

# «Don Juan, ¿español?». Sobre la españolidad en *Don Juan* de José Luis Sáenz de Heredia

Cayce Elder

The University of Kansas, USA

**Abstract** Although Franco-era film adaptations of the Spanish *comedia* are often dismissed as propaganda due to the regime's broader ideological use of the Golden Age to promote 'traditional' Spanish values, this essay suggests that these films merit closer scrutiny. Saenz de Heredia's 1950 film *Don Juan* is both a response to Hollywood's *Adventures of Don Juan* (Vincent Sherman, 1948) and a narrative film that, while reclaiming the Don Juan legend as Spanish cultural patrimony, reveals inherent contradictions and flaws in Franco's idea of Spain and Spanishness. Superficially, it is ideologically orthodox, but closer examination reveals how the film is symptomatic of defects in Franco's projected vision of Spain.

**Keywords** Spanish Golden Age theater. Film adaptation. Spanish Comedia. Spanish cinema. Don Juan. Dictatorship. Francisco Franco. Propaganda. Spanishness. National identity.

**Sumario** 1 Introducción. – 2 Ámbito cinematográfico. – 3 La universalidad de Don Juan. – 4 Recuperar a Don Juan. – 5 La españolidad superficial de *Don Juan*.

## 1 Introducción

La mayoría de las adaptaciones cinematográficas de la Comedia española producidas durante la dictadura de Francisco Franco se han considerado, tanto por muchos españoles como por estudiosos, principalmente como propaganda de un régimen caduco. Esto se debe, en gran parte, a las obras del Siglo de Oro en que se basan, época a la que con frecuencia recurría el régimen porque os-

tensiblemente glorificaba los mismos ideales que valoraba la ideología franquista. En las décadas desde la muerte del caudillo estas películas han recibido poca atención crítica en comparación con el vasto corpus de investigación sobre las otras categorías de cine español producido en el mismo periodo. Por ejemplo, el estudio dirigido a estudiantes de cine español (Allinson, Jordan 2005) ni siquiera menciona este tipo de adaptación, ni antes ni después de la dictadura. Asimismo, *Spanish Film under Franco* de Virginia Higginbotham (1988) y *Guide to the Cinema of Spain* de Marvin D'Lugo (1997) no hacen mención a ninguna de las adaptaciones de la Comedia áurea. Mientras las adaptaciones de la Comedia del primer franquismo sí tendían a alinearse más fácilmente con esta idea de cine pro-régimen, los filmes más tardíos empezaron a presentar más oposición, aunque de forma más sutil, a los valores promovidos por la España franquista. *Don Juan*, dirigida por José Luis Sáenz de Heredia en 1950, es una película que capitalizaba la importancia nacional de la leyenda de Don Juan y, a primera vista, jugó su rol propagandístico para la España nacional católica. En este sentido, parece que tuvo éxito, evidenciado por el hecho de que la película ha sido ignorada en la mayor parte por la crítica moderna. Tras una examinación más extensa, sin embargo, la misma españolidad de este filme, y especialmente de su particular Don Juan, se pone en duda. A pesar del director franquista - no olvidemos que Sáenz de Heredia dirigió *Raza* (1942) - y el hipotexto sumamente español, *Don Juan* deja de concordar con los valores de la España de Franco. Éste es un problema indicativo de los defectos intrínsecos de la visión franquista - a la vez aislacionista y anacrónica - de España y la españolidad, que en ese momento empezaba a experimentar tensión frente a la desmoronada opinión internacional.

## 2 **Ámbito cinematográfico**

La mayor parte del cine creado durante la primera parte de la dictadura franquista fue hecho por y para el régimen de alguna forma. Como explica Sarah Wright:

The mid 1940s to early 1950s saw the birth of a national cinema in Spain as a 'deliberate project undertaken by the dictatorship' (Triana-Toribio 2003, 51), and witnessed a plethora of high-production-value adaptations of the classics, which appropriated literary or historical figures as vehicles to endorse the principles of empire, family and church and provide the setting for Francoist ideology to appear to stretch back into a seamless past. (2005, 416)

Aunque la película fue filmada durante esta época del franquismo por un director «de mentalidad tan conservadora y tan afín a la dic-

tadura» (López-Ríos 2014), *Don Juan* de Sáenz de Heredia anticipa las adaptaciones más subversivas producidas durante el tardofranquismo. *Don Juan* entonces representa un momento de transición en cuanto al desarrollo de las adaptaciones fílmicas del teatro clásico español durante la dictadura, desde un modelo propagandístico hacia un modo tardofranquista más bien crítico del régimen. La película de Sáenz de Heredia aporta la oportunidad para el análisis de dicha transición, aunque incompleta, en cuanto a la política del sexo y el control social del cuerpo femenino, ya que se basa, en parte, en la historia de Don Juan desarrollada por Tirso de Molina, un ejemplo por excelencia de la preocupación moderna por el poder sexual y su abuso.

