



LITERATURA Y CINE: CAMINOS DE IDA Y VUELTA. ALGUNAS REFLEXIONES EN TORNO A LA ADAPTACIÓN

Autora; Isabel Castells Molina,
Profesora Titular de Literatura Española de la Universidad de La Laguna

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN

I.1. *Mutaciones y trasvases*

I.2. *Adaptadores y adaptados, literatos y guionistas: la procelosa y fecunda relación de los escritores y el cine*

II. ALGUNAS CONSIDERACIONES TEÓRICAS

II.1. *Orígenes de una larga amistad: de cómo el cine acudió –y sigue acudiendo- a la literatura*

II.1a Entre el prestigio y el *marketing*

II.1b La conquista de la fantasía

II.1c. El viejo deseo de contar historias

II. 2. *De la literatura al cine: viajes y virajes*

II.2.a. El “falso problema” de la fidelidad: la película como obra autónoma

II.2b. Procedimientos y criterios de adaptación

III. UN EJEMPLO PRÁCTICO. El clásico entre los clásicos: aventuras de don Quijote en la pantalla

III.1 Reflexiones previas

III. 2 Dos acercamientos a la novela: el “doble espejo” del *Quijote*.

III. 3 Repasando algunas adaptaciones

a) Una adaptación rancia: Don Quijote, de Rafael Gil

b) Una gran adaptación: Don Quixote, de Grigor Kozinstev

c) Una adaptación libre: Don Quijote, de Orson Welles

d) Dos adaptaciones fieles: Don Quijote (televisión) y El caballero don Quijote (cine), de Manuel Gutiérrez Aragón.

III. 4. “Cervantear” sin saberlo en el cine contemporáneo. Algunos ejemplos.

IV. BIBLIOGRAFÍA

I. INTRODUCCIÓN

I. 1. *Mutaciones y trasvases*

Antes de adentrarnos en la cuestión específica de la adaptación de la literatura al cine, es conveniente recordar que, si no desde siempre, sí desde luego a partir de lo que se ha dado en llamar “posmodernidad”, la influencia e intercomunicación de las artes y el constante trasvase de disciplinas ha logrado que se tambalee la tradicional noción de “texto” (Kristeva y otros) en favor de una mucho más amplia y rica consideración de la obra artística como un sugestivo abanico interdisciplinar.

Recordemos, por ejemplo, algunos de estos trasvases:

-de la literatura al cine (al ser el tipo de trasvase que ocupa estas páginas, irán apareciendo los ejemplos en el desarrollo del tema)

-de la literatura al teatro musical y al cine (*Los Miserables*, desde la novela de Víctor Hugo de 1862 hasta el celeberrimo Musical que aun hoy se sigue representando y las diferentes versiones filmicas –la de Bill August de 1998 y la más reciente de Tom Hopper de 2012, basada tanto en la novela como en el Musical)

-del teatro al cine (*Un tranvía llamado deseo*, obra de Tennessee Williams, de 1947, impecablemente llevada a la pantalla por Elia Kazan en la película homónima de 1951)

-del teatro al teatro: modernizaciones y adaptaciones de textos clásicos

-del cine al cine: *remakes* de películas, que, a su vez, proceden de obras literarias con lo que se produce un doble trasvase (pensemos, por ejemplo, en el remake

de *Lolita* (1962), de S. Kubrick, por parte de Adrian Lyne (1997), basados ambos en la novela homónima de V. Nabokov, de 1955)

-de la pintura al cine (no solo los *biopics*, sino películas como, por ejemplo, *Los sueños*, de A. Kurosawa, de 1990, donde encontramos un precioso homenaje a V. Van Gogh, o *El sol del membrillo*, de Víctor Erice, de 1992, a partir de la pintura de Antonio López)

-del cómic o de la novela gráfica al cine (*Adèle Blanc Sec*, *Tin Tin*, *Popeye*, *Spiderman*, *Tamara Drewe*, *La vida de Adèle*, etc.)

-de la literatura a la novela gráfica: *Gemma Boverly*, de Posy Simmons, a partir de *Madame Bovary*, de Flaubert (novela, a su vez, adaptada al cine reiteradamente)

Por su parte, José Luis S. Noriega (2000:23-24), menciona otros trasvases: de la novela al teatro, del cine a la novela, de la novela a la serie televisiva, de la serie televisiva a la película y viceversa, del teatro a la televisión, del cine al teatro, del cine a la televisión, etc. Todos estos ejemplos demuestran que no hay manifestación artística, sea cual sea su lenguaje, que pueda fijarse eternamente como un organismo inmutable y que precisamente en eso residen su interés y su grandeza. Podríamos partir, por tanto, de la idea de que una obra artística tiene tanto o más interés no por lo que contiene en sí misma, sino por lo que puede llegar a mostrarnos a partir de las reinterpretaciones y recreaciones que a partir de ella realizan otros artistas de distintas disciplinas.

UNA OBRA DE ARTE ES VALIOSA Y UNIVERSAL, MÁS QUE POR LO QUE ES, POR LOS LUGARES A LOS QUE NOS LLEVA.

