a los asesinos de franceses, es, con matices, similar a la organización azoriniana. Por el contrario, la salvación de Emeterio, el alcalde, y de Valentin, asumiendo Marcel la responsabilidad por amor a Juana María, se convierte en el filme, con un indulto en blanco, en la horca para Juan, el alcalde (junto a D. Alonso y el guitarrista), ya que Pepa María, enterada de quién es su verdadero padre, declina la responsabilidad de la elección en su madre; ésta salva a su marido legal condenando al mujeriego y despótico amante. El maniqueísmo de la película se evidencia en situaciones como éstas. La guerrilla se encargará de salvarles de la horca pero la batalla librada a continuación condenará definitivamente al tiránico alcalde a una muerte merecida según se desprende de la actitud pasiva y contemplativa llevada a cabo por Valentín. Por otra parte, en el tramo equivalente al acto tercero, se lleva a cabo la salvación de Etienne por El Cabrero pero, en contra de lo que planea el guerrillero, la nobleza del militar

²⁵ CAMPOS, Jorge (1964), *Conversaciones con Azorín*, Taurus, pág. 53.

francés le impedirá huir y, sin el menor atisbo de dubitación, se unirá a sus compañeros en el fusilamiento y la muerte.

El ilustre texto azoriniano ha pretendido ennoblecerse artísticamente, con una música apoyada en temas de Beethoven y Tchaikovski y con una selección de grabados de Goya, *Los desastres de la guerra*, que abren y cierran el filme para inscribir sobre ellos tanto los títulos de crédito como la palabra "fin"; por otra parte, alguna situación, la fabricación de la pólvora, y personaje, Dora (Charo López), la criada emplumada y castigada por actuar como "puta de los franceses", devienen en pictóricas secuencias de evidente inspiración goyesca.

Los escenarios presentados en la obra teatral son abundantemente ampliados por la película; los consabidos "interiores" aumentan, más allá de la posada y sus distintas dependencias, a la iglesia, al cuartel general de los franceses y a las cuevas, refugio de guerrilleros; a su vez, los "exteriores" se prodigan para situar escenas complementarias y acoger secuencias de acción: cercanías del pueblo, recintos amurallados, apacible ribera, encrespadas montañas, recónditos caminos, etc; las decisivas actuaciones de la guerrilla tienen lugar tanto en los montes como en las inmediaciones del pueblo.

Los personajes recreados por los guionistas presentan algunas diferencias respecto del original; obviamente una ingente cantidad de secundarios permite responder a exigencias narrativas y escenográficas propias de una película descriptiva y comercial donde los hechos no están precisamente sugeridos sino planteados y desarrollados con nudos y desenlaces: innominados militares y civiles, componentes de las cuadrillas guerrilleras, gentes del pueblo, junto a personajes con voz y acción como Paquito (Fernando Expósito), Jiboso (Simón Arriaga), Santiago (Fernando Sánchez Polack), etc. Mayor interés tienen las llamativas ausencias de Matacandiles y Libricos, por cuanto aportaban con su sabiduría popular, frente a las significativas presencias de D. Alonso (Jesús Tordesillas), D^a Sol (Lola Gaos) y Dora (Charo López), junto a otros jefes de guerrilla como El Tuerto (Eduardo Calvo) y El Cura Medina (Luis Induni). La onomástica de algunos principales ha sido modificada sin mayor justificación ni mejor rendimiento: la joven Pepa María se convierte en Juana María (acaso en recuerdo

de una protagonista de *La ruta de Don Quijote*) y el alcalde, Emeterio, en Juan; se mantienen los nombres, apellidos o apodos de Valentín (José Nieto), Eulalia (Eulalia del Pino), Salomón (Rafael Alonso), El Cabrero (Francisco Rabal).

El personaje de Etienne (Jacques Destoop) ofrece algunas diferencias respecto de su antecedente literario; en el filme, su empeño en la búsqueda de los criminales lugareños contiene implicaciones personales por hacer justicia a su hermano asesinado y rescatar su cadáver; del mismo modo, su decisiva intervención en el salvamento de Paquito, "el niño de la Felisa", ennoblece su figura desde el principio y aporta connotaciones positivas tanto para el muchacho salvado de las aguas como para la bella lugareña Juana María, desde ahora enamorada; por demás, es el contrapunto individual a la colectiva y negativa actuación de la tropa a su llegada al pueblo: la catalogación del colectivo francés como asesino, profanador, incendiario, bárbaro, y, en antítesis, el personaje principal presentado como honorable, bondadoso, enamorado, comprensivo, salvador, etc. Por el contrario, el secretario del Ayuntamiento, Paco Salomón, está sometido por los guionistas a un tratamiento de severa comicidad que lo convierte en el menos noble de los españoles por ser alcalde zigzagueante al servicio de unos y otros. A su vez, los ingleses, inexistentes en el texto azoriano, cobran acusada presencia y evidente significación: subditos de Jorge III, apoyan el levantamiento español en tanto enemigos de un Napoleón que tiene bloqueadas sus relaciones comerciales con el continente; por mor de éstas, el apoyo a El Cabrero, con la simbología de la espada regalada, es implícita alabanza al "¡Vivan las *caenas!*" del pueblo seguidor de "nuestro rey" Fernando VII.

La ideología de la película se hace evidente en las conversaciones entre Etienne y El Cabrero; el militar francés pregunta qué defienden los españoles con tanto ahínco, «¿la Inquisición, un rey cobarde, los privilegios de los grandes de España e Inglaterra?») y añade que ellos ofrecen lo mejor de la revolución: «la igualdad, la libertad»; por su parte, el guerrillero español contesta que, con su actuación, defienden su independencia, incluido el "derecho de ser pobre", y recrimina a su interlocutor imponer ideas por la vía de la violencia lo que representa un «mal camino para vencer...y para convencer peor»; los ecos unamunianos de

la frase ((venceréis pero no convenceréis», dirigida por el rector de Salamanca a los militares insurrectos del 1936, connota, con sentido ideológico inverso, la oposición entre el patriotismo contumaz y el extranjerizante liberalismo igualitario.

No debe pasar desapercibida la identificación entre religión y patriotismo; la escena del sacerdote catequista, luego convertido en El guerrillero cura Medina (Luis Induni), es una clase de catecismo patriótico donde los cristianos alumnos aprenden que Napoleón es un enemigo proveniente del pecado y los franceses, herejes; matarlos es obra meritoria que el rey Fernando ordena y la Iglesia aconseja. La salvaje profanación del templo y la destrucción consiguiente no deja lugar a dudas a ojos de los azorados muchachos; Paquito quedará tan sorprendido como agradecido a ese "diablo" bueno que le ha devuelto la vida. Esta escena cierra un prólogo donde el maniqueo planteamiento de los hechos dramáticos orienta al espectador: españoles ahorcados, libros quemados, casas incendiadas, templos profanados, invita a la legítima defensa del pueblo asediado por el invasor. En una localidad de trescientos vecinos, sus cuarenta y dos muertos obligan a la justicia; D^a Sol (Lola Gaos) azuza al tibio y anima al patriota a la misma acción que el cura inculcaba a sus jóvenes feligreses.

La lengua, española para nativos y francesa para invasores, no es elemento diferenciador entre unos y otros; en el filme, todos hablan la primera sin distinciones ni matices; para el espectador, la comunicación entre personajes está asegurada en un común español más o menos normativo; ni siquiera los principales foráneos se expresan con dicción afrancesada. La única utilización de la lengua extranjera tiene lugar en los momentos previos al fusilamiento de los franceses, cuando Etienne y sus soldados, a coro, cantan *A la claire fontaine*.

El comentado epílogo de la obra dramática tiene específica y sutil representación cinematográfica; tras el apasionado encuentro de Etienne y Pepa María, en el dormitorio de ésta, un plano del exterior muestra la silueta del pueblo y la montaña recortándose sobre un fondo de claras tonalidades; el mismo plano se repite, fusilado ya el francés y en retirada los guerrilleros españoles, antes de que aparezca la palabra "fin" sobre grabado

goyesco. La fotografía de ese amanecer, plástica combinada y antitética de tierra oscura y cielo claro, simboliza, de modo un tanto sui géneris, los deseos azorinianos de presentar un amor capaz de unir lo que la guerra separa.

El expediente número 68.579 depositado en el Ministerio de Cultura permite comprobar los avatares de *La guerrilla* desde su adaptación literaria a su exhibición como película.

Por lo que respecta a la propiedad intelectual de la obra original, el certificado de la Sociedad General de Autores de España documenta que Azorín vendió (según escritura de compraventa otorgada ante el Notario de Madrid D. Enrique G. Arnau y Grau, con el número 3798 de su protocolo) a D. Julio Rajal Guinda (sobrino político del escritor) en «doscientas mil pesetas cuantos derechos le correspondían por su producción literaria, transmitiendo al comprador la plena propiedad de [...] las obras completas)). Sin embargo, un documento del citado señor Rajal, diplomático de profesión, firmado el 21 de julio de 1972, aclara que Azorín había autorizado efectuar la adaptación cinematográfica de *La guerrilla* (el 3 de noviembre de 1961) a los señores Rafael J. Salvia y Domingo Almendros; en el momento presente (1972), Rafael Gil, como productor cinematográfico, entrega en concepto de derechos de autor al propietario de los mismos la cantidad de 175.000 Pta y se compromete a abonar 75.000 Pta más cuando la película esté terminada. Rajal puntualiza que «el guión habrá de realizarse –conforme a la autorización concedida por Azorín en su día– por los dos adaptadores autorizados para ello, a los que antes se hacía referencia, o, por uno de ellos, por sí o en colaboración con un tercero, de acuerdo con lo que entre sí y con D. Rafael Gil convengan)).

La Comisión de Censura de Guiones, reunida en sesión el 17 de Mayo de 1972, e integrada por «D. Pascual Cebollada, D. Germán Sierra y el Rvdo. P. Eugenio Benito)), acuerdan autorizar el guión aunque aconsejan suprimir «la palabra entrepierna [...] y no presentar a los españoles en exceso serviles y taimados, tratando de asesinar en la indefensión al coronel francés y a renglón seguido presentando a éste guardando generosamente la formalidad del juicio previo al fusilamiento, así como no incurrir en excesos de sadismo y violencia de modo que no infrinjan

las correspondientes Normas...». El primer firmante advertía en el informe sobre la conveniencia de cuidar las formas «y especialmente el sadismo de las primeras escenas»); el segundo escribía: «Anécdota de la Guerra de la Independencia no tratada en el tono idealista de Pérez Galdós sino más bien en la línea revisionista del Profesor Artola en la Historia de España dirigida por D. Ramón Menéndez Pidal»; y el tercero que la obra original ({escrita por Azorín en 1936 es una muestra, quizá la más acertada, del poco afortunado teatro que escribió este autor».