A primera vista, la leyenda de Don Juan no parece la más idónea para su adaptación a película durante la dictadura de Francisco Franco. Su personaje se define por el impulso de socavar los valores e instituciones modernas que lo pretendían controlar. La representación en la pantalla de la desviación inmoral del burlador sería exactamente la actividad que el régimen y los censores querrían prohibir. En las manifestaciones tempranas, Don Juan es literalmente un enemigo del estado, al que el rey quiere detener y encarcelar. No obstante, a pesar de la mala conducta, Don Juan representaba para los partidarios de Franco un logro importante del genio español, un producto cultural español por antonomasia. Para entender cómo el régimen se apropiaba de la leyenda de Don Juan hay que tener conciencia de sus maquinaciones ideológicas y propagandísticas, y para ello sirve bien la presentación de Don Juan articulado por Ramiro de Maeztu ([1925] 2004), partidario nacionalista hasta su muerte en 1936. Maeztu había servido como embajador durante la dictadura de Primo de Rivera, y su trabajo posterior se basó en una oposición fuerte a la Segunda República. Para recuperar la hispanidad perdida, Maeztu (1931) promovía la recuperación de los ideales católicos característicos de la España de los siglos XV y XVI como manera de resolver los problemas de la sociedad española contemporánea. Maeztu era un intelectual cuyas ideas fueron adoptadas con entusiasmo por el régimen franquista después de su fusilamiento por los republicanos durante la guerra civil, lo cual efectivamente le convirtió en mártir para la causa Nacionalista. En la colección *Don Quijote, Don Juan y La Cestina: Ensayos en simpatía* ([1925] 2004), Maeztu defendió no solamente el origen español de la figura de Don Juan sino la españolidad particular, o, en sus palabras, el ‘españolismo’ que ésta encarna:

¿Es Don Juan español? La pregunta parece ociosa, porque el mundo entero ha españolizado a Don Juan hasta en el nombre. Se escribe Don Juan, así, en perfecto castellano, en todos los países, y el desespañolizador que lo desespañolice buen desespañolizador será. (Maeztu [1925] 2004, 98)

Maeztu ([1925] 2004) reconoce que muchos países han presentado su propia interpretación de Don Juan, pero arguye que a estas versiones no españolas básicamente les falta sustancia:

Hay un Don Juan común al norte, al sur, al este y al oeste de Europa; pero le ocurre lo que a los conceptos y pierde en contenido lo que gana en extensión, por lo que el Don Juan universal no pasa de ser sino *una sombra* que cruza el mundo seguida de una estela de mujeres. (89; cursivas añadidas)

Para que Don Juan pudiera ser una leyenda de esencia nacional útil para el régimen, sin embargo, sus actividades tuvieron que ser representadas con mucho cuidado. Aunque son ostensiblemente condenadas en las obras sobre Don Juan, retratar las hazañas sexuales del personaje legendario debería de haber implicado un reto, dadas las restricciones de la censura en esos momentos (ni que decir que incluso un anti-ejemplo mostraría más de lo que el régimen quería que viera el público español). No obstante, la película *Don Juan* de Sáenz de Heredia se estrenó en 1950 y recibió la deseada categoría de Interés Nacional (Labanyi 2003, 152). Mientras otras comedias áureas más adecuadas para la ideología franquista se vieron adaptadas en filmes durante este período, *Don Juan* destaca por su eco estilístico de películas de Hollywood. A diferencia de otras adaptaciones que han sido caracterizadas como vehículos obvios para promover el tipo de España al que quería volver el caudillo, *Don Juan* sirve para recordarles a los españoles (y al mundo en general) que el protagonista es, era y siempre será español. En la película las últimas palabras de Don Juan a su criado Ciutti, por ejemplo, exigen que siga anunciándolo en las cortes de España como «Don Juan Tenorio, *español*» (*Don Juan*, 1:55'22"; cursivas añadidas). Aunque es un intento claro de fijar la españolidad del burlador infame, al final del filme esta característica está lejos de ser definitiva, tanto como su sospechosa conversión católica. Un análisis cuidadoso de la película revela que la meta ostensible de recuperar el mito de Don Juan como patrimonio cultural español se complica por revelar las contradicciones internas que apuntan hacia los problemas inherentes en la visión de la españolidad de Franco.