En este Tema nos centraremos tan solo en el trasvase de la palabra a la pantalla, con especial atención al género narrativo (relato breve o novela). Añadiré, que, de hecho, hasta hoy ha sido y sigue siendo el más fecundo, pues la mayoría de las recreaciones en distintas disciplinas cuyo principal objeto es el de “contar historias” poseen, lógicamente, su origen, bien en una fuente literaria (pensemos en la variable fortuna de Shakespeare, desde Lawrence Olivier hasta Kenneth Brannagh, pasando por Orson Welles), bien en un mito de la tradición grecolatina (pensemos en el mito de Pígalión, que llega hasta películas como *My fair lady* o *La piel que habito*, o en el de

Prometeo, que se recrea, como veremos más adelante, en la novela *Frankenstein*, de Mary Shelley, y acaba desembocando no solo en las versiones de la novela, desde J. Whale hasta K. Brannagh, sino en películas más recientes como *Eduardo Manostijeras* o *Frankenweenie*, de Tim Burton, y, en general, todo el mundo de la ciencia ficción, desde *Blade Runner*, de Ridley Scott, hasta *Inteligencia Artificial*, de S. Spielberg), bien en un personaje arquetípico como Carmen, desde Merimée hasta las múltiples versiones cinematográficas y musicales, o, ya en la tradición española, don Juan Tenorio, cuyo origen es una obra teatral del escritor barroco Tirso de Molina pero que ha desembocado en novelas (la novela homónima de Torrente Ballester), óperas (*Don Giovanni*, de W. A. Mozart, sometido a su vez a diversas versiones) y películas (*Don Juan en los infiernos*, de Gonzalo Suárez, *Don Juan Demarco*, de Jeremy Leven, etc.).

II. 2. *Adaptadores y adaptados, literatos y guionistas: la procelosa y fecunda relación de los escritores y el cine*

Aunque es sabido que muchos escritores como Raymond Chandler, Scott Fitzgerald o William Faulkner han trabajado, con desigual fortuna, como guionistas para los grandes estudios de Hollywood o han hecho del cine un elemento sustancial de su universo creativo –tal es el caso de Manuel Puig o Juan Marsé-, lo más habitual es que los creadores de obras literarias tiendan a sentirse defraudados cuando las ven adaptadas a la gran pantalla.

Los ejemplos son, como sabemos, innumerables.

Pensemos, por ejemplo, en el llamativo caso de Juan Marsé, cuando se lamenta en estos términos (y decimos “llamativo” por su ya mencionada fascinación por el cine):

En general estoy desilusionado porque las adaptaciones son más que discutibles. Claro que cuando firmas los derechos de tus novelas y no intervienes personalmente en la confección de los guiones puede esperarse que sucedan cosas terribles [...] para ser fiel al libro hay que alterarlo y traicionarlo de alguna manera. Pero las películas que han hecho de mis libros son simplemente horribles. (Noriega, 2000: 29)

Tal vez para evitar este problema, sin salir del ámbito del cine español, tenemos una figura como la de Fernando Fernán Gómez, adaptador no solo de textos ajenos –pensemos en la película *Lázaro de Tormes* (2000) o en la serie de televisión *El pícaro*, basadas ambas en la tradición picaresca española- sino, y es lo que nos interesa ahora, de sus propias obras. El caso más ilustrativo es *El viaje a ninguna parte*, que nació originariamente como una serie radiofónica (1984) para convertirse poco después en

una novela (1985) que el propio autor protagonizó y dirigió para la gran pantalla (1986), con notable éxito (recientemente, por cierto, la obra ha sido llevada al teatro por el Centro Dramático Nacional). El propio Fernán Gómez, fue, por su parte, objeto de una adaptación, como sucedió con *Las bicicletas son para el verano* (1978), obra teatral que fue llevada al cine por Jaime Chávarri (1984).

Por otra parte, son abundantes los ejemplos de creadores que, como el propio Fernán Gómez, simultanean la realización de películas con la escritura: tal es el caso, en el panorama español, de Gonzalo Suárez (pensemos, por ejemplo, en novelas propias que él mismo adapta a la pantalla como *Ditirambo* (1967) o *Epílogo* (1984), en películas inspiradas en obras literarias ajenas como *La Regenta* (1974) y, más recientemente, *Oviedo Express* (2007) o, en fin, películas cuyo argumento se basa en el proceso mismo de la creación literaria como *Remando al viento* (1988), donde reconstruye de forma muy sugestiva la génesis del *Frankenstein o el moderno Prometeo* de Mary Shelley.

Más recientemente, podemos encontrar directores como David Trueba, quien es autor de novelas -*Saber perder* (2008) o *Bienvenido a casa* (2006), por ejemplo-, algunas de las cuales adapta él mismo a la pantalla, como ocurre con *Madrid, 1987*, estrenada como película en 2011 y publicada como novela en 2012, o el más reciente caso de *Vivir es fácil con los ojos cerrados*, que apareció como película y novela casi simultáneamente en 2013. Trueba es, además, adaptador de novelas ajenas, siendo el caso más llamativo *Soldados de Salamina* (2001), la aclamadísima obra de Javier Cercas que no solo dio lugar a la película homónima (2002) sino a un sugestivo libro titulado *Diálogos de Salamina* (2004), en el que, en una auténtica fiesta interdisciplinar, Cercas y Trueba acompañan con sus palabras las fotografías de David Airob.

