

EN RECUERDO DE RAMÓN DE BAÑOS, PIONERO DE NUESTRO CINE

ANÁLISIS DE UNA VERSIÓN CINEMATOGRAFICA DEL «DON JUAN TENORIO» (1908)

Palmira González López

Nuestros hombres de cine mueren en silencio. En cierto modo es lógico que mueran como han vivido, en silencio. Quizá también sea lógico que nos hayamos acostumbrado al contraste con otros hombres de otros cines que viven y, en consecuencia, mueren en primeras páginas de revistas de gran tirada, letreros luminosos y omnipresentes propagandas. ¡Así es la vida... y la muerte! Hoy por hoy, como ayer por ayer, nuestros hombres de cine mueren en el silencio de los pocos amigos, y sólo de aquellos pocos de los pocos que han renunciado a olvidar.

Hace ya dos años que en una parroquia del centro de Barcelona se celebraba un funeral por Ramón de Baños, pionero de nuestro cine, realizador y fotógrafo. En aquella iglesia enorme, fea y mal iluminada, una treintena de personas buscábamos los primeros bancos para eludir así el frío de la soledad. Nos había llegado la noticia por teléfono, de amigo a amigo, no por espacios televisivos reservados a otros nombres: «Ramón de Baños ha muerto...». En la placeta cuatro niños correteaban entre los coches, mientras pasaban por la acera de la calle Hospital los alumnos de la Masana. Las cercanas Ramblas hervían en el bullicio de la noche. En pleno corazón de la Barcelona de sus imágenes, Ramón de Baños había abierto un pequeño espacio de silencio en torno a su muerte.

Conocí a Ramón hace seis o siete años, cuando le preparábamos una modesta exposición-homenaje en el recién creado Museo del Cine del Instituto del Teatro. Cada día llegaba él a ordenar fotografías, identificar personas para nosotros desconocidas o montar con su mano experta y enamorada, de experto enamorado, «su» vieja máquina de filmar. El día de la inauguración, junto a un puñado de familiares, amigos, historiadores del cine y jóvenes universitarios, Ramón se interesaba por un extraño análisis



gráfico que yo había hecho de su «Don Juan Tenorio» mientras iba reviviendo recuerdos entre los escasos restos del naufragio de su obra cinematográfica.

Desde entonces le visité varias veces en su casa, adonde yo acudía al encuentro de sus memorias. Allí me encontré con el último Ramón, en activo a sus ochenta años. Me mostró fotografías, páginas recién escritas, últimos inventos de laboratorio, máquinas, diseños..., cosas viejas y cosas nuevas, proyectos en marcha para un futuro que no pensaba en el corte de la muerte. El pasado ya era historia, historia preñada de iniciativas que pálidamente reflejan los libros, historia en el silencio de laboratorios estrechos, contruidos pieza a pieza por manos artesanales.

Muy atrás quedaban ya sus años de iniciación allá por el 1906, junto a su hermano Ricardo. Tenía dieciséis años cuando entró a trabajar en los laboratorios de la HISPANO FILMS. La HISPANO era entonces la primera productora catalana que se había lanzado al mercado del cine con ánimo y organización empresarial y, junto a los habituales reportajes y cortos cómicos, introducía el cine de base histórica y literaria y cariz romántico («*Don Juan de Serrallonga*», «*Don Juan Tenorio*»). En el laboratorio Ramón se dedicaba a dibujar artísticas viñetas para títulos y subtítulos, pues no en vano acudía por las noches a clase de dibujo en la Escuela de Artes y Oficios de la Lonja. Del laboratorio a la calle, cámara al hombro, a la caza de reportajes de actualidad («*Llegada de sus majestades los reyes a Zaragoza*», 1908; «*Homenaje de Barcelona a Guimerà en Plaza de Cataluña*», 1909, etc.), para pasar más tarde al largometraje. Así comenzaba Ramón su trabajo de operador, que iba a ser su aportación más importante al mundo de nuestra cinematografía.

Me parece especialmente interesante destacar en este breve recuerdo el hecho de que en 1911 su espíritu aventurero le empujara a ser uno de los iniciadores del cine en Brasil. Llegó contratado a Belem do Gran Parà, donde realizó numerosos reportajes («*O dia dos Finados en Santa Isabel*», «*Exposición de Luis Graner en Parà*», etc.), abrió salas de proyección y creó una empresa productora de películas, la «PARÀ FILMS». Las fiebres contraídas en una de sus expediciones de trabajo por la selva amazónica le obligaron a volver a Barcelona, después de cuatro años como pionero del cine brasileño.

Su reconocida maestría como operador le llevó después a trabajar con su hermano Ricardo para la ROYAL FILMS («*Juan José*», «*Fuerza y nobleza*», etc.) y con otros importantes directores de la época, como José de Togores («*La danza fatal*») y E. Bourgeois («*La vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América*»). A partir de 1920, al iniciarse la época en que decaía la producción cinematográfica catalana, se dedicó a introducir en nuestro país la popular máquina «Pathé Baby» y fue uno de los fundadores de los laboratorios Cyma, en los que se gestaría una nueva etapa del cine en Cataluña. En 1929 se le confió la película oficial de la Exposición Internacional de Barcelona.

Algunas películas más («*Los héroes del barrio*» en 1936, «*La alegría de la huerta*» en 1940», «*La montaña sin ley*» de 1953) darían paso, ya más cerca de nosotros, a los años difíciles y oscuros de los films publicitarios,

dibujos, títulos, rótulos y algún que otro trabajo de trucaje... El círculo de silencio se iba cerrando progresivamente en torno a nuestro infatigable operador. Ahora es sólo momento de recordar.

En recuerdo a Ramón de Baños, pionero de nuestro cine, y con él en homenaje a tantos hombres que en el silencio han construido nuestro presente, están escritas las siguientes páginas, que pretenden ser un pequeño «ensayo» (en el sentido más literal y humilde de la palabra) sobre metodología para el estudio del film. La película elegida para este estudio ha sido la versión cinematográfica que en 1908 hicieron los hermanos Baños del popular drama de Zorrilla, «*Don Juan Tenorio*».

PARA UNA METODOLOGÍA EN EL ESTUDIO DEL CINE. ANÁLISIS DE UNA VERSIÓN CINEMATOGRAFICA DEL «DON JUAN TENORIO»

Hoy resulta claro para nosotros que el cine cuenta con un lugar propio entre las artes y técnicas de expresión porque dispone de un lenguaje también propio. El cine tiene elementos técnicos de filmación y de proyección que le permiten articular un discurso según sus reglas particulares, de modo que la selección de planos o encuadres, el movimiento y, sobre todo, el montaje le dan la condición de lenguaje «abierto» a ilimitadas posibilidades de expresión.