### 3 La universalidad de Don Juan

Don Juan Tenorio es tal vez el personaje dramático más memorable procedente del Siglo de Oro. Este burlador de Sevilla explota, una y otra vez, la naturaleza indefinida de la identidad en sus conquistas sexuales en maneras que desdeñan el código de honor de la sociedad moderna. No obstante, en la versión tirsiana del mito, la insistencia en cumplir su palabra como Tenorio (de cenar con el convidado de

pedra, Don Gonzalo) por cuestión de su propio honor irónicamente resulta ser su perdición. Para Don Juan, el honor está ligado al nombre e identidad familiar. En esta obra, sin embargo, la justicia, tanto divina como poética, llega cuando Don Juan por fin actúa bajo su verdadero nombre. Dicha justicia se logra al presentar el caso de Don Juan como anti-ejemplo por sus pecados, por no reconocer su nombre hasta el final, y (se supone) por no mostrar el carácter nacional español tal como se proyectaba en el siglo XVII.

Así como él se apropia de las identidades de otros para servir los propios intereses, la identidad de Don Juan se ha remodelado una y otra vez en el escenario, la página y la pantalla para ajustarse a las necesidades de tiempo y lugar, así demostrando la maleabilidad de incluso las identidades más famosas. De algún modo, Don Juan es el icono más español que nos ha llegado del siglo XVII, pero su españolidad es también una de las más problemáticas. Incluido en la muchedumbre de adaptaciones de la narrativa donjuanesca, se destacan el Dom Juan francés de Molière en el siglo XVII, el Don Giovanni italiano de Mozart y da Ponte en el XVIII, y en el XIX el Don Juan que reside en Gran Bretaña de Lord Byron. Sin entrar en un análisis detallado de dichas versiones no españolas de la leyenda, la simple frecuencia con la que la narrativa capturó las imaginaciones extranjeras antes del siglo XIX sugiere que la figura de Don Juan poseía un nivel de encanto universal que diluía cada vez más su asociación con el patrimonio cultural español. Para el momento del romántico *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla (1844), obra que para muchos llevó la leyenda donjuanesca a su zenit de popularidad, la figura ya tenía un legado establecido de trascender fronteras nacionales. El retorno que hizo Zorrilla a la narrativa, pese a su sabor más internacional (que incluye diálogo en italiano), sería abrazado con tanto entusiasmo por la industria teatral española y representada con tanta frecuencia por el país que su asociación con el patrimonio cultural español estuvo asegurada ya para la llegada del siglo XX.

El estreno en 1948 de *Adventures of Don Juan*, conocido en español como *El burlador de Castilla*, la película hollywoodense que cuenta con el actor Errol Flynn en el papel de Don Juan, obviamente no fue el primer intento desde el extranjero de definir al burlador. Al contrario, era evidencia de cuán universal (y comercialmente viable) se había hecho este personaje. Aunque España todavía estaba bajo una autarquía (hasta 1959), un número notable de películas proyectadas en sus cines fue importado desde fuera, especialmente de Hollywood. En el caso de *Adventures of Don Juan*, no obstante, la industria cinematográfica española no estaba de acuerdo con que los forasteros intentaran crear su propia versión de Don Juan, cuando, desde su perspectiva, su representación auténtica y adecuada podría ser realizada tan solo por una producción española. Wright (2005, 416) resume esta misma idea, utilizando opiniones de la prensa del momento que afirmaron tanto la es-

pañolidad de Don Juan como la necesidad de articularlo desde España. Como han señalado estudiosos como Labanyi (2003), Wright (2005) y Wheeler (2012), la película de Sáenz de Heredia representa una reacción fuerte a *Adventures of Don Juan*, versión extranjera que había profanado el mito español, pero que también había renovado el interés global en dicho mito. Wright captura bien esta tensión cuando comenta:

But it is precisely Don Juan's internationalism that makes him such an important figure for an industry which was still hopeful of establishing a *niche* with films that would appeal in international markets as well as compete with Hollywood in domestic spheres. Like a wayward prodigal son, returning after a long journey through foreign lands, Don Juan is gathered back into the Spanish fold. (2005, 416)

Entonces la apropiación extranjera de la leyenda de Don Juan promueve la película de Sáenz de Heredia de 1950, lo cual fomenta una interpretación de la misma como un intento por recuperar el clásico como patrimonio cultural. De otra manera, dados los elementos problemáticos, es difícil explicar por qué un director español hubiera intentado hacerla.