Un caso similar, también dentro del panorama español, es el de Fernando León de Aranoa, director de películas de culto como *Familia* (cuyo guión fue adaptado al teatro por él mismo en 2011) o *Los lunes al sol*, y a quien debemos también textos como *En contra de la hipermetropía* (2011), una recopilación de ensayos y relatos, y *Aquí yacen dragones* (2013), una muy interesante colección de relatos breves.

Fuera de nuestras fronteras, es muy llamativo el caso de escritores como Allain Robbe-Grillet o Marguerite Duras, que, al calor del *nouveau roman* francés, asumieron la redacción de novelas y guiones cinematográficos como un mismo proceso creativo. El primero, en efecto, llegó a hablar de un nuevo género llamado “ciné roman” para

referirse al guión, por él escrito, de *El año pasado en Marienbad* (1961) , dirigido por Alain Resnais, responsable, a su vez, de la señora *Hiroshima mon amour* (1959), cuyo guión fue escrito por Duras con planteamientos auténticamente literarios.

Hecho este somero resumen –pues los ejemplos, naturalmente, podrían multiplicarse-, podemos concluir que la relación de los escritores con el cine es, aunque con excepciones¹, más fructífera y satisfactoria para ellos cuando se implican directamente en el proceso creativo, mientras suele resultar frustrante cuando es otra persona quien se enfrenta a su universo literario con la intención de trasladarlo al filmico.

Con todo, hay excepciones que demuestran que la relación entre el escritor y el director-adaptador puede ser gratificante para todos: tal es el caso, sin salir del panorama español, de la película *La lengua de las mariposas*, de José Luis Cuerda, quien trabajó en total armonía y complicidad no solo con el guionista, el legendario José Luis Azcona, sino con Manuel Rivas, el autor de los tres relatos que dieron origen a la película, pertenecientes al libro *¿Qué me quieres, amor?*

En este Tema, pues, repasaremos algunas de estas adaptaciones y veremos su desigual fortuna en virtud de diferentes factores, tales como la calidad o celebridad de la novela de partida, el estilo del realizador, la *oportunidad* de su planteamiento o la recepción de la misma por parte de autores y público.

Pero antes de abordar este tema, es preciso recordar cómo y por qué se inició esta relación, consciente o inconsciente, armoniosa o conflictiva, entre guionistas y literatos y cómo su común interés en transmitir historias ha acabado por intercomunicar sus respectivos lenguajes.

¹ Muy conocida, en efecto, es la controvertida relación que mantuvo Raymond Chandler cuando trabajó como asalariado para los estudios de Hollywood y que queda perfectamente ilustrada por estas palabras: “creo sentir una suerte de exilio del pensamiento, cierta nostalgia de un cuarto silencioso y de una mente equilibrada” (Noriega, 2000: 30). En efecto, el escritor es un ave solitaria, que suele crear en soledad y en silencio, algo bastante incompatible con el proceso colectivo que constituye la gestación de una película y el largo y complicado camino que va desde el guion hasta el montaje final.

II. 2. Orígenes de “una larga amistad”: de cómo el cine acudió –y sigue acudiendo- a la literatura

II.2. a. Entre el prestigio y el marketing

De todos es sabido que, en sus orígenes, el cine no tenía para el público burgués europeo el mismo prestigio que otras actividades culturales como el teatro o la ópera. Los responsables de las grandes productoras no tardaron en darse cuenta de ello y en buscar soluciones.

Veamos, por ejemplo, la que encontró la productora francesa Pathé:

En 1908, la productora Pathé, de acuerdo con la pretensión extendida en la época, trata de proporcionar un estatuto artístico al cine, hasta entonces poco más que un espectáculo de feria, y funda la sociedad SCAGL (siglas que corresponden al pomposo nombre de Sociedad Cinematográfica de Autores y Gentes de Letras) y, posteriormente, Film d'art. Se contratan escritores y dramaturgos de renombre, actores de teatro de la Comédie Française y músicos reconocidos (Saint-Saëns) para el rodaje de argumentos basados en hechos históricos, en obras inspiradas en textos de Alejandro Dumas, Walter Scott o Víctor Hugo y en textos de clásicos grecolatinos. (Noriega: 2000, 32)

Iniciativas como esta fueron aplicadas también en otros países y, aunque los resultados fueran películas un tanto impostadas y poco exitosas para el público popular, lo cierto es que se inició una relación de recíproca conveniencia económica entre editores literarios y productores cinematográficos que, como sabemos, sigue siendo determinante en nuestros días:

Si no se puede ignorar el empobrecimiento resultante de las adaptaciones cinematográficas con respecto al original, la importancia de la obra de divulgación cultural realizada por el cine es igualmente innegable. Piénsese, por ejemplo, en la colaboración con las editoriales que empieza a establecerse a mediados de la primera década del siglo, cuando los clásicos llevados a la fama por el cine vuelven a publicarse en nuevas ediciones ilustradas con las imágenes de las películas. (J. L. S. Noriega: 2000, 33)

Fenómenos contemporáneos como los *bestsellers* juveniles (pensemos en sagas multimillonarias como *Harry Potter* o *Los juegos del hambre*, productos inicialmente

literarios pero que ahora mismo se prolongan como un doble fenómeno libresco y filmico que beneficia por igual a productores y editores) dan buena cuenta de ello.

