

10-2012

Don Quijote en el cine: ¿Un sueño imposible?

Rafael de España
Universidad de Barcelona

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

España, Rafael de. (2012) "Don Quijote en el cine: ¿Un sueño imposible?," Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 25, pp. 111-144.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

DON QUIJOTE EN EL CINE: ¿UN SUEÑO IMPOSIBLE?

Rafael de España

Universidad de Barcelona

RESUMEN:

De las muchas adaptaciones cinematográficas y televisivas de la novela de Cervantes nos vamos a centrar en aquellas que recogen la interpretación "trágica" del personaje, al que presentan como una figura crística que quiere llevar a un mundo dominado por la maldad y el egoísmo un mensaje de amor y justicia. Pese a su origen esencialmente eslavo (ruso), este "Quijote trágico" ha tenido una extraordinaria aceptación en el cine internacional y ha contribuido a darle una imagen popular que en gran medida desvirtúa el concepto original cervantino.

PALABRAS CLAVE:

Quijote. Cine. España vista por el extranjero.

Don Quijote de la pantalla

Como ocurre con tantas novelas famosas, no hay ninguna adaptación al cine del *Quijote* que sea auténticamente fiel al original, pero olvidémonos de inútiles criterios de comparación entre las obras literarias y las filmicas y pasemos a considerar los motivos que trabajan en contra de cualquier pretensión de fidelidad. De entrada, la propia estructura de la novela, dispersa y llena de subtramas que se enfrentan a la concreción que es *sine qua non* en cualquier guión cinematográfico donde, a fin de no confundir al espectador, los personajes no han de ser muchos y sus peripecias deben estar muy bien imbricadas entre sí. Es por esto que la mayoría de versiones del Quijote esquematizan la narración ciñéndose a los incidentes más conocidos o más vistosos. Ocioso decir que, si hay algo que no falla nunca, es la aventura de los molinos, quintaesencia de la imagen quijotesca y que en películas significativas es presentada por el guionista como el clímax de la historia.

Problema gravísimo es, sobre todo si lo miramos con mentalidad hollywoodiana, la personalidad del protagonista y su apariencia física, así como la ausencia de una heroína atractiva. Don Quijote no es joven ni guapo sino un viejo loco que vive en un mundo de fantasía, va haciendo continuamente el ridículo y sólo recibe palos; además, está enamorado de una mujer que no existe. ¿Cómo solucionar todo esto? Muy fácil: dignificarlo, hacerlo entrañable, convencernos de qué es él quien tiene la razón y no los que le atacan y ridiculizan; la acepción más drástica es el *Quijote trágico* dostoyevskiano, un idealista víctima del "realismo" de los mezquinos. Para introducir un personaje femenino se identifica a Dulcinea como una moza de mesón a la que se llama Aldonza Lorenzo pero se le da la personalidad de Maritornes, mixtificación que ha hecho escuela sobre todo a partir de la obra teatral del francés Gaston Baty. De esta manera se ha conseguido que mucha gente piense que Aldonza es un personaje importante de la novela y que realmente es la base para los desvaríos sentimentales de Don Quijote, o incluso que Dulcinea en persona aparece en el texto. Otra forma de poner en pantalla algo de *romance* es desviar la intriga hacia personajes secundarios con los que se pueda componer una parejita enamorada: Cardenio y Luscinda serían los más apropiados, pero también puede ser útil inventarse un noviazgo entre la sobrina y el bachiller Sansón Carrasco.

Otro modo de hacer más digerible la trama es apoyarse en el componente humorístico —algo especialmente idóneo cuando se trabaja con actores cómicos— y dar mayor relevancia al personaje de Sancho; de hecho, no es raro que en las películas quijotesas el escudero acabe por robarle las escenas a su amo. Detalle que a veces se olvida es que la apariencia física de Don Quijote y su escudero como alto y largo uno y bajo y gordo el otro nos viene dada más por interpretaciones posteriores (los dibujos de Gustave Doré sobre todo) que por la imprecisa descripción de Cervantes. Además, Sancho es fundamental para uno de los incidentes de la novela que jamás falta en una adaptación filmica: sus desventuras como gobernador de la Ínsula Barataria. En general, todo lo que ocurre en la corte de los duques siempre sirve para dar un poco de espectáculo y demostrar que el productor se ha gastado los dineros, por lo que suele ser el punto álgido de cualquier película. La aparición de los nobles, por cierto, daría pie a lo que podríamos llamar, de forma coloquial, el "*Quijote progre*", pero esta variante sólo está medianamente desarrollada en una versión paródica para lucimiento de los cómicos sicilianos Franco Franchi y Ciccio Ingrassia, rodada en 1968 y por lo tanto influida por el espíritu de la época: *Don Chisciotte e Sancio Panza*. En la versión de G. W. Pabst (1933) los duques son unos intelectuales avanzados que dan la razón al Hidalgo ante los ataques histéricos de un clérigo, mientras que en la de Kózzintsev (1957) es su condición social lo que

los convierte irremisiblemente en unos desalmados, no el decir y hacer de Don Quijote o Sancho.

Finalmente, otro problema de la narración literaria es la muy poco cinematográfica muerte del protagonista, en la cama y arrepentido de sus desvaríos. Soluciones: si el guionista opta por la versión "ligera" se le perdona la vida y se le deja dispuesto para nuevas aventuras, mientras que en la versión "trágica" su muerte alcanza proporciones épicas y tiene un fuerte valor simbólico, de derrota del idealismo y la bondad.

Del sentimiento trágico de la vida en Don Quijote y Sancho

De todos los Quijotes que en el cine han sido, en estas líneas nos vamos a centrar en lo que podríamos llamar el "Quijote patético", es decir, un personaje que nos hace llorar cuando todo indica que la intención primordial de Cervantes era la de hacer reír. Ciertamente que una de las grandezas de la novela es precisamente las muchas interpretaciones que se pueden hacer de sus peripecias, y que por supuesto su autor deseaba que nos cayera simpático el personaje, pero el distanciamiento y la ironía con que se relatan sus desventuras no nos da ninguna pista para considerarlo un redentor de la Humanidad que, como muy bien dice la sabiduría popular de todos los redentores, acabará crucificado. Sin embargo, es esta variación del personaje la que ha contado con más entusiastas en el mundo del cine. Quizá no lo podemos criticar si consideramos que las adaptaciones que han querido ser más literales, la danesa dirigida por Lau Lauritzen en 1926 y la superproducción CIFESA de 1948 supervisada por la Real Academia, resultaron frías y poco atractivas para el público más allá de sus méritos estrictamente filmicos, ...que en el caso de la segunda fueron muy menguados, en gran parte por la obsesiva sumisión al texto.

La conversión de Don Quijote en héroe trágico viene básicamente del romanticismo alemán, donde Herder primero y los Schlegel después vieron al hidalgo no sólo como una figura épica, una exaltación de los ideales de la Caballería Andante enfrentada al materialismo contemporáneo, sino también como la máxima manifestación del espíritu romántico, cristiano y caballeresco del pueblo español¹, algo que resulta, como mínimo, dudoso que estuviera entre las intenciones primarias de Cervantes. De todos modos, la imagen (sea fiel o no a la

¹ Todavía en la tercera década del siglo XX, cuando Thomas Mann se embarca rumbo a los Estados Unidos huyendo del nazismo aprovecha para hacer una glosa, totalmente impregnada del espíritu del momento, del *Quijote*, basándose en la traducción de Ludwig Tieck que en su momento (1799) bendijo Friedrich Schlegel y que, dentro de su elegante uso de la lengua alemana, desvía al personaje de su contexto paródico para dirigirlo claramente hacia el idealismo. (Mann 1974).

creada por Cervantes) de Don Quijote como defensor de causas tan nobles y perdidas, del idealismo frente al materialismo, va a arraigar de tal modo que será el paradigma de todos los que en épocas posteriores insistirán en redimir a la Humanidad: es bien sabido que Karl Marx —que, por mucho que se le recuerde como creador del *materialismo histórico*, era en el fondo un idealista— sentía una profunda admiración por el Hidalgo y había leído a Cervantes en castellano².

El segundo acto en la manipulación del personaje cervantino también tiene lugar en el siglo XIX, pero esta vez viene de Rusia, donde casi todos sus grandes escritores se sintieron cautivados por las peripecias del Ingenioso Hidalgo, en especial Turguénev y Dostoyevski (Monforte Dupret 2007): en el caso del segundo, su adoración por el Quijote es de sobras conocida y siempre se ha visto al personaje cervantino como modelo del príncipe Mishkin, "el idiota" (Bajtín 180). De todos modos, la conversión de Don Quijote en un "loco santo" a la manera del *jurodivyj* que tanto protagonismo tiene en la ópera de Musorgski *Boris Godunov* (más que en el original de Pushkin), y que como tal aparecerá en representaciones posteriores del personaje literarias, musicales o cinematográficas, es una peculiaridad básicamente eslava y de dudoso linaje cervantino cuya gestación no deja de tener sus preguntas sin respuesta: la más importante de ellas es hasta qué punto no se deriva de la muy leída traducción al ruso de Vasili Zhurovski (1806), de la cual sabemos que no sólo se basaba en una versión francesa sino que también había sido sometida a un deliberado proceso de modificaciones del texto original en el que se reducían los aspectos naturalistas o cómicos en beneficio de lo trágico y patético. Aunque algunos autores sugieren que Dostoyevski conocía el *Quijote* por la versión de Masalski de 1838, más fiel al original, si aceptamos su influencia en el personaje de Mishkin lo más lógico es pensar que su referencia principal fuera la, mucho más influyente en general, traducción-adaptación de Zhurovski. Todavía en 1860 Turguénev —que había leído el Quijote en castellano— afirmaba que no existía una buena traducción al ruso de la novela de Cervantes. (Frambrough 2004)

La presentación de Mishkin como figura crística ya fue reconocida por Nietzsche en *El Anticristo* (58, *passim*) al definir a Jesús como "idiota" en una expresión que el propio autor se apresura a desposeer de su posible significado ofensivo para vincularla a la del *jurodivyj* que antes citábamos. Siguiendo este razonamiento no hay motivo para pensar que Dostoyevski

² Sobre la influencia del *Quijote* en el comunismo es interesante recordar que fue el primer libro que salió de las imprentas de la Cuba revolucionaria, y por orden expresa de Fidel Castro. En el prólogo a la reedición de 1972 (La Habana: Instituto Cubano del Libro), Mirta Aguirre recordaba la frase con que comienza la tan citada carta de despedida del Che Guevara a sus padres (sus "queridos viejos"), escrita en marzo de 1965, antes de marchar a Bolivia: "Otra vez siento bajo mis talones el costillar de Rocinante, vuelvo al camino con mi adarga al brazo".

veía a Don Quijote también desde una perspectiva cristológica y que en eso le han seguido otros autores y no forzosamente esclavos, pues hasta en España tuvo éxito la visión "religiosa" del Quijote. En su *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905) y, después, en *Del sentimiento trágico de la vida* (1912), Miguel de Unamuno interpretó la novela de Cervantes a su manera y proclamó "el quijotismo como religión nacional", siendo su héroe un "mártir castellano" que, como Jesucristo, da su vida para salvar a la Humanidad: "Nuestro Señor don Quijote, el Cristo español, en que se cifra y encierra el alma inmortal de este mi pueblo"³. Otro personaje de ficción hispánico con fuertes resonancias del "Quijote-Cristo" es el *Nazarín* de Benito Pérez Galdós (1895), del que resulta casi ocioso recordar que es la base de una famosa película de Luis Buñuel (1959) donde el cineasta de Calanda, más que hurgar en las reminiscencias quijotesas, hacía una reflexión sobre la inutilidad de la caridad cristiana que sería ampliada y mejor definida en su posterior *Viridiana* (1961). De todos modos, el perfil redentor del personaje fue perfectamente captado por uno de los cineastas rusos más líricos y trascendentes, Andrei Tarkovski, que ponía *Nazarín* como la tercera de sus diez películas favoritas⁴, con lo cual el círculo de interpretaciones quijotesas volvería a territorio ruso⁵: en la última película de Tarkovski, *Sacrificio (Offret)*, 1986, el personaje que interpreta Erland Josephson ¿no es una emblemática mezcla Quijote-Mishkin-Nazarín-Cristo?