El filme de Sherman poco se parece al mito del burlador de Sevilla, aparte del nombre de Don Juan y su conquista sexual en la secuencia principal, que tiene lugar en Inglaterra. Cuando se descubre al protagonista seduciendo a la prometida de un duque español, éste amenaza a Don Juan (a quién acusa de deshonorar a España), pero la dama le manda no ser 'tan español': «Oh, stop being so, so Spanish» (*Adventures of Don Juan*, 0:16'29"). Otra vez en España, como miembro de las fuerzas armadas españolas, Don Juan toma el puesto de maestro de esgrima para los cadetes de la academia militar en Madrid. Para el final de la película se pinta a Don Juan como un héroe nacional por salvar la monarquía española de la usurpación traidora de uno de sus ministros, mientras en todo momento se retrata al rey Felipe III como un líder débil e inútil. Para los españoles la película quizás vaya demasiado lejos cuando la reina (Margarita de Austria) cae 'víctima' de Don Juan por rendirse a él, no en cuerpo sino en alma. Aparentemente él también se enamora de la reina, pero noblemente se niega a estar con ella para servir el bien común de España. El Don Juan heroico y nacionalista - una inversión total de su rol de ejemplo admonitorio para Tirso - no muere, ni experimenta una conversión religiosa. Al contrario, la película se cierra con la promesa de continuar sus aventuras por España. Hay que señalar que la relación que este Don Juan establece con la nación es muy distinta de lo que se ve en versiones anteriores de la leyenda: el Don Juan de Sherman es un héroe para una nación agradecida en vez del antihéroe tirsiano que es un sinvergüenza juzgado por una nación agraviada.

#### 4 Recuperar a Don Juan

No es difícil ver por qué el régimen y los cineastas españoles se indignaban por esta versión de Don Juan. Wheeler se anima a decir que este filme de Sáenz de Heredia es:

ostensibly the epitome of the most reactionary form of Spanish cinema from the dictatorship period. (2012, 144)

De esta indignación, sumada al alto perfil internacional de Don Juan, podía aprovecharse el régimen Nacionalista para mostrar que este mito conocido por todo el mundo era suyo, en otras palabras, que era prototípicamente español. Curiosamente, esta respuesta cinematográfica a *Adventures of Don Juan* y su representación farsante de la monarquía española no se hace a través de una adaptación fiel al texto ni de Tirso ni de Zorrilla, como indican los créditos al principio:

Esta película no está ceñida a ninguna obra determinada de las muchas que han tratado la figura de 'Don Juan'. Pretende ser una versión nueva del legendario burlador español, aunque en esta se hayan conservado de las otras, aquellos rasgos del personaje que más eficazmente lo definen. A Tirso de Molina que creó el personaje y a Don José Zorrilla que le dió la máxima popularidad dedicamos admirativa y reconocidamente nuestro intento. (*Don Juan*, 0:01'46")

En este caso, como describe José Antonio Pérez Bowie en este volumen, *Don Juan* parte de un 'hipotexto architextual':

En las relaciones de dependencia del cine con la literatura existen casos en los que el texto de partida no cabe ser calificado en sentido estricto de 'texto' pues los guionistas han operado con un conjunto de materiales diversos y no formalizados literariamente como pueden ser un repertorio temático, el arquetipo argumental de un determinado mito o leyenda, un esquema narrativo reconocible, etc., que son manejados con absoluta libertad. (51)

Esta nueva versión de Don Juan intenta hacer entender, incluyendo elementos como su argumento, diálogo, desarrollo de personajes y decorados, la identidad sumamente española de Don Juan Tenorio. Según Pérez Bowie:

Lo que hacen es tomar a este, ya dotado de una condición mítica, y hacerlo desenvolverse en nuevas situaciones en las que se ponen de manifiesto sus rasgos esenciales. (51)

La ironía en esta película, como exploraremos en más detalle, yace en los medios (a veces) no muy españoles de conseguirlo.