Pero a comienzos de siglo las cosas no eran tan claras. Eran pocos los que veían horizontes para el cine más allá de la curiosidad científica o de la simple atracción de feria, y menos aún los que estaban dispuestos a lanzarse por este nuevo camino en busca de nuevos mundos (no sin razón se ha dado a estos hombres el calificativo de «pioneros»). El lenguaje del cine estaba entonces en sus balbucesos. La captación directa de un suceso —el documental— resultaba fácil, barato y gratificante; pero el problema se hacía mayor a medida que se pretendía plasmar una «historia» inventada para el celuloide. ¿Dónde acudir entonces en busca de asuntos y de recursos para exponerlos? Una cosa parecía evidente a aquellos pioneros: si el cine se iba acreditando como espectáculo popular, habían de acudir a modelos de otros espectáculos también populares. Así el music-hall, el vodevil, el sainete, la zarzuela, los números de magia y hasta el teatro —determinado teatro— fueron explorados (y saqueados) pronto por las cámaras de cine. En estas épocas de tanteos, cada director, y aun cada país, recurría dentro del mundo del espectáculo allí donde esperaba contar con público asegurado. Precisamente esta búsqueda de espectáculos asegurados por el gusto popular hizo que se diversificaran al principio los caminos entre el cine de estilo europeo y el americano, pues era muy diferente la tradición teatral a uno y otro lado del Atlántico. (Más tarde, la diversificación ya no sería tan fácil.)

A consecuencia de esta especie de parasitación del cine sobre otros géneros del mundo del espectáculo, el lenguaje filmico, por una parte, se fue enriqueciendo y encontrando progresivamente su originalidad; pero

por otra parte, se hicieron intentos de copia demasiado literales que ni enriquecían la expresión cinematográfica ni abrían por tanto perspectivas de futuro. Este fue quizás el motivo del fracaso del llamado «film d'art» que pretendió arraigar en Francia y, de manera más modesta pero no menos valiosa, en Cataluña: se trataba de un teatro filmado, es decir, ni buen teatro ni buen cine. (Sin que esto quiera decir que el intento no fuera legítimo y aun provechoso.)

En este punto exactamente se inserta el análisis que hago de la película «*Don Juan Tenorio*» en la versión de 1908, dirigida por Ricardo de Baños para la «Hispano Films». En los mismos años de la constitución del «film d'art» francés surgieron en Cataluña intentos de pasar al cine un tipo de teatro que, escrito por nombres destacados de la historia de la literatura, había conseguido ya cierta raigambre popular: es el caso de la filmación de obras como «*Terra Baixa*» y «*Maria Rosa*» de Àngel Guimerà, «*Don Juan de Serrallonga*» de Víctor Balaguer, «*Los amantes de Teruel*» de Hartzzenbusch, «*Don Álvaro o La fuerza del sino*» del Duque de Rivas y, entre algunas otras, la versión del «*Don Juan Tenorio*» de Zorrilla que ahora nos ocupa.

El estudio de este tipo de obras creo que tiene un interés especial para el historiador del cine, y es que permiten analizar con bastante claridad las diferencias entre el lenguaje del film y el del teatro. En primer lugar, las películas eran todavía de corta extensión y estaban hechas con bastante sencillez de medios, lo cual hace posible un análisis detallado. En segundo lugar, el texto de la obra se conserva y a partir de él se puede reconstruir el guión cinematográfico y observar sus variantes respecto a la obra teatral. Finalmente, la actitud del director de estas películas era de fidelidad a la obra dramática —que, al fin de cuentas, era la que atraía a los espectadores—, pero, no obstante, introducía algunos recursos que ya no eran propios del mundo del teatro, sino del cine: estos «lapsus» hacia la expresión fílmica nos señalan bien las direcciones por donde podemos buscar la originalidad del lenguaje del cine.

En cuanto al método que he empleado para hacer este análisis, poco tengo que decir. En esto del estudio del cine no faltan «librillos», pues hay tantos como «maestrillos»; lo cual no sería ninguna desgracia si de la misma manera abundase la modestia para relativizar lo propio y admitir lo que de positivo tenga lo ajeno o, al menos, no dedicarse a destruirlo. Quizás a alguien se le ocurra objetar que el análisis adolece de positivismo y de frialdad; pero permítaseme decir que un análisis no tiene que ser frío ni caliente, sino analítico. (¡Tiempo y espacio hay de sobra para «calurosos» elogios y «helados» desprecios en nuestra profesión!) Téngase en cuenta de todos modos que sólo he podido disponer de una copia en negativo de la película, sin letreros explicativos, y que, como es natural, no he podido observar las reacciones de los espectadores de la época. Además, el hecho de haber elaborado un método de carácter «cuantitativo» viene condicionado en gran parte por el proyecto inicial de hacer comparaciones con una versión posterior de la misma obra, realizada por el mismo director en el año 1921, y con otras películas de semejantes características.

Reconozco que este análisis puede ser completado con otros muchos aspectos (desde la composición de los cuadros hasta las significaciones temáticas); pero sólo quiero destacar aparte la extraordinaria calidad de la fotografía de Ramón de Baños. Lo demás es como sigue.

VERSIÓN CINEMATOGRAFICA DEL «DON JUAN TENORIO» (1908)

I. ANALISIS MORFOLÓGICO Y COMPARACIÓN CON LA OBRA TEATRAL

Notas previas

- Se denominan las partes de la obra según la terminología teatral (parte, acto, escena) pues la película, aunque alguna vez utiliza recursos cinematográficos que rompen con la división propia del teatro, se atiende normalmente a la estructura dramática.
- La cinta que he podido analizar no contiene los letreros originales; por tanto, me atengo sólo al análisis de la imagen, aun a sabiendas de que debía haber bastantes rótulos en la cinta original.

1.ª PARTE — ACTO PRIMERO

Resumen del argumento

En una hostería se encuentran D. Juan Tenorio y D. Luis Mejías para dar cuenta de una apuesta hecha hace un año: «... quién de ambos sabría obrar peor, con mejor fortuna». Gana la apuesta D. Juan, quien además promete en seis días conquistar a una novicia (Doña Inés) y a la misma prometida de D. Luis (Ana de Pantoja). A la escena, junto con otros caballeros y curiosos, asisten disfrazados el padre de Doña Inés (D. Gonzalo) y el padre de D. Juan (D. Diego); ambos son descubiertos y condenan la actitud del Tenorio.

VERSIÓN TEATRAL

1. *Lugar*: HOSTERIA.
2. *Personajes*:
Principales: D. Juan, D. Luis, D. Gonzalo.
Secundarios: Buttarelli, Ciutti, Don Diego, Centellas, Avellaneda, caballeros y curiosos.
En escena: máximo: 12-15
mínimo: 1.

VERSIÓN CINEMATOGRAFICA

1. *Lugar*: HOSTERIA.
2. *Personajes*:
Los mismos.
En escena: máximo: 12-15
mínimo: 6.