Y finalmente, el tercer acto de las divagaciones sobre el Quijote que nos pueden ser útiles para entender su presentación cinematográfica: *Dulcinée*, tragicomedia en prosa en dos partes y nueve cuadros, estrenada en París en 1938, única obra del francés Gaston Baty, más conocido como prolífico e imaginativo director de escena al frente del Théâtre Montparnasse en París. Actualmente no se programa mucho, pero en su momento fue acogida con cierto interés y, lo más importante, tuvo una espléndida acogida en España, donde el ambiente no era especialmente favorable a las interpretaciones extranjeras de los mitos hispánicos. En Madrid se estrenó en el teatro María Guerrero el 2 de diciembre de 1941, en adaptación

³ La interpretación que hace Unamuno de la novela tiene algo de delirante y subjetivo que él mismo reconoce: "Hoy ya es el *Quijote* de todos y cada uno de sus lectores, (...) y debe cada cual darle una interpretación" (*Vida de Don Quijote y Sancho*, 1988 133-134); "¿Qué me importa lo que Cervantes quiso o no quiso poner allí y lo que realmente puso? Lo vivo es lo que yo allí descubrí, pusiéramo o no Cervantes, lo que yo allí pongo y sobrepongo y sotopongo, y lo que ponemos allí todos. Quise allí rastrear nuestra filosofía": capítulo 12 de *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos* (1986 278-279); otras referencias a Don Quijote como Jesucristo aparecen también en el capítulo 11 (267).

⁴ Texto de Tarkovski sobre *Nazarín* publicado originalmente en un libro colectivo publicado por el Festival de Cine de Moscú en 1979, *Luis Bunuel*; hay una traducción al castellano en *Nueva Revista* (1999). Tarkovski vuelve a asimilar *Nazarín* a Jesucristo en su *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el cine* (1991 10-14). Siguiendo con obras y personajes que hemos estado relacionando, quizá sería interesante recordar que Tarkovski realizó en 1983 un montaje de *Boris Godunov* para el Covent Garden londinense.

⁵ Puestos a relacionar España y Rusia, podríamos incluso hablar de *Nazarín* como un heredero del Tuberosov de la novela de Nikolai Leskov *Soborjane* (1872; que yo sepa no publicada en España, aunque se suele citar como *Gentes de Iglesia* o *Tres hombres de Dios*).

española de Humberto Pérez de la Ossa, recibiendo un buen éxito de crítica aunque sólo fuera por el homenaje que el autor hacía a la cultura nacional⁶. De hecho, la personificación escénica de Dulcinea ya tenía antecedentes, así como su interacción con el hidalgo, por ejemplo en la ópera *Don Quichotte* de Jules Massenet (1910), que quizá no pueda incluirse entre los mayores triunfos del popular compositor pero todavía se programa y de la que se recuerda muy especialmente la interpretación del gran bajo ruso Féodor Chaliapine [Shalyapin]. El libreto, basado en una poco divulgada obra teatral, nos muestra al hidalgo declarando su amor a una moza de mesón a la que confunde con Dulcinea, y de alguna manera nos preludia una posterior divagación cervantina escénica y musical, *Man of La Mancha*.

Aunque en la *Dulcinea* de Baty no vemos en acción a Don Quijote, se asume plenamente esa condición santa, casi divina del personaje que tanto gustaba a Dostoyevski. Tras conocer al hidalgo, Dulcinea, mujer de vida licenciosa, se convierte en una María Magdalena del Siglo de Oro y, rompiendo con sus viejas costumbres, sale a los caminos de Castilla a completar la tarea que se había propuesto su maestro: ayudar a los débiles, luchar por la justicia..., en suma, redimir a la Humanidad. Pero como le pasará algo después al *Nazarín* de Galdós/Buñuel, la Humanidad no muestra el menor interés en redimirse y la pobre Dulcinea sólo conseguirá la palma del martirio, que afrontará con pleno convencimiento de haber hecho lo que debía.

Una vez establecidas las premisas literarias, vamos a ver como repercuten en las adaptaciones filmicas de la novela de Cervantes⁷. Antes de continuar, debo avisar que he renunciado al análisis pormenorizado de cada una de las películas en beneficio de su contextualización, es decir, describiendo su proceso de gestación así como aquellas peculiaridades narrativas y estéticas que reflejan el entorno sociopolítico del momento en que se realizaron. Por idénticos motivos tampoco he querido adentrarme en elucubraciones teóricas sobre la conversión en imágenes de un texto literario, cuestión sobre la que existe bibliografía abundante y de alto nivel científico (Vidal 2002).

La versión clásica de G. W. Pabst

⁶ La traducción de Pérez de la Ossa fue muy celebrada, pero al mismo tiempo todos los críticos reconocieron que el original francés hacía una utilización muy correcta de expresiones tradicionales castellanas. (López Jiménez 1995; Gabaudan 1999).

⁷ Para una filmografía lo más completa posible del Quijote remito al lector a mi libro *De La Mancha a la pantalla. Aventuras cinematográficas del Ingenioso Hidalgo*, coedición de la Universidad de Barcelona con la Universidad Autónoma de Zacatecas (España 2007), así como a los muy documentados ensayos de Herranz (2005), Payán (2005) y Santos (2006).

En 1932 se rodó en Francia *Don Quichotte*, la primera aproximación filmica importante a la figura del hidalgo manchego⁸. Parece que la idea original fue de Chaliapine, al que hemos citado antes como primer protagonista de la ópera quijotesca de Massenet. Veinte años después de ese acontecimiento, el cantante conservaba su imponente presencia física y su arte todavía hacía vender discos a la casa que lo tenía en exclusiva, *La voz de su amo*. Un financiero griego dio alas a su proyecto, pero la gestación fue bastante laboriosa. De entrada ya hubo problemas para conseguir un realizador: al actor-cantante le hubiera gustado que fuera Charles Chaplin, pero éste, cortésmente, adujo incapacidad para asumir asunto de tanta envergadura y le recomendó a Jean de Limur, un francés que había trabajado en Hollywood y le había asesorado en la ambientación de *Una mujer de París* (*A Woman of Paris*, 1923). Pero Limur no era un cineasta reputado; sólo había realizado algunos títulos de escaso relieve y se ganaba la vida básicamente como director de doblajes al francés de films americanos, por lo que se barajaron otros nombres: Chaliapine sugirió a su compatriota Wiatcheslaw (o Victor) Tourjansky, pero tampoco se animó. Al mismo tiempo tenían lugar otros contratiempos en la preproducción: al ser el protagonista un divo operístico y estar en los primeros años del cine sonoro, con una importante demanda de películas "cantadas", una de las premisas era la inclusión de números musicales, y en ese sentido se encargaron a Maurice Ravel tres *Chansons de Don Quichotte à Dulcinée*. Desgraciadamente, las negociaciones con el veterano compositor (que pronto acabaría su carrera, sumido en la enajenación mental) se rompieron y sus melodías no se utilizaron. La tarea de ilustrar musicalmente el film pasó a Jacques Ibert, mientras que de la dirección acabó encargándose el austriaco Georg Wilhelm Pabst, que en aquel momento era, junto a Fritz Lang, el cineasta más famoso de Europa: tras varios títulos impactantes en la época muda había revalidado su condición en films sonoros de gran nivel como la magnífica adaptación de *Die Dreigroschenoper* de Bert Brecht (1931), estrenada en España en versión francesa como *La comedia de la vida*.

El guión de Paul Morand y Alexandre Arnoux, dos conocedores y amantes de la cultura española, no seguía fielmente a la novela pero resultó realmente modélico: resume y esquematiza en algo más de ochenta minutos las muchas páginas del original creando un auténtico espectáculo cinematográfico, que nunca es un encorsetado homenaje ni una adaptación seudoteatral. El film comienza por una breve secuencia de animación realizada por Lotte Reiniger —especialista del cine de sombras chinescas y autora de la bellísima *Die*

⁸ Siguiendo una costumbre muy habitual en aquella época, se hicieron dos versiones con repartos diferentes a excepción de Chaliapine: una hablada en francés y otra en inglés (curiosamente, no se planteó la posibilidad de una versión alemana); la primera se estrenó en Bruselas y París en marzo de 1933 y la otra (*Don Quixote*) en Londres en mayo del mismo año.

Abenteuer des Prinzen Achmed (1926)—, en la que vemos páginas de libros de caballerías con siluetas de caballeros en sobreimpresión y que nos introduce en el mundo obsesivo de Don Quijote. Entusiasmado por la lectura, Quijote-Chaliapín nos canta "La Sierra Nevada / m'appelle, m'appelle" —de Alexandr Dargomizhky, única canción que no es original— mientras fantasea con un libro en una mano y la espada en la otra; la escena acaba pinchando unos odres de vino, obviamente una cita fugaz y trasladada de uno de los momentos más célebres de la novela. Mientras Sancho llega con su burro cargado de libros para la biblioteca del hidalgo, la sobrina (que en esta versión se llama María en vez de Antonia) y su novio Sansón Carrasco comentan que se acabará arruinando y no se podrán casar; los razonamientos algo mezquinos del bachiller no son plenamente compartidos por María, que siente un gran aprecio por su tío y recuerda cuando le cantaba de pequeña (esta referencia puede verse como una tímida justificación a las intervenciones canoras del personaje).

Por la noche, Don Quijote sale a la calle con su armadura y entra en la taberna donde una compañía de cómicos ambulantes anunciando está representando una obra sobre Amadís de Gaula en la que el director interpreta al rey Arturo. Convencido plenamente de la realidad de lo allí escenificado, Don Quijote entra en la acción para ayudar a Amadís y consigue que el "rey Arturo" le nombre caballero, ante la rechifla de los presentes entre los que se cuenta la moza Aldonza. El incidente le convence de la necesidad de salir en busca de aventuras, para lo que consigue convencer al crédulo Sancho con la promesa del gobierno de una ínsula como mínimo. Antes de partir le canta al castillo del rey Arturo y a su dama; por supuesto, el "castillo" es el fonducho del pueblo donde su "dama", Dulcinea-Aldonza, está dándose gusto con un gañán. Tras la clásica aventura con los rebaños, el hidalgo envía a Sancho a conseguirle un casco, pero el esforzado escudero sólo obtiene una bacía de barbero que su amo acepta sin dudarlo como el famoso y mágico "yelmo de Mambrino".

Alarmados por lo que oyen de las andanzas de la loca pareja, Carrasco y el cura acuden al jefe de policía local, que admite que si no hay herejía no puede hacer nada contra el improvisado caballero andante; ante su poca colaboración, van a pedir directamente a los duques —presentados aquí como los señores del lugar— que les ayuden a controlar los desvaríos de Don Quijote. El cura es un personaje sencillo y tolerante, todo lo contrario del capellán ducal, una especie de pequeño inquisidor que en todo ve heterodoxias. A los nobles ya les han llegado noticias de los divertidos desvaríos del hidalgo y les entusiasma la perspectiva de invitarlo a casa; ambos son gente refinada y algo cínica que comprenden mejor que los toscos aldeanos al hidalgo pues lo ven como lo que es, un personaje literario y libresco. En aquel momento tiene lugar la aventura de los galeotes, que acaba con el resultado

DON QUIJOTE Y EL CINE: EL SUEÑO IMPOSIBLE

conocido; Sancho lleva a su maltratado amo a una venta próxima e intenta darse una buena cena, pero es interrumpido por unos corchetes que buscan a él y a su amo. En realidad, los agentes son enviados del duque cuya intención es llevarlos al palacio. Una vez allí, Don Quijote conversa (y canta, por supuesto) con los duques y éstos acaban por admitir la grandeza de espíritu del hidalgo, especialmente la señora cuando aquél habla de su amor por Dulcinea. Pero ya hay un plan urdido: mientras embroman a Sancho (el incordiante Doctor Recio primero, el manteo después), a su amo le montan un falso duelo con el caballero de la Blanca Luna, que es Carrasco disfrazado. La justa, sin embargo, se resuelve en contra del estúpido bachiller, que se ve obligado a revelar su identidad por miedo a que su adversario lo mate. Don Quijote, en un alarde de clarividencia, se siente engañado ("Ils m'ont humilié") y se retira muy digno, seguido por su también escaldado criado. El cura del duque vuelve a sus desvaríos inquisitoriales y su señor le dice, no sin cierta sorna: "Llevad los libros del hidalgo a la hoguera. ¡Así podréis quemar algo!".

