

DON QUIJOTE, TRANSIDO DE LUZ

Gonzalo M. Pavés
Universidad de La Laguna

RESUMEN

Desde su nacimiento literario la figura de Don Quijote ha ejercido una enorme atracción para otros medios de expresión artística. Apenas había pasado unos pocos años desde la publicación de la obra y ya los artistas se aprestaron a trasladar a sus lienzos la enjuta silueta del caballero de Cervantes. En el siglo XX el cine se mostrará igualmente fascinado por el personaje y, recogiendo la iconografía elaborada por las artes plásticas, le dará luz en más de un centenar de adaptaciones.

PALABRAS CLAVES: Don Quijote, adaptación, literatura, mito, locura.

ABSTRACT

«Don Quixote, full of light». Since his literary birth Don Quixote's figure has exerted an enormous attraction to others artistic ways of expression. Very soon, just a few years after its first edition, artists started to transfer the slim silhouette of the famous knight to their canvas. During the Twentieth Century the movies have showed the same fascination for the character of Cervantes and, echoing the iconography elaborated by the plastic arts, have produced more than a hundred of adaptations for the screen.

KEY WORDS: Don Quixote, Adaptation, Literature, Myth, Madness.

El acto de trasladar a la pantalla cinematográfica cualquier obra literaria suscita una inevitablemente controversia en torno a su fidelidad con respecto a la obra que le sirvió como punto de partida. La traducción cinematográfica implica una traición necesaria, toda vez que nos encontramos frente a dos medios artísticos cuyos materiales expresivos divergen. No entraremos en el debate acerca de las relaciones siempre polémicas entre cine y literatura, pero en general podemos afirmar que toda adaptación supone emprender un camino tortuoso, no exento de peligros y dificultades.

En el caso de la novela de Cervantes esa dificultad se ve acentuada por dos motivos. La primera razón tiene un carácter casi estratégico. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha* es una obra voluminosa, de ciento veintiséis capítulos y casi mil páginas de narrativa compleja. Habitada por una multitud de personajes, en el relato se alternan los narradores y multiplican las líneas argumentales, presen-

tando además, de manera singular en la primera parte, abundantes recursos sorprendentemente modernos que se entrelazan como ojos de guadiana y configuran una estructura llena de matices.

No es, empero, ésta la única circunstancia a la que tiene que hacer frente el adaptador. En este texto parecen adivinarse, al menos, dos novelas en una. Por un lado tendríamos la historia que nos cuenta el narrador principal, unas veces adoptando la voz del propio autor, otras utilizando al personaje de Cide Hamete Benengeli. Es ésta una historia objetiva, distanciada, lejana, en ocasiones cruel; aunque también tierna y piadosa con el triste sino de su pareja de personajes inmortales. Por otro están los hechos contados tal y como los vive el propio Don Quijote. A través de sus ojos descubrimos un mundo mágico que está más allá de las apariencias y que en el texto funciona como un universo paralelo. Él ve lo que nosotros no vemos; es su fantasía desbocada por la fruición con la que ha devorado libros de caballería la que transforma la realidad. Sus poderosas descripciones estimulan la imaginación de los lectores condicionando su propia percepción de lo relatado. Como le ocurre al pobre Sancho, nos sentimos seducidos por la mirada de su señor; rogamos que las aventuras de Don Quijote no terminen nunca y, como a él, nos envuelve cierta amargura cuando al final la sensatez y la cordura acaban por imponerse. El guionista debe pues optar entre tomar un punto de vista distanciada, y contar la historia de un loco, enajenado por sus propias alucinaciones caballerescas, o narrar desde el «yo exaltado» del viejo y enjuto manchego las diferentes hazañas en las que se ve envuelto en su largo periplo por media España.

Existe, no obstante, un obstáculo aún mayor. Acometer la adaptación del Quijote supone la ambiciosa tarea de dar un soplo de vida fílmica a unos de los mitos universales más importantes de la cultura occidental. Esto implica que una parte de los potenciales espectadores posea un conocimiento previo, más o menos epidérmico, puede ser que incluso anecdótico, de la obra más emblemática de Cervantes. Manuel Gutiérrez Aragón, uno de los últimos en intentarlo, decía lo siguiente: «lo que tiene de dificultad una obra tan emblemática como *El Quijote* es que todo el mundo opina sobre ella [...] Todo el mundo lo ha leído, o todo el mundo cree que lo ha leído, y por tanto todo el mundo tienen un sentido, una opinión»¹. Tendemos por lo tanto a elaborar nuestra propia película mental de las obras que leemos, solemos dibujar facciones e imaginar las diferentes escenas, y resulta inevitable que el público caiga en la tentación de comparar y valorar la adaptación fílmica en función de esas expectativas. Debemos tener en cuenta además que, desde su publicación, se han ido conformando una serie de modelos, de iconos estereotipados, absolutamente reconocibles para el público. Don Quijote forma parte del imaginario colectivo: es un individuo flaco, alto, lacónico, de ademanes elegantes, adornado con el yelmo de Mambrino y cabalgando con su viejo

¹ GUTIÉRREZ ARAGÓN, Manuel (2003): «Adaptación del Quijote», *Literatura y Cine. Actas del Congreso de Jerez de la Frontera*, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, pp. 285-286, citado por HERRANZ, Ferrán (): *El Quijote y el cine*, Cátedra, Madrid, pp. 78-79.

rocín. Y esta estampa visual no estaría completa si a su lado no encontráramos a Sancho, su contrapunto rústico: ese hombre bajo, obeso y locuaz, que montado en su fiel rucio², lo acompaña por los campos de La Mancha mientras al fondo se desdibujan los perfiles de los omnipresentes molinos.