Pero, sin llegar a estos extremos, en obras de muchísimo menor impacto económico sucede algo similar. Un ejemplo muy significativo es el ya mencionado caso del libro de relatos *¿Qué me quieres, amor?*, de Manuel Rivas, que dio lugar a la célebre y premiada película de José Luis Cuerda *La lengua de las mariposas* y que se vendió en las librerías usando como reclamo precisamente el cartel de la película.

Lo mismo ocurrió con la también mencionada novela de W. Nabokov, *Lolita*, para cuya difusión como libro ha sido determinante el impacto iconográfico de la perturbadora película de S. Kubrick².

Y, en fin, en riguroso presente, no debemos pasar por alto el fenómeno producido en torno a la popular saga *Juego de tronos*, donde, gracias al impacto y a la inmediatez de las redes sociales, se está produciendo un proceso de retroalimentación mediante el cual el autor escribe los libros teniendo en cuenta (a veces incluso con agobio, como puede verse en los enlaces reseñados en la Bibliografía) las sugerencias de su público, tanto lector como espectador de la serie televisiva.

Ejemplos como este último no hacen, sin embargo, más que llevar al extremo procesos de creación paralela del libro y la película, como ocurrió en el caso de *El tercer hombre* (Noriega, 2000: 167-176) y, años después, con *2001, una Odisea espacial* (1968), de S. Kubrick, basada en un guión de Arthur C. Clarke que, simultáneamente al rodaje de la película, se convirtió en una novela con el mismo título.

¿Anhelo de prestigio? ¿Intereses económicos? ¿Ambos a la vez? Lo cierto es que, a través de estos ejemplos hemos podido ver cómo el cine acude a la literatura porque es de ella de dónde obtiene no solo parte del interés del público (recién nacido, como en los orígenes, o ávido consumidor simultáneo de palabras e imágenes, como ocurre en nuestros días) sino lo que, con excepciones de carácter experimental³, ha constituido desde siempre su inicial propósito: contar historias.

II. 2. b. La conquista de la fantasía

² Véase la Píldora de conocimiento titulada “El falso problema de la adaptación” en los Materiales Complementarios de este Tema.

³ Para no desviarme del contenido principal de este Tema, no voy a mencionar un importante apartado del cine denominado *literario*: aquel que obtiene su esencia no de la novela o el teatro, sino de la poesía, y del que serían claros ejemplos directores como J. L. Godard, P. P. Pasolini, T. Malick, K.K. Duc y tantos otros.

Un aspecto mucho más relevante para lo que realmente nos interesa (especificidades y deudas de un lenguaje frente a otro) es el que respecta tanto a los modos de narrar como a la sustancia misma de lo que se desea transmitir en la pantalla.

De todos es sabido que, en sus orígenes, el cine tuvo una dimensión estrictamente documental (las clásicas imágenes de los obreros saliendo de la fábrica o la llegada del ferrocarril filmadas por los hermanos Lumière) o se reducía, en el mejor de los casos, a pequeños *gags* como *El regador regado*, también de los Lumière⁴, o a sencillos esbozos de un muy rudimentario montaje con pretensiones narrativas como *El beso en el túnel* (1899), de G. A. Smith⁵.

Estos dos últimos ejemplos –aunque hay, como sabemos, muchos más- nos demuestran que, ya desde sus orígenes, el cine compartía con la literatura el más viejo de los anhelos: el de contar historias, transmitir relatos, emocionar al público con aventuras de toda índole con las que pudiera dar rienda suelta a la función catártica del arte.

El pionero en el deseo de elevar el cine a los dominios de la fantasía fue, como sabemos, Georges Méliès, quien en su productora Star Films, en la que desempeñaba los roles de actor, director, escenógrafo, guionista y todo el etcétera que rodea al proceso de una película, y avalado por los conocimientos en trucos de magia y escapismo que aprendió durante su labor como ilusionista con el mago Houdin, no solo sembró las primeras semillas del “cine narrativo”, tal y como lo conocemos hoy, sino que creó los pioneros efectos especiales que otorgaron, por primera vez, al espectáculo cinematográfico ese carácter hipnótico que pervive todavía.

La importancia y vigencia de Méliès -recientemente refrendada gracias a la emotiva película de M. Scorsese *La invención de Hugo* (2011), basada, a su vez, en la novela juvenil de Brian Selznick- es a día de hoy incuestionable, ya que es a él a quien el cine debe la irrupción de la Literatura, con mayúsculas, en el territorio audiovisual. No hay más que pensar, en efecto, en la inolvidable imagen de *El viaje a la luna*, icono innegable del cine de todos los tiempos, que tiene su origen en una novela de Julio Verne.

⁴ <http://youtu.be/81HMGB1cc3E>.

⁵ <http://youtu.be/91jwTCcXW2Y>.