La película se caracteriza por muchas alusiones a la cultura del país, recordatorios constantes de que ésta es una leyenda *española*. La mayor parte de la acción tiene lugar en Sevilla y no en la corte de Madrid como en la versión de Sherman. En un festival gitano se suelta a una manada de toros bravos, algo que crea caos, pero también repetida y enfáticamente presenta este símbolo español de la virilidad y el poder. Como consecuencia de la escena taurina, Don Juan secuestra a Inés en un molino, otra vez aludiendo a una imagen cultural con una conexión fuerte a la Edad Moderna gracias a la escena famosa de *Don Quijote* en que el caballero se enfrenta a los gigantes/molinos. Sáenz de Heredia, a diferencia de Sherman, nombra explícitamente a los dramaturgos españoles Tirso de Molina y José Zorrilla, aceptados como los creadores del Don Juan conocido por sus compatriotas, y ofrece su filme, aunque libre en su adaptación, como homenaje a ellos. Este elogio a la herencia literaria española de Don Juan representa otra manera por la que el filme busca demostrar la superioridad cultural española, y la narrativa consiguiente no deja duda de que dicha identidad cultural está ligada directamente a un carácter nacional moralmente superior.

En la película, Don Juan encuentra su complemento femenino en el personaje de la inglesa Lady Ontiveros, papel desempeñado por la actriz francesa Annabella. Los dos acuerdan tener una relación íntima pero abierta y deciden mutuamente que son libres de seducir a otras personas. No hay ninguna expectativa de matrimonio porque Lady Ontiveros ya está casada (aunque tan solo en el sentido legal). El suyo es un acuerdo sorprendente, tanto por los valores franquistas como por los del siglo XVI, que muestra el libertinaje de las mujeres forasteras. Las otras damas españolas que conquista Don Juan en la película creen que el galán es otra persona, dejándolas víctimas inocentes de una burla en vez de pecadoras seducidas por su propio gusto. En cualquier caso, la complicidad de las damas españolas en relaciones sexuales extramatrimoniales se minimiza mientras la de Lady Ontiveros se exagera al extremo de ponerla a la par de Don Juan. Lady Ontiveros incluso temporalmente subvierte la noción de género (masculino) como poder al ocupar el rol de seductora cuando aprovecha la oportunidad de disfrutar de la compañía de un gitano. No obstante, está claro para el final de la película que se ha enamorado de Don Juan, pero a causa de los celos urde la muerte de su amante y le traiciona al entregarlo a las autoridades, una metáfora puñalada por la espalda que se torna en real.

Si la promiscuidad sin remordimientos de Lady Ontiveros no es lo suficientemente obscena, las bromas que gasta a expensas de Carlos V sin duda confirman su rol de forastera malcriada. En el primer encuentro, Don Juan entra en su camarote bajo el nombre del em-

perador, y Ontiveros responde que él no puede ser «ese viejo emperador acaparador de territorios» (*Don Juan*, 0:15'33"); sin embargo, compara esta misión seductora de Don Juan a los designios imperiales de Carlos V, diciendo que debe de ser español por la «altanería y presunción [...] basta pisar para conquistar» (0:15'43"). Como nota Labanyi, esto es

hardly a flattering reference to the imperial mission so much stressed in early Francoist ideology. (2003, 150)

Mientras a la mujer extranjera se la representa como monstruosa en su apetito sexual y falta general de decoro femenino, la noción de la pureza de una mujer española se promueve a través de la otra dama principal de la película, Inés, interpretada por María Rosa Salgado. Esta pureza está necesariamente ligada a la capacidad para salvar a Don Juan de la condena eterna, tanto como las mujeres bajo la dictadura de Franco eran comparadas con la Virgen María en la capacidad como madre y mediadora. Inés cumple con un papel de género tradicional: ella es devota, obediente a su padre, pura en las acciones, y al final, guía a Don Juan hasta la salvación. Este énfasis en la salvación de Don Juan, un aspecto religioso ausente en la película de Hollywood, es quizás el eco más claro de la narrativa romántica de Zorrilla. Discuten la fe en Dios (o falta de ella) y es un tema de importancia para Inés. Lleva a Don Juan al punto de redención al final de la película, pero, a diferencia de la Inés de Zorrilla, no pierde la propia vida en el proceso. Otra vez distanciándose de las versiones de Tirso y de Zorrilla, no hay una intervención sobrenatural, sino que el corazón de Don Juan cambia por amor hacia Inés, el modelo de la virtud femenina española.