No es pues tarea fácil abordar la traducción en imágenes de un argumento como éste. Varias son las actitudes que puede adoptar un guionista en el momento de emprender esa labor. Una legítima opción podría ser la de ser fiel, convertirse en mero ilustrador, recurriendo a las inevitables e indispensables elipsis de ciertos episodios de la obra. Una segunda posibilidad sería la de tratar de respetar el espíritu de la novela tomando su trama sólo como inspiración. Y un último camino sería el de crear un nuevo argumento, reutilizando los personajes más míticos tal y como fueron concebidos por Cervantes. Para Isabel Castells, «de las tres ésta es la opción más creativa, también la más arriesgada, pero por esto la más interesante»³.

La historia de las adaptaciones cinematográficas del Quijote nos revela que han sido muy pocas las producciones que han optado por asumir ese riesgo. La fidelidad pacata, la apropiación indebida y la incapacidad manifiesta han sido la nota dominante de estas versiones fílmicas.

APROPIACIÓN VISUAL DEL MITO. ORÍGENES DE UNA ICONOGRAFÍA

La configuración de la iconografía de Don Quijote no es un fenómeno reciente, ni tan siquiera contemporáneo. La imagen que hoy tenemos de la obra se ha ido conformando a lo largo de los siglos, en un proceso de lenta destilación que cristalizó en el Romanticismo. El cine, en ese sentido, poco ha innovado y, en la mayoría de las ocasiones, se ha limitado a trasladar al celuloide la realidad icónica que se había gestado en otros medios artísticos.

Tan sólo seis meses después de la publicación de la obra comenzaron a brotar por doquier las primeras manifestaciones visuales del mito. En junio de 1605 tenemos constancia de la fuerza icónica de Don Quijote. Durante las celebraciones organizadas en Valladolid con motivo del nacimiento del futuro Felipe IV, los personajes cervantinos abandonan el ámbito estrictamente literario y aparecen participando en festejos públicos y mascaradas⁴. La rápida apropiación popular de la figu-

² Estas características físicas de los dos principales personajes de la obra han servido en muchas ocasiones para subrayar sus diferentes actitudes vitales. De modo que en la delgadez de Don Quijote se ha visto la encarnación de un alma atravesada de cielo que, elevándose de las cosas terrenales, persigue alcanzar o vivir, más bien, el mundo de los sueños, el de los eternos ideales. Por el contrario, Sancho, orondo y bajo, se nos presenta como el hombre apegado a la tierra, práctico y realista.

³ CASTELLS, Isabel (1998): «El ingenioso hidalgo cabalga en Rusia: la versión cinematográfica de *Don Quijote*, de G. Kozinstev», *La Página*, núm. 31, p. 20.

⁴ Así, en las fiestas celebradas en Valladolid en junio 1605 por el nacimiento del heredero, el futuro Felipe IV, un noble portugués tuvo la ocurrencia de disfrazarse con las mismas armas y montar



ra del protagonista pone de relieve el enorme impacto social de la novela y su rápido arraigo en la sociedad europea de la época.

La posibilidad de ilustrar la obra literaria con grabados propició la creación de las imágenes más precoces del arquetipo. En la edición princeps de 1605, la obra salió a la luz sin ninguna ilustración, tan sólo el sello del impresor, Juan de la Cuesta, junto a letrerías que informaban acerca del destinatario de la obra, el duque de Béjar, y el artífice económico, el librero del rey Francisco Robles. La primera imagen del caballero manchego paradójicamente no la ofrecieron artistas españoles. Se produce en este sentido un hecho curioso que, más tarde, también ocurrirá con las primeras adaptaciones cinematográficas que se lleven a cabo en el siglo XX. Por extraño que resulte, la figura de Don Quijote no comenzó a crecer, en términos icónicos, en las tierras de la corona de Castilla; no fueron artistas españoles los que forjaron visualmente, bien sobre papel bien sobre lienzo, los principales acontecimientos de la novela. Muy pronto, en la edición portuguesa de la novela en 1605, tenemos esa primera imagen de Alonso Quijano. Nada existe en este grabado que nos permita identificar al caballero manchego o algunas de sus hazañas descritas por Cervantes. Un caballero en su corcel acompañado por un escudero es el único elemento que refleja de una manera muy referencial a las criaturas cervantinas.