Resulta lógico que quien inicialmente tuvo la profesión de prestidigitador se sintiera insatisfecho ante la utilización del nuevo invento con fines exclusivamente documentales:

Unos utilizan el cinematógrafo para la reproducción de escenas naturales, captadas por todo el mundo: escenas de calle, desfiles, ceremonias, escenas marítimas, etc. Son fotógrafos que sencillamente han cambiado su antiguo aparato por un instrumento perfeccionado; con un buen operador basta para obtener vistas bonitas, dado que se limita a retratar o, en este caso, cinematografiar el espectáculo que tiene delante de la mirada. Otros utilizan el cinematógrafo simplemente como accesorio, es decir, como registro de sus composiciones personales. (L. Mannoni: 2013, 102-103)

Estas palabras de Méliès demuestran claramente lo que mencionaba más arriba con respecto a su pretensión de utilizar el cine como un instrumento para crear ilusiones, para contar historias, para fascinar al público: para poner, en fin, todas las posibilidades que para él ofrecía el nuevo arte al servicio de la belleza, el humor, la magia, los sueños. No es de extrañar, por tanto, que las vanguardias – y el Surrealismo muy especialmente- lo reivindicaran como emblema de una nueva época.

La prestidigitación –prosigue Méliès- había guiado mis gustos hacia la invención y los trucos. Ahora bien, los procedimientos –en un arte y en el otro- eran bien diferentes. En prestidigitación se trabaja ante la mirada atenta del público, al que no se le escapa ningún movimiento en falso. Uno está solo y no le quitan los ojos de encima. Cualquier error sería intolerable. Mientras que en el cine...se van cocinando los trucos tranquilamente, lejos de las miradas profanas y, en caso necesario, se vuelve a empezar 50 veces hasta que sale bien. Eso permite ir mucho más allá en el ámbito de la fantasía. (L. Mannoni: 2013, 104)

Aunque no supo o no pudo adaptarse a la vertiginosa evolución de las técnicas cinematográficas y no fue capaz de ensanchar el planteamiento de sus películas más allá del encuadre estático de la cámara fija en un decorado, la figura de Méliès es tan inmensa, tan prodigiosa, tan imaginativa, que no podemos negarle un lugar de excepción no solo en la historia del cine como arte en sí, sino del cine en su fructífera relación con la literatura.

I. 2c El viejo arte de contar historias

Una vez conquistado para el cine un propósito artístico, no estrictamente testimonial o documental; una vez que Méliès ya lo adornó con las posibilidades de la imaginación y la puesta en escena, no es extraño que haya adoptado el más viejo de los

deseos humanos: el de transmitir relatos complejos, estructurados mediante las convenciones de los grandes narradores.

Es ahora cuando debemos mencionar la capital figura de Griffith, unánimemente considerado el fundador del lenguaje cinematográfico. Declaradamente deudor de Dickens, el grandioso realizador norteamericano, planteaba, pues, sus películas como una suerte de “novelas filmadas”, aunque, naturalmente, con los medios propios del lenguaje visual.

En palabras de Gimferrer:

Griffith, fundador del lenguaje cinematográfico, no desmintió, sino que únicamente corrigió la orientación incipiente que este había mostrado en quienes le precedieron, desde los hermanos Lumière y Méliès. Corrigió dicha orientación, se entiende, para mejor acomodarla a las posibilidades reales del medio de expresión que manejaba, posibilidades en buena medida descubiertas sobre la marcha por el propio Griffith ante la necesidad de dar con recursos adecuados al relato de historias mucho más extensas y complejas que las que hasta entonces habían sido filmadas. Pero la intención fundamental no variaba, aunque variasen los medios puestos al servicio de ella, y en tal sentido puede llegarse incluso a afirmar que si el lenguaje cinematográfico, como en general ha venido desarrollándose hasta hoy, nació con Griffith, los propósitos de Griffith, ya que no su sintaxis, no difieren básicamente de los de Lumière o Méliès. (1985:6)

Es lógico, sin embargo, que estos medios y procedimientos evolucionen con el tiempo igual que lo hacen los de la novela como género literario: si narradores como Joyce, Proust o Duras –por poner ejemplos señeros - ya no podían conformarse con las convenciones fijadas por autores como Dickens o las grandes figuras de la narrativa soviética, por ejemplo, el mismo camino iban a seguir, en consecuencia, los nuevos cineastas, desde Godard hasta nuestros días.

A esto se añade que el cine –y, en menor medida la literatura- de masas, empezaron a abusar de las técnicas del relato convencional, lo que evidentemente reclamaba una renovación urgente de los propósitos del relato fílmico por parte de los protagonistas del llamado “cine de autor” (que es, de hecho, el único que nos interesa en este Tema).