La película acaba con la escena de los molinos, a los que Don Quijote ataca quedando muy maltrecho; por el mismo camino pasa la expedición inquisidora hacia su casa. Cuando el hidalgo vuelve a su hogar, desmoralizado por la última aventura, ve todos sus libros en llamas y toma conciencia de que su vida ha sido un error. Muere en brazos de Sancho y María.

Como puede apreciarse, se trata de una reducción muy drástica del libro, pero tiene una gran cohesión dramática y ni siquiera las canciones le quitan fluidez. De hecho, son uno de los puntales de esta adaptación y en el final le dan una insólita grandeza al relato, cuando de las cenizas va formándose la primera página del libro de Cervantes (efecto de montaje a la inversa) y de fondo se oye al gran Chaliapine cantando "Si tous les livres m'ont tué, il suffit d'un pour que je vive / Fantôme dans la vie, et réel dans la mort / Tel est l'étrange sort du pauvre Don Quichotte". A los historiadores españoles (Fernández Cuenca 53) no les gustó nada esta alusión a las prácticas crematorias de la Inquisición, pero en realidad Pabst y sus guionistas no estaban hablando de la Mancha de Cervantes sino —con un sentido realmente profético— de la Europa de 1933, en la que seguía habiendo canallas que quemaban libros y, si se terciaba, también personas.

A nivel visual, todo el film es espléndido: decorados y vestuario son una evocación estilizada de las pinturas de la época, incluida una referencia muy directa (divertida, aunque un poco fuera de lugar) al *Retrato del cardenal Niño de Guevara* del Greco. Algunas situaciones cambiadas con respecto al original resultan, paradójicamente, de una gran eficacia, como los antológicos planos del hidalgo enganchado en las aspas del molino, que por técnicamente imposible que sea ha hecho auténtica escuela, o la curiosa escena en la venta

después del incidente de los galeotes: cuando los policías le preguntan a Sancho por su amo, éste niega conocerle, y a la tercera vez que lo dice se oye el canto del gallo...; más que citar a Cervantes, Paul Morand está preludiando la *Dulcinea* de Gaston Baty. En el "debe", no obstante, también pueden cargarse algunos elementos, el primero de los cuales es la personificación de Sancho, que tanto en la versión francesa como en la inglesa está encarnado por sendos cómicos de variedades que no acaban de dar toda la complejidad del personaje, más allá de algunos chascarrillos de origen teatral y la posibilidad de competir con Chaliapine en materia de canto en un número de lucimiento (*Chanson de Sancho*). En la versión inglesa, George Robey repite el papel que ya había compuesto en un *Don Quixote* paródico de 1923, mientras que en la francesa sorprende la elección del cómico teatral Dorville (alias de Henri Donane), que entonces no tenía ninguna experiencia en el cine; no obstante, y a pesar de las pegas que le podamos poner, hacer de Sancho le dio suerte pues fue el comienzo de una carrera que sólo acabaría con su muerte en 1941. El otro factor criticable es el paisaje: los escenarios que se ven, rodados en Provenza, no tienen la más mínima relación con los de la Mancha, y en la escena en que Don Quijote espera que su escudero le traiga el yelmo, Chaliapine canta su *Chanson de Dulcinée*... ¡a la orilla del mar! (sin haber llegado a Barcelona, por supuesto).

De todos modos, creo que lo positivo en esta versión del *Quijote* prima sobre lo negativo, empezando por el mismo Chaliapine, que compone un hidalgo serio y digno, cuya derrota no esconde más que el fracaso moral de sus adversarios: de los prepotentes, los mezquinos, los materialistas...; de acuerdo que quizá no fuera este el mensaje de Cervantes, pero sí es el que hemos comentado en el apartado anterior que los autores del siglo XX — alemanes, rusos e incluso españoles— han querido ver en su personaje.

Don Quijote de la URSS

Dos décadas más tarde, otro gran cineasta dará su personal visión del Quijote y profundizará en esa imagen lírica e idealista, algo que no extrañará a nadie si recordamos que se trata de un realizador soviético, ucraniano por más señas: Grigori Kózzintsev, que en los últimos años del mudo había creado con Ilya Trauberg obras maestras del cine experimental como *La Nueva Babilonia* (*Novyj Vavilon*, 1929) pero después había podido pasar con nota la reconversión al "realismo socialista" con la célebre "Trilogía" sobre las aventuras del obrero Máximo, héroe positivo absoluto de la iconografía filmica estaliniana⁹. No obstante, el clima

⁹ En España sólo pudo verse (durante la Guerra Civil) la primera entrega, *La juventud de Máximo* (*Junost' Maksima*, 1935)

de terror que paralizará la cultura soviética hasta mediados de los años cincuenta afectará su ritmo de producción y, tras los problemas de su último film juntos (*Prostye ljiudi*, 1946/50), cada uno seguirá por su lado. Trauberg ya no hará nada destacable, pero con el "deshielo" Kózintsev conseguirá llamar la atención de los críticos con tres adaptaciones literarias de calidad, ésta del *Quijote* y dos de Shakespeare: *Hamlet* en 1964 y *El rey Lear* (*Korol Lir*) en 1969¹⁰.

Como es lógico, la visión del personaje cervantino que nos da Kózintsev está filtrada por los prejuicios y fantasmas propios de la cultura rusa y de la que ya se había impregnado en los escritos de Turguéniev o Dostoyevski. La ironía y el distanciamiento de la novela desaparecen en aras de la ya comentada interpretación trágica que convierte al desquiciado hidalgo —maravillosamente compuesto por Nikolai Cherkásov— en un héroe que nada contra corriente, un iluminado poseedor de la verdad víctima de los egoístas y los mezquinos. Expondremos a continuación la trama del film pues es interesante ver como la mayor atención que se concede a unos episodios sobre otros va ligada al *parti pris* que hemos comentado.

Las primeras escenas nos introducen a los personajes principales: Don Quijote no tiene los ademanes de loco con que se suele presentar sino que es un hombre afable que se expresa con moderación y dulzura; cuando ve a la rústica Aldonza, aún sabiendo que no es su simpar Dulcinea, la toma como la dama de sus sueños sin que quede muy claro si es una utilización simbólica o la más lunática de tomarla por encantada. A pesar de su condición vil, la Aldonza que nos muestra el film es una bella y delicada joven que queda inmediatamente conmovida por la presencia del hidalgo, igual que la heroína de Gaston Baty pero olvidándose por completo de la visión cervantina. Los demás personajes tienen una transcripción más fiel: el cura, por ejemplo, está visto sin el anticlericalismo que se podría esperar, el barbero habla como un científico (recuérdese que los barberos eran también cirujanos, es decir, unos profesionales socialmente considerados) y Sancho, si exceptuamos los rasgos muy poco manchegos del actor Yuri Tolubéyev, tiene una personificación bastante ortodoxa. La primera aventura que se nos muestra es la del vizcaíno, y la "dama cautiva" es Altisidora, que hace una aparición realmente temprana pero que sirve para enlazar con la que será la escena culminante del film: desde el primer momento se nos muestra la dama como un ser caprichoso y malvado, que ve como la locura del caballero puede servirle para ganar unos puntos ante sus señores los duques, procurándoles el bufón más divertido de España.

¹⁰ *Hamlet* se distribuyó comercialmente en España a partir de diciembre de 1966, formando parte del lote de películas soviéticas que había conseguido importar Cesáreo González y entre las que también figuraba *Don Quijote*.

Siguiendo con este espíritu sintético que muestra lo que le conviene más, episodios conocidísimos como el de los rebaños o el yelmo de Mambrino sólo se explican verbalmente cuando los familiares de Don Quijote se reúnen para comentar con alarma lo que se explica de él. Sin embargo, se concede gran importancia al episodio de Andrés, el pastorcillo al que su amo apalea. Después de afejar su conducta al agresor e imponerle un ligero correctivo, Don Quijote se aleja tras haber hecho prometer al amo que nunca más pegará al muchacho: éste queda agradecidísimo pues es la primera vez que alguien hace algo por él, pero el último plano nos deja bien claro que el amo sin corazón no va a cumplir la promesa hecha al caballero y ya está preparando el garrote para machacar las carnes del sufrido Andrés... A continuación vienen los episodios de los galeotes y de la venta (que incluye la batalla con los odres, el enredo con Maritornes y la pelea con un marido celoso), resueltos con buen uso del color —dentro de las probadas limitaciones de los laboratorios soviéticos— y de la escenografía, en la que sólo sobran algunas innecesarias sobreimpresiones para visualizar la transformación subjetiva de los odres en monstruos (como no sea hacernos un diagnóstico clínico de esquizofrenia). Hagamos constar cómo también Maritornes, que en la novela es poco más que vulgaridad y sensualismo, queda impresionada, como Aldonza, por la personalidad del héroe. Con la vuelta a casa acaba, como en el libro, la primera parte de las aventuras.

En la segunda parte hace su entrada Sansón Carrasco, que como bachiller de Salamanca que es, intenta curar al hidalgo "científicamente", no con las sangrías compulsivas que propone el barbero. Los intentos, por supuesto, no surten efecto, y en estas aparece Altisidora con el encargo de invitar a Don Quijote y su escudero al palacio de los duques. La escena es algo teatral pero está muy bien compuesta y hace buen uso de la música y de la imagen panorámica. Por el camino tiene lugar la aventura del león, habitualmente poco mostrada en cine y que también sirve para enfatizar la ruindad de Altisidora, que es la que abre la jaula y deja a Don Quijote expuesto a su suerte. Pero el hidalgo afronta la situación con una entereza que deja a todos pasmados (hasta Sancho ha salido corriendo y ve a su amo hecho trizas); invita a la fiera a salir a batirse, pero como no le hace caso se pone a hablarle con la mayor flema: "¿Te sientes solo en España, verdad, amigo? ¡Yo también!". El episodio acaba dejando bien clara la maldad de las clases altas representadas por Altisidora y la dignidad moral de Don Quijote, así como su solidaridad con los cautivos y humillados, ya que el león no es sino otra víctima del capricho de los poderosos.

En el palacio de los duques se desarrolla la escena clave del film, y también la más ambiciosa en cuanto a puesta en escena y más rica de producción. La iconografía está

DON QUIJOTE Y EL CINE: EL SUEÑO IMPOSIBLE

literalmente tomada de Velázquez, hasta el punto de que el duque tiene un sorprendente parecido con Felipe IV. Todos los cortesanos adoptan una postura rígida y distante, si exceptuamos un iracundo monje dominico que tacha de hereje al hidalgo y éste le responde: "Salid de vuestra capilla y mirad lo que pasa en el mundo, donde sólo triunfan los malvados, los difamadores, los ambiciosos...". El bufón, que empezaba a verse sustituido por el recién llegado, sigue con sus bromas rastreras pero comenta por lo bajo a Altisidora: "Ese habla en serio. No es un majadero como vosotros". Entre fingidas amabilidades, Sancho toma posesión de su "ínsula" y empieza a impartir justicia con muy buen criterio pero dudando de las premisas en que se basa su autoridad: "Si mando apalearos, seguro que encuentro seguidores; si mando premiaros, nadie me hará caso". Mientras, su amo es sometido a una cruel broma. Le dicen que Altisidora ha muerto de amor por él, al no ser correspondida: lo llevan a una estancia donde la dama yace y el pobre hidalgo, deshecho en lágrimas, ofrece su vida a cambio, pues él no podía traicionar el amor a su Dulcinea. En el momento más doloroso, la supuesta difunta se levanta y empieza a insultar brutalmente al caballero: "Saco de huesos, imbécil, ¿cómo puedes pensar que una mujer de mi alcurnia pudiera estar enamorada de ti?". La tensión del momento está muy bien reforzada por un fondo musical agitado que recuerda mucho el de Prokofiev para el *Iván el Terrible* eisensteniano. Los cortesanos sacan sus negras capas y descubren sus trajes de fiesta. Habla el duque: "No os ofendáis, Don Quijote. Ha sido una comedia, como todo en la vida. Vos sois maestro en eso. Nos habéis demostrado que la virtud es ridícula, la fidelidad grotesca y el amor una loca invención...". El desconcierto del hidalgo llega al máximo cuando un secretario le ofrece una bolsa con dinero (que, por supuesto, rechaza) y pide permiso a los duques para retirarse, lo que hace entre el sarcástico aplauso de los presentes; el bufón le ha colgado en la espalda un letrero que dice: "Don Loco". Nuestro héroe, convencido de que tanta maldad es obra exclusiva de su viejo enemigo el mago Frestón, sale corriendo para buscar a Sancho, que mientras tanto ha sido ya despojado de sus atribuciones en la ínsula.