Mucho mayor interés despierta la portada de la traducción inglesa de la segunda parte del Quijote, publicada en 1618. En ella aparecen ya algunos rasgos que servirán de modelo para posteriores ediciones. Esta edición es significativa porque con ella se instituye la práctica «comercial» de ilustrar la obra con láminas específicas y propias, pero todavía lo es más por el hecho de que, de alguna manera, establece las bases de la iconografía quijotesca⁵. Aparecen Don Quijote y Sancho en busca de nuevas aventuras, dejando atrás un molino de viento mientras al fondo se divisan unas edificaciones que bien pudieran ser algunas de las ventas que el hidalgo visitó en el curso de sus aventuras o bien ese lugar del que el autor no quería acordarse. De esta visión inglesa de la novela destacan, por encima de otros, dos elementos. Por un lado el protagonismo de Sancho junto a su amo. La representación no

un caballo gris acompañado por un escudero. Igualmente, en 1607, en la recepción celebrada en Cuzco (Perú) con motivo de la llegada del virrey, se presentan varios individuos ataviados como Don Quijote, Sancho, el cura, el barbero y la princesa Micomicona. Años más tarde, en 1613, en un torneo organizado para festejar el matrimonio entre Federico V del Palatinado e Isabel Stuart, uno de los participantes se presentó como el Caballero de la Triste Figura. ALVAR, Carlos «Don Quijote en los primeros carteles publicitarios», *La imagen del Quijote en el mundo*, Lunweg Editores, Barcelona, p. 131.

⁵ Aunque, como bien señala Givanel Mas, en esta su primera aparición gráfica existe una curiosa transfiguración tanto en el paisaje «una encantadora transposición de la novela cervantina, al ambiente de Escocia o del País de Gales» como en la apariencia de los personajes: «El cabello abundante de ese Don Quijote inglés lo había desterrado aquí el propio Carlos V [...]. En España se usaba pues el cabello corto, y cortas y también puntiagudas, casi rapadas en las mejillas, se llevaban las barbas. Esta nueva moda duró hasta bien entrado el siglo XVII. Este Don Quijote, más que un contemporáneo de Cervantes, parece serlo de Shakespeare. Y la cabeza de Sancho recuerda vagamente la de otro inglés famoso, el rey Enrique VIII». GIVANEL MAS Y GAZIEL, Juan (1946): *Historia gráfica de Cervantes y del Quijote*, Editorial Plus Ultra, Madrid, p. 96.

establece diferencias, ni jerarquías entre ellos. Ambos aparecen del mismo tamaño, cabalgando juntos y adornados con sendas espadas, prueba indudable del éxito arrollador que el tándem había tenido y de cómo el compañero de aventuras y desdichas, encarnación del sentido común, se había hecho un hueco, por méritos propios, en el imaginario colectivo. Como personaje literario, Sancho casi llegó a devorar a su propio amo y su popularidad fue tal que, incluso en Francia, se llegó a publicar una continuación de la obra donde, tras la muerte de Don Quijote, se recreaban las andanzas del fiel escudero ahora convertido en caballero⁶. Por otro lado, es interesante la aparición de una serie de elementos y objetos simbólicos que desde entonces van a venir asociados con la historia legendaria: el yelmo de Mambrino, las ventas convertidas en castillos y, singularmente, los molinos⁷. Parece claro que la aparición de estos elementos subrayan el hecho, ya sabido, de que durante los primeros siglos El Quijote fue leído como una obra cómica, relato sobre un loco que confunde el mundo de los libros de caballería con la realidad. El grabado no hace más que testimoniar este carácter primigenio puesto que el autor, tratando de ilustrar la esencia de la novela, busca los elementos más paradigmáticos y escoge aquellos que resultan emblemáticos de la visión distorsionada, presa del encantamiento, del personaje principal. La bacía de barbero, los molinos y las ventas que Don Quijote encuentra en su camino se convierten en el yelmo dorado de Mambrino (I, 21), en los desaforados gigantes «de largos brazos» (I, 8) y en los castillos «con sus cuatro torres y chapiteles de luciente plata, sin faltarle su puente levadiza y honda cava, con todos aquellos adherentes que semejantes castillos se pintan» (I, 2).

⁶ De autor desconocido, *Suite nouvelle et véritable de l'histoire et des aventures de l'incomparable Don Quichotte de la Manche. Traduite d'un manuscrit espagnol de Cide-Hamet Benengely, son véritable historien. Avec La véritable histoire de Sancho Pansa alcalde de Blandanda*, 6 vols. (Paris: C. Le Clerc, 1722-26) en esta secuela francesa se nos presenta en seis volúmenes, los cinco primeros tratan de las nuevas aventuras del caballero y su escudero, el último versa sobre la andanzas de Sancho tras la muerte de su señor. También en el siglo XVIII y en España se llevaron a cabo intentos de dar continuación a la obra de Cervantes, la más importantes son las de José María Delgado, *Adiciones á la historia del ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha, en que se prosiguen los sucesos ocurridos a su escudero el famoso Sancho Panza, escritas en arábigo por Cide-Hamete Benengeli, y traducidas al castellano con las memorias de la vida de este por don*. (1786) y la de Pedro Gatell, *Historia del mas famoso escudero Sancho Panza, desde la gloriosa muerte de Don Quixote de la Mancha hasta el último dia y postrera hora de su vida* (1793-1798). MANCING, Howard (1987): «Jacinto María Delgado and Cide Hamete Benengeli: A Semi-Classic Recovered and A Bibliographical Labyrinth Explored», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 7.1., pp. 13-43.