- | | |
|---|---|
| <p>3. <i>Duración del acto</i>: unos 30 minutos (835 versos).</p> <p>4. <i>Número de escenas</i>: 16.</p> <p>5. <i>Encuadre</i>: único, E.G.</p> <p>6. <i>Desarrollo</i></p> <ul style="list-style-type: none"> — D. Juan escribe una carta, que entrega a su criado, Ciutti. Éste sale. — D. Juan conversa con Buttarelli, el hostelero, y sale después. — Buttarelli con Miguel preparan las mesas. — Entra D. Gonzalo y se sienta. Buttarelli le trae un antifaz. — Entra D. Diego y se sienta a la mesa con D. Gonzalo. — El capitán Centellas, Avellaneda y otros entran, se sientan y apuestan por D. Juan o D. Luis. — Llegan D. Juan y D. Luis, embozados, a la misma mesa. Se reconocen, se descubren y recuentan sus hazañas, ante la curiosidad de los presentes. Por fin, D. Juan formula la apuesta definitiva. — Se descubre D. Gonzalo. — Interviene D. Diego y D. Juan le quita el antifaz. — Salen D. Gonzalo y D. Diego. — Una ronda apresada a D. Juan. — Otra ronda apresada a D. Luis. — Salen D. Juan y D. Luis y quedan los demás haciendo comentarios. | <p>3. <i>Duración del acto</i> (Sólo imagen) casi 3 minutos (54 metros).</p> <p>4. <i>Número de escenas</i>: 3.</p> <p>5. <i>Encuadre</i>: cuatro sucesivos:
E.A. (78 segundos)
E.M. (6 segundos)
E.A. (4 segundos)
E.G. (78 segundos)</p> <p>6. <i>Desarrollo</i>
(Escenas suprimidas en la película. Esto representa la supresión de un bloque del 45 % del acto.)</p> <ul style="list-style-type: none"> — D. Juan y D. Luis a la mesa, rodeados de curiosos, están discutiendo. — Se levantan D. Juan y D. Luis. — D. Juan quita el antifaz a Don Diego, su padre. — Salen D. Gonzalo y D. Diego. — Salen los criados, Ciutti y Pascual. — Salen D. Juan y D. Luis. |
|---|---|

Observaciones

1. La versión cinematográfica ha resumido notablemente la acción en este primer acto: parece que la película toma como punto de partida la escena XII de la obra teatral, eliminando las primeras escenas en las que los personajes se van presentando sucesivamente.
2. En la película se dan menos escenas y, en consecuencia, menos cambios de entradas y salidas; pero está compensada la movilidad con la introducción de tres cambios de encuadre.

3. En este acto los letreros debían ser abundantes, pues predomina la palabra sobre la acción (se tiene que dar la caracterización de los personajes, la razón de su encuentro allí y el planteamiento de la nueva apuesta que será el motivo del resto de la obra).

1.º PARTE — ACTO SEGUNDO

Resumen del argumento

Ante la casa de Doña Ana de Pantoja, D. Luis pretende impedir el éxito de D. Juan. Se presenta D. Juan y, cuando van a luchar ambos rivales, el criado de D. Juan con otros, fingiendo formar una ronda de alguaciles, detienen y se llevan a D. Luis. D. Juan, libre por el momento de su rival, conversa con una beata que le promete tener preparado el acceso al convento y a Doña Inés. Después, habla con la criada de Doña Ana de la que consigue también acceso libre a la casa. Preparadas las dos citas, toma la decisión: a las nueve, en el convento de Inés; a las diez, en la casa de Ana.

VERSIÓN TEATRAL

1. *Lugar:* EN LA CALLE, ANTE LA CASA DE DOÑA ANA PANTOJA.
2. *Personajes*
Principales: D. Luis, Doña Ana y Don Juan.
Secundarios: Ciutti, Brígida y Lucía.
En escena: máximo: 4
 mínimo: 1.
3. *Duración del acto*
Unos 22 minutos (600 versos).
4. *Número de escenas:* 12.
5. *Encuadre:* único, E.G.
6. *Desarrollo*
— D. Luis Mejías, embozado ante la puerta de Doña Ana.
— D. Luis conversa con Pascual, al que explica la situación y solici-

VERSIÓN CINEMATográfica

1. *Lugar:* LA CALLE, ANTE LA CASA DE DOÑA ANA.
2. *Personajes*
El mismo número y los mismos que en la obra de teatro.
3. *Duración del acto*
Unos 2 minutos (42 metros).
4. *Número de escenas:* 8.
5. *Encuadre:* 3 sucesivos
E.G. (45 segundos).
E.A. (29 segundos).
E.G. (42 segundos).
6. *Desarrollo*
— (Faltan estas primeras escenas en la versión cinematográfica, lo que representa la supresión en bloque del 50 % del acto.)

- ta ayuda para impedir el acceso al Tenorio.
- Monólogo de D. Luis.
 - D. Luis habla a la reja con Doña Ana y le comunica sus temores.
 - D. Juan y Ciutti, al otro lado de la esquina, ultiman sus planes.
 - Mientras Ciutti rodea la casa, D. Luis despide a Doña Ana..., y se presenta D. Juan.
 - Cuando van a iniciar la lucha, Ciutti y otro, que simulan ser alguaciles, apresan y se llevan a D. Luis.
 - Monólogo de D. Juan.
 - Brígida, una beata, explica a Don Juan que ya tiene preparado el acceso al convento y a Doña Inés.
 - Ciutti habla con D. Juan y llama después a Lucía a la reja.
 - Ante Ciutti Lucía conversa con D. Juan y acaba éste obteniendo la llave de la casa.
- D. Juan y D. Luis a la puerta de la casa de Doña Ana.
 - Cuando van a luchar, los criados de D. Juan detienen a D. Luis.
 - Conversación entre D. Juan y Brígida.
 - Ciutti con D. Juan.
 - En la reja D. Juan y Ciutti hablan con Lucía.

Observaciones

El guión cinematográfico ha eliminado íntegramente la primera mitad del II acto de la obra dramática y ha seguido fielmente la otra segunda mitad (las mismas escenas, el mismo orden y los mismos personajes). La introducción de un encuadre americano, colocado justo a la mitad del acto, es la única variante a destacar.

1.ª PARTE — ACTO TERCERO

Resumen del argumento

En el convento Brígida entrega a Doña Inés una carta de D. Juan y le comunica que está a punto de llegar. Cuando se presenta Don Juan, se desmaya Doña Inés, que así es raptada por el conquistador. Más tarde llega D. Gonzalo, padre de Doña Inés, a prevenir a la Abadesa del peligro que corre su hija, pero pronto comprenden que ésta ya había volado en brazos del Tenorio.