El final es, como en la versión de Pabst, el enfrentamiento con los molinos, resuelto también con la ocurrencia del personaje enganchado al aspa. La confusión del hidalgo aparece claramente como un trastorno mental causado por la traumática experiencia en casa de los duques y la negación de que todo ello se deba realmente a la maldad de los hombres: colgado del aspa, Don Quijote proclama su fe en el género humano, que el hombre es bueno y sus debilidades son debidas a la intromisión de pérfidos encantadores. En aquel momento aparece el caballero de la Blanca Luna, que lo reta y lo vence, pero la puesta en escena deja bien claro que la derrota del héroe se debe a su inferioridad física después de la tremenda

costalada al caer del aspa; como en otras interpretaciones "románticas" del personaje, en ningún momento del film se nos permite ver a un Quijote auténticamente vencido o mostrando debilidad de espíritu. En el camino de vuelta a casa sufre un nuevo golpe moral al encontrar a Andrés, que le explica con resentimiento lo contraproducente que fue su "ayuda" ...; el pobre hidalgo empieza a darse cuenta de que ninguna de sus "hazañas" ha servido de nada y decide morirse literalmente de pena, y no de un deterioro físico como en la novela. La rústica Aldonza llora su final como la que más, marcada para siempre por la mirada de Don Quijote y dispuesta a convertirse en la *Dulcinée* de Baty. En su última noche el caballero de la triste figura muere confortado con los ectoplasmas de su fiel Sancho y Dulcinea (con los rasgos de Aldonza, claro); un poco antes el esforzado Carrasco le había intentado animar diciéndole que no le había devuelto a casa para morirse sino para que "viva como todos", y el hidalgo con una media sonrisa se lo quita de la cabeza: "Como todos, ¡desde luego que no!".

En el fondo, la interpretación que nos ofrecen Kózintsev y su guionista Schwartz es tan romántica como política, una combinación cuya finalidad principal es quedar bien con la tradición cultural rusa y las directrices del Partido, si bien es verdad que el didactismo marxista no resulta agobiante a pesar de algunas "cuñas publicitarias" como la frase que Sancho dedica al sicario que lo expulsa de la ínsula: "Yo soy un campesino y si dejo de ser gobernador siempre puedo volver al campo. Cuando tú pierdas tu trabajo, te darás cuenta de que no sabes hacer nada"; el carácter intolerante del capellán del duque ya figura en el original de Cervantes. Don Quijote es un loco porque defiende la justicia, la verdad, la honradez, la fidelidad...; dicho de otra manera, está claro que su visión de la vida es incompatible con la realidad, pues los que cuentan en el mundo real no son los locos sino los cuerdos, es decir: los ambiciosos, los intolerantes, los insolidarios, los cínicos. Esto era tan cierto en la época del *Quijote* (aunque Cervantes nunca lo exprese de forma tan retórica) como en 1957 o en la actualidad, donde seguimos viendo como los que tienen la razón son los que se enriquecen con la venta de armas o la explotación infantil, los que bombardean a civiles indefensos en nombre de no se sabe qué valores, los que consideran que la pena de muerte es la mejor manera de solucionar los problemas sociales, los que ven normal que miles de personas se consuman cada día de hambre y miseria. Y los que no están de acuerdo con ellos son unos pobres locos, merecedores en una primera fase del escarnio y, más adelante, de castigos mayores.

Independientemente de sus méritos artísticos, el *Don Quijote* de Kózintsev se recuerda por ser la primera película soviética estrenada en España después de la Guerra Civil, algo que

entre los cinéfilos y los antifranquistas se vivió como un pequeño acontecimiento. El diario barcelonés *La Vanguardia* (entonces *La Vanguardia Española*), en su edición del miércoles 23 de marzo de 1966, anunciaba en la sección de espectáculos que "El Quijote ruso va a proyectarse en los cines españoles":

Dentro de unas semanas va a estrenarse en España, por primera vez desde que terminó la Guerra de Liberación [*sic*], una película rusa. Se trata del film *Don Quijote*, que ha sido galardonado con numerosos premios internacionales y que está considerado como uno de los mejores del séptimo arte. La película tiene nueve años. En ella apreciaremos el sistema ruso del color —el Sovcolor— y conoceremos a Nikolai Tcherkassov [*sic*], el mejor actor ruso, que protagoniza a Don Quijote, y que, además de artista, es también director, escritor y destacado pedagogo. Especialista en la caracterización de grandes personajes, ha encarnado, entre otros, a Moussorgski, Iván el Terrible, Lenin, Poleyev, Alexandre Nevski, etcétera. Sancho Panza estará encarnado por Tolubeyev, uno de los cómicos más populares de la Unión Soviética.

El elogio del protagonista merece algunas matizaciones, aparte de aclarar que nunca interpretó a Lenin ni a Musorgski (aunque hacía otros papeles en películas dedicadas a estos personajes). Ciertamente Cherkásov había sido el actor más celebrado y galardonado durante el periodo estalinista, pero con la llegada del "deshielo" su estrella estaba empezando a languidecer y su muerte, acaecida precisamente a finales de ese mismo 1966 con 63 años, recibió poca atención en las necrológicas locales. No había sido cómplice en ningún modo de la brutal represión de aquella época e incluso procuró ayudar a compañeros en desgracia, pero es indudable que en su ascenso al estrellato fue fundamental el gran aprecio que por él sentía Stalin, sobre todo tras su sentida creación en el *Alexander Nevsky* de Eisenstein (*Aleksandr Nevskij*, 1938). Para los propósitos de este artículo lo que debemos tener en cuenta es que el personaje de Don Quijote fue una obsesión en toda su vida profesional, sobre todo en el teatro, y en la película puso todo el amor que por él sentía, por supuesto siempre desde la perspectiva "trágica" propia de la interpretación eslava¹¹. (Pronkéovich. 2011).

¹¹ En 1958 publicó un "diario" de sus experiencias quijotesas centrado en el rodaje del film de Kózintsev. Pronkéovich (2011) nos recuerda un curioso documental biográfico para televisión en el que se analiza la compleja personalidad de Cherkásov y que lleva el significativo título de *Ivan Groznyj s dušoj Don Kihota: Nikolaj Čerkasov*, es decir: "Iván el Terrible con el alma de Don Quijote: Nikolai Cherkásov" (2008, dirección de Irina Firsova y guión de Liudmila Romanenko, con la participación, entre otros, del hijo de Cherkásov, Andrei Nikolaevich).

El estreno oficial en España fue en el Cine Palafox de Madrid, el jueves 2 de junio, en una sesión especial patrocinada por la Asociación de la Prensa, "consciente de la expectación que despierta este film" según el anuncio publicado en *ABC* ese día. La expectación rodeó también el estreno en Barcelona el 16 de setiembre del mismo año en el Cine Comedia donde, según informaba el crítico Antonio Martínez Tomás, al acabar la proyección el público rompió en una atronadora ovación¹²; a título anecdótico señalemos que en la presentación barcelonesa se proyectaba como complemento un corto de animación que también venía de más allá del "Telón de Acero", concretamente de Checoslovaquia: *La gallina mal pintada* de Jiří Brdečka (*Spatne namalovaná slepice*, 1964).

El Quijote místico a la rusa tendrá otra destacada aparición bastante más tarde, ya en tiempos de la *perestroika*, en *Osvoboždennyj Don Kihot* (1987), cortometraje de animación inspirado en una vieja obra teatral del que fuera primer Comisario del Pueblo para la Educación entre 1917 y 1929 Anatoli Lunacharski, que por erigirse en adalid de lo que llamaba "cultura proletaria" y apoyar en ocasiones a personajes "heterodoxos" tuvo algunos enfrentamientos con Lenin y a la larga habría acabado por caer en desgracia si no hubiera fallecido prematuramente en 1933 (Fitzpatrick 1977). Estrenada en 1923, *Don Quijote liberado* (primera traducción española en 1934) reinterpretaba la historia de Don Quijote desde una perspectiva revolucionaria. Tras el episodio de los galeotes, el hidalgo y su escudero son detenidos y llevados al palacio de los duques, donde son objeto de mofa. Los galeotes, presentados como una especie de disidentes políticos, asaltan el palacio, liberan a Don Quijote y se aprestan a dar su merecido a los aristócratas. Pero el caballero, siempre del lado de los débiles, se opone a castigar a los que le han ofendido, despertando las iras de los revolucionarios. No obstante, uno de sus cabecillas, el más intelectual, le deja ir, pues sabe que su postura es fruto de su innata bondad: el problema es que en una situación de terror político no hay lugar para la tolerancia con los enemigos de clase. De hecho, cuando Don Quijote y Sancho abandonan el castillo, las fuerzas de la reacción ya lo están asediando con total superioridad de medios...

Según el hispanista ruso V. Bagnó (1998), Lunacharski interpreta en su *Quijote liberado* dos interpretaciones de pura raigambre soviética, la del *quijotismo como amor al bien* y *quijotismo como odio al mal*, y sin denigrar la primera acaba por ponerse totalmente

¹² Un testimonio de la curiosidad que despertó, no sólo entre la crítica sino también en un público que lo desconocía todo del cine soviético, puede verse en la escena de una película rodada en Barcelona, *Mañana será otro día* de Jaime Camino (1967), en la que la pareja protagonista que interpretan Sonia Bruno y Juan Luis Galiardo salen del Comedia y ella comenta: "No es mala para ser rusa, ¿verdad?". La mejor crítica española de este film fue la emitida en el momento de su pase en Cannes por José Luis Borau, publicada en *Cine-Club* nº 13 (enero-febrero 1958).

DON QUIJOTE Y EL CINE: EL SUEÑO IMPOSIBLE

del lado de la segunda, más acorde con lo que la naciente Unión Soviética necesitaba en aquel momento (reproduzco el texto tal como lo redacta en castellano el Prof. Bagnó, a pesar de algunas imprecisiones sintácticas):

Al don Quijote, su personaje, humanista abstracto, que encarna el amor al próximo, oponen el herrero Drigo y el estudiante Baltasar, los quijotes de la idea revolucionaria, listos para sacrificarse en bien de la humanidad del bienestar de los hombres concretos.

En el original resultan especialmente conmovedores (y reveladores) los conceptos emitidos por Baltasar al despedirse del hidalgo:

Cuando nos quitemos las sangrientas y sudorosas armaduras, entonces os llamaremos, inmaculado Don Quijote, y os diremos: "Entrad en el mundo maravilloso que hemos conquistado y ayudadnos a crear el bien. ¡Con qué libertad respirará tu pecho y qué natural y maravilloso se mostrará todo a tu alrededor! Sólo en este momento os podréis llamar Don Quijote liberado. Y si entornáis los ojos y miráis hacia atrás, veréis los espantosos abismos que vuestra merced no ha pasado. ¡Ay! No podéis entender que tuvimos que pagar ese precio porque, de lo contrario, no podríais entrar en esa tierra de promisión en la que sólo encontraréis luz y armonía" (Lunacharski 124-125).

Dirigido por Vadim Kurchevski¹³, el film basado en la pieza de Lunacharski esquematiza inevitablemente el mensaje original tanto por su duración (escasos veinte minutos) como por la renuncia a los diálogos impuesta por su iconografía, que no es de dibujos sino de *muñecos* animados según la técnica de imagen-a-imagen (también conocida como "paso de manivela": *stop motion* en inglés), a la manera de los pioneros de efectos especiales Willis O'Brien y su discípulo Ray Harryhausen. No obstante, la influencia principal de este film es la del checo Jiří Trnka (este maestro de la animación estuvo dándole vueltas durante tiempo a una versión del Quijote que, desgraciadamente, no se llegó a concretar), bien visible en la elegancia del diseño de decorados y personajes así como en la composición fotográfica, con un uso del color más pictórico que naturalista.