⁷ Riley, en una nota al pie de su libro *Introducción al «Quijote»*, se pregunta la razón por la cual es la aventura de los molinos la que más se recuerda y se asocia con Don Quijote. Según este autor, hay varios motivos posibles que pueden haber contribuido a ello: «Probablemente sea la más inútil de sus proezas. Es un temprano ejemplo del moderno y poderoso mito del hombre contra la máquina. Podría ser un vestigio en nuestras mentes de una vieja asociación emblemática de los molinos, o incluso de los molinetes, con la locura. Y finalmente, está el simple poder mítico-poético de la imagen visual. Cualquiera que haya visto los molinos de La Mancha estará seguramente de acuerdo en que resultan objetos extraños en el paisaje. No se requiere mucha imaginación para metamorfosarlos en cualquier otra cosa, ya en una mutación al estilo de El Bosco o en los propios gigantes quijotescos». RILEY, E.C. (2000): *Introducción al «Quijote»*, Barcelona, Editorial Crítica, p. 160.



Será en Francia y Holanda donde la imagen del hidalgo manchego tenga su consagración plástica. Una de las más tempranas representaciones pictóricas estuvo a cargo del pintor Domenicus Van Wynes que, en 1690, nos presenta al personaje irrumpiendo en una posada donde se ha desencadenado una trifulca. Lo interesante es cómo se nos presenta a Don Quijote. Por primera vez se atisba un cierto deseo de aproximación a la descripción hecha por Cervantes. Aparece como un individuo alto, flaco y de perfil agudo, aunque notablemente más joven que la imagen que guardará la posterioridad. Vemos cómo ya, a finales del siglo XVII, comienzan a cristalizarse unos rasgos físicos que poco a poco se impondrán durante el siglo XVIII.

Pero no es el rigor histórico lo que caracteriza estas primeras manifestaciones pictóricas, ni los espacios arquitectónicos están acordes con el estilo de la época, ni tan siquiera los paisajes responden a la sobriedad de los campos de Castilla. Artistas franceses e italianos como Coypel, Watteau y Procaccini aportaron una visión cortesana y decorativa de la obra caracterizada por la acumulación de detalles, donde los personajes aparecen ataviados con atuendos de fantasía.

Llama la atención cómo en España uno de sus personajes literarios con más proyección universal no fuera objeto de representaciones pictóricas hasta el siglo XVIII. Uno de los primeros en hacerlo fue Valero Iriarte, que dedicó varias telas a diferentes episodios del libro. En *Don Quijote armado caballero*, el protagonista se nos presenta ya definido con sus rasgos físicos más populares e identificadores, pero inmerso en un paisaje totalmente ajeno a la narración. El pintor se detiene mucho más en la descripción de la naturaleza que en el propio personaje. Don Quijote aparece perdido en un discurso plástico deshilvanado, casi una excusa para plasmar esta representación paisajística.

LA METAMORFOSIS ROMÁNTICA

Durante el Romanticismo se produjo un cambio espectacular en la interpretación de la obra. Aunque esa alteración en el modo en que se contempla a Alonso Quijano es perceptible desde la Ilustración, es en el Romanticismo cuando se impone la visión moderna del Quijote, y así, frente a la lectura burlesca e irrespetuosa, se plantea un enfoque cada vez más dignificado y sacralizado. «Si entre las generaciones anteriores primaba el pensamiento racionalista y se desconfiaba de la excesiva imaginación, los lectores románticos admiraban el punto de vista del personaje y su perseverancia frente al obstinado mundo»⁸. La novela se lee ahora como un canto al tesón de idealismo generoso, casi redentor, como la gesta heroica de un fracasado soñador que se enfrenta a «la chata y egoísta banalidad de una realidad

⁸ LENAGHAN, Patrick (2003): «Retráteme el que quisiere pero no me maltrate. Un recorrido por la historia de la ilustración gráfica del Quijote», *Imágenes del Quijote. Modelos de representación en las ediciones de los siglos XVII a XIX*, Madrid, The Hispanic Society of America/Museo Nacional del Prado/Real Academia de Bellas Artes de San Fernando/Calcografía Nacional, p. 33.



social encarnada por la burguesía y la primera industrialización»⁹. Sus aventuras se convirtieron así en la expresión de arquetipos y verdades universales. La búsqueda de la belleza, la batalla por un mundo mejor, el triunfo de la imaginación y el conflicto entre realidad e ilusión se subrayaron como el pulso vital que subyacía en la obra cervantina. Pero el Quijote no sólo se transformó en el cáliz de todas las esencias y virtudes proclamadas por los románticos. Se impuso una mirada mítica, ajena probablemente al carácter paródico con el que fue creada la obra. Desaparece el humor, y el Quijote, convertido en un héroe trágico, se nos aparece como víctima de un mundo gris, carente de sentimientos y falto de imaginación. No es extraño que Nietzsche considerara la lectura del Quijote como una de las más amargas: Alonso Quijano muere tras haber recuperado la cordura, justo cuando ha perdido la esperanza, tan sólo unos días después de haberse reconciliado con la realidad.