VERSIÓN TEATRAL

1. Lugar: EL CONVENTO.

VERSIÓN CINEMATOGRAFICA

1. Lugar: EL CONVENTO.

- | | |
|--|---|
| <p>2. <i>Personajes</i>
 Principales: Doña Inés, D. Juan y D. Gonzalo.
 Secundarios: Abadesa, Brígida y Tornera.
 En escena: máximo: 3
 mínimo: 1.</p> <p>3. <i>Duración del acto</i>
 Unos 17 minutos (475 versos).</p> <p>4. <i>Número de escenas</i>: 9.</p> <p>5. <i>Encuadre</i>: único, E.G.</p> <p>6. <i>Desarrollo</i>
 — Doña Inés y la Abadesa conversan.
 — Doña Inés, sola, confiesa su intranquilidad.
 — Brígida entrega a Doña Inés la carta y la prepara ante la inminente venida de D. Juan.
 — Entra D. Juan. Se desmaya Doña Inés. D. Juan rapta a Doña Inés.
 — La Abadesa advierte la ausencia de Doña Inés.
 — Acude la Tornera que solicita de la Abadesa reciba a D. Gonzalo, padre de Doña Inés.
 — D. Gonzalo advierte a la Abadesa del peligro que acecha a su hija.
 — La Tornera, que ha salido a buscar a Doña Inés, comunica que ha visto a un hombre saltar la tapia del jardín.</p> | <p>2. <i>Personajes</i>
 Principales: Doña Inés y D. Juan.
 Secundarios: Ciutti y Brígida.
 En escena: máximo: 4
 mínimo: 1.</p> <p>3. <i>Duración del acto</i>
 1 minuto y 30 segundos (30 metros).</p> <p>4. <i>Número de escenas</i>: 6.</p> <p>5. <i>Encuadre</i>: único, E.G.</p> <p>6. <i>Desarrollo</i>
 — Brígida, sola.
 — Brígida y Doña Inés.
 — Entran D. Juan y Ciutti. Se desmaya Doña Inés y D. Juan la rapta.</p> |
|--|---|

Observaciones

La película sigue, como hasta ahora, fielmente los pasos y detalles de la obra teatral. La única particularidad en este caso es que, para conseguir abreviar la duración, no se recurre a la supresión de un bloque de escenas, sino que se eliminan tres personajes (Abadesa, D. Gonzalo y Tornera), con lo que el acto en cine queda muy reducido a lo esencial.

1.º PARTE — ACTO CUARTO

Resumen del argumento

En la quinta de D. Juan Tenorio, cerca de Sevilla. Doña Inés despierta de su desmayo y quiere huir; pero pronto llega D. Juan, que le hace una encendida declaración amorosa y cautiva su voluntad. Llegan hasta allí D. Luis Mejías primero y D. Gonzalo después y, aunque D. Juan pretende persuadirlos de que su amor y sus propósitos de enmienda son sinceros, exigen aquellos el duelo a muerte, de manera que D. Juan se ve obligado a matar a los dos. Huye D. Juan en un barco que le esperaba en el río, aparecen unos alguaciles y Doña Inés queda desolada ante los cadáveres de su propio padre y de D. Luis Mejías.

VERSIÓN TEATRAL

1. *Lugar*: QUINTA DE DON JUAN.
2. *Personajes*
Principales: Doña Inés, D. Juan, Don Luis, D. Gonzalo.
Secundarios: Brígida, Ciutti y alguaciles.
En escena: máximo: 6
mínimo: 1.
3. *Duración del acto*
Unos 26 minutos (730 versos).
4. *Número de escenas*: 11.
5. *Encuadre*: único, E.G.
6. *Desarrollo*
— Brígida y Ciutti charlan, mientras esperan que D. Juan regrese de Sevilla.
— Despierta Doña Inés y, sorprendida del lugar donde se encuentra, quiere huir; pero Brígida consigue entretenerla hasta que D. Juan llega.
— D. Juan entra, y hace una encendida declaración de amor, a la

VERSIÓN CINEMATOGRAFICA

1. *Lugar*: QUINTA DE DON JUAN.
2. *Personajes*
Principales: Doña Inés, D. Juan, D. Luis y D. Gonzalo.
Secundarios: Brígida y Ciutti.
En escena: máximo: 4
mínimo: 2.
3. *Duración del acto*
3 minutos (60 metros).
4. *Número de escenas*: 7.
5. *Encuadres*: 4.
E.G. (50 segundos).
E.D. (7 segundos).
E.G. (25 segundos).
E.G. (74 segundos).
6. *Desarrollo*
— Brígida y Ciutti hablando (escena muy breve).
— Se retira Ciutti y entra Doña Inés que conversa con Brígida.
— Entran D. Juan y Ciutti.
— Salen Ciutti y Brígida.
— D. Juan y Doña Inés: escena de la declaración.
— D. Juan y D. Gonzalo (escena muy breve).

- que Doña Inés corresponde, cuando...
- Ciutti avisa de que viene un embozado. Se retiran Doña Inés y Brígida.
 - Entra D. Luis Mejías y desafía a D. Juan.
 - Ciutti avisa que viene ahora Don Gonzalo, el Comendador.
 - D. Juan pide a D. Luis que se oculte en una habitación contigua.
 - D. Gonzalo entra. D. Juan de rodillas confiesa su amor sincero por Doña Inés y su propósito de casarse con ella; pero el Comendador no acepta.
 - D. Luis irrumpe en la sala e interpreta las palabras del Tenorio como cobardía. Éste se ve obligado a luchar y mata a Don Gonzalo de un pistoletazo y a Don Luis con la espada. Después huye por el río.
 - Aparecen alguaciles, Brígida y Doña Inés que reconocen a los cadáveres.
- D. Juan, D. Gonzalo y D. Luis discuten largamente. Por fin, Don Juan dispara y mata a D. Gonzalo. Sigue una lucha a espada con D. Luis, quien cae también muerto.
 - D. Juan hace un monólogo y salta por el balcón.

Observaciones

1. La versión cinematográfica simplifica la acción teatral eliminando un bloque de escenas a la mitad del acto. En este caso, la reducción está especialmente bien hecha porque concentra el interés en dos escenas importantes en la obra y de gran popularidad entre el público: la declaración y la lucha. Precisamente estas escenas aparecen alargadas en la película con respecto a la obra teatral (según la proporcionalidad en el tiempo que hasta ahora veníase usando).
2. En el momento cumbre de la declaración amorosa el film utiliza un encuadre de detalle, recurso netamente cinematográfico para resaltar la escena.
3. El ritmo de este acto es sensiblemente más movido que el de los anteriores.
4. En conjunto se observa que este acto ha sido especialmente cuidado para conseguir dramatismo en el momento en que concluye la primera parte de la obra.

2.ª PARTE — ACTO PRIMERO

Resumen del argumento

Han pasado cinco años. El palacio de D. Diego Tenorio es ahora un panteón donde está el escultor, a punto ya de marcharse. Se presenta D. Juan y se entera por el escultor de que D. Diego ha mandado transformar la casa en un panteón donde reposen las víctimas de su hijo. Aquí están los sepulcros y las estatuas en mármol de D. Luis, D. Rodrigo y Doña Inés. Después que D. Juan ha recorrido con insolencia cada una de las esculturas, se le aparece el espectro de Doña Inés, que le habla y le dice que espera en la tumba hasta salvarse o condenarse con él. D. Juan cree que se trata de una visión imaginaria y como prueba de su temeridad invita a la estatua del Comendador a cenar con él esta misma noche.

