

DON QUIJOTE VA AL CINE Y SE INTERTEXTUALIZA

Desde su nacimiento, el cine ha recurrido a la literatura —narrativa y teatro— para contar sus historias. Desde entonces, la controversia entre causa y consecuencia, entre película y obra literaria, ha alimentado las dudas, los comentarios, las inquietudes sobre el matrimonio, el concubinato, o la relación oculta o bastarda entre ambas. Adaptaciones o desadaptaciones; versiones, conversiones o diversiones; aportaciones o asalto a cámara armada; beneficios o ultrajes. Inquietud, ninguna gana. Al comparar, habrá que tomar en cuenta que cada género tiene sus propios lenguajes, sus propias convenciones, su propia forma de contar una historia. Por muy lícitas o válidas que sean las comparaciones entre texto original y film resultante, finalmente se trata de una adaptación para otro medio, con sus reglas y lenguajes específicos, distintos en cada caso.

Por otra parte, la relación autor-lector es otra variable a considerar. En la obra literaria, por lo regular, sólo existe un creador: el autor, aunque con la exigencia implícita de un lector recreador. En la obra cinematográfica, además de la particular visión del director, intervienen los actores, los adaptadores, el fotógrafo, el musicalizador..., en fin, todos aquellos que participan en el trabajo creativo, en la consecución de un arte colectivo como lo es el cine. Así, el lector atiende a variables diferentes en un lenguaje y otro. Otro elemento importante es el tiempo de lectura: en el cine es homogéneo, todos leemos el film en el mismo tiempo ya predetermina-

do por el director o por los mecanismos de distribución del film, lo que a veces, de igual manera, nos pone ante diferentes versiones como la edición del director o con o sin cortes por censuras o por acortar el tiempo o para ajustar en la clasificación para su exhibición. En la obra literaria, los tiempos cambian según la propia velocidad del lector. Así, las condiciones de lectura varían, por tanto los resultados de ésta.

Sin embargo, resulta posible, necesaria, importante y recomendable la lectura comparada. Aunque también habría que superar el juicio más frecuente e inmediato de bueno/malo, favoreciendo ya al texto ya al film. Preferible determinar qué elementos se consideraron en la adaptación: el grado de fidelidad, lo suprimido y lo agregado, las identidades genéricas, los cambios estructurales, formales, de contenido. De esta manera, una obra literaria se convierte al sufrir transformaciones que ocultan o muestran su fuente de procedencia, como texto total o parcial, recontextualizado o con una fidelidad de reproducción en una versión casi literal.

Las grandes obras, a lo largo de sus múltiples versiones, han sido manipuladas tratando de apegarse al original, aunque para ajustarse al tiempo cinematográfico se les haya parcializado, o modificado para el medio, el momento y la circunstancia precisos de su realización o bien para ajustarse a lo requerido en tal medio, en tal momento y en tales circunstancias.

Una obra monumental como *Don Quijote de la Mancha* no ha sido excepción para esa manipulación en un buen número de películas tanto españolas, país de origen del libro y una de las glorias nacionales de



E. Calderón.

la literatura hispánica, como de otras nacionalidades, ya apropiándose el espíritu del texto, ya imprimiéndole rasgos de identidad del país productor.

En la historia del cine se inscribe la primera versión de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* en 1908 por el cineasta catalán Narciso Cuyás. En 1948 se estrena otra versión de *Don Quijote*, dirigida por Rafael Gil y con actores como Rafael Ribelles en el papel de Don Quijote, Juan Calvo como Sancho, Fernando Rey como el Bachiller Sansón Carrasco y Sarita Montiel como Antonia, la sobrina de Sancho. Este film fue declarado de "interés nacional". Sin embargo, la crítica especializada destaca el poco valor cinematográfico pues "Rafael Gil atiende más a la letra que al espíritu del texto y actúa como simple ilustrador del mismo" (Quesada, 1986: 33)

En 1959, Eduardo García Maroto rodó un cortometraje de media hora titulado *Aventuras de Don Quijote*, dirigido al público infantil y suponía la continuación como si fuera un serial. En 1965, en una coproducción hispano-franco-germana se rodaron dos películas dirigidas por el italiano Carlo Rim, una de ellas titulada simplemente como *Don Quijote* y la otra como *Dulcinea del Toboso*. Por problemas económicos, ambas cintas únicamente se destinaron a la televisión española.