El arte contemporáneo hará suya esa nueva mirada, aunque iconográficamente esta radical transformación del personaje en icono universal determinó no tanto la quiebra de un modelo físico que se había ido destilando a lo largo de los siglos como la modificación del significado profundo de escenarios, anécdotas, gestos y ademanes. El abandono de la comicidad y del humor supondrá la asunción de una iconografía *noble* «a veces perteneciente a la tradición clásica, con connotaciones religiosas, en otras ocasiones anticipando aquellos cánones medievales de los prerrafaelitas o de la Sezession»¹⁰. Llama la atención la insistencia en la representación de determinados episodios de la obra. Don Quijote imbuido en la lectura de sus libros de caballería interesó a Goya, H. Liverseege, Richard Parkes Bonington, George Cattembole, Urrabarieta Vierge, Walter Crane, Vernet, Adolf Schrödter o Delacroix, entre otros. En todos ellos, Alonso Quijano se encuentra en plena metamorfosis, de espaldas a una ventana abierta; sus ojos están ya perdidos para el mundo real, no existe nada más allá de las páginas que escruta ávidamente. Sólo está a un paso de traspasar la frontera entre el juicio y la locura, sólo una palabra más y Don Quijote hará acto de presencia para desfacer enconados entuertos, fustigar a malvados caballeros, derribar gigantescos dragones, y salvar a la más dulce de las princesas inalcanzables. En ocasiones el motivo es pretexto para la representación del mundo de fantasía que atraviesa la mente del protagonista hasta dejarle secos los sesos. Éste es el caso de Goya, su estampa constituyó un «trompetazo apocalíptico», un cambio radical que rompía con toda la imaginería quijotesca acumulada durante los siglos XVII y XVIII en España y fuera de ella. «Su extraña figura, vestida de manera vaga y desaliñada, como de estar por casa, no se atiene para nada a las descripciones cervantinas. De éstas podemos identificar tan sólo los libros de caballerías, la espada y el lebril. Pero, como en los mejores *Caprichos* de Goya, en éste asoma también un mundo fantasmagórico, por encima del mundo real, envolvién-

⁹ JIMÉNEZ-FRONTÍN, José Luis (2005): «De la pedagogía al signo a propósito de visiones del Quijote. Hogarth, Doré, Daumier, Picasso, Dalí, Matta y Saura», *Visiones del Quijote*, Barcelona, Fundación Caixa de Catalunya, p. 11.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 12.



dolo en sus embrujados torbellinos; y este mundo de quimeras es superior al palpable. La vida entera del hombre —según la honda frase de Goethe— «está regida por sus propios fantasmas. De ahí que, en la estampa en cuestión, veamos, no una imagen de Don Quijote, sino de su cerebro. El cabello erizado, como si del cráneo enfermo brotase una corriente eléctrica, se encrespa verticalmente. La mata de pelo es como un haz de pararrayos. Y las centellas que ellos descargan a granel son esas deformes y espantosas visiones que, en negra y apretada nube, se cierne sobre la atormentada nube»¹¹. No obstante, nadie como el ilustrador francés Gustave Doré consiguió plasmar el delirio del personaje; sentado en su butaca, Don Quijote recita alimentando la sinrazón de sus fantasías, su voz da carne a los seres que pueblan su desbordada imaginación.

El cine siempre ha observado la tradición plástica anterior con la curiosidad del aprendiz. Las imágenes creadas previas a su nacimiento le han servido, en no pocas ocasiones, de fina red sobre la cual construir sus propias ficciones. Es sabido que los grandes estudios de Hollywood albergaban entre sus numerosos departamentos, un espacio destinado a albergar todo tipo de material visual que pudiera servir de base a sus producciones, especialmente aquellas de corte histórico que requerían de una ambientación más o menos rigurosa. Aunque no necesariamente fiel, la recreación cinematográfica a partir de los iconos heredados por la tradición ha sido, desde los inicios del cinematógrafo, una costumbre practicada por directores artísticos y diseñadores de producción. La relación iconográfica entre las películas de inspiración cervantina y los modelos icónicos desarrollados durante los siglos posteriores a la publicación de la obra es evidente. El cine no sólo no ha sido ajeno a la cristalización de ese icono dual formado por la pareja Sancho-Quijote, sino que ha contribuido a su difusión universal. Es cierto que las ilustraciones de Doré supusieron el culmen de la iconografía quijotesca, pero no lo es menos que las diversas adaptaciones de la novela han coadyuvado a fijarla en el imaginario colectivo.

Las películas ofrecieron algunas innovaciones frente a la imagen ofrecida anteriormente por la pintura y el grabado. Si no tenemos en cuenta las versiones operísticas o que en la danza se hicieron del mito durante el siglo XIX, el simple hecho de dotar de movimiento y escuchar la voz de los personajes de la novela es algo suficientemente novedoso, pero realmente la fuerza del icono, y sobre todo la fuerza de la ilustraciones de Doré, ha pesado enormemente en sus distintas advocaciones fílmicas¹².

¹¹ GIVANEL MAS Y GAZIEL, Juan, *op. cit.*, pp. 168-169.

¹² Por ejemplo, Ferrán Herranz en su magnífico y definitivo libro sobre el Quijote y el cine columbra esta influencia del ilustrador francés en la adaptación de Rafael Gil de 1947: «Los encuadres del caballero y escudero mostrarán la misma dinámica en prácticamente todo el film: tomas frontales o laterales con la cámara en ligero contrapicado, y con Sancho cabalgando junto a su señor a media altura; se subraya así la influencia icónica de las ilustraciones de Doré». HERRANZ, Ferrán, *op. cit.*, p. 65.