La sombra de Don Quijote

¹³ Kurchevski fue uno de sus principales realizadores de la productora de animación Soyuzmultfilm y buscó, en un tipo de cine habitualmente enfocado al consumo infantil, un mensaje adulto y orientado políticamente. Instalados en Leningrado, los estudios Soyuzmultfilm fueron inaugurados en agosto de 1936 y desde entonces han sido uno de los más activos de Europa.

En el imaginario cinematográfico, la figura del hidalgo está también (muy) influida por una obra teatral en la que realmente no aparece pero su ideario de redentor queda marcadamente sistematizado en toda su intriga y diálogos: me refiero, como es lógico, a la *Dulcinea* de Baty, objeto precisamente de dos películas que tienen como detalle más destacable el estar rodadas en España en vez de Francia, país de origen de la obra original. Pese a no aparecer el hidalgo, creo que son muy significativas en lo que respecta a explicar la iconografía filmica del Quijote.

La actriz Ana Mariscal, que había sido Dulcinea en la producción teatral madrileña, decidió llevarla al cine con dirección de su hermano, el hasta entonces actor Luis Arroyo¹⁴. Rodada entre febrero y abril de 1946 con el mismo título del original, la posproducción no debió ser muy fluida pues hasta octubre no recibió la licencia de exhibición y, lo que es más extraño, no consiguió estrenarse hasta junio del año siguiente; y digo lo de "extraño" no porque lo fuera que una película española se estrenara tarde, sino porque en este caso se trataba de una que había obtenido la mejor nota de la Junta de Clasificación y Censura: "Interés Nacional", lo cual le garantizaba presentarse en una buena sala y en el mejor momento de la temporada. Y aunque no dispongamos de datos de taquilla fiables, parece que desde el punto de vista comercial fue un sonado fracaso (en Barcelona no consiguió distribuirse hasta enero del 1949); en resumen, que esta *Dulcinea* no funcionó: ¿por qué?

La trama está contada en *flashback* a partir del momento en que Dulcinea es llevada a la Audiencia de Toledo acusada de hechicería; a partir de sus declaraciones y testimonios de conocidos nos vamos enterando de su historia. Un tiempo atrás, Dulcinea se llamaba Aldonza y era una moza de mesón: el film se cuida de no presentarla como una prostituta ni aludir al hijo que había tenido con un desconocido y que murió de pequeño, sino simplemente como algo "ligera de costumbres". Un día aparece el atribulado Sancho Panza con una carta de su señor Don Quijote para su dama Dulcinea, y los juerguistas de la fonda embroman a Aldonza con ella antes de mantear al sufrido escudero. La carta transfigura a la muchacha, que se vuelve "seria" y no corresponde a las insinuaciones groseras de los clientes. Tras esta introducción llega el momento en que Dulcinea conoce por fin a Don Quijote, aunque no puede decirle nada: el caballero ha sido derrotado y vuelve a su casa para morir. Dulcinea llega hasta su casa justo cuando el hidalgo está agonizando y el cura y el notario lo han presionado para que firme un testamento "normal", sin salidas de tono, y jure que todo en su vida era mentira, incluso la existencia de Dulcinea. La muchacha entra justo después de la

¹⁴ Ambos se llamaban en realidad Rodríguez Arroyo; Mariscal era un tercer apellido.

muerte pero se entera por Sancho de que sus últimas palabras fueron "No existe amor como el de Dulcinea" y le encargó hacer todo el bien que él no había podido hacer.

Y dicho y hecho: la moza se va por los campos de Castilla a auxiliar enfermos, pobres, heridos..., siendo totalmente incomprendida por las gentes que la acusan de ladrona y bruja; se relaciona con una banda de mendigos, una especie de "Corte de los Milagros" comandada por un fraile renegado del que el guión se apresura a aclarar que "sólo era novicio". Se burlan de ella haciéndole creer que ha curado a un llagado con un beso (la llaga era falsa, por supuesto). Al final, su dedicación a los humildes excita las iras de un noble caprichoso y prepotente, que la denuncia a la Justicia: aquí empalmamos con el principio de la película. En el juicio se va aclarando todo y Dulcinea se da cuenta de que todo ha sido mentira; primero le desmontan lo de Don Quijote cuando Sancho, llamado a declarar, admite que su amo estaba loco y su obsesión con Dulcinea formaba parte del mismo "cuadro clínico", y después aparece su antiguo compinche "el enfrailado" que se arrepiente de todas sus blasfemias, redimido por la pureza de la muchacha, y pide ser entregado al Santo Oficio en su lugar. El oidor, que se ha dado cuenta de la bondad de Dulcinea, la absuelve y la deja en libertad: "La llaga sería falsa, pero el beso fue verdadero". Pero Dulcinea ya no es Aldonza y no quiere volver a su antigua vida, y ante el pasmo (y la connivencia) del tribunal y todos los presentes sale dignamente del edificio para enfrentarse al populacho, que la quiere quemar por bruja. No vemos su final pero podemos recordar como la escena de títulos se abría con unos regueros de fuego que, surgiendo del libro de Cervantes, formaban con llamas su nombre. Dulcinea acaba ardiendo en el amor de Don Quijote.

Es indudable que este film tiene todos los puntos para ser mejor considerado ahora que en la fecha de su estreno, pues en algunos aspectos es de una sorprendente modernidad y no extraña que en 1947 se considerara aburrido, deprimente e incluso (aunque no hemos encontrado testimonios de ello) "heterodoxo". El contenido tiene una serie de puntos conflictivos que, por supuesto, ya estaban en el original de Baty, pero que son realzados en la película: lo primero que destaca es la asimilación sin disimulos de Don Quijote con Jesucristo, presentado como una figura mística/mítica que siempre vemos de forma indirecta e incompleta (una sombra, un brazo), con un respeto que el cine sólo muestra con personajes de gran importancia religiosa (recordemos la forma de presentar al mismo Jesús en *Ben-Hur* y otros films devocionales). Que un enajenado sea la personificación de la bondad absoluta y pueda asimilarse al Cristo es, como ya hemos dicho antes, un concepto eslavo ochocentista, pero en la España de los años cuarenta del pasado siglo y, por supuesto, en la de la época de Cervantes, suena a herejía total a no ser que invoquemos el espíritu de Unamuno. Más cosas:

la ingenua Dulcinea haciendo el bien a delincuentes y pícaros aplicando las virtudes cristianas al pie de la letra sin obtener más que la irrisión es el vivo retrato de *Nazarín* y *Viridiana*, dos personajes de Buñuel que, como es bien sabido, no gustaron nada a los censores del franquismo. Y, para acabar, la impactante reacción final de Dulcinea y la todavía más sorprendente de los miembros del tribunal, que no sólo no le impiden, sino que casi la animan, a dirigirse a su destino final: si lo de una es un suicidio disimulado como sacrificio expiatorio, lo de los otros es casi una eutanasia...; pero nadie lo vio así en su momento (quizá le estamos buscando los tres pies al gato, pero no sería el único ejemplo de despiste censor en el cine español). Tampoco criticó nadie, curiosamente, algunas desviaciones del relato cervantino, concretamente la escena de la muerte de Don Quijote: en la novela nuestro hidalgo muere plácidamente, en paz con Dios y los hombres y admitiendo su locura, mientras que en la interpretación de Baty sólo reniega de sus ideales forzado por el cruel acoso de sus allegados, que quieren dejar el testamento en orden y ello no es posible si no da señales de cordura¹⁵.

Por lo que respecta al aspecto formal es de una superlativa elegancia, con una fotografía tenebrista muy pictórica. Es de los pocos films históricos españoles de esta época en que lo recargado del diseño no es un añadido sino una herramienta para hacer más comprensible la historia. Las interpretaciones son en general muy buenas, sobre todo las de Ana Mariscal y Carlos Muñoz ("el fraile"), actor encasillado en papeles insustanciales que pocas veces tuvo ocasión de demostrar sus habilidades; quizá Manuel Arbó no da mucho el tipo de Sancho, pero es un fallo menor. Luis Arroyo no tuvo muchas oportunidades de confirmar su talento como director, pues su siguiente película, *Aquellas palabras* (1948), fue un completo fracaso que le obligó a volver a su actividad habitual, la interpretación. Murió prematuramente en 1956, con apenas 40 años.

Teniendo en cuenta que esta primera adaptación de la *Dulcinea* de Baty tuvo una aceptación dudosa a pesar de que estaba reciente su éxito en la escena, cuesta de entrada entender la razón de una nueva versión en 1963, cuando el cine empezaba a ir por otros derroteros. Su creador, Vicente Escrivá, era conocido y valorado como guionista y productor: con la colaboración de Rafael Gil, su empresa Aspa Films había realizado una serie de títulos de prestigio, cuyo único defecto (visto desde una perspectiva actual, por supuesto) era estar

¹⁵ Los materiales conservados del expediente censor de *Dulcinea* pueden consultarse en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares [AGA], cajas 36/03259, 36/03301 y 36/04679. En el mismo centro, en la caja 36/04548, se encuentra también un informe de censura fechado el 11 de marzo de 1941 sobre un anterior (y no realizado) proyecto de adaptación al cine de la obra de Baty que iba a ser dirigida por el suizo Jean Choux; los censores le encontraban muchas pegas al guión (tratamiento ligero de los aspectos religiosos, referencias críticas a la Inquisición) y, aunque no llegan a prohibirlo taxativamente, imponían muchas modificaciones y manifestaban dudas sobre la conveniencia de rodarlo.

muy escorados hacia la retórica "nacional-católica" que era *primum movens* del régimen en los años cincuenta. Su primera experiencia como director, *El hombre de la isla* (1959), también de tema "trascendente" aunque no propiamente religioso, fue premiada por el Sindicato y en el festival de Karlovy Vary pero no consiguió estrenarse hasta finales de 1961, cuando ya estaba metido en la producción de *Dulcinea*, que por cierto tuvo sus avatares. Desde el primer momento se planteó como una producción de alto nivel, con participación de actores extranjeros pensando en una versión hablada en inglés para el mercado internacional: la protagonista era Millie Perkins, de la que en aquel momento todavía se recordaba su convincente interpretación en *El diario de Ana Frank* (*The Diary of Anna Frank*, 1959) de George Stevens. Para cubrir estas necesidades de cosmopolitismo se buscó la coproducción con Italia y la RFA, lo que explica la presencia en el elenco de actores de esos países, especialmente italianos (incluimos entre estos al americano Cameron Mitchell, que acababa de instalarse en Roma para una larga temporada), pero por una serie de oscuras vicisitudes legales, una vez acabado el rodaje y la posproducción las empresas extranjeras interesadas todavía no habían podido formalizar su participación, por lo que la película fue enviada al Festival de Venecia de 1962 como íntegramente española (aunque, paradójicamente, con el doblaje inglés)¹⁶; no llegó a tiempo de participar en la sección oficial de la Mostra y tuvo que conformarse con la informativa, pero tuvo la satisfacción de recibir alguna crítica positiva¹⁷.

La *Dulcinea* de Escrivá está inspirada, más que en la pieza de Baty —de la que se desvía notablemente— en *El lazarrillo de Tormes* de César Ardavín (1959), adaptación de la célebre novela picaresca cuya cuidada estética le había proporcionado un premio en Berlín, y en *El séptimo sello* de Ingmar Bergman (*Det sjunde inseglet*, 1957): del primero toma todo el concepto paisajístico, haciendo de la aridez de la meseta castellana un elemento más de la trama y sugiriendo una reflexión sobre las débiles bases del Imperio español, mientras que del segundo recoge la estilización en tratar el tema religioso y, de forma más literal, toda la escena de la peste (que no existe en el original de Baty) y el final de la heroína quemada como bruja, que también está muy retocado con respecto a su supuesto origen literario: aquí el juez, aunque sea de forma renuente, condena literalmente a Aldonza cuando ella se niega a admitir que no es Dulcinea y su muerte no es a manos de las masas sino una ejecución oficial.