En la segunda sesión de la citada Comisión, reunida el día 27 del mismo mes y año, asisten, además de los citados, D. Juan Mariné y D. Carlos Fernández Cuenca; para el primero, «con el correcto bien hacer de Rafael Gil puede resultar una buena película de aventuras y bien estudiada comercialidad»; para el segundo, «el relato tiene interés, abunda en buenas observaciones costumbristas y mantiene mucha intensidad narrativa» al tiempo que aconseja cuidar «las escenas de la moza Dora refocilándose con los soldados franceses, para evitar excesos»); este mismo informante se muestra partidario de otorgarle el «Interés especial))" (solicitado por el productor/director) y le «parece de justicia *reconocerle* (tachada esta palabra en el original manuscrito y manualmente añadida *condicionarle*) por anticipado)) la catalogación propuesta. Todavía el Padre Benito apostillaba sobre el guión: «Sinceramente me parece flojísimo y que no aporta nada nuevo» y condicionaba "el interés" sólo por «la dignidad con que ha hecho Rafael Gil sus dos últimas películas». El Pleno de la Comisión acordó aplazar este juicio hasta examinar la película una vez realizada.

Mientras tanto, *Coral Producciones Cinematográficas*, con domicilio en Madrid, calle Segre 17, establecía acuerdo con Universal Productions France, productora sita en París, rue Meyerbeer 9, para realizar una coproducción donde el "grupo español" participaría con el 70 % y "el grupo francés" con el 30% restante. El acuerdo, firmado en la capital de España el 20 de junio de 1972 por Rafael Gil y Christian Ferry, calculaba los gastos de producción en 17.000.000 de pesetas y establecía otras condiciones en los términos propios de un contrato.

Entre los gastos existentes en el personal artístico destacan los sueldos de actores principales: Destoop: 1.500.000 Pta; Rabal: 800.000 Pta; La Pocha: 200.000 Pta; el de los secundarios oscilaba entre 125.000 y 60.000 Pta. El equipo técnico cobró las siguientes cantidades: Rafael Gil (Director): 1.000.000 Pta; José F. Aguayo (Operador jefe): 250.000 Pta; José Luis Mate sanz (Montador): 130.000 Pta; Mariano de Lope (Jefe de Producción): 200.000 Pta.

El preceptivo permiso de rodaje se vio retrasado por la negativa del Sindicato Nacional del Espectáculo a otorgarlo apoyándose en que el guionista, Rafael J. Salvia, no estaba al corriente en sus obligaciones con tal Agrupación, hecho que fue subsanado en pocos días.

En cuanto a la catalogación por edades, *La guerrilla* fue autorizada para ((Mayores de 18 años y menores hasta 14, acompañados de sus padres o personas a cuya tutela estén encomendados)), en una primera sesión, el 26 de diciembre de 1972, a la que asisten los señores Zabala, Benito, Álvarez, Marcotegui, Ruano, Merelo, Carnicero y González. Algunos de los asistentes no se privan de completar su informe con apostillas de la siguiente guisa:

No me gustó el guión y no me gusta la película: ni es carne ni pescado, ni es patriótica ni es antipatriótica, ni es buena y si es mala. No obstante no encuentro que esto pueda hacer daño (P. Benito).

Comienzo patético. Recuerda nuestro cine de los 40, pero en technicolor. Aunque el tiempo ha pasado también sobre los viejos conceptos y hoy no pueden mantenerlos de pie ni los que ayer los defendieron. El patriotismo está ¿cifrado? (palabra ilegible en el manuscrito original) por cierta condescendencia hacia el inveterado enemigo francés. Y el resultado es peor. ¿Cómo puede seguir planteándose la historia sobre el tópico de siempre...? (Firma ilegible).

Película falsa, sin ningún rigor histórico, que no aporta nada al cine medianamente regular. Considero que no conviene que la vean menores por su deformación histórica (Marcotegui).

Sin embargo, la calificación definitiva le viene al filme por acuerdo unánime de la Comisión reunida el 19 de enero de 1973 y compuesta por el Padre Jorge de la Cueva, D. Pascual Cebollada, D. Fernando Juan Santos y D. Pablo Martín Vara quienes otorgan la catalogación siguiente: ((Autorizado para mayores de catorce años y menores de esta edad acompañados...)).

Por lo que respecta al solicitado "Interés especial" por parte de Rafael Gil, la Comisión de Apreciación, reunida el 20 de enero de 1973, compuesta por D. Germán Sierra, D. Luis de Andrés, D. Florentino Soria, D. José López Clemente, D. Carlos Fernández Cuenca, D. Luis Gómez Mesa, D. Pascual Cebollada, D. José Antonio Nieves Conde, D. Pablo Martín Vara, D. Manuel Andrés Zabala, D. Germán Sierra, D. Tadeo Villalba y D. Ángel del Pozo, acordaron, "por acumulación de votos" otorgar «una puntuación de Un Punto a efectos de concesión del Interés Especial»). Los doce votos emitidos fueron el resultado de la siguiente composición (votación entre 0 y 10): 0 puntos: cuatro votos; 1 punto: cuatro votos; 2 puntos: 2 votos y 3 puntos: 2 votos. La mayor parte de los asistentes no justificaba su informe pero tres de ellos anotaban sus opiniones de esta manera:

No aporta nada al cine español. Bien contada, pero en un estilo anticuado. Fría. Sin emoción, no obstante el dramatismo del tema (Luis Gómez Mesa).

No me ha gustado la película. Cine de ayer; sin garra ni interés ni novedad desde mi punto de vista. Creo que la concesión del I.E.(sic) exige unas aportaciones que este filme no tiene (Manuel Andrés Zabala).

La película está fuera de toda protección por habersele escapado de las manos al Director que en lugar de algo que, al menos, justificara el título, que sirviera de estudio y de divulgación de lo que fue la guerrilla y su importancia dentro de la guerra de la independencia (Firma ilegible) .

A la vista de semejante catalogación, Rafael Gil escribe carta al Director General de Espectáculos con fecha 5 de Febrero de 1973 en cuyos párrafos más significativos se dice lo siguiente:

Creemos oportuno elevar a V.I. el presente escrito en súplica de que reconsideren nuevamente la *clasificación económica* [el subrayado es mío] que, a nuestro juicio, corresponde a la película, dado que en la misma se ha cuidado literaria y artísticamente el tema de Azorín, a la par que intervienen actores de prestigio y un equipo técnico competente, habiéndose cuidado meticulosamente las ambientaciones que a lo largo de toda la película resultan para que le den una mayor espectacularidad, lo que supone el esfuerzo económico realizado por esta Productora para llevar a feliz término una película de cualidades superiores a las normales.

Nuestro propósito, además, ha sido rendir homenaje a Azorín al cumplirse el centenario de su nacimiento, llevando al cine una de sus obras, de gran calidad literaria como todas las suyas, sin pensar en sus posibilidades comerciales, circunstancia ésta siempre difícil en las obras del ilustre autor.

A la vista de todo lo expuesto, rogamos a V. I. muy encarecidamente nos sea concedida una *mayor valoración económica* [en subrayado es mío] que la que en principio nos han concedido.

La Comisión de la Junta de Ordenación y Apreciación, reunida nuevamente el 31 de marzo de 1973 e integrada por los señores Sierra, de Andrés, Soria, López Clemente, Fernández Cuenca, Gómez Mesa, Cebollada, Sáenz de Heredia, Villalba y del Pozo, resuelven, por mayoría, «desestimar el recurso interpuesto por la casa productora y se ratifican en la concesión de Un Punto a efectos del Interés Especial».

La recepción de *La guerrilla* en la prensa diaria reunía los nombres del dramaturgo y del realizador; para Miguel Rubio, en *Nuevo Diario*,²⁶ Azorín plantea el tema sin excesos patrióticos y, con finura, el problema de los afrancesados, mientras que Gil, fiel al texto original, aporta con su academicismo «una sensación de cine viejo» que deviene en «fracaso honroso» por un «reparto poco adecuado»; Pascual Cebollada, en *Ya*,²⁷ estima que el filme ofrece una cuidada adaptación aunque «el tema, con todo, sigue siendo superior al desarrollo argumental, tanto en la escena

²⁶ *Nuevo Diario*, 3, marzo, 1973.

²⁷ *Ya*, 20, febrero, 1973.

como en la pantalla»; para Pedro Crespo, en *Arriba*,²⁸ el texto azoriniano es uno de los más flojos salidos de su pluma lo que condiciona el guión y convierte la película en «intento, loable, pero poco afortunado» aunque con la «dignidad formal» y «la ambición dramática a que Gil nos tiene acostumbrados»); Lorenzo López Sancho, en *ABC*,²⁹ tras referencias al estreno teatral, no escatimaba hiperbólicos elogios a una dirección cinematográfica cuyo resultado es una película «de primer orden en todos los aspectos [...], magnífica y atractiva, digna de la maestría sin mácula de este admirable veterano que es Rafael Gil»; y el comentarista de *El Alcázar*,³⁰ tras precisar que la personalidad de Gil «iguala la procedencia literaria de sus escritores adaptados», valoraba su «mucha fuerza y una adecuada narración») aunque ponía en entredicho los «vacíos en lo intimista» y «las matizaciones en lo leve»; acababa declarando a la película «fuerte, dura, violenta, en la que Rafael Gil se ha desenvuelto con su habitual pericia». Algunos de estos comentarios aportaban informaciones complementarias a las existentes en los créditos del filme: la adaptación de la obra teatral se debía, además de al mencionado Salvia, a Domingo Almendros (*Arriba*); el guionista Revon lo había sido también de François Truffaut (Ya); el nombre artístico de La Pocha responde al civil de Julia Salinero (*ABC*) y su voz, doblada en el filme, pertenece a Maria del Puy (*Arriba*).

Por lo que se refiere a la recepción en revistas, fue escasa en cantidad y baja en apreciación. Valgan un par de significativos ejemplos: Diego Galán³¹ en la revista *Triunfo*, agrupaba tres títulos de Gil, las adaptaciones de Unamuno, Galdós y Azorin arriba mencionadas, para sentenciarlas desde el titular como simples «fuegos de artificio»). Por su parte, *Reseña*³² reducía la mención del filme al apartado «películas estrenadas», ofreciendo una breve ficha técnica sin más explícito comentario. La excepción

²⁸ *Arriba*, 20, febrero, 1973.