Vemos que esta virtud comienza a producir un efecto cuando Don Juan 'rescata' a Inés de la estampida de toros ya mencionada. Notemos que él mismo había confabulado este evento como pretexto para llevarla consigo porque la desea fuertemente, pero parece que desde este momento en el filme algo dentro de Don Juan empieza a cambiar. No seduce por fuerza a Inés, sino que es afectado profundamente por la preocupación que ella tiene por su alma. Don Juan intenta convencer al padre de Inés, Don Gonzalo, de que ha cambiado y no ha violado a su hija. Don Juan incluso deja que éste lo acuchille en el pecho (aunque, irónicamente, acaba matándolo de un tiro por no poder convencerle de su inocencia respecto a Inés). A pesar de que mata a su padre, el deseo que Inés profesa hacia Don Juan y su salvación sigue siendo fuerte – en otras palabras, la transformación del carácter del galán, inspirada en la virtud cristiana (y española) abnegada de la dama, convierte su relación en algo que Tirso de Molina nunca podría haber imaginado.

*Don Juan* también se hace eco de un aspecto importante de la versión de Tirso, el papel como ejemplo negativo. El Don Juan de Sher-

man llega a ser héroe nacional, pero el filme de Sáenz de Heredia lo devuelve al modo de cuento admonitorio, demostrando que el final más ‘feliz’ no es el amor, ni un beso apasionado, ni siquiera el seguir vivo, sino reconciliarse con la fe católica. Don Juan puede representar una forma exagerada del patriarcado por el hecho de que asume el rol de poder y domina a los personajes femeninos, pero abusa de este poder como un hombre noble bajo este patriarcado. Usurpa la posición de otros hombres del mismo rango y no sigue el código de honor. Otras figuras del poder terrestre fracasan en los intentos de que obedezca a estas reglas (en la versión de Tirso). En la película *Don Juan* vuelve al orden establecido a través de la redención católica. Aunque es demasiado tarde para salvar su vida en el mundo terrenal, parece ir a la tumba satisfecho de que por fin ha encontrado el camino correcto, diciendo que quiere ir al cielo para un día estar allí con Inés.

## 5 La españolidad superficial de *Don Juan*

Aunque la película se promocionó mucho y recibió la categoría de Interés Nacional, la fachada ortodoxa se desmorona con un escrutinio más extenso. No es sorprendente que la película en general se haya dado por perdida como otro producto de propaganda por el tema y la adhesión superficial a la ideología franquista. Como explica Wheeler,

[t]he narrative’s ostensible conservatism has led, once again, to the film being largely dismissed by modern Spanish critics as an aesthetically redundant and anachronistic piece of propaganda. (2012, 145)

Una segunda mirada, sin embargo, revela que este filme es difícilmente ortodoxo para su tiempo. María Teresa García-Abad (2010) lo caracteriza como una parodia nacional en modo carnavalesco y Pérez Bowie en este volumen arguye que el *Don Juan* de Sáenz de Heredia se aproxima más al prototipo del pícaro que al del burlador. Jo Labanyi califica al filme como uno que

attempts to have it both ways: that is, to draw on the pleasures of Hollywood spectacle while paying lip-service to Nationalist values. (2003, 147)

Como respuesta a una película prominente de Hollywood, *Don Juan* necesitaba una presencia significativa de estrellas para tener un impacto. Irónicamente, como explica Wheeler (2012, 144), se facilita el gesto nacionalista de patriotismo español empleando actores extranjeros como el portugués Antonio Vilar (*Don Juan*) y la estrella france-

sa Annabella (Ontiveros). Aunque Vilar había hecho varias películas españolas antes de *Don Juan*, se tenía que doblar la voz por el notable acento extranjero, lo que se consideraba no apto para el personaje esencialmente español de Don Juan. Annabella era una actriz bastante famosa, pero, además de ser extranjera, su trayectoria personal no concordaba bien con el ideal femenino del franquismo: había trabajado en Hollywood, tuvo relaciones extramatrimoniales con hombres de perfil alto y se divorció dos veces. Además de la necesidad de usar actores principales, la película también dependía de un espectáculo más reminiscente de Hollywood, proveído principalmente por el atractivo sexual de Annabella en unas escenas atrevidas que sorprendentemente no fueron cortadas por los censores franquistas. También se muestra un beso bastante erótico entre Vilar y Salgado que dejaron en la versión final. Observa Labanyi que:

It seems that the kiss between Don Juan and Doña Inés in Sáenz de Heredia's film was not cut by the censorship office, nor indeed has it ever been suggested that the bathtub scene [...] produced problems with the censors. [...] On the contrary, the film received star billing in the press of the time, and was awarded the highest ranking, 'De Interés Nacional' [...], usually reserved for films with an evident patriotic content. (2003, 152)

Aparentemente los censores del régimen estaban dispuestos a ignorar las transgresiones de la ortodoxia nacionalista con tal de recuperar a Don Juan como propiedad intelectual española. Para hacerlo, no obstante, la película socavó seriamente la españolidad que era supuestamente su aspecto más importante.