En 1973, se estrena la coproducción hispano-mexicana *Don Quijote cabalga de nuevo*, con Mario Moreno Cantinflas en el papel de Sancho y en una adaptación donde se privilegia la presencia de Cantinflas, por tanto de Sancho. Don Quijote, encarnado por Fernando Fernán Gómez, pasó a un segundo término. Esta parodia, al igual que otras de Cantinflas retomando obras clásicas como *Romeo y Julieta* o *Los tres Mosqueteros*, convertía al personaje clásico en el personaje estereotipado del peladito mexicano, ya institucionalizado en la figura de Cantinflas. A pesar de haber sido una superproducción, la cinta se inscribe en la historia del cine por carecer de la mínima gracia, por aburrida y cansada, con un Cantinflas parodiándose a sí mismo y traicionando la imagen del personaje que representa.

La universalmente inmortal novela de Cervantes ha sido objeto de otros tratamientos en cinematografías de diferentes países. El francés Ferdinando Zecca filmó dos versiones de Don Quijote, una en 1902 y la otra en 1910. Otro francés Camille Morlhon, en 1911 también filma la novela de Cervantes. En Inglaterra en 1923, bajo la dirección de Maurice Elvey; en 1926, el danés Lauritzen; en 1932 el alemán Georg Wilhelm Pabst, acometen la visión del personaje en versiones prescindibles. Tal vez la más importante y memorable sea la del ruso Grigori Kozinstev, en la que Nikolai Tcherskasov encarna a un Don Quijote extraordinario. Tal vez esta sea la versión con mayores hallazgos y propuestas, aunque suprime casi por completo los lances

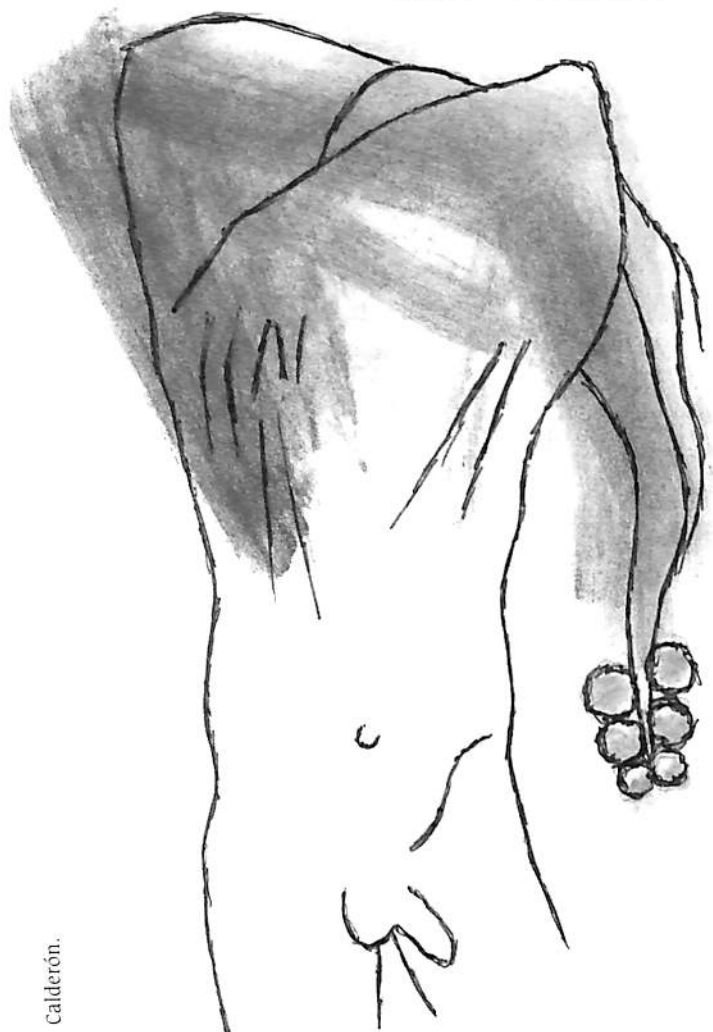
más cómicos del libro y prefiere aquellos momentos en los que queda patente la inadecuación de su empresa; sin embargo, el comportamiento carnavalesco de Sancho, en ocasiones excesivo, actúa como necesario contrapunto de modo que la película al final no resulta ni trágica ni cómica, tal vez fársica, tal vez agridulce. Quevedo y Borges, cada uno en su tiempo, habían manifestado su desacuerdo con el final del libro de Cervantes y Kozinstev logra darle un giro al texto original de Cervantes, sin apartarse de lo auténticamente cervantino: una película que es a la vez poética y humorística, crítica y desmitificadora, idealista y escéptica, pragmática y utópica. Por otra parte, es probablemente la única cinta a la que podamos acceder, pues con seguridad existen copias en filmotecas tan importantes como la del Canal 11, donde ya se ha proyectado varias veces o en la de la UNAM, igualmente programada en algunos de sus ciclos de cine en el circuito universitario.