¹⁶ No queda claro si la ignota coproductora italiana Nivifilm, que en Venecia presentó la película simplemente como "distribuidora", se había encargado de hacer la sincronización en inglés, donde sólo se doblaron Perkins y —supongo— Mitchell. Expediente administrativo de la película en AGA, cajas 36/03936 y 36/03937.

¹⁷ "Hemos tenido una agradable sorpresa con *Dulcinea*, obra de una fuerza que no es habitual en el descolorido cine español (...) Este film es preferible a muchos de los que hemos visto en la sección a concurso". Guido Cincotti en *Bianco e Nero* n° 9-10, setiembre-octubre 1962.

El mérito principal del film radica en su loable intento de quitarle teatralidad y hacerlo más cinematográfico que la anterior versión, pero casi nunca añade nada y cuando quiere usar simbolismos hasta queda ridículo, como aquel momento en que Dulcinea va siguiendo los pasos de Don Quijote y en una playa encuentra, escenográficamente dispuestos, los restos de la armadura del hidalgo después de haber sido derrotado por el caballero de la Blanca Luna. En este mismo sentido hay que tomar la inclusión de personajes nuevos como el de Diego, un joven soldado que viene de hacer fortuna en las Indias y encuentra a su novia agonizante víctima de la peste; la situación resulta poco natural y se advierte enseguida como un "relleno" de dudosa efectividad dramática. A cambio, la introducción con la comitiva del nuncio apostólico sí consigue, por lo menos, dar la pauta del ambiente en que se desarrollará la acción. La dirección de actores es floja: Folco Lulli (Sancho) y Mitchell (el fraile renegado) cumplen pero se les ve un poco inseguros, y por lo que respecta a la Perkins, creo que no era la más idónea para el papel. La música es quizá lo más original: Giovanni Fusco era el compositor habitual de Antonioni, pero compartía sus trabajos en films de autor con otros más comerciales, en los que también procuraba imprimir un tono distanciado y algo minimalista.

A pesar del reconocimiento crítico, la carrera comercial de esta *Dulcinea* fue bastante desastrosa y puso fin a la carrera de Escrivá como cineasta "de qualité": en Madrid se estrenó en abril del 63, pero en Barcelona no apareció hasta 1968 y sólo para cubrir cuotas de cine español en lo que entonces se llamaban "salas especiales".

Volviendo a Rusia, recordemos brevemente un producto televisivo, *Dul'sineja Toboskaja* (1980), dirigido por Svetlana Druzhínina y emitido originalmente en dos episodios con una duración total de algo más de dos horas. El guión de Aleksandr Volódin se basaba en su propia obra teatral del mismo título, estrenada en 1971; la adaptación televisiva se planteó como un *musical* al estilo del ya muy popular *Man of La Mancha* de Dale Wasserman, con abundantes números compuestos por Guenadi Gladkóv. Aunque sobre el papel da la impresión de tratarse de un simple plagio de las obras de Baty y Wasserman, lo cierto es que la trama es completamente original y prescinde por completo del componente patético de sus antecesores¹⁸. La primera variación es que Aldonza no es una mujer "de mala vida" sino la honesta y algo simple hija de unos campesinos acomodados, amigos de Sancho Panza y su difunto amo, a la que en mala hora un pretendiente despedido le informa de que la Dulcinea del libro de Cervantes es ella. La chica, desconcertada, se va con Sancho a vivir

¹⁸ Agradezco al Prof. Oleksandr Pronkevich (Universidad Petro Mohyla de Mykolaiv, Ucrania) haberme facilitado una copia de esta película, que en mi libro *De La Mancha a la pantalla*, cit., 124-125, tuve que limitarme a citar basándome en fuentes secundarias.

DON QUIJOTE Y EL CINE: EL SUEÑO IMPOSIBLE

su nueva personalidad: primero cae en un burdel del Toboso donde la *madame* la utiliza como reclamo para atraer clientes (aunque no, aparentemente, como pupila en activo) y es cortejada por los hidalgos locales; al conocer a Luis, un estudiante de ideas progresistas, comprende que esa vida muelle no es la que Don Quijote hubiera querido para ella y parte con Sancho a impregnarse del espíritu del maestro en los lugares por donde pasó. La historia acaba con la heroína haciendo el amor con su estudiante y rechazando a los jóvenes aristócratas, pero en el último momento, en vez de marcharse con su galán, decide pasarle el testigo de Don Quijote y volver con sus padres mientras Luis y Sancho se alejan por una supuesta llanura manchega reproduciendo las clásicas siluetas del Ingenioso Hidalgo y su escudero.

Aparte del confusionismo narrativo y la atrabiliaria interpretación que hace de los motivos cervantinos, esta *Dul'sineja Tobosskaja* tiene una serie de elementos iconográficos que la hacen extremadamente difícil de asimilar para un espectador español. Lo primero es el físico de los actores: la protagonista Natalia Gúndareva da perfectamente el tipo de una campesina rusa de opereta, pero para los cánones occidentales evidencia alarmantes signos de sobrepeso, quitándole toda la gracia a la escena de amor con Luis, encarnado por un actor relativamente apuesto y que además parece más joven; teniendo en cuenta que en las intervenciones canoras está doblada (con la voz, preciosa por cierto, de Yelena Kámburova, cantante muy popular en la URSS aquellos momentos) pensamos que podría haberse escogido una actriz con un aspecto más tópicamente "español". Tampoco es un acierto la reconstrucción del paisaje castellano, que sigue la pauta de las Ramblas de Tabernas tan vistas en los westerns europeos, sólo que con mucha menos fotogenia (parece que los exteriores se localizaron en las estepas de Kazán). La música, sin embargo, es de muy buena calidad, mezclando con cierta gracia aires españoles con la retórica propia de Broadway.

La realizadora debutó en 1962 como actriz, donde parecía que tenía un futuro prometedor dada su inmejorable presencia, pero a los pocos años se graduó en dirección en el Instituto de Cinematografía de Moscú y concentró su labor detrás de la cámara en los estudios Mosfilm, especializándose en comedias musicales para cine y televisión; en la actualidad no sólo mantiene su atractivo sino que también sigue trabajando con regularidad: en el 2002 el presidente Putin la nombró "Artista del Pueblo". Como última curiosidad, señalemos que el actor que hace de padre de Aldonza, el armenio Armén Dzhigarjanián, interpretaría más tarde a Sancho Panza en *Don Kihot vozvraščaetsja* (trad.lit.: "Don Quijote vuelve", 1997), una nueva divagación rusa sobre el mito quijotesco, aunque esta vez planteada como amable comedia.

Cantando sobre la Mancha

La imagen popular de Don Quijote en Estados Unidos va fuertemente ligada a la que presenta el musical *El hombre de la Mancha* (*Man of La Mancha*), libreto de Dale Wasserman con canciones de Mitch Leigh y Joe Darion. En realidad, esta obra es una pintoresca amalgama de anteriores glosas quijotescas que ya había tenido una versión no cantada del propio Wasserman para televisión, concretamente en *The Dupont Show of the Month* de la CBS, programa patrocinado —como su nombre indica— por la empresa americana de productos químicos Dupont de Nemours, la misma que financiaba a Samuel Bronston. El 9 de noviembre de 1959, en su tercera temporada, se emitió el episodio *I, Don Quixote*, escrito por Wasserman y protagonizado por Lee J. Cobb en el doble papel de Cervantes y Don Quijote y Eli Wallach en el de Sancho, con una intervención fundamental de Dulcinea/Aldonza a cargo de Colleen Dewhurst. Más que del libro, el teleteatro de Wasserman es una interpretación libre del *mito* del Quijote: Cervantes es llevado a prisión para comparecer ante el Santo Oficio y allí escenifica con la colaboración de sus compañeros de cárcel la historia de su hidalgo, convenciéndolos de la necesidad de la ilusión y la poesía para hacer el mundo mejor. Aunque en su momento fue bien recibido por la crítica (sobre todo por las interpretaciones), en la actualidad su interés principal radica en ser un borrador de lo que, corregido y enriquecido con música, será *Man of La Mancha*, llevado a la pantalla en 1972.

Man of La Mancha fue estrenado con cierta prevención en un teatro del *Off-Broadway*, el Anta Washington Square Theatre el 22 de noviembre de 1965 con un reparto encabezado por Richard Kiley (Don Quijote), Irving Jacobson (Sancho) y Joan Diener (Aldonza) bajo la dirección de Albert Marre. La producción fue tan bien recibida por el público y la crítica que en marzo del 68 pasó a una sala del centro, el Martin Beck Theatre, donde siguió en cartel hasta pasar de las 2.300 representaciones, lo que la convierte en uno de los musicales más vistos de la década. Fue representada con igual aceptación en muchos países, incluso España, y el tema principal *The Quest (To Dream the Impossible Dream)*, con versos de Joe Darion, ha sido interpretado por cantantes populares pero también por divos de la lírica. Como todos los musicales de éxito estaba destinado a ser llevado al cine, pero la forma cómo se hizo no fue ni mucho menos la habitual: de entrada no fue responsabilidad de una *major* de Hollywood sino del productor napolitano Alberto Grimaldi, que después de hacer fortuna con los westerns de Sergio Leone se había convertido en el empresario con más empuje de la industria fílmica italiana, con la entonces poderosa United Artists como distribuidora internacional y realizadores como Fellini, Pasolini o Bertolucci en nómina. El rodaje fue un tanto accidentado: en principio, la United Artists se empeñó en que los autores fueran los

misimos que habían triunfado en la escena, es decir, el libretista Wasserman, el compositor Leigh y el *regista* Marre, pero sus conceptos no gustaron y se decidió contratar a Peter Glenville, realizador sin excesiva personalidad y especialista en adaptaciones teatrales, pero cuando se enteraron de que pensaba suprimir la casi totalidad de los números musicales se prescindió de sus servicios y se optó finalmente por Arthur Hiller, cineasta de limitada inspiración que había ganado inesperada fama con *Love Story* (1970). En un intento de asegurar la jugada se buscó la colaboración del reputado compositor Saul Chaplin, que había coproducido musicales de prestigio como *Sonrisas y lágrimas* (*The Sound of Music*, 1965) y *Star!* (1968).

La película tuvo su estreno mundial en Estados Unidos en diciembre de 1972, pero la distribución regular tuvo que esperar a febrero del año siguiente. La acogida fue mala, muy diferente a la que la obra original había tenido en las tablas; en Italia, país productor, no se estrenó hasta setiembre del 73, en parte por retrasos en el doblaje pero también, digámoslo claro, por falta de confianza en su viabilidad comercial. ¿Por qué fracasó lo que en la escena había funcionado tan bien? Desde luego, el film no tiene especial atractivo en ningún apartado, lo cual resulta tanto más grave cuanto una de las especialidades del cine italiano ha sido siempre los valores formales: los tonos grisáceos de la fotografía hacen juego con unos decorados de una increíble fealdad (especialmente los pocos exteriores) encargados a Luciano Damiani, escenógrafo de cierta reputación teatral —hoy todavía activo en el mundo de la ópera— pero evidentemente sin el menor dominio del medio cinematográfico. Por otra parte el reparto se escogió sin pensar que, además de actuar, había que cantar: Sophia Loren era sin duda un reclamo para el mercado americano, pero lo único que deja claro en esta cinta es que lo del canto no es lo suyo por mucho que sus romanzas se adaptaran a sus limitaciones vocales; y por lo que respecta a Peter O'Toole, la cosa fue todavía peor: aunque intentó grabar sus intervenciones, lo hacía tan mal que tuvieron que doblarlo, y en las partes habladas nadie le dijo que en castellano "Miguel" *no* se pronuncia "Mihuel".