²⁹ *ABC*, 21, Febrero, 1973.

³⁰ *El Alcázar*, 21, Febrero, 1973.

³¹ GALÁN, Diego (1973), "Galdós y Azorin, fuegos de artificio", *Triunfo*, 1973, pág. 46.

³² EQUIPO RESEÑA (1974), *Cine para leer, 1973, Historia crítica de un año de cine*, Mensajero, Bilbao, 1974, pág.248.

la constituye Julián Marías quien en *Gaceta Ilustrada*³³ y bajo el título "Azorín en el cine" estima que «la obra dramática es más simple y estática; la película, más *novelesca*, con más sentido de la aventura)); por ello, Gil ha sido ((respetuoso con la sustancia dramática de la obra de Azorín, ha introducido en ella considerables alteraciones para darle la movilidad que el cine reclamaba)); respecto a los personajes, «como *tipos* están ciertamente elegidos y dan una viñeta excelente de la guerra»; y en cuanto a la interpretación, Julia Salinero, La Pocha, «de gran belleza, de fina, expresiva belleza popular, parece una figura de Murillo; no cabe mayor adecuación; y encarna con perfección su personaje, sencillo, tierno, apasionado. Es el mayor acierto de la película, lo más ajustado y fino de ella». Para el comentarista, el filme «oscila entre un episodio nacional galdosiano y un romance fronterizo».

En el catálogo de la Exposición dedicada al realizador en el madrileño Centro Cultural Conde Duque (Noviembre-diciembre, 1997), *Rafael Gil. Director de Cine*,³⁴ Fernando Alonso Barahona inscribe *La guerrilla*, dentro de la filmografía de su autor, en el apartado "empeños de prestigio", que empezaría con *Rogelia* (1963) y terminaría con *Olvida los tambores* (1974); si reconoce que «falla un tanto en el requiebro melodramático de la auténtica personalidad del padre de ella, y la interpretación del actor francés Jacques Destoop, que no consigue transmitir la energía que un personaje de sus características requiere)), el conjunto lo estima «un trabajo más que notable que revela cómo su autor era capaz de enfrentarse a una cinta de aventuras con la misma energía que lo hiciera veinte años antes en *Aventuras de Juan Lucas*» y donde ((interesaremarcar el sentido objetivo que emana toda la película, sin sombra de patriotismo (o *chauvinismo*, en lengua francesa) y expresando en todo momento las razones y motivos de cada uno de los dos bandos, franceses y

³³ MARÍAS, Julián (1973), "Azorín en el cine", *Gaceta Ilustrada*, 11, Marzo, 1973.

³⁴ ALONSO BARAHONA, Fernando (1997), "Rafael Gil", en *Rafael Gil. Director de Cine*, Catálogo de la Exposición en el Centro Cultural Conde Duque (Noviembre-diciembre, 1997), Celeste Ediciones, Madrid, 1997, págs. 99, 100, 236, 283 y 284.

españoles)); en el texto, apasionada defensa del cine de Gil, se ofrecen otras opiniones tanto del propio realizador como de críticos o historiadores sobre la película.

La guerrilla fue emitida por la Primera Cadena de Televisión Española el 1 de marzo de 1986. Las páginas de información televisiva en prensa diaria y semanal ofrecieron, con sus formulaciones habituales (notas argumentales, referencias a actores, subjetiva catalogación, etc.), orientaciones diversas al futuro telespectador.³⁵

FICHAS TÉCNICO-ARTÍSTICAS

TEATRO

La guerrilla de Azorín

Drama en tres actos; el tercero dividido en tres cuadros.

Lugar de estreno: Madrid. Teatro Benavente.

Fecha: 11 de enero de 1936.

Reperto: Pepa María (Milagros Leal), Eulalia (Carmen Jiménez), Cirila (Patrocino Hernández), Tía Matacandiles (Amparo Astort), Marcel Leblond (Salvador Soler-Mary), Gastón (Juan Calvo), Emeterio (Juan M. Román), Valentín (Erasmus Pascual), Tío Libricos (Fernando Fresno), Tomás el cerero (Fernando Contreras), Paco Salomón (José Blanch), El Cabrero (Emilio C. Espinosa), Jeromo (Erasmus Pascual), Embozado (José Vázquez). Gente del pueblo.

Derecha e izquierda del espectador.

CINE

La guerrilla de Rafael Gil

Nacionalidad: Hispano-Francesa.

Producción: Coral Producciones Cinematográficas. Madrid.

Universal Production France, París.

³⁵ *Teleindiscreta*: 1, marzo, 1986; *Lecturas*: 4, marzo, 1986; *Diez Minutos*: 4, marzo, 1986; *Mucho más*: 1, marzo, 1986; *ABC*: 23. febrero, 1986; *El Alcázar*: 28, febrero, 1986.

Año Producción: 1972.
Argumento.: Inspirado en La guerrilla, de Azorin.
Guión: Rafael J. Salvia y Bernard Revon.
Música: Manuel Parada sobre temas de Beethoven y Tchaikovsky.
Decorados: F. Lamothe.
Jefes Pr.: Mariano de Lope y León Zuratas.
Maquillaje: Adolfo Ponte.
Montaje: José Luis Matesanz.
Ambientación: Eduardo Torre de la Fuente.
Ayudante de Direcc.: Luis G. Valdivieso.
Ayudante de Produc.: Jesús Narro y José Ángel Santos.
Meritorio Direcc.: Benito Rabal.
Segundos Operadores.: Eduardo Noé, Fernando Espiga y Ricardo Poblete (2ª unidad).
Script: Pedro Pardo.
Regidor: Juan Clemente.
Foto-fija: Manuel Martínez.
Ay. Cámara: José Antonio Hoya.
Auxiliar de Cámara: José Luis Criado.
Peluquería: Conchita Cano.
Ayudante de Maquillaje: Luis Criado.
Aux. de Maquillaje: Juan Luis Farssal López.
Ay. Decoración: Miguel Gómez.
Ay. Montaje: María Luisa Ocaña.
Maestro de armas: Joaquin Parra.
Técnico de Sonido: José Mª San Mateo.
Laboratorio: Fotofilm Madrid S.A.
Estudios: Roma S.A. Madrid.
Sistema de Sonido: Westrex.
Vestuario: Humberto Cornejo.
Atrezzo: Vázquez Hermanos.
Efectos Especiales: Amobaq S.A.
Construcción Decorados: Juan García.
Carruajes y caballos: Fernando López.
Distribución: Paramount.
Reparto: Francisco Rabal (Cabrero), Jacques Destoop (Etienne), La Pocha (Juana Maria), Fernando Sancho (Juan),

Rafael Alonso (Salomón), José Nieto (Valentín), Benoit Ferrou (Gilles), Eulalia del Pino (Eulalia), José M^a Seoane (General Foy), Charo López (Dora), Luis Induni (Cura Medina), Lola Gaos (Doña Sol), Jesús Tordesillas (Don Alonso), José Orjas (Viejecillo), Edy Biagetti (Archibald), Fernando Sánchez Polack (Santiago), Eduardo Calvo (Tuerto), Fabián Conde (Lucas), Alejandro de Enciso (Capitán Hans), Vidal Molina (Clemos), Fernando Expósito (Paquito), Simón Arriaga (Jiboso), Frank Braña (Sargento I), Gonzalo Esquirox (Sargento II), Javier Rivera (Parroco), Rafael J. Salvia (Banquero), Abelardo Gutiérrez (Oficial enlace), Antonio Ross (Edecan), Enrique Moya (Ordenanza).

Exteriores rodados en La Alberca y Buitrago.

Duración: 87 minutos.

Calificación moral del Estado: Mayores de 18 años.

Calificación moral de la Iglesia Católica: 3-R. Mayores con reparos,

Fecha de estreno en Madrid: 16, febrero, 1973.

Local de estreno en Madrid: Cine Palafox.

Edición videográfica: Major Producción Video.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO BARAHONA, Fernando (1997), "Rafael Gil", en *Rafael Gil. Director de Cine*, Catálogo de la Exposición en el Centro Cultural Conde Duque (Noviembre-diciembre, 1997), Celeste Ediciones, Madrid, 1997.

AMELL, Samuel (1997), "Cine y literatura en la obra de Azorín", *Anales Azorinianos-6*, Caja de Ahorros del Mediterráneo.

AZORÍN (1953), *El cine y el momento*, Biblioteca Nueva.

—(1955), *El efímero cine*, Afrodisio Aguado.

—(1995), *El Cinematógrafo*, Editorial Pre-Textos, Edición de Magdalena Rigual y José Payá Bernabé.

- BERNAL MUÑOZ, José Luis (1997), "Arte espacial, arte temporal (la pintura y el cine vistos por Azorín)", *Anales Azorinianos-6*.
- BESTARD FORNIS, Antonio (1968), "Azorin ante el cinema", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 226-227, oct.-nov., 1968.
- DÍEZ MEDIAVILLA, Antonio (1993), "Cine y teatro superrealista en Azorín", *Anales Azorinianos*, nº 4, Caja de Ahorros del Mediterráneo.
- "Azorín ante el cine mudo: cinematógrafo y teatro", *Anales Azorinianos-6*, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1997.
- DOMÉNECH, Ricardo (1968), "Azorín dramaturgo", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 226-227.
- INMAN FOX, E., "La campaña teatral de Azorin", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 226-227.
- KATTAN, Olga (1968), "La guerrilla, de Azorín: hacia una interpretación", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 226-227.
- LLADÓ, José M^a (1953), "Martínez Ruiz, Azorin, el superrealismo y el cine" *La Revista*, Barcelona.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel (1997), "No hay más realidad que la imagen. Azorin, el creador como espectador", *Anales Azorinianos-6*, Caja de Ahorros del Mediterráneo.
- MAYORAL, Marina (1997), "Procedimientos cinematográficos en Doña Inés de Azorín", *Anales Azorinianos-6*, Caja de Ahorros del Mediterráneo.
- MONCHO AGUIRRE, Juan de M. (1997), "Azorín y el cine español del momento", *Anales Azorinianos-6*, Caja de Ahorros del Mediterráneo.
- MONTERO PADILLA, José (1953), "Azorín y el Cine", *Revista de Literatura*, t. IV.
- (1997), "Descubrimiento del cine por Azorín", *Anales Azorinianos-6*, Caja de Ahorros del Mediterráneo.
- MONTES HUIDOBRO, Matias, "Azorín, teoría y práctica del cine", *España contemporánea. Revista de Literatura y Cultura*, Tomo VII, nº 1.
- MORO SÁNCHEZ, Miguel Ángel (1997), "Azorin o el encanto de la luz. El cine a través de la pintura y de la literatura", *Anales Azorinianos-6*, Caja de Ahorros del Mediterráneo.