De nuevo Gimferrer, aludiendo a las grandes producciones hollywoodienses en las que, salvo excepciones, primaba la taquilla sobre la calidad artística, señala:

Se produce así un fenómeno de desprestigio de la narración cinematográfica como tal. Para un Renoir, para un Rosellini, incluso para un Orson Welles o un primer Godard, hacer cine era contar bien –es decir, de modo personal- una historia en imágenes. Pero ahora las historias, en manos de la gran industria, se reducen cada vez más hacia una puerilidad angosta, en la que el margen de expresión personal posible es muy escaso. El deterioro de cierta forma de narración se convierte a la postre en deterioro de cualquier narración. Cuando los primeros neorrealistas o los primeros realizadores de la *nouvelle vague* empezaron a trabajar, la seducción mayor era la de poder contar una historia en forma adulta. Se aspiraba a recoger el legado de los grandes

narradores que fueron pioneros del cine, desde un Griffith o un Stroheim, y al mismo tiempo a rebasar su marco, colocando las historias cinematográficas en la perspectiva de una mayoría de edad. Todavía es este, hoy, el sueño de un Bertolucci: ser al mismo tiempo Dovjenko y Porust, Griffith y Visconti.(1986: 16)

Las palabras claves de esta cita son, en mi opinión, “adulta” y “mayoría de edad”. No se trata, en efecto, exactamente de dinamitar los cimientos de la narración convencional –planteamiento, nudo, desenlace; relato prospectivo o retrospectivo; caracterización de los personajes y secuenciación del eje espacio-tiempo-, sino de realizar narraciones ADULTAS, no pueriles.

¿Qué quiere decir “narración adulta”? Responder a esta cuestión excede el marco de estas páginas y depende a la postre de las expectativas de lectores y escritores, pero, de una manera muy general podríamos decir que, independientemente de los procedimientos utilizados (lenguaje más o menos sugerente, propuestas más o menos atrevidas), de lo que nos está hablando Gimferrer es de una serie de realizadores (y sus correlatos narradores) que no crean repitiendo viejas y cansinas fórmulas, sino que apelan a un público capaz de deconstruir y disfrutar de un relato, sea o no convencional, que exprese el “mundo interior” de su realizador, que demuestre una visión crítica de la sociedad y del arte, que cree personajes y argumentos sólidos o que aporte nuevas perspectivas: un relato, en fin, que no lleve al espectador o lector de la mano, como si de un niño se tratara, en la construcción de un producto previsible, mero entretenimiento, carente de propuestas o lenguajes novedosos.

Como digo, es muy peligroso generalizar a la hora de abordar esta cuestión, pues no siempre el cine comercial o taquillero es pobre en invención ni carece de valor artístico (pensemos, por ejemplo, en Spielberg) y, al mismo tiempo, defender a capa o espada todas las propuestas de los realizadores más experimentales resultaría erróneo, ya que algunos de ellos tienen una trayectoria irregular, con obras maestras y películas en cierto modo fallidas (el caso de Godard podría servir) o incluso dicha trayectoria está aún en proceso y es difícil valorarla (como ocurre en el caso de Kim Ki Duk, autor de un clásico ya indiscutible como *Primavera, verano, otoño, invierno, primavera*, pero cuyas últimas entregas han sido discutidas por la crítica).

El guionista de cine, por lo tanto, igual que el poeta, el dramaturgo, el pintor, el escultor, el fotógrafo, desean transmitir su mundo interior, pero los mecanismos para hacerlo van evolucionando. Igual que el dominio de la pintura o la fotografía han excedido el ámbito de la figuración, el cine y la literatura ya no se plantean únicamente el propósito de transmitir un relato lógico, causal, con un desenlace o interpretación

definidos. Pero, al mismo tiempo, ese viejo propósito sigue existiendo, lo que, si se lleva a cabo con una voluntad artística, con unos criterios personales, no tiene por qué desmerecer la obra ni negar su modernidad.

Podríamos preguntarnos ahora ¿qué es exactamente una historia? ¿A qué podríamos reducir el “contenido” de una obra artística? El contenido de “Las Meninas” se puede “contar”, pero no así el de un cuadro de Pollock. ¿Sería justo decir que Pollock no transmite nada a través de sus aparentes manchas sin sentido? Obviamente, no. Solo que para él, como para gran parte de la pintura moderna, transmitir no es contar: es expresar con otros medios. Lo mismo puede decirse del cine experimental actual, desde Godard hasta el videoarte y tantas y tantas formas de expresión que se inventan o reinventan con vertiginosa celeridad.

Recapitulando un poco, pues este epígrafe en sí mismo daría lugar a varios Temas, el cine, en su origen, de la mano de Griffith, se valió de los procedimientos establecidos por los narradores decimonónicos, con Dickens a la cabeza. Así creó la dimensión –que sigue siendo la más extendida hoy- de la película como relato, con todas sus convenciones⁶.

Pero, por suerte, ha llovido mucho desde entonces y ahora ni los realizadores, ni los guionistas ni los novelistas se conforman con eso y quieren llegar más lejos, experimentar, rebasar los géneros y los límites, expandir el lenguaje, dinamitar las convenciones. En una palabra: INVENTAR.

Y para ello precisan de espectadores y lectores cómplices, dispuestos a prestar atención a sus retos y propuestas. Espectadores y lectores ADULTOS.