VERSIÓN TEATRAL

1. *Lugar*: PANTEÓN.
2. *Personajes*
Principales: D. Juan y sombra de Doña Inés.
Secundarios: Escultor, Centellas y Avellaneda.
En escena: máximo: 3
 mínimo: 1.
3. *Duración del acto*
Unos 20 minutos (588 versos).
4. *Número de escenas*: 6.
5. *Encuadre*: único, E.G.
6. *Desarrollo*
 - En el Panteón se encuentra el escultor, que se dispone ya a marchar.
 - Entra D. Juan, que dialoga largamente con el escultor y por él se entera por qué la casa de su padre se había transformado en un panteón. Recorre las estatuas. D. Juan despide al escultor y se queda solo.
 - D. Juan, solo, se dirige a las estatuas y ante la de Doña Inés se muestra conmovido.
 - La estatua de Doña Inés se con-

VERSIÓN CINEMATOGRAFICA

1. *Lugar*: PANTEÓN.
2. *Personajes*
Principales: D. Juan y sombra de Doña Inés.
Secundarios: Escultor, Centellas y Avellaneda.
En escena: máximo: 3
 mínimo: 1.
3. *Duración del acto*
Casi tres minutos (55 metros).
4. *Número de escenas*: 5.
5. *Encuadre*: único, E.G.
6. *Desarrollo*
 - D. Juan y el escultor hablan (escena abreviada).
 - D. Juan, solo, repasa las estatuas (escena alargada).
 - D. Juan y la sombra de Doña Inés.
 - D. Juan solo, hablando con las estatuas.
 - Entran Centellas y Avellaneda. Invitación a la estatua del Comendador.

vierte en su espectro, que dice a D. Juan que está esperando para salvarse o condenarse con él.

- Desaparece la sombra de Doña Inés. D. Juan duda, pero al fin achaca la visión a una debilidad de la imaginación y se encara con las estatuas.
- Entran Centellas y Avellaneda, que sorprenden a D. Juan. Éste, para dar prueba de su valor, les invita a una cena y a ella invita también a la estatua del Comendador.

Observaciones

En este primer acto de la segunda parte la película no ha suprimido ninguna escena de la obra teatral, sino que, por el contrario, parece haberlas alargado para conseguir una segunda parte de extensión parecida a la primera. De esta manera, y teniendo en cuenta que hay pocos personajes y poca acción, el acto resulta demasiado lento.

2.ª PARTE — ACTO SEGUNDO

Resumen del argumento

En casa de D. Juan Tenorio, sentados a la mesa, conversan con él el capitán Centellas y Avellaneda. D. Juan ha hecho reservar una silla y un servicio para el convidado de piedra, la estatua del Comendador. A su hora aparece misteriosamente el Comendador y advierte a D. Juan que sólo le queda una noche para arrepentirse. Centellas y Avellaneda han caído desmayados y, cuando despiertan, interpretan todo como una burla de D. Juan; disputan con él y se desafían. (La película añade aquí otra escena a la puerta de la casa, en que se ofrece la lucha y la muerte de D. Juan a manos del capitán Centellas.)

VERSIÓN TEATRAL

1. *Lugar:* COMEDOR DE LA CASA DE DON JUAN.

VERSIÓN CINEMATOGRAFICA

1. *Lugar:* COMEDOR DE LA CASA DE DON JUAN Y, AL FINAL, EXTERIOR DE LA MISMA.

2. Personajes

Principales: D. Juan, estatua de Don Gonzalo y sombra de Doña Inés.
Secundarios: Ciutti, Centellas y Avellaneda.

En escena: máximo: 4
mínimo: 3.

3. Duración del acto

Unos 13 minutos (372 versos).

4. Número de escenas: 5.

5. Encuadre: único, E.G.

6. Desarrollo

— Sentados a la mesa D. Juan, Centellas y Avellaneda, mientras sirve Ciutti. Está preparado un servicio para el Comendador. Cuando están brindando, llaman a la puerta, y cada vez más cerca se oyen los aldabonazos... hasta que la estatua de D. Gonzalo aparece, traspasando las puertas cerradas.

— Centellas y Avellaneda se desmayan. La estatua de D. Gonzalo advierte a D. Juan que sólo tiene el plazo de una noche para arrepentirse y le pide que le devuelva la visita.

— Soliloquio de D. Juan.

— Se aparece en la pared la sombra de Doña Inés y le confirma las palabras del Comendador. Desaparece.

— D. Juan despierta a Centellas y Avellaneda y les acusa de ser ellos los autores del engaño. Centellas replica que D. Juan les ha dado un narcótico para hacerles creer que vino el Comendador. Se desafían y salen.

2. Personajes

Principales: D. Juan, estatua de Don Gonzalo y sombra de Doña Inés.
Secundarios: Ciutti, Centellas y Avellaneda.

En escena: máximo: 4
mínimo: 3.

3. Duración del acto

Unos 4 minutos (240 metros).

4. Número de escenas: 9.

5. Encuadre: único, E.G.

6. Desarrollo

— Sentados a la mesa D. Juan, Centellas y Avellaneda, dejando un puesto reservado para la estatua del Comendador.

— Entra D. Gonzalo a través de la puerta cerrada. Conversa con D. Juan.

— D. Juan, solo.

— D. Juan y la sombra de Doña Inés.

— D. Juan despierta a Centellas y Avellaneda y discute con ellos.

— En la puerta de la casa luchan D. Juan y Centellas. D. Juan cae herido de muerte. Se marchan Avellaneda y Centellas. Llega después Ciutti, que recoge el cuerpo de su amo.

(Escena final añadida en la versión cinematográfica.)

Observaciones

1. Se continúa observando en esta segunda parte la voluntad de alargar la duración de la película, rompiendo así la proporción que se había observado en la primera parte respecto a la obra de teatro. No sólo no

se suprime ninguna escena de la obra teatral como se había hecho, antes, sino que se filman con todo detalle e incluso se llega a añadir la larga secuencia final de la lucha y muerte del Tenorio.

2. A pesar de esta tendencia a alargar la duración, no decrece el ritmo de la película porque abundan los cambios de escenas y hay bastante movimiento dentro de ellas.

2.ª PARTE — ACTO TERCERO

Resumen del argumento

En el panteón entra D. Juan, taciturno. Cuando llama a la tumba del Comendador, ésta se convierte en una macabra mesa y se abren las sepulturas, dejando salir esqueletos y fantasmas. El espectro de D. Gonzalo explica a D. Juan que está expirando ya el tiempo para arrepentirse, que ha muerto a manos de Centellas y que ahora puede contemplar su propio entierro. Por fin, se arrepiente D. Juan «in extremis», cuando ya la fría mano de D. Gonzalo pretendía llevarlo al infierno, y con los méritos del sufrimiento de Doña Inés consigue subir derecho al cielo.