- MUÑOZ SUAY, Ricardo (1997), "El espectador Azorín", *Anales Azorinianos-6*, Caja de Ahorros del Mediterráneo.
- PACO, Mariano de (1997), "La guerrilla de Azorín, del teatro al cine", *Anales Azorinianos*, 6.
- PÉREZ FERRERO, Miguel (1977), "Azorín, penúltimos años: el Cine", *ABC, Los domingos*, 17, abril, 1977
- QUESADA, Luis (1997), "El espectador de cine José Martínez Ruiz, Azorín", *Anales Azorinianos-6*, Caja de Ahorros del Mediterráneo.
- RAMÍREZ GIMÉNEZ, Manuel (1997), "Entreactos (Azorín y la visión filosófica del fenómeno cinematográfico)", *Anales Azorinianos-6*, Caja de Ahorros del Mediterráneo.
- RIOPÉREZ Y MILÁ, Santiago (1997), "Azorin, adelantado literario del cine", *Anales Azorinianos-6*, Caja de Ahorros del Mediterráneo.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio (1997), "Una pasión de senectud: Azorin y el cine", *Anales Azorinianos-6*, Caja de Ahorros del Mediterráneo.
- ROMA, Francisco (1977), *Azorín y el Cine*, Excma. Diputación Provincial, Alicante.
- (1997), "Azorín en la penumbra", *Anales Azorinianos-6*, Caja de Ahorros del Mediterráneo.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1971), *Historia del teatro español*, vol. 2, Alianza Ed.
- SASSONE, Helena (1954), "Hablando con Azorin. El cine si no es literatura no es nada", *Radiocinema*, nº 195, 17, abril, 1954.
- SEBASTIÁN DE ERICE, Gonzalo (1965), "Un cineasta olvidado: Azorín", *Film Ideal*, nº 165, enero. 1965.
- UTRERA MACÍAS, Rafael (1981), *Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo*, Publicaciones de la Universidad, Sevilla.
- (1997), "Escritores coetáneos a Azorín y sus relaciones con el cinematógrafo", *Anales Azorinianos-6*. Caja de Ahorros del Mediterráneo.
- (1997), *Azorin, periodismo cinematográfico*, Film Ideal, Barcelona.
- (2006), *Poética cinematográfica de Rafael Alberti*, Fundación El Monte, Sevilla.

URRUTIA, Jorge (1993), "Significación de *La guerrilla*", *Anales Azorinianos*, nº 5, Caja de Ahorros del Mediterráneo.
VALENTE, J.A., "Azorín y el Cine" (1950), *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 18, nov.-dic., 1950.

CAPÍTULO 9
***ORFEO* SEGÚN JEAN COCTEAU**

ROMPECIERZOS.—(*Le conduce delante del espejo.*) Este es su camino.

ORFEO.—¿Este espejo?

ROMPECIERZOS.—Le entrego el secreto de los secretos. Los espejos son las puertas por las que la Muerte va y viene. No se lo diga usted a nadie. Por lo demás, mire toda su vida en un espejo y verá trabajar a la Muerte lo mismo que las abejas en una colmena de cristal, ¡Adiós! ¡Buena suerte!

ORFEO.—Pero un espejo es duro.

ROMPECIERZOS.—(*Con la mano en alto.*) Con estos guantes atravesará usted los espejos como el agua.

ORFEO.—¿Dónde ha aprendido usted todas esas terribles cosas?

ROMPECIERZOS.—(*Bajando la mano.*) ¿Sabe usted?.. Los espejos, eso entra un poco en nuestro gremio del vidrio, nuestro oficio.¹

¹ COCTEAU, Jean (1982), *Obras escogidas*, "Teatro", "Orfeo", Planeta, pág. 546.



Jean Cocteau

ORFEO, PERSONAJE MITOLÓGICO

ORFEO, poeta y músico, dispone de una abundante literatura cargada de elementos mitológicos, esotéricos y simbólicos. Ha sido cantado por Píndaro y Esquilo, Eurípides y Apolonio de Rodas, Aristófanes y Ovidio

De procedencia tracia, se asegura que es hijo del rey Eagro mientras que su origen materno se adscribe tanto a Calíope y Polimnia como a Menipe. Su dominio con la cítara y la lira le convierte en músico y poeta por antonomasia; su canción actúa dulcemente sobre los hombres, amansa la fiereza de los animales y hace doblegarse a los mas robustos árboles; así, en Zona, lugar de Tracia, centenarios robles mantienen las formas de alguna de sus danzas. Participante como sacerdote en la expedición de los Argonautas, actuó animando a los remeros, marcándoles la cadencia y cantando cuando las sirenas intentaban seducirlos. Orfeo empleaba el antiguo alfabeto de trece consonantes.

Su vida tiene momentos de lírica significación, como el descenso a los infiernos, y su muerte ha conseguido conformar un conjunto de tradiciones en la que adquieren relevancia las mujeres tracias, la maldición de Afrodita, la intervención de Zeus. Las *Geórgicas* virgilianas recrean los amores con la ninfa Eurídice, la muerte de ésta, mordida por una serpiente al ser perseguida por Aristeo, su búsqueda en el hades por su inconsolable marido. Perséfone permitirá la vuelta a la vida terrena de la esposa, condicionada a que el amante no se vuelva para mirarla. La duda de Orfeo le obliga a incumplir la condición y la esposa encuentra su segunda muerte; Caronte ya no se apiadará de Orfeo y el camino de vuelta no sera posible recorrerlo nuevamente. La variante teológica del mito asegura que Orfeo atesoró abundante

información sobre el más allá en esta bajada a los infiernos de tal modo que con ella podían obviarse cuantas dificultades y obstáculos solían acechar al alma tras la muerte del cuerpo.

Por su parte, la muerte de Orfeo está repleta de tradiciones y leyendas muy variadas. Según unas, las mujeres tracias se enfrentaron a él y acabaron con su vida esgrimiendo variados motivos: extrema fidelidad a su esposa, acusaciones de pederastia, exclusión de las mujeres en los misterios instituidos tras su estancia en el averno, etc; según otras, se debe a una maldición de Afrodita o acaso al rayo lanzado por Zeus. Fuera cualquiera la causa, su cadáver fue despedazado y sus trozos arrojados al río; sin embargo, tanto su cabeza como su lira fueron recuperadas y a ambas se les tributaron honores. Una leyenda tesálica aseguraba que si las cenizas de Orfeo recibían los rayos solares, la ciudad sería devastada por un "cerdo"; en efecto, el desbordamiento del río "Sys" (cerdo) hizo cumplir el oráculo. La lira del poeta, transportada a los cielos, fue convertida en constelación mientras que su alma pasó a los Campos Eliseos. La cabeza de Orfeo fue guardada en el santuario de Dioniso, el dios de los sentidos, y la lira en el de Apolo, dios de la inteligencia.

De los aspectos aquí referidos, el cine utilizará algunos de ellos. Tal como luego se dirá, elementos como la Zona, el alfabeto de trece elementos, la cabeza del personaje, junto a los temas más populares y conocidos, bajada a los infiernos, la venganza de las mujeres tracias, etc, se convertirán en motivos recurrentes usados por los cineastas que se han acercado al mito.

ORFEO, PERSONAJE DE LAS ARTES

Este personaje ha sido abundantemente recreado por las distintas artes de todos los tiempos. Nuestra literatura clásica, desde Mena y Boscán a Lope de Vega y Calderón, le ha dedicado obras teatrales y poemas donde se glosa su amor o su muerte. En el extranjero, desde los sonetos de Rilke a la prosa de Graves, le han contemplado como héroe mitológico y protagonista legendario. Del mismo modo, su representación icónica, sobre todo en la pintura, ha tenido variantes debidas a las artes de Patinir y Rubens, de Tibaldi y Lucas Jordán. En música, los acordes de la

ópera de Gluck y la opereta de Offenbach han recreado el tema bajo esas modalidades.

ORFEO, PERSONAJE CINEMATOGRAFICO

En contraste, el cine, que disponía de materia y fondo para mostrar al personaje bajo la variada perspectiva de los múltiples géneros, desde la película de aventuras a la histórica, desde la obra lirico-musical a la mitológica, ha sido, al menos en cantidad, escasamente generoso con el mito y su rica literatura. Sólo la cinematografía francesa lo ha ofrecido bajo modalidades bien diferentes. *Orfeo negro* (1959), dirigido por Marcel Camus en coproducción franco-italo-brasileña, popularizaba unos hechos ambientados en el carnaval de Río de Janeiro. La adaptación de la novela de Vinicius de Moraes obtenía el aplauso de los espectadores y la palma de oro en el Festival de Cannes. La actualización de las situaciones, la sensualidad del contexto brasileño, el ambiente lúdico del festival carioca y su música histórica, se anteponen a la poética del mito en un relato lineal cuyos sucesos se desarrollan en poco más de dos días. Este Orfeo, conductor de tranvías, que acompaña su canción con la guitarra, parece encuadrarse, por la exaltación de lo sensual, en el culto dionisiaco, frente a la múltiple propuesta del cineasta Jean Cocteau, cuyo personaje, tal como ahora se dirá, convertido en poeta, se alinearía en la órbita de Apolo, dios de la inteligencia.

En efecto, el tratamiento otorgado por el polígrafo francés al personaje y al mito, excede la mera aproximación ocasional en un largometraje para convertirlo en motivo de reflexión durante muchos años, analizarlo en variadas obras y mostrarlo bajo diferentes modos expresivos.

Orfeo, obra de teatro estrenada por Cocteau en 1926, es el inicio de una reflexión personal sobre el mito que se complementará sucesivamente con las obras cinematográficas *La sangre de un poeta* (1930), *Orfeo* (1950) y *El testamento de Orfeo* (1960). El autor inicia en las tablas y finaliza en la pantalla un tema que hace suyo; el último título anotado admitiría sin rubor su modificación por "El testamento de Cocteau". Los elementos temáticos presentados en el drama teatral tienen su complemento y

desarrollo en la película de 1950; el filme que cierra su reflexión órfica tiene las claves de su subjetivismo en su primer trabajo cinematográfico realizado treinta años antes. El *Orfeo* teatral es al cinematográfico lo que *La sangre...* es al *Testamento...* Y es que, en efecto, su obra, pictórica, literaria y fílmica viene a ser su biografía intelectual; todos los "fantasmas" de su mente, sus preocupaciones estéticas, sus necesidades artísticas parecen necesitar de un arte y recurrir a otro. Y es que Cocteau, de acuerdo con los vanguardismos de su juventud, entendió el cine como el reducto de lo que otras artes estaban incapacitadas de dar.