Como curiosidades fílmicas se podían citar el *Don Quijote* (1961) del finlandés Eino Rústalo: Don Quijote y Sancho, personajes situados en pleno siglo XX, viven en un barco donde conocen a una joven, Dulcinea, que está leyendo el Quijote de Cervantes. En Francia, en 1973, José María Berzosa filma una adaptación del Quijote, *Mourir sage et vivre fou*, en la que una exuberante mujer negra realiza la ruta del caballero en un flamante *Rolls Royce*. La mítica e inacabada versión de Orson Welles también cabría dentro de este recuento de infortunios.

La obra de Cervantes no podría escapar de versiones pornográficas y por allí quedan registradas *Las eróticas aventuras de Don Quijote* que presenta a Don Quijote como una especie de héroe sexual. *Don Pichote*, pelí-

cula alemana de animación filmada en 1971, resulta otro *Quijote* porno en el que el "baciuelmo" cumplirá su doble función.

Por desgracia, la cinta más difundida y de fácil acceso, *El hombre de la Mancha*, bodrio hollywoodense de Arthur Hiller, basada no



E. Calderón.

precisamente en el libro de Cervantes, sino en la comedia musical del mismo título de Dale Wasserman, en la que no sólo se traiciona la obra musical en la que se inspira, sino, más flagrantemente, la fuente original, el *Quijote* de Cervantes. Como suele suceder en los churros made in Hollywood de las biutiful señoritas, la España del Siglo de Oro resulta acartonada y lo que se anuncia como cine se queda en una cámara detenida, pesada y obsoleta, desconociendo que el cine es acción, imágenes en movimiento y que un musical adaptado para la pantalla requiere vitalidad, traspasar las estructuras forzosas de un escenario teatral.

Otros textos de Cervantes corrieron igual suerte que *El Quijote: el curioso impertinente*, *La gitanilla*, *La ilustre fregona*, las tres en diversas épocas y versiones; ninguna de ellas memorable ni para la imagen de Cervantes ni para la historia del cine. El acartonamiento solemne con el que regularmente suele equipararse con un supuesto respeto al autor, han ocasionado que estas cintas se queden en la mera ilustración del texto sin mayor creatividad o visión que convierta en cine lo que originalmente fue literatura. Resultan, por esta razón, mucho más interesantes aquellas cintas que intertextualizando la novela de Cervantes le dan otro cariz, diferente vigor y una nueva aportación al cine y al acercamiento a lo propuesto por el escritor.

Habría también que recordar a Cervantes como personaje histórico y novelado. También fue llevado al cine por adaptación de la novela *Cervantes* de Bruno Frank. Convertida en pelí-

cula el año 1967 en coproducción hispano-italo-francesa con Horst Bucholz, Gina Lollobrigida, José Ferrer, Francisco Rabal y Fernando Rey. Como coproducción centrada en el éxito de taquilla, para muestra basta la nómina de actores. La cinta retoma los clichés del cine americano, por tanto personajes, ambientación e historia resultan falsos, esquemáticos y sólo clasificable para dejar constancia de un cine de cuya existencia no quisiéramos acordarnos.

Si la obra de Cervantes no ha logrado, hasta la fecha, ser llevada al cine como la de algunos clásicos, primero de la literatura y ahora del cine, como Shakespeare, Thomas Mann o Balzac; o autores más contemporáneos que incursionaron en el cine escribiendo guiones o sus propias adaptaciones a su trabajo literario, e incluso su literatura ya contenía los cimientos para ser llevada al cine como John Irving, García Márquez o Arturo Pérez Reverte, para mencionar unos cuantos. De todas formas, resulta importante rescatar aquellos filmes que han aparecido como textos, contextos, e intertextos de la gran obra de Cervantes, *El Quijote*.