VERSIÓN TEATRAL

1. *Lugar*: PANTEÓN.
2. *Personajes*
Principales: D. Juan, espectro de D. Gonzalo, sombra de Doña Inés.
Secundarios: espectros y estatuas.
En escena: número indeterminado (depende de los espectros).
3. *Duración del acto*
Unos 8 minutos (216 versos).
4. *Número de escenas*: 4.
5. *Encuadre*: único, E.G.
6. *Desarrollo*
— En el panteón entra D. Juan. Soliloquio.
— El panteón se transforma en un escenario macabro para una cena de muertos.

VERSIÓN CINEMATOGRAFICA

1. *Lugar*: LECHO DE MUERTE, PANTEÓN Y CIELO.
2. *Personajes*
Principales: D. Juan, espectro de D. Gonzalo, sombra de Doña Inés.
En escena: máximo: 5
mínimo: 2.
3. *Duración del acto*
30 segundos (10 metros).
4. *Número de escenas*: 4.
(Para el cambio de escenas se utiliza el fundido.)
5. *Encuadre*: único, E.G.
6. *Desarrollo*
— D. Juan está en el lecho de muerte, acompañado de Ciutti.
— Se le presentan los espectros de D. Gonzalo y Doña Inés, al mismo tiempo que el escenario

- La estatua de D. Gonzalo explica a D. Juan en qué situación se encuentra: ya muerto y a punto de cumplirse el plazo para la contricción.
 - Cuando D. Gonzalo le da la mano para llevárselo al infierno, D. Juan se arrepiente y Doña Inés intercede.
 - De nuevo el panteón se transforma, esta vez como preludio del cielo.
- va pasando a ser el del panteón (fundido).
 - Mediante un nuevo fundido, Don Juan y Doña Inés pasan al cielo acompañados de tres ángeles.

Observaciones

1. La película ha optado por un final rápido. Las escenas se suceden con tanta rapidez que en medio minuto se da fin y se soluciona toda la obra. Esto parece indicar que o se supuso que el final ya era muy conocido para los espectadores o había precedido un largo texto explicativo en la pantalla.
2. El planteamiento de las escenas es diferente en la versión en cine. Se sustituye la truculenta escena final del cementerio por una serie mucho más lógica e inteligible: D. Juan ha sido herido de muerte y agoniza en su lecho; allí mismo, entre la vida y la muerte, ve las sombras de sus principales víctimas, se arrepiente y se salva.
3. Este acto final está resuelto según técnicas propias del lenguaje cinematográfico. La utilización del fundido consigue fusionar tres lugares en uno (la habitación donde agoniza D. Juan) y eludir así los aspectos más macabros de la escena del cementerio. Después de haber seguido con exagerada fidelidad los pasos de la obra de teatro, el cine consigue imponer un final «a su manera».

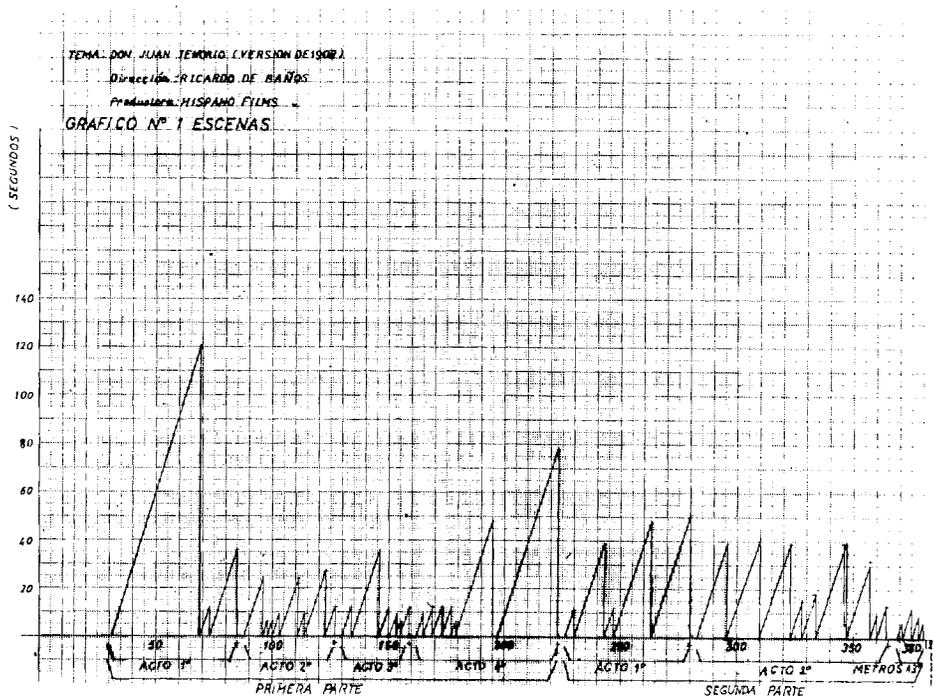
II. ANÁLISIS DEL RITMO DE LA PELÍCULA

Lo que llamamos «ritmo» es una de las características más importantes para precisar el «estilo» o modo de utilización del lenguaje, propio de una lengua, de un autor o de una obra. Lo mismo podemos decir del lenguaje cinematográfico: el «ritmo» es factor básico para determinar el estilo de una película.

No obstante, el concepto de «ritmo» no es fácilmente definible y mucho menos en un medio de expresión tan complejo como el cine. Para nuestro propósito podemos tomar como punto de partida la definición que del vocablo «ritmo» encontramos en el diccionario: «armoniosa combinación y sucesión de cláusulas y de pausas o cortes en el lenguaje...». Dos elementos, pues, se conjugan sobre una línea de sucesión temporal: cláusulas y pausas. Si intentamos aplicar esta noción al desarrollo de un tipo

de película tan teatral como la que estamos estudiando, encontraremos pronto que el ritmo fundamental del film viene dado por la sucesión de escenas tal como éstas se entienden en teatro, es decir, cada una de las partes en que intervienen unos mismos personajes. Esta sucesión de escenas es lo que pretendemos reflejar en el gráfico n.º 1.

Ritmo fundamental (gráfico n.º 1: «ESCENAS»)