Para lo que nos interesa a nosotros, que es la interpretación del texto cervantino, destaquemos que Wasserman no hace una adaptación de la novela sino una interpretación absolutamente personal de la vida y mentalidad de su autor, en esa línea de "exaltación del genio incomprendido" tan típica del teatro y el cine. Y si hemos de ser críticos, de "personal" propiamente dicho lo único que hay es la asimilación, por otra parte totalmente caprichosa, que hace de la figura de Don Miguel con la de su creación literaria, pues todo lo demás es un curioso *pastiche* de la película de Pabst / Chaliapine y la obra teatral de Baty, y para despejar dudas vamos a hacer una breve sinopsis. La acción empieza en un pueblo castellano donde

una compañía de cómicos ambulantes representa una obra simbolista en la que, de alguna manera, se critica la autoridad real y eclesiástica. La función es interrumpida por unos soldados que vienen a llevarse a la cárcel al autor-director de la pieza, un tal Cervantes. Esta especie de prólogo es un añadido para la versión filmica que no estaba en la obra original y sólo sirve para desorientar un poco al espectador español que no tenga la menor idea de que Cervantes se dedicaba a ir por las calles escenificando obras subversivas como un intelectual contestatario de los años setenta del siglo XX. Una vez en la cárcel ya estamos en plenas tablas: los otros presos, cuando ven que al nuevo compañero lo han enchironado por poeta, le montan una especie de juicio para que les demuestre la injusticia de su detención y él, para defenderse, escenifica con su ayudante Sancho y los propios presos su obra sobre Don Quijote. En la versión de Wasserman, la intriga de la novela se desarrolla prácticamente toda en la venta después del incidente de los molinos que es inevitable en cualquier evocación quijotesca (la película incluye el volteo con las aspas, por supuesto). Los personajes de la venta son el dueño —señor del castillo según el hidalgo—, un grupo de arrieros y la moza Dulcinea, que es objeto de placer de los rudos gañanes aunque ella intente que, por lo menos, las relaciones sean remuneradas. Nada más verla, Don Quijote la toma por su simpar Dulcinea, a lo que ella responde con desprecio primero pero después, sobre todo tras el episodio de la carta (que en cine no tiene mucho sentido al estar todos los personajes en el mismo lugar), oír a Sancho cantar aquello de "I like him!" y al propio hidalgo la bella romanza "Dulcinea". La nobleza y bondad del caballero hacen ver a la moza que en la vida hay otro tipo de hombres aparte de la gentuza que pasa por la fonda y sólo quieren meterle mano, sobre todo cuando Don Quijote la defiende, con inusitado éxito, de las agresiones de los arrieros. El escenario único de la venta (que en teatro es el mismo de la cárcel) sirve para los episodios del yelmo de Mambrino y la vela de armas. En este momento se intercalan algunas referencias narrativas a parientes y amigos de Don Quijote —sin cambiar en imagen el decorado de la prisión— y hace su aparición Sansón Carrasco decidido a devolver la cordura al hidalgo.

Los arrieros, rabiosos por la paliza que les han propinado, se van de madrugada raptando a Dulcinea. A partir de aquí el film se desvía un tanto de la obra teatral, donde hidalgo y escudero eran apaleados por unos bandidos moriscos y al volver a la venta encontraban a Dulcinea violada por los arrieros y renegando de los ideales quijotescos. En la película Dulcinea es raptada y abandonada en el campo, donde caballero y escudero la encuentran poco antes de la aparición del bachiller disfrazado de Caballero de los Espejos que reta en duelo a Don Quijote. Esta escena es la mejor resuelta cinematográficamente, con el

resplandor de los escudos que ciega al caballero y su derrota final. Como a los presos no les acaba de gustar el desenlace, Cervantes inventa un epílogo donde Don Quijote muere, pero no "cuerdo" sino decidido a partir de nuevo con Sancho y Dulcinea a deshacer nuevos entuertos y defender desvalidos. Al acabar su relato y haber convencido a sus compañeros de cárcel de la necesidad de ver más allá de la prosaica realidad, Cervantes es llamado a presentarse ante el tribunal inquisidor. Los presidiarios le despiden coreando el credo de Don Quijote que ya conocíamos de la escena de la vela de armas: "To dream the impossible dream".

Como puede apreciarse, tanto la obra teatral como la película son una sucesión de tópicos quijotescos que no tienen mucho que ver con la novela de Cervantes pero sí con interpretaciones posteriores, hasta el punto de que parece juicioso dudar de que Wasserman se haya leído realmente el libro. Y aunque nos olvidemos de su fidelidad al original o a lo que sabemos de la vida de Cervantes, seguimos encontrando un texto muy banal que, curiosamente, sólo adquiere cierta intensidad en las partes cantadas por mucho que la música tenga esa engorrosa vulgaridad típica de los espectáculos de Broadway. Siguiendo con la comparación con el original teatral, siempre se ha comentado que el elenco de actores que la representaron en Nueva York era muy superior a los de la versión cinematográfica; aunque esto no lo he podido comprobar, sí puedo afirmar que el trío principal de la película cumple su cometido con bastante dignidad si olvidamos sus problemas con el canto, y en el caso de la personificación del hidalgo a cargo de Peter O'Toole es curioso ver como siguen las influencias de anteriores versiones cinematográficas, pues es una reproducción exacta de la de Nikolai Cherkásov, tanto en la parte gestual como en la conceptual. De todos modos, al encarnar a Cervantes no se hace ninguna alusión al defecto físico que le ganó el sobrenombre de "manco de Lepanto".

Una aportación española

El cine español ha mostrado poco interés por el "Quijote patético", prefiriendo interpretarlo desde una óptica más literal que de alguna manera demostrara el respeto por el original. La versión "canónica" de Rafael Gil para CIFESA es el ejemplo típico, pero algo parecido puede decirse de la serie animada de Cruz Delgado (*Don Quijote de la Mancha*, 1979-81) y la adaptación televisiva —espléndida, por cierto— de Manuel Gutiérrez Aragón con el título *El Quijote* (1991) y su secuela para pantalla grande, menos conseguida, *El caballero Don Quijote* (2002). El único film español que puede adscribirse al concepto que hemos intentado desglosar en este texto es una coproducción con México financiada y protagonizada por Mario Moreno *Cantinflas* en el papel de Sancho, *Don Quijote cabalga de*

nuevo (1973), y en la que el hidalgo (encarnado por Fernando Fernán Gómez) tiene un papel inevitablemente secundario.

En el momento en que se rueda *Don Quijote cabalga de nuevo*, Cantinflas era la figura indiscutible del cine de habla hispana y sólo intervenía en películas producidas por él y pensadas para su absoluto lucimiento. Dejando atrás la etapa de *pelao* reivindicativo, su personaje se había convertido en ejemplo de virtudes ciudadanas, cayendo con frecuencia en la tentación de sermonear al respetable sobre la necesidad de la honradez y el trabajo como requisitos para el triunfo social. Fruto de una cierta obsesión por dignificar su imagen fílmica es este homenaje a la obra máxima de la literatura española, reconocida tanto en la llamada "madre patria" como en todos los países hispanoamericanos en los que Cantinflas tenía amplios públicos entusiastas de su filmografía; que su película sobre Don Quijote (o mejor dicho sobre Sancho Panza) era algo especial para él lo indica la elección del director, que no era el habitual y anodino Miguel M. Delgado sino el más personal —aunque irregular— Roberto Gavaldón, al que involucró en la producción¹⁹. Por la parte española estaba Carlos Blanco, hasta entonces más conocido como guionista: al parecer, la trama de este *Don Quijote* derivaba de un antiguo guión que le había encargado Samuel Bronston en 1959 para que fuera interpretado por... ¡¡¡Gary Cooper!!! Blanco había ganado fama veinte años antes como autor de sólidas intrigas (su obra maestra es quizá *Los peces rojos*, 1955, con dirección de José Antonio Nieves Conde) y recientemente se ha intentado reivindicarlo como promotor de un estilo "hollywoodiano" ajeno al descuido e improvisación que siempre ha caracterizado la mayoría de guiones del cine español. No obstante, esa maestría de Blanco parece un mito alimentado por él mismo y algunos simpatizantes a la caza de autores ignorados o menospreciados: por ejemplo, para definir de una vez su talento y la incompreensión del cine español se suele aludir a su marcha a Hollywood, donde le esperaba un succulento contrato con alguna de las grandes productoras (el principal proyecto era una nueva versión de *Locura de amor*), pero lo cierto es que no tenemos constancia de que allí firmara ni un solo guión (Cobos: 73-76, 91-95). Por otra parte, su obra posterior se hace cada vez más académica y ajena a las nuevas tendencias del cine. Ejemplo preclaro de esta decadencia es precisamente *Don Quijote cabalga de nuevo*, que en la portada se acredita de forma explícita como "escrito y dialogado" por él, y que no es más que una rebuscada sucesión de anquilosados clichés quijotescos entre los que se cuelan los habituales desmadres verborrécicos cantinflascos.

¹⁹ En su variada filmografía destaca un clásico del cine mexicano, la excelente versión de *La barraca* de Vicente Blasco Ibáñez (1944).

La historia está dividida en un prólogo y dos partes. Los títulos de crédito sirven para despachar algunos de los hitos más divulgados de la epopeya quijotesca, concretamente las aventuras de los odres, los rebaños y la clásica de los molinos, que aquí se resuelve enganchando a las aspas no sólo al hidalgo sino también al escudero, pues el problema principal de esta adaptación va a ser desde las portadas la preocupación por dar el máximo protagonismo posible al personaje de Cantinflas, por mucho que al final no se consiga del todo. A continuación empieza la primera parte con la pareja "liberando" a una bella princesa secuestrada (que en realidad es un notario feísimo) y recalando en la venta del zurdo (que Don Quijote cree castillo) donde encontramos a los arrieros y la Aldonza de *El hombre de la Mancha*, amén del bachiller Carrasco, al que Sancho le informa, con inimitable gracejo cantinflasco, de que van con su amo por el mundo "repartiendo felicidad". Como en la pieza de Wasserman, Don Quijote se extasía con Aldonza y la rústica mujerzuela queda todavía más impresionada con los desvaríos del hidalgo; el diálogo entre ambos pretende ser poético y es de una cursilería insufrible, como casi todo lo que vamos a oír en la película. En ese momento llega un familiar del Santo Oficio con un escribano para detener y juzgar a Don Quijote por herejía, y aquí tenemos lo único realmente original de la trama, pues el escribano, que es manco, resulta que es Cervantes.

En el juicio que se hace en la plaza del pueblo innominado de Don Quijote, el escribano va tomando apuntes de lo que va oyendo: "este tipo da para una novela" (juego relativamente ingenioso con la dualidad realidad-ficción típica del *Quijote*: ahora nos enteramos de dónde sacó Don Miguel lo del "Cide Hamete"). A pesar de los esfuerzos del inquisidor por condenar al hidalgo, los testimonios de Sancho, el cura, el barbero y, sobre todo, el bachiller acaban por exonerarle: Carrasco culpa de todo a los caballeros de la Tabla Redonda y demás personajes librescos, por lo que pide que sean quemados ellos para solventar la cuestión. La escena de la quema de libros tiene una concepción ligeramente tendenciosa: si en la versión de Pabst era la Inquisición la responsable del hecho y en la original de Cervantes es un acto racional y selectivo dirigido por el cura, en el guión de Blanco se presenta casi como una iniciativa popular, con las turbas saqueando la biblioteca del hidalgo con la misma rabia que mostraba la "horda roja" profanando iglesias en la iconografía franquista. Carrasco, arrepentido al ver la postración moral de Don Quijote, decide hacer la comedia del Caballero de los Espejos para devolverle el amor propio, pero es vencido y lo que recuperan el hidalgo y su escudero es la convicción de que su destino es seguir por los caminos deshaciendo entuertos.

La segunda parte es el episodio de Altisidora y los duques con las peripecias de Sancho en la ínsula y no presenta grandes variaciones con versiones anteriores²⁰, como no sea la intromisión del bachiller y Aldonza para montar en el palacio ducal la pantomima del Caballero de la Blanca Luna, a la que aquí se añade una supuesta cautividad de Dulcinea/Aldonza como *casus belli* y una continuación a la derrota del héroe: antes que perder a su caballero, Dulcinea ha preferido darse muerte. Expuesta de cuerpo presente en la capilla del palacio, Don Quijote se declara dispuesto a morir con ella. Entonces la joven se levanta y le dice que todo ha sido una broma para curarle de sus desvaríos: el de la Blanca Luna era el bachiller, ella no es ninguna Dulcinea... Mientras los duques intentan seguir la broma gritando "¡milagro!", Don Quijote toma conciencia de todo y se marcha muy deprimido. La escena, retórica y lacrimógena, no tiene otro aliciente que comprobar lo gran actor que es Fernando Fernán Gómez: su contenida expresión al descubrir el engaño vale por toda la película. En el clímax final, Sancho acude en apoyo de su amo y lo convence para volver a ayudar a los débiles y seguir con sus locuras habituales. Cuando Don Quijote pierde de nuevo la cordura que había recuperado brevemente, Sancho exclama: "¡curado!". Es la única réplica realmente graciosa de la película.