DON QUIJOTE CABALGA SOBRE UN HAZ DE LUZ

En la más quijotesca de las adaptaciones cinematográficas, Orson Welles filmó una secuencia en la que el protagonista, sentado en una butaca de un cine, observa con asombro las imágenes. Tal y como sucedió en el capítulo de la novela donde se relata los incidentes que el loco hidalgo provocó en la venta donde se representaba el retablo de Maese Pedro, la fuerza de la representación fílmica consigue imbuir hasta tal punto a Don Quijote en la «realidad otra» de lo representado, que logra que se levante indignado, arremetiendo contra la pantalla para salvaguardar a la doncella de la película. Esta escena que no pudo incluirse en el montaje realizado por Jesús Franco por problemas con los derechos jurídicos y económicos, es una perfecta metáfora del poder evocador del cine, un medio que es capaz de obnubilar nuestros sentidos y dar cuerpo de realidad a lo que es sólo ficción. En ese sentido, como ninguna otra manifestación artística, el cine consigue convertirnos en figuras quijotescas, ajenas a todo lo circundante y habitantes de un mundo producto de la fantasía, y esta capacidad singular, amén de su naturaleza narrativa, nos habla de la idoneidad del medio cinematográfico para llevar a cabo una adaptación de la obra de Cervantes. Prueba de ello ha sido el centenar largo de adaptaciones cinematográficas que se han llevado a cabo desde los inicios del cine. Casi todas las cinematografías han mostrado su interés por el personaje y muchos han sido los actores que en todo este tiempo han encarnado al ingenioso caballero, desde el cantante de ópera Feodor Chaliapin al actor fetiche de Eisenstein, Nicholas Cherkasov; desde Rex Harrison hasta Peter O'Toole o Jean Rochefort; desde Fernando Rey a Fernando Fernán Gómez, pasando por Juan Luis Galiardo y Francisco Regueira.

Curiosamente y paradójicamente, como ocurrió en la pintura y en el grabado, el Quijote cinematográfico nació muy lejos de La Mancha. El primer Quijote no es español, es francés. Las dos primeras tentativas se produjeron en el país vecino y muy tempranamente. De la primera de las adaptaciones apenas sabemos nada más que el nombre de su productora, la Gaumont, y la fecha de su realización, 1898. Como muchos otros films de la época, la desidia y el nitrato de celulosa han contribuido para que no tengamos imágenes de esta película. Del segundo intento, filmado por Lucien Nonguet y Ferdinand Zecca, conocemos algo más; en 1903, con el título de *Las aventuras de Don Quijote de La Mancha* la casa Pathé estrenó una versión coloreada manualmente, de muy pocos minutos, en la que se ilustraban varios episodios del original literario. Con estas dos películas se iniciaba una larga historia de adaptaciones cinematográficas que ha dejado en el camino unas 60 obras de ficción, 20 obras de animación y unos 30 documentales, y a Don Quijote transido de tanta luz. La complejidad narrativa del texto literario ha obligado a los cineastas a aproximarse a la novela por muy diversos caminos. Algunos han tratado de trasladar a la pantalla la historia central, otros han hecho de alguna de sus figuras individuales el centro de atención y unos cuantos han tomado como base algunos de los relatos independientes incluidos por Cervantes en su obra. La historia de la adaptación del Quijote alberga también algunos proyectos frustrados, verdaderas historias quijotescas que no pudieron ver la luz o de las que sólo tenemos el páldo

testimonio de lo que pudo haber sido y no fue, al tenerse que enfrentar con los molinos de la incomprensión de la industria y de los avatares de la producción.

DOS MIRADAS

La cercanía o la lejanía con respecto a algo no sólo nos sitúa espacialmente, también nos capacita para ver los hechos con actitudes diferentes. Resulta curioso constatar la existencia de una doble mirada cinematográfica con respecto a este prototipo literario. Esta dualidad se manifiesta hasta tal punto que podemos distinguir dos tipos de miradas. La primera sería la interior, aquella que se concreta en las adaptaciones llevadas a cabo en nuestro país de las aventuras y desventuras del caballero manchego relatadas por Cervantes. En ese sentido, parece haber existido cierto temor reverencial en el acercamiento al Quijote. Para los cineastas españoles el peso del texto cervantino ha sido una losa que ha determinado la adaptación. Conocedores de la popularidad de los personajes, los guionistas se han embarcado, no con demasiada fortuna, en la titánica tarea de trasladar a la pantalla el texto y su estructura persiguiendo una fidelidad imposible de alcanzar. Es cierto que se introducen pequeñas modificaciones aquí y allá en el libreto fílmico y que incluso el héroe respira en ciertos momentos el tiempo histórico que rodea a la propia producción, pero las creaciones españolas suelen ser mucho más literales y, también, mucho menos interesantes desde el punto de vista cinematográfico.

Algo distinto ocurre con las adaptaciones que se han llevado a cabo fuera de nuestras fronteras. Es llamativa la variedad de cinematografías que, desde muy temprano, se vieron tentadas en trasladar al cine al viejo caballero. Daneses, italianos, rusos, franceses, finlandeses, portugueses, americanos e ingleses mostraron su interés, demostrando nuevamente el carácter universal de los personajes. Lo curioso es que no sólo son más abundantes, sino que estas adaptaciones son muchos más libres, no tan condicionadas por el texto. La novela de Cervantes se constituye únicamente como punto de inspiración, favoreciendo con ello todo tipo de aproximaciones. Como consecuencia de esa visión menos «respetuosa» y más libre ha surgido una filmografía quijotesca mucho más extensa, pero sobre todo más variopinta, que ha dado lugar a las propuestas más atrevidas, heterodoxas y delirantes. Sin el respeto debido a los inmortales de la literatura, con la distancia que conviene en toda adaptación al cine de una obra procedente de otro medio, son muchas las siluetas y actitudes que en otros países han adoptado el Quijote y su escudero: se contabilizan desde Quijotes teñidos de marxismo hasta Quijotes porno, Quijotes musicales y versiones animadas de los personajes.