COCTEAU: BIOGRAFÍA INTELECTUAL

Aproximarse a la filmografía del cineasta obliga a seleccionar previamente aspectos de su temperamento y de su modo de ser que permitan explicar mejor algunas peculiaridades de su obra. Y es que, en efecto, la presencia de ciertos elementos temáticos y determinadas resoluciones plásticas en las obras mencionadas remiten tanto a su biografía intelectual como a su complejo perfil humano. Un padre de tendencias homosexuales cuya vida acaba en suicidio, una madre cuyo catolicismo no le impide el adulterio, un posible origen bastardo de este Jean, tercer hijo del matrimonio, una primera educación de la mano de una institutriz alemana, dejarán profunda huella en el joven Cocteau; la posterior relación con su madre estará repleta de contradicciones sentimentales donde ni siquiera lo edípico estuvo ausente; el materno manto protector acompañó siempre a un hijo artista en cuya vida bohemia nunca faltó el opio. El descubrimiento del cuerpo ajeno y los placeres consiguientes tendieron hacia la homosexualidad pero no faltaron en su vida y en sus sentimientos la presencia de la heterosexualidad orientada, sobre todo, hacia las actrices. El recuerdo de entrañables colegas y amigos, el alumno del Liceo Condorcet, Dargelos, el joven novelista Radiguet, estarán presentes en su vida y en su obra; la prematura muerte de este último sumirá a Cocteau en la dependencia del opio. Otros hombres quedarán vinculados para siempre a los sentimientos del poeta: el boxeador Al Panamá Brown y, sobre todo, el actor Jean Marais, convertido por él en estrella cinematográfica y

destinado a ser el mismo Orfeo en su primera versión filmica.

El polifacetismo cocteauniano no tiene límites artísticos; como la diosa Kali sus múltiples manos le permiten atender variadas expresiones; novelista y dramaturgo, crítico y poeta, dibujante y cineasta, quiere que «su semilla vuele un poco por todas partes». Vanguardista él mismo pero objetivo fácil de los ismos contemporáneos, fue criticado y discutido por los integrantes de las diversas escuelas afincadas en su patria, en especial André Bretón. La conjunción de la crítica y la poesía, resultado de la contemplación de la obra ajena, le permite publicar tanto comentarios a la pintura del Greco y Picasso como aforismos diversos sobre música. Su mirada lúcida se parará en todo cuanto signifique para él una brizna de poesía que trasladará al verso, a la prosa, al teatro, al cine, al dibujo, etc. De este entramado de plurales expresiones surgen personajes traídos unas veces de la literatura clásica y otras creados por su imaginación. De entre ellos, nos interesarán, por su presencia en la pantalla, los ángeles y sus diversas maneras de mostrarlos y presentarlos en fisicidad y cometido; con razón, Gómez de la Serna le calificó como fundador del serafismo. Entre los diversos “modelos”, destacará en su cine el bautizado como Heurtebise (literalmente, «el que choca con el cierzo»)) pero hay otros que se relacionan con el sueño o con la locura; son, pues, imágenes que adquieren diferente simbología en el ámbito de nueva contextualización.

COCTEAU, CINEASTA

La filmografía de Jean Cocteau se inicia en una época que podríamos denominar de vanguardia tardía con *La sangre de un poeta* (1930); dieciséis años tardará en ponerse tras la cámara para dirigir *La bella y la bestia* (1946); el resto de sus títulos son *El águila de dos cabezas* (1947), *Los padres terribles* (1948), *Orfeo* (1950), *Coriolano* (1950) y *El testamento de Orfeo* (1960). Sin embargo, la relación del artista con el cinematógrafo es mucho más fluida de lo que estos filmes manifiestan. Como adaptador, dialoguista, intérprete, argumentista, guionista, recitador, comentarista, escenógrafo, etc, su nombre esta unido a títulos como *La comedia de la felicidad*, *El eterno*

retorno, *La Malibrán*, *Las damas del Bosque de Bolonia*, *Ruy Blas*, *El águila de dos cabezas*, *Bodas de arena*, *El amor*; *Los niños terribles*, *La corona negra*, *Colette*, *Tomás el impostor*, etc, firmados por Marcel L'Herbier, Jean Delannoy, Robert Bresson, Roberto Rossellini, Jean Pierre Melville, George Franju, etc. Por ello, a Cocteau cabe catalogarlo como "autor" y "cineasta", ambos términos en su más amplia significación. Como puede observarse, Orfeo es sin duda un tema recurrente, aunque no el único, en la prolífica preocupación plástica y dramática del cineasta Cocteau. Y, como hemos dicho, es un personaje y un tema que el dramaturgo inició con anterioridad a su dedicación cinematográfica.

ORFEO, OBRA TEATRAL

En *Orfeo* (1926) los hechos suceden en la casa de Orfeo, allá en la Tracia, en época contemporánea y se centran tanto en las deterioradas relaciones de la pareja como en la obsesión de él por interpretar los mensajes que le transmite un caballo. La muerte de ella, la bajada a los infiernos de él son referentes que encuentran aquí su esbozo como, del mismo modo, ciertos personajes complementarios a los anteriores anticipan su definitiva plasmación en el celuloide. Es tragedia en un acto; además de los protagonistas, Orfeo y Euridice, intervienen el ángel Heurtebise (Rompecierzos), el comisario de policía y el escribano, junto a los ayudantes de la muerte, Azrael y Rafael. La indumentaria se refiere a trajes actuales, mas un mono azul, uniformes y levitas y unos guantes de goma; todos ellos de significativa importancia en la obra y como antecedentes de los posteriores; son muy abundantes las notas sobre la puesta en escena.

El asunto muestra, pues, unas relaciones matrimoniales deterioradas ya que Orfeo vive obsesionado con los mensajes transmitidos por un caballo (con piernas de persona) que vive en su casa; consulta un abecedario espiritista a fin de poder transformar en poesía las frases recibidas; a su vez, Euridice amonesta a su marido porque sólo vive para esta información y le recuerda que ha perdido la gloria tras dejar de ser sacerdote del sol. Orfeo se defiende porque quiere interpretar la frase «Euridice volverá

de los infiernos» y ataca a la esposa por recibir cada día en su casa al cristalero Rompecierzos. En efecto, la esposa agraviada se desahoga con el cristalero pero declara inquebrantable su amor por el marido. Heurtebise trae un venenoso terrón de azúcar para el caballo y una carta de Aglaonice y las Bacantes para Eurídice. La naturaleza del cristalero (¿es un hombre o un ángel?) preocupa a Eurídice. Por chupar el sobre de la carta recibida, Eurídice muere. El personaje Muerte, acompañada de sus ayudantes, penetra en la habitación atravesando un espejo mientras manejan una máquina eléctrica que emite en "onda" siete y "zona" doce. El caballo, tras comer el azúcar desaparece. Orfeo comienza a reaccionar y grita: «¡Yo la arrancaré de la muerte!». Los guantes de goma que la Muerte olvidó son recurso imprescindible para adentrarse en el más allá, a través precisamente del espejo. Simultáneamente el cartero introduce la carta por debajo de la puerta. Eurídice sale del espejo; la frase que obsesionaba a Orfeo ha cobrado pleno sentido. Pero la condición impuesta al marido prohíbe mirar a la esposa. Orfeo se resiste una y otra vez pero su voluntad acaba cediendo y la esposa desaparece. Orfeo recoge la carta y sirviéndose del espejo lee su mensaje escrito al revés. La frase mencionada es considerada injuriosa para las Bacantes y su entorno, el tribunal de un consurso. Éstas matan a Orfeo y su cabeza vuela por los aires. Policías y jueces inician una investigación. Rompecierzos culpa a las Bacantes del asesinato pero las fuerzas vivas las defienden. El comisario interroga a la cabeza de Orfeo; su respuesta es que ha nacido en Maisons Laffitte y que su nombre es Jean Cocteau. Eurídice, Orfeo y Rompecierzos entran en su casa utilizando el espejo. Respiran paz. Se sientan en la mesa y el esposo da gracias a Dios reconociendo el papel benefactor del "ángel de la guarda", la muerte del diablo en forma de caballo por el sacrificio de Eurídice, y su recuperación ((porqueyo adoraba la poesía y la poesía sois vos»). Así se cierran los trece cuadros de esta tragedia en un acto.

Los temas coctonianos tienden a inscribir lo irreal en la "superación realista". Mientras la muerte se entiende como el acceso a la suprema verdad, el espejo se muestra como el lugar de paso entre un mundo y otro; la fantasmagoría será una imprescindible formulación cinematográfica con la que deberá necesariamente

ampliarse la expresión de la estética teatral. Más allá de la personal interpretación del tema órfico, de su acomodación a la plástica escénica y a los condicionantes de una pieza dramática, la presencia del serafismo por medio de Heurtebise añade un elemento digno de tenerse en cuenta. El autor ha contado la procedencia del nombre: cuando subía a casa de Picasso, una voz le anunciaba que su nombre estaba escrito en la placa del ascensor; en efecto, allí se leía: «Heurtebise»”; un poema escrito tras esta experiencia daría paso al personaje dramático y su posterior plasmación cinematográfica. Por su parte, la presencia del misterioso caballo y sus enigmáticos mensajes pueden tener antecedentes en alguna obra de Maeterlinck. Pero el tema de la muerte como obsesión, manifestado en diversas variantes, impregna la obra coctoniana, desde *Los niños terribles* a *El eterno retorno*.