Por ejemplo, en obras como *El día de la bestia* (Alex de la Iglesia, 1995); *Bolívar soy yo* (Jorge Alf Triana, 2001); *Batman inicia* (Christopher Nolan, 2005) para citar tres cintas recientes y de diferente nacionalidad (España, Colombia y Estados Unidos, respectivamente), en el entramado intertextual, el esquema conceptual básico se podría sustentar en *Don Quijote*. Estas tres cintas, entonces, se situarían como versiones con variaciones, tanto a nivel formal como de contenido.

En una relación intertextual, como la plantea Julia Kristeva o de transtextualidad o trascendencia textual, según Genette para quien “[la transtextualidad es] todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta con otros textos.” (Genette, 1989: 10). Asimismo, según Genette, podría hablarse de hipertextualidad: “hipertexto, todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple o por transformación indirecta, esto es imitación.” (*Ibid.*: 17)

Definiríamos de esta manera lo que se ha entendido o aceptado como lo quijotesco: un personaje heroico que se enfrenta a los monstruos que pueblan su imaginación, para salvar al mundo del mal que representan tales monstruos. Un ingrediente más es la contaminación de su mente debida a enfebrecidas y terribles lecturas. De las novelas de caballería en el caso del Quijote, de la *Biblia*, particularmente del *Apocalipsis*, en el cura de *El día de la bestia*; la vida de Simón Bolívar en el caso de *Bolívar soy yo*, pero sobre todo de la realidad circundante en el caso de las tres, y aún, diríamos también, del *Quijote*. Aunque más patente en *Batman inicia*, es indudable la transpolación que estos personajes realizan de la realidad ficcionalizada a la realidad de origen.

En esta transtextualidad, encontramos, por ejemplo, diferencias de época: la España del Siglo de Oro frente a los últimos años del siglo XX. Por tanto, son distintas también las motivaciones que impulsan a los personajes. Esto es la transvalorización y transmoción: un núcleo a nivel formal y temático que permanece invariable porque de lo contrario no se podría hablar de transtextualidad y en consecuencia no habría reconoci-

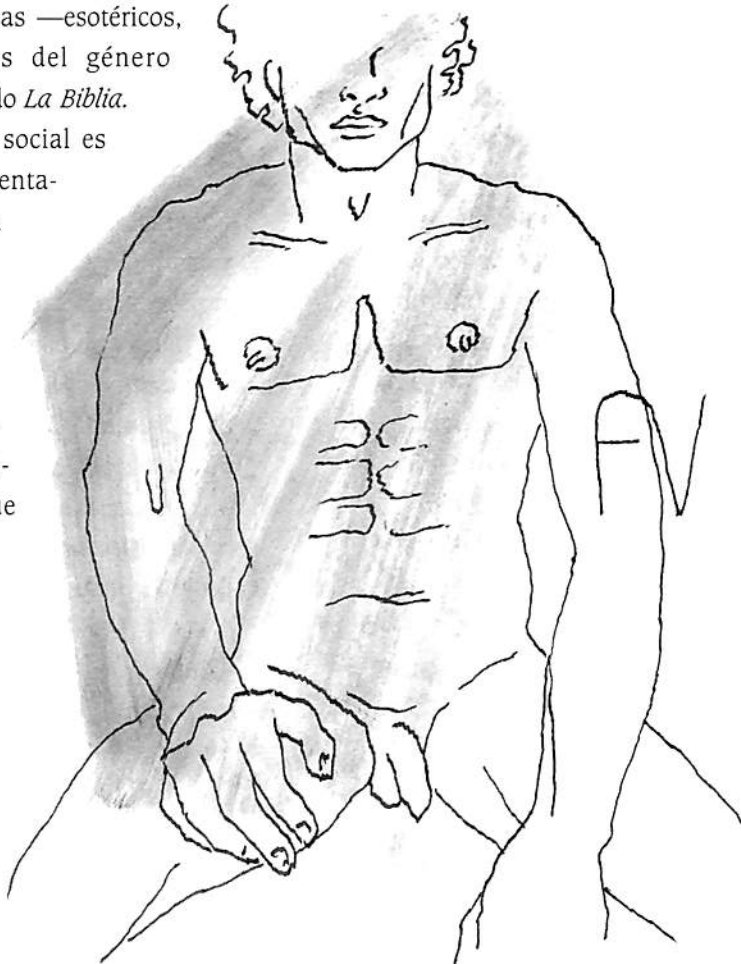
miento de un texto en el otro.