LA MIRADA INTERIOR

En 1948 Rafael Gil llevó a cabo el primer intento de «adaptación» más o menos canónica de la novela, aunque el momento histórico influirá de modo decisivo en la manera en que se nos dibuja a Don Quijote. Gil reconoció en una entre-



vista que llevar a la pantalla la obra no había sido una tarea fácil: «El Quijote es perfecto y las imperfecciones de su adaptación quedarán siempre al descubierto al contrastarlas con el original literario. No quise hacer una ‘interpretación’, sino una síntesis que sirviera para propagar un libro que todos los españoles dicen conocer y, sin embargo, no conocen. Mi postura fue la de respetar el original hasta el punto de no añadir ni una sola frase nueva a los diálogos de Cervantes. El pecado era prescindir de tantas y tantas cosas que no cabían en los límites de una producción»¹³. Del visionado del film se desprende que, efectivamente, Rafael Gil llevó a cabo una escrupulosa aproximación a la obra (una «síntesis» declararía él)¹⁴, pero este rigor que le hizo trasladar, «sin concesiones», las palabras que el escritor puso en boca de sus criaturas, se deshace con rapidez cuando se observa cómo en el personaje principal residen el conjunto de esencias de todo lo español. La versión de este director afín al régimen dictatorial del general Franco se constituyó en un auténtico acto de rapiña realizado a mayor gloria del franquismo. El hidalgo manchego se convierte de este modo en héroe honesto, noble y profundamente religioso, mitad monje, mitad soldado, en la perfecta personificación de todos los valores defendidos por la doctrina del nacional-catolicismo. Este Quijote es ciertamente fiel al texto cervantino, pero su espíritu se retuerce, se deforma, y acaba finalmente distorsionado. Si Cervantes bromeaba a costa de sus personajes, en el film *Don Quijote*, más que un loco, parece un personaje salido directamente de los libros de caballerías. «La fidelidad», como acertadamente apunta Ferrán Herranz, «en que se escuda la adaptación pasa a ser mera comparación del verdadero objetivo de la película: remodelar un Quijote a imagen y semejanza de lo que promulga el Estado, mudando el sentido de la obra literaria y sumiendo a su predicada fidelidad a la misma en la paradoja»¹⁵.

Pese a ese supuesto respeto por los diálogos, tanto en éstos como en las actitudes de la pareja protagonista se hace un especial énfasis en la labor que ambos realizan a favor de la patria y de la religión. En la novela existen, como es evidente, referencias religiosas, pero no son éstas rasgo esencial. En siglo XVII era necesario que se hicieran para eludir el ojo siempre vigilante de la Inquisición, pero no es menos cierto que, como algunos críticos han señalado, Cervantes salpicó su obra con veladas y certeras críticas a la Iglesia. Sin embargo, en la película Sancho y su amo aparecen frecuentemente orando; Don Quijote en su aventura con los rebaños de ovejas afirma que unos de los ejércitos que imagina defiende la ley de Mahoma, y al exhalar su último suspiro en el lecho de muerte, Alonso Quijano exclama, mientras se oye de fondo una música celestial: «¡Jesús... Jesús... Jesús!».

Cinematográficamente es un film visualmente correcto, destacando sobre todo el *travelling* con el que se inicia la narración, que es algo curioso, pero no

¹³ ALONSO BARAHONA, Fernando, «Rafael Gil», en AAVV (1997): *Rafael Gil director de cine*, Madrid, citado por RODRÍGUEZ-SÁNCHEZ, María de los Ángeles (2001): «Don Quijote y el cine español», *Actas de VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, tomo II, Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, p. 1.263.

¹⁴ HERRANZ, Ferrán, *op. cit.*, p. 54.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 60.



brillante. Todas las interpretaciones son planas, enfáticas y engoladas, algo ya característico de las actuaciones de los artistas de esta época del cine español, pero que se ve acentuada por ese deseo de utilizar los diálogos tal y como los había escrito Cervantes. Los actores no encarnan a los personajes; en su deambular por los escenarios parecen estar más preocupados por la perfecta vocalización de un texto «sagrado» que por insuflar un soplo de vida a sus recreaciones.