LA SANGRE DE UN POETA

Cuatro años después del mencionado estreno teatral, Cocteau acometía su primera realización cinematográfica, *La sangre de un poeta* (1930), gracias al mecenazgo del Vizconde de Noailles. Una estructura cuatripartita, "La mano en la herida y las cicatrices del poeta", "¿Tienen oídos las paredes?", "La batalla de las bolas de nieve" y "La profanación", permite una construcción en anillo iniciada y terminada con la imagen de la destrucción y caída de la alta chimenea de una fábrica; así se organiza un rnediometraje cuya irrealidad de variados acontecimientos conforman un documental donde el poeta y su circunstancia, física y espiritual, se constituyen en materia fílmica. El egocentrismo de los temas ofrecidos no llega a la identificación del nombre del autor, a la inclusión de su verdadera identidad en la ficción de la obra, tal como ocurría en la teatralidad de su *Orfeo*; sin embargo, las metáforas utilizadas, la referencia a personajes concretos, demuestran que los rasgos autobiográficos perviven en el onirismo y en la espiritualidad de los episodios. Que los vanguardistas coetáneos rechazaran el carácter surrealista de semejante filme, realizado, según sus acusaciones, por un católico y homosexual, que buena parte de las aparentes novedades presentadas tuvieran claros antecedentes en Antonin Artaud o Luis Buñuel, en Man Ray o Lewis Carrol,

no invalida un mensaje generalizador donde el conflicto del poeta, con la expresión de su propia obra y la relación con su entorno, es tema prioritario en el conjunto de los cuatro episodios inencionados. La infancia, las estatuas, los espejos, son referentes donde se plasma el misterio de la irrealidad conformado por ilusiones. Aspectos temáticos y recursos estilísticos aquí apuntados en relación con un discurso generalizador sobre el yo poético, adquirirán pleno desarrollo referido al tema órfico en *El testamento...*

ORFEO, OBRA CINEMATOGRAFICA

Los veinte años que median entre la realización de *La sangre de un poeta* y *Orfeo*, le han permitido a Cocteau acumular experiencia en diversos frentes de los oficios cinematográficos: dialoguista, guionista, intérprete y realizador. A títulos como *La comedia de la felicidad*, *El barón fantasma*, *El eterno retorno*, *La Malibrán*, *Las damas del Bosque de Bolonia*, deben añadirse los dirigidos por él en la mencionada etapa: *La bella y la bestia* (1946), *El águila de dos cabezas* (1947) y *Los padres terribles* (1948); en éstas, efectúa unas reflexiones poéticas sobre el amor y el sufrimiento, con abundantes referencias biográficas filmando, en algún caso, su propia obra teatral y modificando los procedimientos dramáticos generales, o dicho de otro modo, intentando la “desteatralización” utilizando como recurso prioritario una cámara en continuo movimiento. Ea aventura cinematográfica del realizador no estuvo exenta de dificultades económicas, lejos ya del generoso mecenazgo privado de su primer título.

Del mismo modo, la complicada producción de *Orfeo* sólo fue posible por los riesgos asumidos del productor André Paulvé, la inversión personal del propio Cocteau, fruto de la venta de su guión *La corona negra*, y la capitalización del trabajo de actores y colaboradores. Los principales papeles les fueron encomendados a Jean Marais (Orfeo), María Dea (Eurídice), María Casares (La Princesa), François Perier (Heurtebise) y Juliette Greco (Aglaonice) junto a los más episódicos interpretados por el realizador Jean Pierre Melville o el novelista Claude Moriac.

A su vez, *El Testamento de Orfeo* (1960), convierte a Cocteau en cineasta completo: argumentista, guionista, dialoguista, director, sin faltar el principal papel: El poeta. Los problemas de producción, resueltos en parte por la magnanimidad de François Truffaut, incluyó, como en cualquier juego privado, la inclusión de amigos como Pablo Picasso, Charles Aznavour, Luis Miguel Dominguín, Lucía Bosé, Yul Brinner, etc.

En el filme de 1950, en el París contemporáneo y alrededor de los cafés de Saint-Germain des Près, coinciden el afamado poeta Orfeo y la Princesa (la Muerte), misteriosa y elegante mujer que viene acompañada por el joven vate Cegeste; el estado de embriaguez de éste ocasiona disturbios con los presentes y acaba resultando arrollado y muerto por dos enigmáticos motoristas. Junto a Orfeo, es conducido a los dominios de la Princesa; ésta le resucita y se lo lleva a otro lugar tras atravesar un espejo. Orfeo, de nuevo en su casa, se obsesiona con los mensajes recibidos por la radio del coche; ordenados por la Princesa y emitidos por Cegeste, quiere interpretarlos más allá de su aparente forma poemática. Contra esta actividad se pronuncian Aglaonice y sus compañeras las Bacantes, amigas de Eurídice, quienes increpan a Orfeo por su deliberada negligencia respecto a su mujer. Ésta es atropellada por los motoristas asesinos con resultado de muerte. Orfeo, conocida la noticia, se desespera. Heurtebise le aconseja usar los guantes que facultan para atravesar los espejos. Así, Orfeo inicia el viaje hacia los mundos habitados por la Princesa luchando contra las fuerzas telúricas que le impiden el paso. Un tribunal juzga las actitudes de la Princesa; queda en evidencia, en este acto, que Eurídice es amada por Heurtebise y Orfeo por la Princesa. La sentencia permite a Eurídice volver con Orfeo a condición de que éste no la mire. El marido incumplirá la orden cuando, inesperadamente, mire la imagen prohibida a través del espejo retrovisor del coche; consecuentemente, la esposa morirá de nuevo. Las Bacantes se amotan contra Orfeo y acaban con él; los motoristas llevan su cuerpo junto a la Princesa. Sin embargo, ésta ya ha comprendido que su amor es imposible y se obliga a devolverles la vida.

En *El testamento de Orfeo*, su autor declara que el privilegio del cine permite a muchas personas soñar el mismo sueño y

mostramos además con el rigor del realismo los fantasmas de la irrealidad; en resumen, es un admirable vehículo de poesía. «Mi película –dice– no es otra cosa de una sesión de *strip-tisse* consistente en hacer desaparecer poco a poco mi cuerpo y mostrar mi alma desnuda porque existe un considerable público en la sombra amante de esa más verdad que la verdad que será algún día el signo de nuestra época. Este es el legado de un poeta a las juventudes sucesivas que siempre le han apoyado)). El poeta, vagando por el espacio y por el tiempo, se incorpora al mundo contemporáneo donde se encuentra con el hombre-caballo, la tribu gitana y el reconstruido retrato de Cegeste quien, en carne y hueso, llegado de las aguas, le acompañará por el resto de la fantástica aventura terrenal como un personaje de Dante lo haría por el infierno. Un recorrido por temas culturales conducen siempre a mostrar la persona de Cocteau en su múltiple condición de cineasta y de poeta, de pintor y decorador, a su continua interrogación sobre su actividad lúdica y artística y donde el juicio final y poético le somete, una vez más, a la prueba del creer, del pensar, del saber. Minerva, implacable, arroja su lanza mortal contra el poeta. La tierra, después de todo, como justifica Cegeste para llevárselo al otro mundo, no es su patria.

Un mero contraste entre los aspectos más significativos de la pieza teatral y las cinematográficas permite comprobar que, en la primera, el autor prescinde de mostrar el viaje al averno mientras que en las películas se convierte en factor principalísimo y de relevante significación donde los recursos aportan una presencia singular y una estética muy particular. Los dibujos y letreros con la peculiar grafía coctoniana imprimen un marcado carácter personal a la plástica fílmica. La dedicatoria en *Orfeo* a su íntimo colaborador y amigo, Christian Bérard, muerto poco antes de comenzar el rodaje y responsable de la escenografía, sumió al autor en un estado de comprensible tristeza. Cocteau perdía un director artístico que había dado forma a sus ideas desde los postulados neo-humanistas y a un amigo que, siendo zurdo, se había convertido, según el escritor, en su "mano derecha".

Cocteau sigue fiel a sí mismo y sobre el fondo de los conflictos del poeta, centrados en la dialéctica de la realidad-irrealidad,

abandona la expresión surrealista para dirigir sus elucubraciones órficas en una apariencia de naturalismo que el propio poeta denomina filme "sobrenatural" y, en cuyo entramado, la antinomia vida-muerte juega un papel decisivo. Los componentes utilizados conforman una película declaradamente "realista" que se completa con una pluralidad de elementos "irreales"; la escuela de Méliés, con los recursos propios de la fantasmagoría, permiten a Cocteau ofrecer a su nuevo espectador lo que su anterior lector y espectador teatral nunca pudo ver; la variante sobre tema conocido, la nueva modulación del asunto órfico se nutre de unos elementos filmológicos que, organizados como materia plástica, devienen en materia poética. Los temas provenientes del mítico personaje, desde la potencia del amor a la presencia constante de la muerte, de la evidencia de lo misterioso a la fuerza inescrutable del destino, se muestran en esta obra del artista francés bajo la doble condición de las fuerzas telúricas que arrastran al hombre y, al tiempo, le incapacitan para hacerles frente. Acaso sin quererlo, el cineasta conduce a sus personajes por unas rutas donde el determinismo alterna y se confunde con las variantes del libre albedrío.

En este límite entre la realidad y la irrealidad o lo conocido y lo desconocido, el aquí y el más allá, se sitúan las acciones más significativas de las películas; aquella "zona", región de la Tracia donde robles centenarios evocaban al mítico personaje, es usada ahora como lugar intermedio donde dos mundos se unen, el de la vida y el de la muerte; sin embargo, lejos de manejar decorados oníricos recurre el director al más común de los lugares, las simples ruinas de unos cuarteles, ya que para él, las zonas de la muerte, individual, no deben confundirse con los lugares de la Muerte, colectiva o general.

Antes hemos anotado junto al nombre de la Princesa el sustantivo "Muerte"; sin embargo, la identificación no debe hacerse bajo el signo absoluto de la igualdad; vista la película, resuelta la escena del juicio contra la Princesa bien se comprueba que ésta obedece órdenes superiores y, si no las cumple o se desvía de los mandamientos marcados, será juzgada por ello. La parafernalia de la que se reviste, desde su genuina y elegante indumentaria a

los uniformados acompañantes, no son más que un servicio particular con una misión concreta de la que se sirve la Muerte para llevar a cabo la muerte de una persona. Ello no es óbice para que sus acciones y comportamientos no se revistan del suficiente misterio como para poder evidenciar en ello la poesía de lo desconocido. La nueva bajada de Orfeo a los infiernos, a lo misterioso, el cruce con su muerte, vuelve a metaforizar una situación que, con su antecedente concreto en el texto dramático *Orfeo* y más abstracto en *La sangre...* nos muestra las dificultades del poeta para convivir con su mundo. Sin embargo, todo acabará con un final donde la pareja se reencuentra y el viaje, motivado por el amor, consigue el objeto último de su deseo.