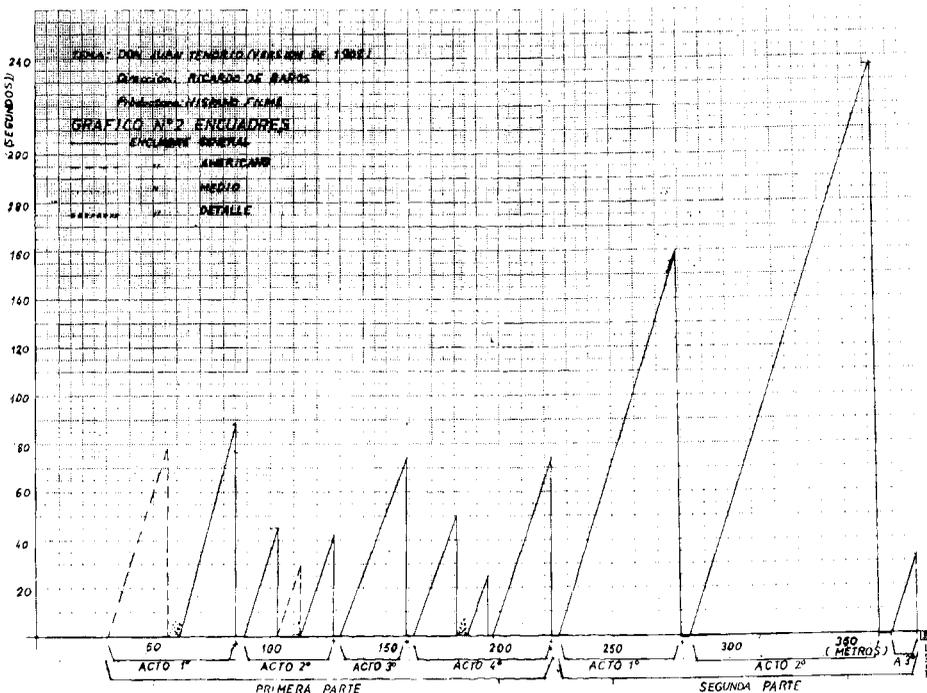
Este primer gráfico representa la frecuencia con que se producen los cambios de escena, es decir, la duración de las mismas. Se utilizan dos magnitudes —metros de cinta y duración en segundos— que son perfectamente equivalentes al tratarse de un movimiento uniforme, por lo que podría representarse también sobre una sola línea continua; pero he preferido una representación que permita visualizar mejor la oscilación del ritmo.

Resumiendo la información que nos proporciona este primer gráfico, obtenemos el siguiente esquema:

MUY LENTO	NORMAL	RÁPIDO	LENTO	RÁPIDO
70 metros	50 metros	35 metros	200 metros	25 metros

Observamos, pues, que algo más de dos tercios de la película transcurre con un ritmo más lento que lo normal, mientras que apenas una tercera parte tiene ritmo medio o rápido. De todos modos, no debemos adelantar conclusiones, porque este ritmo fundamental —dado por la sucesión de las escenas— puede verse afectado por lo que llamaremos «ritmo plástico» y por el movimiento que encierran en sí las escenas mismas, como veremos en los gráficos siguientes.

Ritmo plástico (gráfico n.º 2: «ENCUADRES»)



La concepción de la escena teatral se rompe en el lenguaje cinematográfico mediante la utilización de los movimientos de cámara y del encuadre. La cámara —y, en consecuencia, el espectador— puede entrar en la escena y captarla desde ángulos de vista diferentes; por otra parte, el objetivo puede además acomodar el campo de visión desde un encuadre general hasta el más mínimo detalle. Haciendo uso de estas posibilidades, el cine pronto consiguió que la división teatral en escenas tuviera que ser sustituida por la división en «secuencias»; noción ésta bastante indefinida, pero sin duda mucho más dinámica y flexible que su precedente teatral.

En nuestros días contamos con un punto de referencia bien a mano para entender esta cuestión: las adaptaciones que se hacen para TV de las obras teatrales. Normalmente el realizador de TV respeta la sucesión de actos, los personajes, el lugar y hasta el tiempo de representación; pero no suele eludir el movimiento de cámara y una cierta variedad de encuadres. Sólo alterando estos dos últimos factores se obtiene la impresión inmediata de que el teatro en televisión no es la simple trasposición de las imágenes que percibiría un espectador desde su butaca en una sala de teatro.

Sin embargo, el gráfico número 2 nos muestra que el director del «*Don Juan Tenorio*» no ha utilizado las posibilidades expresivas que ofrece el cambio de encuadre. Sólo en la primera parte se observa algún cambio de manera aislada y casi excepcional: dos fragmentos en encuadre americano, un breve encuadre medio y dos brevísimos encuadres de detalle. De todas maneras, cabe resaltar la utilización del encuadre en detalle, que sirve aquí para romper una escena larga y realzar uno de los puntos culminantes de la acción (la declaración amorosa del Tenorio a Doña Inés). Podemos concluir de este gráfico que la utilización del encuadre no varía prácticamente nada el ritmo lento que habíamos observado en el gráfico anterior y no afecta al ritmo general de la película, porque se mantiene de ordinario el encuadre general y frontal.

El movimiento dentro de la escena (gráfico n.º 3)

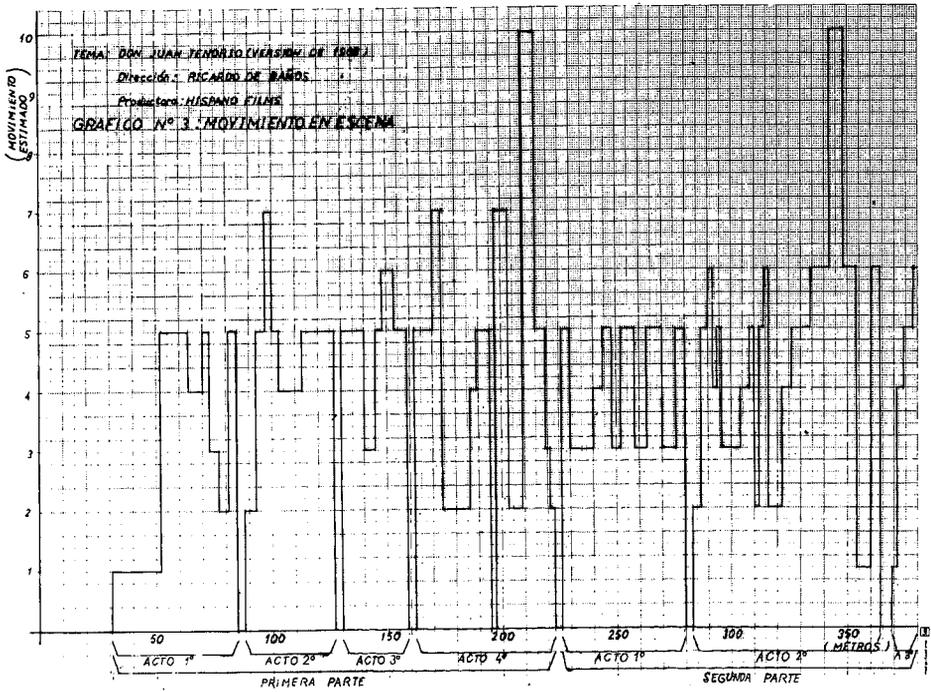
Existe otro aspecto —difícilmente mensurable, pero fundamental— que puede influir en el ritmo de la película: lo que podríamos llamar grado de movilidad o, lo que es lo mismo, la cantidad de movimiento que contiene cada escena en sí misma. Es evidente que dos escenas de la misma duración y tomadas con un mismo tipo de encuadre pueden ser una más movida y otra más lenta, como también es evidente que este movimiento influye de manera importante en lo que podríamos llamar ritmo global de la película.