Mucho más reciente y más interesante es el Quijote de Manuel Gutiérrez Aragón. Este ambicioso proyecto personal fue abordado por el realizador en dos etapas. En 1991 emprendió la adaptación de la primera parte de la obra cervantina con un formato de serie televisiva en cinco capítulos, interpretada en su papeles protagonistas por Fernando Rey (que, por cierto, ya había hecho de Sansón Carrasco en la versión de 1947) y Alfredo Landa. Considerada como la mejor adaptación realizada hasta la fecha, esta serie también es muy fiel al texto, pero al contrario de lo que sucede con el film de Rafael Gil, existió en el ánimo de Gutiérrez Aragón el de serlo también a su espíritu. Como ocurre en la novela existe aquí también la multiplicidad de puntos de vistas narrativos tan característicos; y el juego de la metaficción. Esta estructura de espejos en la que ficción y realidad se reflejan mutuamente convierte también a Cervantes en un personaje más del relato cinematográfico. Sin embargo, el texto sigue pesando como una losa, asfixiando la acción y dotando a la narración de un ritmo sincopado poco acorde con el medio fílmico. En 2002, el director pudo llevar a cabo la adaptación, esta vez en un largometraje, de la segunda parte del Quijote. En ella Gutiérrez Aragón se muestra mucho más audaz en su aproximación a las aventuras del personaje. En la película reelabora algunos momentos e incluso se atreve a introducir nuevos episodios. Lamentablemente la muerte de Fernando Rey le obligó a reestructurar todo el reparto y es quizás, en este aspecto, donde la cinta presenta una mayor debilidad, especialmente al ofrecerle al actor Carlos Iglesias el trascendente papel de Sancho.

LA MIRADA EXTERIOR

Dirigida por el director austriaco Georg W. Pabst, *Don Quichotte* (1933) supuso la primera adaptación sonora de las aventuras del caballero manchego. Sin embargo, no es ésta la única novedad que presenta esta película, también hay que subrayar que se trata de una versión en la que los protagonistas no sólo hablan sino que además interpretan varias canciones a lo largo del film¹⁶. En este aspecto la presencia del bajo de ópera Chaliapin resultó decisiva. Massenet había escrito para él, en 1910, la obra *Don Quichotte* y fue el cantante el que, al parecer, impulsó este proyec-

¹⁶ Concretamente son cuatro las canciones cantadas por Don Quijote y una por Sancho, de las que la primera fue compuesta por Aleksandr Sergeevich y las demás por Jacques Ibert, discípulo de Maurice Ravel. Al parecer la inclusión de estas tonadas fueron impuestas por Fiodor Chaliapin y fueron rodadas a regañadientes por Pabst que consideraba, con buen criterio y como resulta evidente, que paralizaban la acción. HERRANZ, Ferrán, *op. cit.*, p. 131.

to cinematográfico tratando incluso que algún grande del cine, entre ellos Eisenstein o Chaplin, se implicara y lo llevara a cabo¹⁷. Finalmente sería Pabst quien se hizo cargo del proyecto, del que se debería hablar más en términos de variación que de fiel adaptación. Esto se pone en evidencia en la forma en la que el guión sintetiza y entrelaza las diferentes episodios escogidos de la obra. Se producen asimismo pequeñas modificaciones en el orden cronológico de los mismos, incluso trasmutando el sentido de algunos de ellos. Por ejemplo, Don Quijote en la película será armado caballero no por el dueño de la venta, sino por el director de una compañía ambulante de teatro; será Sancho el que robe a un barbero su bacía, que más tarde se convertirá en el yelmo de Mambrino; el manteamiento del escudero se produce en el Palacio de los Duques, el episodio de los molinos aparece en la película como la aventura final y es también significativo que Pabst, mientras muere el caballero, intercale imágenes de la hoguera que en el patio de su casa alimentan sus tan amados libros de caballerías. Iconográficamente este film también presenta algunas novedades: la celada de Don Quijote está ataviada con una larguísima pluma y Sancho parece más un bandolero del siglo XIX que un labriego del siglo XVII, presentándose ante el espectador además como un juerguista, borracho, mujeriego y glotón.

En 1957, Grigori Kozintsev, discípulo de Eisenstein, filma en la Península de Crimea una versión en color con la pareja de personajes protagonistas encarnada por los actores Nicolai Cherkasov y Yuri Tombuyev. En este film, excelentemente ambientado por el escultor español exiliado en la URSS Alberto Sánchez, Kozintsev nos ofrece una lectura marxista, de tono trascendente, subrayando las oposiciones sociales¹⁸.

En esta interpretación de la obra de Cervantes, Don Quijote se convierte en un perseguidor de sueños. *Don Kihot* no trata de los desvaríos de un caballero loco, sino de un profeta que recorre los campos de Castilla predicando la buena nueva y fracasa en el intento de convertir a los impíos a la fe verdadera de la caballería andante. Plásticamente la película tiene su inspiración en las diversas obras que Daumier pintó en el siglo XIX, teniendo como motivo central a Don Quijote, y como ocurría en el caso anterior de Pabst se trata de una adaptación libre donde se trastoca el orden de los episodios representados, se inventan diálogos, se cambia la iconografía y donde Dulcinea aparece, no como fruto de la imaginación del cerebro desecado de Alonso Quijano, sino como una joven idealista que sueña con el mundo que el caballero le ha contado.

SÓLO UNA CODA

Sostiene Vargas Llosa que todos combatimos la realidad con fantasía, lo hacemos cuando contamos o fabricamos historias. Éste es un juego entretenido

¹⁷ *Op. cit.*, pp. 130-131.

¹⁸ CASTELLS, Isabel, *op. cit.*

siempre que nos mantengamos lúcidos acerca de los límites inquebrantables entre ficción y realidad. Es cierto que Don Quijote trató de traspasar esas fronteras para toparse con los molinos de la realidad y que, en el intento, perdió los dientes, fue golpeado, zarandeado y humillado, pero con toda seguridad fue feliz mientras lo intentó, legándonos con ello una pequeña lección: que la felicidad sólo se alcanza si perseguimos plena, locamente, nuestros sueños más ansiados.