El personaje de la cinta de Alex de la Iglesia, es igual que Don Alonso Quijano, un lector que termina por no distinguir entre ficción y realidad. Un héroe idealista que pretende “desfacer entuertos” y de esta manera manifiesta una fuerte crítica social. En el caso de *Bolívar soy yo*, un actor que interpreta a Bolívar en una telenovela, ante la confusión entre actor y personaje, tanto de él como del público y víctima además de las lecturas sobre el libertador, acaba en una especie de locura en la que pretende llevar a cabo el sueño bolivariano. Es sintomático que la primera escena de la película el personaje tenga en su mano el libro de Cervantes y haga alusión al Quijote.

Además del Quijote, en ambas cintas existen otros intertextos como la televisión, en especial la publicidad, los noticiarios. En *Bolívar...* los locutores se refieren al personaje exactamente como Bolívar y olvidan el nombre del actor que lo representa en la telenovela. En *El día de la bestia*, determinados programas —esotéricos, *reality shows*—, otras películas del género (demoniacas o satánicas) y sobre todo *La Biblia*.

En estas tres cintas, la crítica social es evidente. La población más representativa es la de los pobres (abundan mendigos y gentes astrosas que viven en la calle). La pobreza es presentada como consecuencia de un régimen social —el neoliberalismo y sus tesis político-económicas: el llamado “fin de la historia”, según Francis Fukuyama que

implica el triunfo del capitalismo y conlleva el advenimiento de un nuevo tiempo, esto es la negación de los cambios históricos. Asimismo, la pobreza y la mentalidad que trae consigo el triunfo de la ley del mercado como instancia última a la que debe subordinarse todo lo humano y no sólo la economía. El neofascismo —se reviven teorías racistas— exacerbación de grupos parapoliciales; el consumismo, los parapolicías —en *El día de la bestia*, aparecen vestidos con gorro de Santa Claus en la noche de Navidad; en *Batman inicia* son parte de la policía—. Por supuesto que en *Don Quijote* no se habla de



E. Calderón.

consumismo, pero sí se hace una dura crítica al espíritu burgués que subyace al detener y acumular bienes materiales. Véase por ejemplo, "El Caballero del verde gabán" a quien el materialista y pragmático Sancho toma por un santo pero que don Quijote rechaza casi con violencia al ver en este personaje a alguien contrario al héroe idealista y desinteresado forjado en la mente de don Alonso.

En estos intertextos, la crítica social incluye todo aquello inserto en *Don Quijote* y que tiene que ver con el contenido y, en consecuencia, con lo ideológico. Por ejemplo, la fuerte crítica a la religión, o mejor dicho, a la intolerancia y al fariseísmo: "Con la Iglesia hemos topado, amigo Sancho." Esto se relaciona con la violencia: social, institucionalizada y propagada amarillistamente por los medios de comunicación. En *El día de la bestia* y *Bolívar soy yo*, sobre todo en esta última, se hace uso de imágenes de archivo para ilustrar la ficción vuelta historia. En suma, una violencia estructural concentrada en un *slogan* utilizada por el neofascismo en *El día...* como "Limpia Madrid". En *Batman...*, toda la cinta, de principio a fin se tinte de esta violencia a la que se intenta combatir con mayor violencia.

Siendo *Don Quijote* el referente básico, el programa parte de la existencia de un hombre que ayudado por un escudero, afronta diversas aventuras, originadas en la lectura de cierto tipo de textos. En estas aventuras, el héroe y su compañero terminarán apaleados. Así, el cura, el actor de telenovela, y Bruce Wayne, como Don Quijote, pueden considerarse héroes

idealistas que intentan restablecer el orden del mundo a costa de ser tomados por locos —a Bruce los periódicos lo acusan de borracho. Sin embargo, desde la perspectiva del lector, éstos no sean sino los típicos locos-cuerdos (habría que incluir aquí, por cierto, a otro divino loco coetáneo de Don Quijote, Hamlet); es decir, aquél que es capaz de revelar esas verdades que la moral en turno, los prejuicios, los intereses y la hipocresía o doble moral social ocultan, disfrazan o ignoran y que, para ser capaces de hacer este tipo de revelaciones, hay que utilizar mecanismos ajenos a la cordura y que para el común de la gente o para los espíritus conformistas y asimilados al sistema no es más que locura: "los niños y los locos (o los borrachos) siempre dicen la verdad", reza el adagio popular.