Recursos y personajes, presentes en la versión teatral, aparecen modificados en la variante cinematográfica y resueltos de acuerdo con nuevas situaciones para la mejor expresión filmica. En el *Orfeo* de 1926, el cartero introduce una carta por debajo de la puerta: el paso de una parte a otra permitirá suponer que, en ese intervalo temporal, se ha producido la aventura órfica hacia el averno; en la variante cinematográfica, las campanadas de las seis acompañan a la acción de introducir la carta en el buzón mientras los personajes, Orfeo y Heurtebise inician su aventura a través del espejo. Por su parte, el vidriero era una notable presencia en el drama teatral mientras que en este *Orfeo* adquiere la condición de conductor o chófer de la Princesa y, en consecuencia, adjunto a fuentes de poder u órganos de decisión. Sin embargo, Cocteau, creador del serafismo según ya hemos dicho, mantiene la figura del vidriero aunque sea como mero comparsa para hacerle pasear por las zonas telúricas del abismo.

Desde otro punto de vista, Cocteau puso especial cuidado en la resolución de los trucos cinematográficos que en el teatro nunca pudo resolver: los depósitos de mercurio, los espejos, los dobles personajes unidos por la espalda, entre otros menores elementos, permiten servir a la narración de los hechos con la estética personal del autor, según declara en sus *Conversaciones sobre el Cinematógrafo*.

La presencia del amor tiene varias dimensiones en el texto: de Orfeo a Eurídice, de aquél a la Princesa; el triángulo amoroso

se completa con los tres personajes. Las dos mujeres intentan su sacrificio para que el varón sea feliz con la otra. Pero también está el amor de Heurtebise por Eurídice; este ángel ha pasado de simple protector de su encomendada a objeto del amor por más que Euridice se mantenga fiel a su esposo. Más allá de los entresijos y circunstancias de estos amores humanos, el autor mantiene en tantas secuencias el misterio poético de la muerte lo que se manifiesta en distintas modalidades amorosas. La muerte es el acceso a la suprema verdad y el poeta, que mantiene un pie en la vida y otro en la muerte, tiene la cualidad de pasar sin ruptura de un estadio a otro. Y es que el espacio y el tiempo de la muerte tienen las mismas dimensiones del espacio y el tiempo de nuestros sueños. Cuando se remonta el tiempo y el espacio, se produce el renacimiento. El Orfeo muerto penetra en la "zona" para revivir y retomar. La vuelta del averno, como en la poética de Dante, se produce por la fuerza de la poesía. La zona mencionada, en palabras de Heurtebise, está hecha de los recuerdos y de las ruinas de las convenciones. Como en El Testamento de *Orfeo*, el tema de la muerte y la marcha por su reino es similar a la ofrecida por Dante o por Hornero. Lejos de una exclusivista interpretación y planteamiento cristiano, parece evidente que la presencia del rito y la cultura religioso-cristiana se hacen más que evidentes en la concepción cósmica de Cocteau. La anteposición de la creencia a la comprensión, la creencia en la inmortalidad, la existencia de juicio al final del trayecto vivido, la inexcusabilidad del juicio incluido el del propio poeta, la fidelidad amorosa en la pareja por encima de las dificultades, la constante órfica que Cocteau identifica con la resurrección, son motivos que en *El testamento...* permiten aludir a una forma mítico-poética de la resurrección, ejemplificada en el Ave Fénix, de modo que se evidencia en él antes una meditación formal que discursiva.

El planteamiento de estos discursos los resuelve el autor con la debida combinación de realismo y fantasía, de una parte, la ambientación parisina contemporánea, la cotidianeidad de situaciones y personajes mientras que, de otra, tales elementos se insertan en lo fantástico y con ello se permite ascender hacia las zonas de lo poético. La división de los mundos está mantenida por los espejos; a través de ellos, los espíritus aterrizan en nuestro

espacio y los terrestres se evaden hacia las zonas de lo desconocido. El propio Heurtebise declara el misterio del espejo: «son las puertas por las que la Muerte va y vine. Mira toda la vida en un espejo y verás a la Muerte trabajar como las abejas en una colmena»). El espejo retrovisor del coche mediante el cual Orfeo ve la cara de Eurídice será la causa de lo irreparable. El espacio y el tiempo se esfuman en circunstancias como ésta. En *La sangre...* los segundos en los que se pulverizaba la chimenea eran un instante de vida para la visión del poeta. Y en *El Testamento...* la metáfora de la burbuja y su estallido atravesada por un cuchillo marca los aspectos de lo intemporal. La más estrecha interrelación entre tiempo-muerte-espacio deviene en preocupación vital en Cocteau y en materia de discurso poético.

Como ya sucediera en *La sangre...*, las películas de Cocteau tienen mucho de caracteres autobiográficos; en unos casos como en *El Testamento...* se encarna a sí mismo en la pantalla, de manera que puede decir con toda propiedad "Orfeo soy yo". La pugna del autor con su medio, la materia poética personal en conflicto con las modas, incluye un "autorretrato profundamente narcisista" donde la muerte no es ajena. Cocteau profundiza en el mito al subjetivizarlo: enamora a Orfeo de su muerte y a ésta de él.

Tales obsesiones y personajes están, con las oportunas transformaciones, en *El Testamento...* Aquel Heurtebise, ángel protector, cristalero, chófer, es, en el último filme citado, juez.

Los temas coctonianos tienden a inscribir lo irreal en la "superación realista". Mientras la muerte se entiende como el acceso a la suprema verdad, el espejo se muestra como el lugar de paso entre un mundo y otro; la fantasmagoría es una formulación cinematográfica con la que se amplía la expresión de la estética teatral. *La sangre de un poeta* puede ser definido como un documental realista de acontecimientos irreales; el creador sólo habita en sus creaciones; aquí están muchos recursos expresivos que tomarán cuerpo nuevamente al referirlos específicamente a Orfeo. Y tanto *Orfeo* como *El testamento de Orfeo* no harán otra cosa que replantear un tema común de su creador: el conflicto del poeta entre el mundo real y el irreal con referencias a la poesía, al amor, al misterio, al más allá. El personaje se llama

Orfeo, el autor Cocteau: uno y otro caminan por los infiernos de su tiempo. El personaje es un soporte donde el creador instala la problemática relacionada con el arte, con la vida, con los sentimientos.

Son múltiples los recursos utilizados por Cocteau en sus filmes: el cromatismo del blanco y negro, los *cachés* habituales en la fantasmagoría, la adecuación de la música al momento que contrasta o que acompaña, la adecuación entre simbolización de situaciones o personajes y puesta en escena, entre otras. Un admirado espectador del poeta, el cineasta François Truffaut, ha dedicado un artículo –además de las ganancias de sus *Los cuatrocientos golpes* para la producción de *El testamento...*– a fin de demostrar que ha practicado "la puesta en escena" de una manera completa al tiempo que ésta se convierte en crítica del guión y el montaje en crítica de aquélla. Los tres momentos seleccionados por Truffaut son "El encuentro consigo mismo" (el poeta y su doble), "Los amantes intelectuales" y "La muerte del poeta". En ellos, Cocteau admira la plasmación de un cine eficaz que realiza implacablemente ideas visuales, o que detalla minuciosamente la mímica de cada actor en función de su postura, o, finalmente, cuando la sangre del poeta tiene que derramarse nuevamente en el plató y debe recurrirse al trucaje de la lanza arrojada por Minerva, es, en este caso, el complemento del sonido, similar al de un avión a reacción el que nos sugiere sinestésicamente que el poeta se despega materialmente de la vida.

En síntesis, el tratamiento otorgado por Cocteau al mito de Orfeo, se desvincula del cinematógrafo espectacular, huye de la trivialización del personaje y su significación y acaba procediendo a una identificación que conlleva asumir su aventura; desde el teatro al cine, el mito órfico se ha ohecido como lectura contemporánea y personal.

FICHA DE LA OBRA DE TEATRO (PRIMERA REPRESENTACIÓN
EN PARÍS, 1926)

Título: *Orfeo*

Personajes: Orfeo: Georges Pitoeff. Rompecierzos: Marcel Herrand. El Comisario de Policía: Léon Larive. El Escribano: Jean Hert. El Caballo: Norbert. Voz del Cartero: Roger. Azrael, primer Ayudante de La Muerte: George De Vos. Rafael, segundo Ayudante de La Muerte: Alfred Penay. Eurídice: Ludmilla Pitoeff. La Muerte: Mireille Havet.

Lugar: Tracia. En casa de Orfeo.

Decoración: Jean Víctor Hugo.

Vestuario: Gabrielle Chanel.

Primera representación: Theatre des Arts. París: 17 de junio de 1926.

FILMOGRAFÍA SELECCIONADA

Orfeo Negro

Título original *Orfeu Negro*.

Film franco-italo-brasileño.

Año: 1959.

Duración: 105 minutos.

Producción: Dispat Film (París), Gemma Cinematográfica (Roma), Tupan Filmes (Brasil).

Director: Marcel Camus.

Guión: Jacques Viot, según la novela *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes. Adaptación y diálogos: Jacques Viot y M. Camus.

Fotografía: Jean Bourgoïn.

Música: Antonio Carlos, Jobin y L. Bonfa.

Distribución: Radio Films.

Color: Eatsmancolor.

Intérpretes: Marpessa Dawn (Eurídice), Breno Mello (Orfeo), Lourdes de Oliveira (Mira), Lea García (Serafina), Adhemar da Silva (La Muerte), Waldeyar da Souza (Chico-Boto), Alexandra Constantino, Jorge dos Santos, Aurino Cassanio.

Calificación del Estado: Autorizada para mayores.
Calificación moral: 3 R (mayores con reparos).
Palma de Oro del XII Festival de Cannes, 1959.

Le sang d'un poète (La sangre de un poeta)

P. Vizconde Charles de Noailles.

Año: 1930.

Argumento, guión y dirección: Jean Cocteau.

Colaborador técnico: Michel J. Arnaud.

Fotografía: Georges Périnal.

Decorados: Jean-Adrien d'Eaubonne.

Muebles: Maison Bertlelin.

Música: Georges Aurie, dirigida por Edouard Flamand.

Sonido: Henri Labrély.

Intérpretes: Elizabeth Lee Miller (La estatua), Enrique Rivero (El poeta), Jean Desbordes (Camarada Louis XV), Féral Benga (Ángel Negro), Pauline Carton, Odette Talazac Fernond Dichamps, Lucien Jager, Barbette.

Orphee (Orfeo)

B. André Paulvé.

Año: 1950.

Argumento, guión y ambientación: Jean Cocteau.

Ayudante: Claude Pinoteau.

Fotografía: Nicholas Hayer.