Representar la movilidad que se da dentro de una escena significaba una gran dificultad, pues tal grado de movimiento ni es mensurable ni se puede representar mediante unas coordenadas espacio-temporales. La solución que se me ha ocurrido es la de recurrir a una escala ponderal puramente estimativa. En un eje se mantiene el desarrollo de la película en metros, como en los gráficos anteriores, y sobre el otro se coloca esta escala estimativa: «0» significa la inmovilidad o movimiento nulo, «5» equivale a un movimiento medio o normal y «10» a un movimiento máximo. Para establecer los valores en esta escala habría que utilizar un criterio «razonable», que puede representar la media de los valores asignados por varias personas. Esta es la solución adoptada en el gráfico n.º 3.

Este tercer factor —el movimiento dentro de las escenas— considerado para establecer el ritmo, nos confirma y aun aumenta la lentitud del film. Sólo una sexta parte de la película contiene movimiento que se pueda considerar superior al normal, mientras el resto de la cinta muestra un

movimiento medio o, muchas veces, escaso. Se destacan dos breves momentos de gran movilidad, que coinciden con dos luchas a espada situadas al final de la primera y de la segunda parte.

En definitiva, un ritmo lento en general, acelerado en breves ocasiones por el movimiento de los personajes en escena.



III. CONCLUSIONES

1. El hecho de que la película se desarrolle según la concepción teatral de actos y escenas es el índice más claro de que está concebida como teatro filmado, puesto que el lenguaje del cine se debe articular sobre bases diferentes (planos-secuencias). Esta película ha renunciado a la fluidez y variedad en el desarrollo de la acción, para ceñirse a una acción encorsetada dentro de las condiciones propias de la representación teatral. Dicho de otra manera: el director no ha pretendido contar la historia del Tenorio «en cine», sino pasar a la pantalla una representación de la obra dramática de Zorrilla.

2. La concepción del lugar en la película también obedece a la de «escenario» teatral. Se ha respetado totalmente la sucesión de los lugares

donde transcurre la acción; pero más aún, se ha mantenido la utilización de estos lugares como espacio escénico abierto por un solo lado a la vista del espectador. La cámara no va a buscar a los personajes allí donde están, sino que espera que éstos entren en su campo de visión, que entren en escena.

Hay que anotar dos escenas en las que el film se aparta del escenario previsto para el teatro; las dos pertenecen a la segunda parte, al final ya de la cinta. Se trata de la lucha y muerte de D. Juan a manos del capitán Centellas y de la escena final, que se plantea como una visión en el lecho de muerte. De todos modos, estas excepciones no obedecen a la idea de agilizar la película, sino de aclarar las cosas para un espectador que no podía oír directamente el diálogo de los actores y que por tanto difícilmente podía entender que Don Juan había muerto ya cuando se desarrolla la escena de desenlace. En definitiva, se aparta del teatro sólo un momento con el fin de aclarar con la imagen algo que resultaba fundamental y que en la obra se aclaraba mediante la palabra.

Haberse limitado al espacio teatral supone también renunciar casi a toda toma de exteriores (sólo estaba previsto uno en el acto segundo de la primera parte) y no incluir otras secuencias, como podían ser, por ejemplo, del carnaval por las calles, del jardín del convento o de las barcas por el río. Por otra parte, si la cámara no sale a la calle, tampoco tiene posibilidad de «encontrarse» con otros personajes fuera de los que constituyen el núcleo cerrado de la obra dramática. El escaso número de actores es una característica de este film: muy rara vez hay en pantalla más de cuatro personajes.

3. El cine cuenta con recursos que rompen por completo la división en escenas y la rígida localización espacial: Se trata de recursos tan simples como el movimiento de cámara o el encuadre y, dentro ya de una concepción más completa, las ilimitadas posibilidades que ofrece el montaje. Pues bien, en esta película el uso de estos recursos es mucho más limitado de lo que era habitual en la época: la cámara no se mueve apenas, sino que normalmente permanece fija en la boca del escenario. Sólo se juega parcamente con el enfoque, utilizando algunas veces el encuadre americano y una sola vez, en un momento ciertamente oportuno, el encuadre de detalle.

4. De la comparación entre la duración de la película y la de la obra teatral se obtienen las siguientes conclusiones¹:

a) La película reduce la duración aproximadamente a la octava parte de la representación teatral: de algo más de dos horas en teatro se pasa a poco más de quince minutos en cine.

b) En la primera parte se observa una proporcionalidad perfecta entre los cuatro actos de la versión teatral y los cuatro correspondientes de la versión cinematográfica: en cine cada acto viene a durar casi exacta-

1. Siempre que hacemos referencias en este apartado a la duración de la película o a la duración de algún acto, nos referimos sólo a la duración estricta de la imagen, pues no disponemos de los rótulos originales y, por tanto, nos es imposible calcular su duración.

mente la décima parte de su duración en el teatro. El total en cine de esta primera parte es de unos nueve minutos, frente a los noventa minutos aproximados de la representación en teatro.

c) En cambio, en la segunda parte de la obra se rompe esta proporción y se tiende a alargar la versión cinematográfica, de manera que en conjunto representa ésta la quinta parte de la duración teatral: unos ocho minutos de proyección frente a unos cuarenta minutos de representación.

d) Se ve que el criterio utilizado ha sido el de suprimir las escenas secundarias de carácter explicativo para resaltar las que tienen más acción, las más efectistas o las más populares.

5. El ritmo de la película resulta en general bastante lento y viene dado básicamente por los mismos factores que determinarían el ritmo de la representación teatral: cambios de escenas y movimiento dentro de ellas. Las posibilidades que ofrece el lenguaje filmico para marcar el ritmo mediante movimiento de cámara y encuadres están tan escasamente utilizadas que prácticamente no afectan al ritmo de conjunto del film.

A pesar de que la tónica dominante es la del ritmo lento, constatamos que hay tres zonas de la película donde se produce una notable aceleración y que estas subidas del ritmo están bien distribuidas: una, hacia la mitad de la primera parte (escenas ante la casa de Doña Ana de Pantoja); otra, al final de la primera parte (D. Juan se enfrenta a D. Gonzalo y a D. Luis Mejías y les da muerte); y la última, al final de la película (muerte de D. Juan y desenlace de la obra).

Del análisis del ritmo venimos a parar a lo mismo que ya hemos dicho varias veces: se trata de teatro filmado, utilizándose muy poco los recursos propiamente cinematográficos; la cámara actúa como simple espectador inmóvil.

* * *

Finalmente, una palabra sobre el método de análisis utilizado. Es un método que está concebido para el análisis de un determinado tipo de películas: las versiones de obras teatrales hechas durante las tres primeras décadas de la historia del cine. Por otra parte, obedece al propósito de conseguir unos datos sobre los que establecer comparaciones, de modo que se puedan comprobar variantes de estilo entre diferentes directores y aun entre diferentes épocas de un mismo autor (siempre dentro de un mismo tipo de películas). En última instancia, lo que pretendemos es acercarnos con cierta objetividad a los primeros pasos del lenguaje cinematográfico, al momento del despegue de otros géneros afines, para buscar lo que puede ser los elementos y estructuras elementales de este joven y vigoroso medio de expresión.