II. 2. *De la literatura al cine: viajes y virajes*

II.2.a. El “falso problema” de la fidelidad: la película como obra autónoma

A estas alturas creemos que está completamente fuera de lugar el debate en torno a lo que, con toda razón, Truffaut calificaba como el “falso problema” de la fidelidad a la hora de abordar el tema de la adaptación de una obra literaria a la pantalla. Está fuera

⁶ Dichas convenciones, aun vigentes, se refieren tanto a la caracterización de los personajes, al uso de diálogos, a la descripción de ambientes, al tratamiento del tiempo y el espacio, a la presentación del mundo interior a través de monólogos, a la secuenciación del relato y un largo etcétera que no puedo desarrollar ahora pero que abordaré en otros momentos de este Tema e intentaré llevar a la práctica en el somero análisis de las adaptaciones del *Quijote* que estudio en la Tercera Parte de este Tema.

de toda duda, al menos en el contexto de un espectador-lector medianamente competente, que lo importante es “el sello” o “la marca” del realizador con independencia de “estilemas genéricos”. Esto es, ya nadie con un mínimo de criterio se empeña en hacer “competir” a Shakespeare con Welles, a Huston con Joyce o a Coppolla con Conrad⁷, puesto que todos ellos son considerados grandes creadores en su correspondiente lenguaje artístico.

Este viejo y arraigado prejuicio se fundamenta en una supuesta venerabilidad de la literatura, y especialmente de sus autores clásicos, frente a un arte más joven, pero, insistimos, en nuestros días tal idea no tiene el menor sentido. Pretender que una película refleje exactamente el universo creador de un escritor no solo es imposible: es completamente absurdo.

Partimos pues, de la lógica e innegociable autonomía de géneros y lenguajes y de una idéntica consideración de escritores y guionistas y / o realizadores como ARTISTAS que a veces intercambian sus procedimientos e invenciones⁸.

Un escritor de la talla de Francisco Ayala dejó, en efecto, muy claro que

cuando se anuncia una película como adaptación de una novela o un drama, resulta difícil negarse a la tentación de establecer un juicio comparativo entre ambas producciones y de medir la cinematográfica con el criterio de la literaria. Nada más falso, sin embargo, que este punto de vista. (...) La novela presta, sencillamente, materia a la película, y lo único que la distinguiría de cualquier otro argumento, su calidad artística, eso no puede trasuntarlo a la versión cinematográfica. Pues la novela-base es (o quiere ser) una obra de arte, y la película sacada de ella será otra obra de arte distinta. Cada una tiene sus correspondientes intenciones estéticas (1996: 134-135).

Por su parte, Bazin sostiene que “el principio de la adaptación no es en el fondo otra cosa que el de la influencia recíproca de las artes y que por lo tanto sus procedimientos gozan de una venerable antigüedad” y concluye categóricamente que:

Frente a los que piensan que la adaptación supone una adulteración o una mixtificación de las obras literarias ... , es absurdo indignarse por las degradaciones sufridas por las obras maestras en la pantalla, al menos en nombre de la literatura. Porque, por muy aproximativas que sean las adaptaciones, no pueden dañar el original en la estimación de la minoría que lo conoce y aprecia; en cuanto a los ignorantes, una de dos, o bien se contentan con el film, que vale ciertamente lo que cualquier otro, o tendrán deseos de conocer el modelo, y eso se habrá ganado para la literatura (Gutiérrez Carbajo: 62- 63).

⁷ Remito a los ejemplos que menciono en una de las píldoras de este Módulo.

⁸ La cantidad de manuales sobre este tema es amplísima. Para intentar resumir este complejo asunto, me basaré, también en los epígrafes siguientes, en las obras de Carbajo y Noriega citadas en la Bibliografía Final.

Más aún, Bazin prosigue argumentando que en ocasiones esa supuesta diferencia de la calidad se produce en sentido inverso:

La adaptación nunca puede degradar al texto, porque este permanece estable en su propia escritura y siempre mantendrá su propia autonomía, conseguida en un estadio anterior a todo tipo de manipulación. Lo que descubre sus propias carencias –en la hipótesis de que estas existan– es la traducción, la versión o la adaptación que del material textual se haya realizado. Y hay casos además en los que la adaptación se juzga superior al texto. (Gutiérrez Carbajo: 62- 63).

Los ejemplos, en efecto, pueden multiplicarse y no escasean las películas que han otorgado dignidad a unas novelas de las que probablemente nadie hablaría hoy y a las que acudimos precisamente atraídos por el enorme interés de su adaptación fílmica.

Uno de los casos más célebres es el de la película *Casablanca* (1943), que procede de *Everybody come to Rick's*, mediocre pieza teatral que no había sido estrenada y que solo gracias al olfato de Hall Wallis, quien supo vislumbrar el gran potencial melodramático de la historia, y el gran talento como realizador de Michael Curtiz, pudo convertirse en el gran clásico que sigue siendo hoy.

Otro caso muy notable es el de la gran superproducción *Lo que el viento se llevó* (1939), cuya capacidad de fascinación, pese a su largo metraje, continúa intacta. Aunque está basada en la novela de Margaret Mitchel, quien hizo inolvidables a Scarlett O'Hara y Rhett Butler fue Victor Fleming en su ya clásica película. Tanto es así, que, como sucede en otros muchos casos, la portada del libro tiene como reclamo una imagen con los rostros de Vivien Leigh y Clark Gable.