Dentro de este programa quijotesco, se cumple que los personajes sean solteros: el cura, el actor o Bruce, al igual que Alonso Quijano, viven sumergidos en su mundo aparte, ya sean las lecturas o el trabajo como filmar una telenovela. En el *cómic* original, la biblioteca de Bruce es impresionante y por esos libros, el tímido joven logra exorcizar sus miedos. Apartarse de la dolorosa realidad a través de la realidad representada viene a constituir casi su único modo de vida, aunque en realidad lo que sería una forma de escape se transforma en una forma de proyectarse y como lo manifestara Sartre, una manera de comprometerse, de tomar partido, de salir con una pistola cargada para disparar a la cabeza de los otros. Estos personajes deciden salir al mundo, impulsados por una misión igualmente delirante, a luchar contra monstruos y gigantes: matar el Anticristo, luchar contra el sistema político o combatir

la delincuencia que se ha apoderado de Ciudad Gótica, en los cuatro, salvar el mundo de los males que lo aquejan sería el objetivo final.

Así como Don Quijote encuentra a Sancho para salir a combatir los "entuetos", el cura encontrará en José María a su escudero —un nuevo Sancho— como Bruce Wayne encontrará a Robin y el personaje de *Bolívar* a un seudoguerrillero, narcotraficante. Al igual que Sancho, estos "escuderos", serán hombres rudos y vulgares que se adherirán al delirio de su "Caballero". Con excepción de Robin, un adolescente muy semejante a Bruce, los otros serán muy similares a su correlato: no demasiado limpios, zarrapastrosos y vulgares. Otra excepción radicará en que el Sancho del Cura se desdoblará cuando José María, al morir, sea sustituido por Caván, el adivino de la tele.

Al igual que Don Quijote, los personajes quijotescos serán apaleados una y otra vez hasta que, finalmente, renunciarán a su empeño reconociendo su locura. En ese momento, al igual que en Don Quijote, son sus escuderos quienes los alientan a continuar porque ellos han terminado por creerse las fantasías de su Señor y acabarán asumiendo su discurso.

Este proceso de quijotización de Sancho y de sanchificación de Don Quijote, formarán parte del programa de confrontación realidad / deseo, cordura / locura. Aplicable a otros textos —novela o películas— donde exista un entramado intertextual con las variaciones posibles. Por ejemplo, ¿podrá haber algo más quijotesco que un replicante alimentando el sueño de volverse "humano" como en *Blade Runner*? un Ray Baty de aliento visionario y constancia de lo irrepetible: "Yo

he visto cosas que ustedes no creerían. He visto atacar naves en llamas más allá de Orión. He visto rayos C brillar en la oscuridad cerca de la Puerta de Tanhauser. Todos esos momentos se perderán en el tiempo como lágrimas en la lluvia". El replicante se ha humanizado por completo, el loco ha vuelto a la cordura, el soñador Quijote se ha sanchificado al volverse terrestre. Don Quijote y Sancho, figuras literarias tradicionales, míticas, arquetípicas, capaces de propiciar el planteamiento dialógico y proporcionar un riquísimo contrapunto entre la ilusión y la verdad, entre el idealismo y el pragmatismo, entre la leyenda y la historia, entre doña Cuaresma y don Carnal, entre pasado y presente, continuarán cabalgando por este mundo ancho y ajeno. LC

BIBLIOGRAFÍA

- Caparrós Lera, J. M. (1992), *El cine español de la democracia*, Barcelona, Anthropos.
- Genette, Gérard (1989), *Palimpsestos*, Madrid, Taurus.
- Gubert, Román (1989), *Historia del cine*, Barcelona, Lumen.
- Quesada, Luis (1986), *La novela española y el cine*, Madrid, Ediciones JC.
- Torres, M. Augusto (1994), *Diccionario del cine español*, Madrid, Espasa.