Lo mejor, o quizá lo menos malo, de *Don Quijote cabalga de nuevo* es la parte formal: fotografía, escenografía y vestuario son espléndidos y denotan una considerable inversión económica, aparte del detalle de la grabación de la música en Londres y la toma directa de sonido, algo que hoy es habitual pero que no lo era en absoluto en el cine español de la época y que probablemente fuera una imposición de Cantinflas, cuyo estilo improvisativo rico en "morcillas" no casaba con la artificiosa costumbre ibérica del doblaje. Y ya que hablamos de Cantinflas, la sensación principal que da esta película es su dudosa adecuación como homenaje a su persona: por mucho que se intente potenciar la figura de Sancho, las intervenciones del cómico son siempre secundarias y no tienen especial gracia, no sabemos si por desinterés del guionista o porque sus típicas *tirades* ya estaban muy oídas y no tenían la eficacia de sus primeras películas. No obstante, *Don Quijote cabalga de nuevo* se presentó como un vehículo para lucimiento del actor mexicano, y en este sentido el trailer, por ejemplo, sólo incluía sus intervenciones como si fuera el protagonista absoluto. Puede que esto repercutiera en su público fiel, pues lo cierto es que Fernán Gómez, Ricardo Merino (el

²⁰ Otro detalle de tipo ideológico, similar al de la quema de libros, es cuando la duquesa pide a los cómicos que han encontrado a Don Quijote comedias "picantes" y el hidalgo se marca un anatema contra la moda actual de obras de teatro supuestamente "humanas" que no son más que despliegues de inmoralidad y obscenidades...; recordemos que cuando se rodó *Don Quijote cabalga de nuevo*, el "destape" cinematográfico estaba a la vuelta de la esquina.

DON QUIJOTE Y EL CINE: EL SUEÑO IMPOSIBLE

bachiller) y María Fernanda d'Ocón (Aldonza) son tan protagonistas como él, por mucho que ni guionista ni director les ofrezcan grandes posibilidades.

Films quijotesos citados en el texto (por fecha de producción)

Abreviaturas— Prod.: productora; Dir.: dirección; G.: guión; Int.: intérpretes principales.

DON QUIXOTE (1923)

Prod. Stoll Picture Productions (Gran Bretaña). Dir. Maurice Elvey. G. Sinclair Hill. Int. George Robey, Jerrold Robertshaw, Minna Leslie, Bertram Burleigh, Edward O'Neil, Adeline Hayden Coffin, Frank Arlton.

DON QUIXOTE / DON QUIJOTE DE LA MANCHA (1926)

Prod. Palladium Film (Dinamarca). Dir./G. Lau Lauritzen. Int. Carl Schenstrøm *Pat*, Harald Madsen *Patachón*, Torben Meyer, Christian Schrøder, Regnar Bjelke, Vera Hansen, Agis Winding, Carmen Villa, Lise Bauditz, Svend Melsing, Fritz Lamprecht, Clara Schwartz.

DON QUICHOTTE / DON QUIJOTE (1933)

Prod. Vador Film (Francia) / Nelson Films (Gran Bretaña). Dir. G. W. Pabst. G. Paul Morand; diálogos y cantables, Alexandre Arnoux. Int. Féodor Chaliapine, Dorville [Henri Donane], Arlette Marchal, [René] Donnio, Jean de Limur, Mireille Balin, Charles Léger.

DULCINEA (1946)

Prod. Galatea Films (España). Dir./G. Luis Arroyo, según la obra teatral de Gaston Baty; diálogos, Humberto Pérez de la Ossa. Int. Ana Mariscal, Carlos Muñoz, Manuel Arbó, Manuel Requena, José Jaspe.

DON QUIJOTE DE LA MANCHA (1948)

Prod. CIFESA (España). Dir. Rafael Gil. G. Antonio Abad Ojuel. Int. Rafael Rivelles, Juan Calvo, Fernando Rey, Sara Montiel, Juan Espantaleón, Julia Caba Alba, Manolo Morán, Nani Fernández, Maruja Asquerino, José María Seoane, Guillermo Marín, Guillermina Grin, Eduardo Fajardo.

DON KIHOT / DON QUIJOTE (1957)

Prod. Lenfilm (URSS). Dir. Grigori Kózintsev. G. Yevgueni Schwartz. Int. Nikolai Cherkásov, Yuri Tolubéyev, Tamilla Agamirova, Lidia Vertínskaya, Bruno Freindlih, Serafima Birman, Svetlana Grigórieva, Gueorgui Vitsin, Vladímir Maksímov, Viktor Kolpakóv, Liudmila Kasiánova.

THE DUPONT SHOW OF THE MONTH: I, DON QUIXOTE (1959) [TV]

Prod. Talent Associates Ltd. / CBS (EE.UU.). Dir. Karl Genus. G. Dale Wasserman. Int. Lee J. Cobb, Eli Wallach, Colleen Dewhurst, Hurd Hatfield.

DULCINEA (1962)

RAFAEL DE ESPAÑA

Prod. Aspa Films (España) / Nivifilm (Italia). Dir. Vicente Escrivá. G. Ramón D. Faraldo, Vicente Escrivá, según la obra teatral de Gaston Baty. Int. Millie Perkins, Folco Lulli, Cameron Mitchell, Walter Santesso, Hans Söhnker, Vittoria Prada.

DON CHISCIOTTE E SANCIO PANZA (1968)

Prod. Claudia Cinematografica (Italia). Dir./G. Gianni Grimaldi. Int. Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Umberto D'Orsi, Fulvia Franco, Aldo Bufi-Landi, Paolo Carlini, Franco Giacobini.

MAN OF LA MANCHA / EL HOMBRE DE LA MANCHA (1972)

Prod. P.E.A. (Italia). Dir. Arthur Hiller. G. Dale Wasserman, según su obra teatral; cantables de Joe Darion. Int. Peter O'Toole, Sophia Loren, James Coco, Harry Andrews, John Castle, Ian Richardson, Julie Gregg, Rosalie Crutchley.

DON QUIJOTE CABALGA DE NUEVO (1973)

Prod. Rioma Film / Roberto Gavaldón (México) / Óscar P.C. (España). Dir. Roberto Gavaldón. G. Carlos Blanco. Int. Mario Moreno *Cantinflas*, Fernando Fernán Gómez, María Fernanda d'Ocón, Mary Francis, Ricardo Merino, Javier Escrivá.

DUL'SINEJA TOBOSSKAJA (1980) [TV]

Prod. Mosfilm / Gosteleradio SSSR (URSS). Dir. Svetlana Druzhínina. G. Aleksandr Volódin, según su obra teatral; cantables de Vladímir Konstantínov, Boris Ratser, Yuli Kim. Int. Natalia Gúndareva, Boris Plótnikov, Aleksandr Nazarov.

DON QUIJOTE DE LA MANCHA (1979-81) [TV]

Prod. Cruz Delgado-José Romagosa (España). Dir. Cruz Delgado. G. Gustavo Alcalde. Dibujos animados. Voces: Fernando Fernán Gómez, Antonio Ferrandis.

OSVOBOŽDENNYJ DON KIHOT (1987)

Prod. Soyuzmultfilm (URSS). Dir. Vadim Kurchevski. G. V. Karnike, V. Kurchevski, según la obra teatral de Anatoli Lunacharski. Muñecos animados.

EL QUIJOTE (1991) [TV]

Prod. Emiliano Piedra / TVE (España). Dir. Manuel Gutiérrez Aragón. G. Camilo José Cela, Fernando Corugedo, Camilo José Cela Conde. Int. Fernando Rey, Alfredo Landa, Aitana Sánchez Gijón, Fermí Reixach, Máximo Valverde, Alejandra Grepí, Francisco Merino, Manuel Alexandre, Terele Pávez, Emma Penella.

DON KIHOT VOZVRAŠČAETSJA (1997)

Prod. Ark-Film / Mosfilm (Rusia) / AM-Studio / Boyana Film / Bolgarski Natsionalni Kinotsentr (Bulgaria). Dir./G. Vasili Livánov. Int. Vasili Livánov, Armén Dzhigarjanián, Valentín Smirnítsky, Stoyan Aleksiev, Stepan Dzhigarjanián, Tzvetana Maneva, Boris Livánov.

EL CABALLERO DON QUIJOTE (2002)

Prod. Gonafilm / Telemadrid / Televisión de Castilla La Mancha / TVV – Televisió Valenciana (España). Dir./G. Manuel Gutiérrez Aragón. Int. Juan Luis Galiardo, Carlos Iglesias, Santiago Ramos, Emma Suárez, Joaquín Hinojosa, Juan Diego Botto, Fernando Guillén Cuervo, Ketí Manver, Manuel Alexandre.

Referencias bibliográficas

- BAGNÓ, Vsévolod. "El utopismo como base de la mentalidad quijotesca, y del quijotismo mundial". *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 21-26 de agosto de 1995, ed. Jules Whicker, Birmingham, 1998, Vol. 2:28-32.
- BAJTÍN, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, F.C.E., 1980.
- COBOS, Juan. *Conversaciones con Carlos Blanco. Un guionista para la historia*. Valladolid, 46 Semana Internacional de Cine, 2001.
- ESPAÑA, Rafael de. *De la Mancha a la pantalla. Aventuras cinematográficas del Ingenioso Hidalgo*. Barcelona/Zacatecas, UB/UAZ, 2007.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos. *G. W. Pabst*. Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1967.
- FITZPATRICK, Sheila. *Lunacharski y la organización soviética de la educación y de las artes (1917-1921)*. Madrid, Siglo XXI de España, 1977.
- FRAMBROUGH, Preston: "Dostoevsky's other Quixote (Influence of Miguel de Cervantes' *Don Quixote* on Fyodor Dostoevsky's *The Idiot*)". *Studies in the Humanities* 31/2 (2004):163-172.
- GABAUDAN, Paulette. "Los refranes en la *Dulcinée* de Baty y en su traducción española". *Paremia* 8 (1999):201-206.
- HERRANZ, Ferran. *El Quijote y el cine*. Madrid, Cátedra, 2006.
- LÓPEZ GIMÉNEZ, Luis, "La adaptación española de *Dulcinée* de Gaston Baty por H. Pérez de la Ossa". *Teatro y traducción*, ed. Francisco Lafarga y Roberto Dengler, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 1995, 327-335.
- LUNACHARSKI, Anatoli. *Don Quijote liberado*. Madrid, Fundamentos, 1972.
- MANN, Thomas. *Travesía marítima con Don Quijote*. Madrid, Júcar, 1974.
- MONFORTE DUPRET, Roberto. *Las andanzas del Quijote por la literatura rusa*. Madrid, Huerga y Fierro, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich. *El Anticristo*. Madrid, Alianza, 1974.
- PAYÁN, Miguel Juan. *El Quijote en el cine*. Madrid, Jaguar, 2005.
- PRONKEVICH, Oleksandr. "La dimensión biográfica del Quijote cinematográfico soviético: el caso de Nikolai Cherkásov". *La biografía filmica: actas del Segundo Congreso Internacional de Historia y Cine* [cd-rom], ed. Gloria Camarero, Madrid, T&B editores, 2011, 1013-1028.
- SANTOS, Antonio. *El sueño imposible. Aventuras cinematográficas de Don Quijote y Sancho*. Santander, Fundación Marcelino Botín, 2006.

RAFAEL DE ESPAÑA

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el cine*. Madrid, Rialp, 1991.

TARKOVSKI, Andrei. "El impresionismo emocional de Luis Buñuel". *Nueva Revista* II/61 (1999):158-163.

UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*. Madrid, Alianza, 1986.

UNAMUNO, Miguel de. *Vida de Don Quijote y Sancho*, Madrid, Cátedra, 1988.

VIDAL, Belén. "Classic adaptations, modern reinventions: reading the image in the contemporary literary film". *Screen* 43/1 (2002):5-18.