Como mencionamos antes, esta película encarna una transición incompleta en el tratamiento del sexo y del control del cuerpo femenino. Aunque nunca se muestra un cuerpo desnudo, las escenas arriesgadas ya mencionadas representan una desviación notable de precedentes en otras adaptaciones de la Comedia. La promoción de la moralidad católica es claramente superficial cuando se coloca al lado de la idealización de las intrigas sexuales de Don Juan y Lady Ontiveros. Es quizás significativo que la actriz que interpreta a Doña Inés de Ulloa, la mujer que lleva a Don Juan a la redención, sea española (Salgado), mientras que la francesa interpreta a la 'indecente'. Sin embargo, el peligro de seleccionar a una estrella de perfil alto como Annabella para un papel que es, en teoría, el ejemplo negativo de comportamiento femenino, es que llegue a ser un modelo. Como arguye Wright:

the opportunities offered by cinema for multiple scenarios of identification mean that star performance can undermine the deliberations of plot. Thus, whilst the narrative of love and betrayal encourages an identification with Doña Ines, [...] Lady Ontiveros

offers far more interesting possibilities for a female fantasy than her insipid female counterpart Doña Ines. (2005, 431)

En términos del tratamiento del sexo y del cuerpo femenino, entonces, la transición entre propaganda y crítica del franquismo es incompleta porque se ve una contradicción en el tratamiento de las dos protagonistas femeninas: Doña Inés está todavía sujeta al control estricto de su cuerpo y sexualidad, pero Lady Ontiveros no sufre ningún castigo por su promiscuidad aparte de no conseguir el amor verdadero de Don Juan. En la pantalla, la importancia de Inés como modelo a imitar se ve eclipsada por el estilo seductivo de vida del personaje de la dama inglesa. Don Juan muere y deja sola a Inés, pero Lady Ontiveros sigue viva, quizás para dirigirse hacia más aventuras amorosas, quizás hacia su esposo; no lo sabemos. De todos modos, ella pone un rostro glamuroso en la indecencia femenina, socavando la rectitud moral de Inés. Es verdad que Inés gana el amor de Don Juan y disfrutará de la vida eterna con él en el cielo (una interpretación sin duda defendida por el régimen), pero al final la película la hace muy poco para denigrar el estilo de vida de la dama inglesa.

En las carteleras para la película, a la dama principal española (Salgado) se le dedica mucho menos espacio que al complemento extranjero del protagonista (Annabella). Todas las carteleras incluyen el nombre de Annabella (y la mayoría incluye su rostro), mientras que las que sí incluyen a María Rosa Salgado lo hacen en una letra más pequeña. Incluso en la cabecera de la película Vilar y Annabella aparecen justo después del título, compartiendo la pantalla como si fueran los personajes más importantes (que, en efecto, los son), mientras que Salgado es reducida a tercer lugar, compartiendo este sitio con Enrique Guitart, quien interpreta a Don Luis de Mejía, el infortunado competidor de Don Juan. Aunque el régimen nos lo haría creer de otra manera, parece que las rubias - o las damas rebeldes en este caso - sí lo pasan mejor.

Como dijo Labanyi (2003, 147) ésta es una película que intenta amoldarse a la ideología franquista a la vez que reproduce el espectáculo de Hollywood, y esta relación incómoda que venimos trazando entre *Don Juan* y el franquismo es indicativa de la situación de la sociedad española del momento. Como describe D'Lugo:

The early 1950s saw the continuation of much of the drab postwar culture of the 1940s, intensified by a new period of international ostracism of Spain after the defeat of Franco's axis allies at the end of World War II. The essential contradiction for film culture of this period is described by Diego Galán as an effort by the government to harmonize the maintenance of its old ideological schemes and biases with the demands of a modernized and democratized Europe within which Spain needed to find a place. (1997, 12-13)