Segundo operador: N. Martin.

Decorados: Jean-Adrien D'Eaubonne.

Colaborador en la escenografía: Marpeaux.

Figurines: Marcel Escoffier.

Música: Georges Aurie, bajo la dirección de Jacques Métenier.

Sonido: P. Calvet.

Montaje: Jacqueline Sadoul.

Jefe de Producción: Emile Darbon.

Intérpretes: Jean Marais (Orfeo), María Casares (La Princesa), François Périer (Heurtebise), Marie Déa (Eurídice), Edouard Dhermitte (Cegeste), Jacques Varennes (Primer Juez), Henri Crémieux (El señor del café), Juliette Greco (Agláonice), Roger Blin (El escritor), Pierre Bertin (El comisario), André

Carnege, Renée Cosima, Jean-Pierre Melville, René Worms,
Claude Mauriac, Jean Cocteau (La voz de la radio).

*Le testament d'Orphée (Ou ne me demandez pas pourquoi) (El
testamento de Orfeo)*

Producción: Les Editions Cinégraphiques.

Año: 1960.

Productor: Jean Thuillier.

Argumento, guión, diálogos y dirección: Jean Cocteau.

Colaborador: Claude Pinoteau.

Ayudante: Francis Caillaud.

Fotografía: Roland Pontoizeau.

Segundos operadores: Henri Raichi, Robert Alliel y Henri Spi-
talnik.

Efectos especiales: Pierre Durin.

Decorados: Pierre Guffroy.

Figuras y esculturas: Janine Janet.

Música de jazz: Martial Solal

Sonido: Pierre Bertrand y René Sarazin.

Montaje: Marie-Joseph Yoyotte

Intérpretes: Jean Cocteau (El poeta), Jean-Pierre Léaud (El es-
colar), Nicole Courcel (la señora con el niño), Françoise
Christophre (la enfermera), Henri Cremieux (El profesor),
Daniel Gélin (Su ayudante), Edouard Dermitte (Cegeste),
Henry Torres (El presentador), María Casares (La princesa),
François Périer (Heurtebise), Michèle Conte (La niña), Yul
Brynner (El conserje del infierno), Claudine Oger (Minerva),
Charles Aznavour (Primer testigo), Serge Lifar (Segundo tes-
tigo), Pablo Picasso, Lucía Bosé, Jacqueline y Luis Miguel
Dominguín (Grupo de testigos de la muerte), Jean Marais
(Edipo), Brigitte Merissan (Antígona), Philippe Juzeau (Pri-
mer hombre-caballo), Daniel Messmann (Segundo hombre-
caballo), Alice Sapriche (Una gitana), Marie-Joseph Yoyot
(Otra gitana), Madame Alee Weisweiller (la señora distraída),
Philippe (Gustave), Guy Dute (Primer hombre-perro), J.-C.
Petit (Segundo hombre perro), Alice Heyliger (Iseo), Michele
Lemoig (la enamorada), Gérard Chatelain (El enamorado).

BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA

- COCTEAU, Jean (1973), *Entretiens sur le cinématographe*, Ed. Pierre Belfond, París.
- COCTEAU, J. (1982), *Obras completas*, "Teatro", "Orfeo", Planeta.
- COLECTIVO (1990), *Cocteau y su tiempo*, Revista *Nosferatu*, nº 3.
- CROCCI DA GRAÇA / MÍGUEZ BAÑOS, (1995), "Orfeo y Eurídice: algunas visiones del mito a través de las artes", *Estudios Clásicos*. Órgano de la SEEC, Tomo XXXVII, (nº 107), Madrid.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos (1962), *Homenaje a Jean Cocteau*, Filmoteca Nacional de España.
- FERNÁNDEZ CUENCA, C. (1952), *Orphée y el cine de Jean Cocteau*, Cuadernos Cine-club, Pamplona.
- GRIMAL, Pierre (1982), *Diccionario de mitología*, Ed. Paidós.
- GRAVES, Robert (1994), *Los mitos griegos*, Alianza Ed.
- SANCHO RODRÍGUEZ, Luis (1999), "Entrecruzamientos discursivos en *Le sang d'un poète* (Jean Cocteau, 1930-32)", *Los límites de la frontera: La coproducción en el cine español*, Cuadernos de la Academia, nº 5, Mayo, 1999, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid.
- TRUFFAUT, F. (1976), "Le testament d'Orphée" en *Las películas de mi vida*, Ed. Mensajero.
- UTRERA MACÍAS, Rafael (1960), "Hoy criticamos *Orfeo negro*", *Queremos*, nº 14, Badajoz, nov.-dic.
- (1986), "Imágenes de un poeta", Revista *Juan Ciudad*, Sevilla, abril.
- (1997), "Orfeo según Cocteau: del teatro al cine", en CANTOS, A. (Ed.) *Arte, Literatura y Discurso Cinematográfico*, *Analecta Malacitana*, Anejo XIII, Universidad de Málaga.

CAPÍTULO 10
BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

- ALBERSMEIER, F.J. (2001), *Theater, Film, Literatur in Spanien. Literaturgeschichte als integrierte Mediengeschichte*, Erich Schmidt Verlag, Berlín.
- BORAU, José Luis (Director) (1998), *Diccionario del Cine Español*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España-Alianza Editorial.
- FERNÁNDEZ, Luis Miguel (2006), *Tecnología, espectáculo, literatura. Dispositivos ópticos en las letras españolas de los siglos XVIII y XIX*, Universidade de Santiago de Compostela.
- GARCÍA-ABAD GARCÍA, M^a Teresa (2005), *Intermedios. Estudios sobre literatura, teatro y cine*, Fundamentos, Madrid.
- GARCÍA-ABAD GARCÍA, M^a T. (2000), *Perfiles críticos para una historia del teatro español: La Voz y La Libertad. 1926-1936*, Society Of Spanish and Spanish-Americans Studies.
- GIMFERRER, Pere, (1985), *Cine y Literatura*, Planeta, Barcelona.
- GÓMEZ, M^a Asunción, (2000), *Del escenario a la pantalla. La adaptación cinematográfica del teatro español*, Universidad de Carolina del Norte.
- GÓMEZ MESA, Luis, (1978), *La Literatura española en el cine nacional*, Filmoteca Nacional de España, Madrid.
- GÓMEZ VILCHES, José, (1998), *Cine y Literatura. Diccionario de adaptaciones de la Literatura Española*, Área de Cultura Ayuntamiento de Málaga.
- GUBERN Y OTROS (2000), *Historia del Cine Español*, Cátedra.
- HEREDERO, Carlos F., coordinación (2002), *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*, Cuadernos de la Academia, nº 11-12. Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

- JAIME, Antoine, (2000), *Literatura y Cine en España (1975-1995)*, Cátedra, Madrid.
- MORALES ASTOLA, Rafael (2003), *La presencia del cine en el teatro*, Alfar, Sevilla.
- PEÑA ARDID, Carmen, (1992), *Literatura y Cine*, Cátedra, Madrid.
- PÉREZ BOWIE, José A. (2005), "EL teatro en el cine mudo. Análisis de dos ejemplos de la producción española", en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, nº 30. 1-2.
- (Ed.), (2003), *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica*, Plaza Universitaria Ediciones, Salamanca.
- (2004), *Cine, Literatura y Poder: La adaptación cinematográfica durante el primer franquismo (1939-1950)*, Librería Cervantes, Salamanca.
- (2004), *Realismo teatral y realismo cinematográfico*, Biblioteca Nueva.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan A. (1999), *El teatro en el cine español: Generalitat Valenciana*.
- RÍOS CARRATALÁ / SANDERSON (Ed.), (1996 / 2000), *Relaciones entre el Cine y la Literatura: 3º El teatro en el cine*, Secretariado de Cultura, Universidad de Alicante.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan A. (2003), *Dramaturgos en el cine español (1939-1975)*, Universidad de Alicante.
- SANTAMARINA, Antonio (2002), "Del optimismo renacentista a la crisis barroca. Las adaptaciones cinematográficas del Siglo de Oro", en HEREDERO, Carlos F., Coordinación, *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*, Cuadernos de la Academia, nº 11-12, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.
- URRUTIA, Jorge (1984), *Imago litterae. Cine.Literatura*, Alfar.
- UTRERA MACÍAS, Rafael (1989), "Teatro y Cine. Algunas consideraciones sobre un contencioso histórico", *Insula*, nº 508 y 509, Madrid.
- (1997). "Españoladas y españolados: dignidad e indignidad en la filmografía de un género", *Un siglo de Cine Español*, Román Gubern (Cord.) Cuadernos de la Academia, nº 1,

Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

—(1999), (Ed), *8 Calas Cinematográficas en la Literatura de la Generación del 98*, Padilla Libros. Serie Comunicación, Sevilla.

VILCHES DE FRUTOS, M^a Francisca (Dirección de) (2005), *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo*, Foro Hispánico. Revista Hispánica de Flandes y Holanda, n^o 27, Amsterdam-New York.

PUBLICACIONES DE EIHCEROA

*Imágenes cinematográficas de Sevilla **
(Padilla Libros, Sevilla)

*8 calas cinematográficas en la literatura
de la generación del 98 **
(Padilla Libros, Sevilla)

*Cine, arte y artilugios en el panorama español **
(Padilla Libros, Sevilla)

Katharine Hepburn. Figura y genio de actriz
(Pedro Romero. S.A. Sanlúcar de Barrameda)

Cuadernos de EIHCEROA, N° 1
"Francisco Rabal en el recuerdo"
(Padilla Libros, Sevilla)

Cuadernos de EIHCEROA, N° 2
"Televisión, Teatro y Cine"
(Padilla Libros, Sevilla)

Cuadernos de EIHCEROA, N° 3
"Antonio de la Rosa. empresario pionero
del cinematógrafo en Sevilla (1902-1907)"
(Padilla Libros, Sevilla)

Cuadernos de EIHCEROA, N° 4
"La españolada y Sevilla"
(Padilla Libros, Sevilla)

Cuadernos de EIHCEROA, N° 5
"Las coproducciones hispano-italianas: una panorámica"
(Padilla Libros, Sevilla)

Cuadernos de EIH CEROA, N° 6
"Luis García Berlanga en la Facultad de Comunicación"
(Padilla Libros, Sevilla)

Cuadernos de EIH CEROA, N° 7-8
"Literatura y cine. Adaptaciones, I. Del teatro al cine."
(Padilla Libros, Sevilla)

* Texto publicado en Internet: www.cervantesvirtiaal.com