La opinión pública mundial sobre el Caudillo empeoraba y, mientras la ideología franquista funcionaba más o menos en una España sellada herméticamente, frente al escrutinio del mundo occidental la visión franquista de España y de la españolidad empezaba a revelar las fisuras y defectos inherentes. El ideario de Franco era anacrónico e incompatible con el siglo XX que seguía en marcha. Esta película, como espero haber demostrado, es difícilmente el ortodoxo *poster child* que el régimen creía que era. Como expresa tan acertadamente Labanyi:

Above all, it is great fun: what little criticism there is on the film reads it as a straightforward exemplification of Nationalist values, failing to spot the ways in which these values are undermined by ironic repartee and a slick performance style. For Sáenz de Heredia is drawing on popular cinematic conventions, which are notoriously ambivalent in their relation to dominant discourses. (2003, 148)

Labanyi insinúa la falta de atención crítica que ha recibido esta película y otros han empezado a hacerlo también. Wheeler (2012, 185) la ha denominado «Sáenz de Heredia's unintentionally camp classic» y García-Abad (2010) ha estudiado pormenorizadamente la manera en que esta película transforma el mito nacional en una parodia, aunque este hecho lo ignoró la crítica del momento:

Sáenz de Heredia afirma su propia libertad creadora frente al mito de don Juan, ante cuya autoridad secular no se detiene, marcando una distancia rayana en ocasiones en la más desvergonzada fantasía; un extravagante desafío sólo tolerable a un cineasta bien parapetado en la estructura de poder de régimen franquista. Tirso y Zorrilla quedan, pues, en el margen, constituyen meramente un marco de cohesión, una posible coartada, para desplegar las disparatadas hazañas de un personaje y sus adláteres en el terreno de la más abierta parodia, elocuentemente enmascarada por la crítica del momento y por el peso de la tradición donjuanesca. (García-Abad 2010, 195-6)

Cuando excavamos la fachada conservadora de este filme la encontramos repleta de contradicciones internas. Estas tentativas fracturadas y forzadas para conseguir una continuidad ideológica en el filme son evidencia de que la narrativa de España y de la españolidad del régimen franquista dependían de espejismo y superficialidad. El hecho de que exista poca crítica de esta película y de que la que hay descarta a ésta y a muchas otras adaptaciones de comedias áureas durante la dictadura como mera propaganda es una invitación para volver a examinar estos filmes, los cuales esconden más de una historia todavía por contarse.

## Bibliografía

- Allinson, Mark; Jordan, Barry (2005). *Spanish Cinema: A Student's Guide*. London: Hodder Arnold.
- D'Lugo, Marvin (1997). *Guide to the Cinema of Spain*. Westport: Greenwood Press.
- García-Abad, María Teresa (2010). «Más allá de la adaptación. Del mito a la parodia nacional: Don Juan mistificado». Pérez Bowie, José Antonio (ed.), *Rescrituras fílmicas: Nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 191-208.
- Higginbotham, Virginia (1988). *Spanish Film under Franco*. Austin: University of Texas Press.
- Labanyi, Jo (2003). «Impossible Love and Spanishness: *Adventures of Don Juan* (Sherman, 1949) and *Don Juan* (Sáenz de Heredia, 1950)». Bonaddio, Federico; de Ros, Xon (eds), *Crossing Fields in Modern Spanish Culture*. Oxford: Legenda; European Humanities Research Centre, 146-54.
- López-Ríos, Santiago (2014). «La *Celestina* en el franquismo: en torno a una frustrada película de José Luis Sáenz de Heredia». *Acta literaria*, 49, 139-57. URL [https://scielo.conicyt.cl/pdf/actalit/n49/art\\_08.pdf](https://scielo.conicyt.cl/pdf/actalit/n49/art_08.pdf) (2019-01-15).
- Maeztu, Ramiro de (1931). «Acción española». *Acción española*, 1(1), 1-7. URL <http://www.filosofia.org/hem/193/acc/e01001.htm> (2019-02-12).
- Maeztu, Ramiro de [1925] (2004). *Don Quijote, Don Juan y La Celestina: Ensayos en simpatía*. Madrid: Visor Libros; Comunidad de Madrid, Consejería de Educación. Letras Madrileñas Contemporáneas 11.
- Triana-Toribio, Núria (2003). *Spanish National Cinema*. London: Routledge.
- Wheeler, Duncan (2012). *Golden Age Drama in Contemporary Spain: The Comedia on Page, Stage and Screen*. Cardiff: University of Wales Press.
- Wright, Sarah (2005). «Dropping the Mask: Theatricality and Absorption in Sáenz de Heredia's *Don Juan*». *Screen*, 46(4), 415-31.