Lo mismo podríamos decir de películas como *La diligencia*, de J. Ford; *Eva al desnudo*, de J. L. Manckievicz; *Qué bello es vivir*, de F. Capra, basadas todas en un relato breve cuyo autor hoy en día pocas personas conocen (Seiger: 31-32). En estos casos, los guionistas y realizadores de las películas supieron extraer la esencia de esos argumentos, tal vez poco valiosa desde el punto de vista literario pero llena de posibilidades para el medio cinematográfico⁹.

Naturalmente, estas cuestiones relativas a la “calidad” de las obras en las que se basan quienes pretenden que una película sea “fiel” a la novela, tienen una enorme e inevitable carga subjetiva y nos llevan a la cenagosa cuestión de establecer los límites

⁹Remito a la píldora incluida en este Tema en la que proporciono otros ejemplos, de los muchos que podrían aducirse.

entre lo que podemos considerar Literatura, con mayúsculas, o subliteratura (o tal vez mejor: *best seller*), aspecto este enormemente complejo cuyo desarrollo excede los propósitos de estas páginas.

Creo, eso sí, que, si bien la travesía que realizan clásicos como Shakespeare o Cervantes (veremos las peripecias de este último en la pantalla enseguida) desde la página hasta la pantalla ha sido muchas veces complicada (Gimferrer: 1986), los ejemplos citados anteriormente pueden servir para desterrar por completo la superada noción de “fidelidad”.

Como muy bien apunta Darío Villanueva (1992: 26-28), reforzando lo que vengo diciendo:

Cuando una historia plasmada previamente en un discurso literario es transcrita con otro lenguaje en un discurso cinematográfico, por mucha fidelidad con que se haya resuelto la operación, y aunque la sustancia del contenido argumental haya experimentado mínimas alteraciones, el significado final de la segunda obra de arte (por caso) es inexorablemente distinto de la primera.

Recordemos el caso mencionado más arriba de Griffith, quien se basó conscientemente en Dickens pero al que tuvo que añadir inevitables modificaciones, o en el de Hitchcock, quien en su inolvidable libro de entrevistas con Truffaut (2003) señalaba repetidamente que era imposible intentar adaptar a un escritor de la altura de Dostoiévski con pretensiones de fidelidad sin desembocar en el folletín, o en las personalísimas versiones por parte de Welles tanto del universo de Shakespeare como del de Kafka.

Llegados a este punto, podríamos preguntarnos: ¿en qué consiste la fidelidad? ¿en qué se basa esta relación de vasallaje por parte del guionista con respecto al escritor que parecen reclamar quienes exigen que dicha fidelidad se cumpla a rajatabla?

¿Consiste acaso la fidelidad en tomar los diálogos literales de la obra de partida? ¿Resulta, por ejemplo, lícito para el espectador actual que los actores se expresen en un lenguaje de hace siglos? ¿Consiste, por otro lado, la fidelidad en desarrollar las escenas literalmente? ¿En seguir estrictamente el orden cronológico? ¿En respetar y otorgar e mismo rango a todos y cada uno de los personajes? ¿En ambientar la obra exactamente en el mismo espacio y en el mismo momento cronológico?

Cualquier espectador o lector de estas páginas sabe, en efecto, que esto es literalmente imposible y absurdo. Luis Buñuel decide trasladar el argumento de

Tristana, de Benito Pérez Galdós, del Madrid decimonónico al Toledo del siglo XX o el argumento de Nazarín, también de Galdós, al México campesino de los años 50 y ambas películas se consideran adaptaciones sobresalientes del universo galdosiano.

¿Y qué decir de Paz Alicia Garciadiego, guionista habitual de Arturo Ripstein, que transporta directamente al México actual argumentos de la tragedia clásica (*Medea* en *Así es la vida*) o de la novela decimonónica (*Madame Bovary* en *Las razones del corazón*)?

¿Sería alguien capaz de negar el indudable interés de estas películas de Buñuel y Ripstein, entre los múltiples ejemplos que podríamos citar? No lo creo. Al contrario, suscribo plenamente la idea de Sánchez Noriega (2000: 66) de que en estos casos se debe hablar más bien de una “autoría compartida” basada en una “afinidad ideológica, estética o moral” que ha permitido dialogar a distintos autores de contextos bien alejados en sus respectivos tiempos y lenguajes.

El mismo autor, por otra parte, incorpora un concepto enormemente sugestivo y, a nuestro juicio, atinado. Este concepto es el de “decantación”, que sustituye el de “adaptación” (con todas sus variantes terminológicas) y es el que se produce no cuando se parte de una obra concreta sino cuando en la mente del guionista confluyen todas sus experiencias lectoras y estéticas en general, que de un modo en muchas ocasiones inconsciente desembocan en la película final:

En el mejor de los casos, estamos ante un tipo de adaptación que podemos considerar como inadvertida o, mejor, más allá de la adaptación, como una *decantación*, resultado de las muchas obras vistas o leídas por los guionistas que dejan su huella en el proceso de escritura de un guion original. Ya no hay voluntad de adaptación ni, probablemente, existe una inspiración consciente, pero las tramas argumentales, los personajes, los mecanismos narrativos, el estilo de los diálogos, el cromatismo de la fotografía, el diseño de producción o cualquier otro componente de textos literarios o filmicos que han llamado poderosamente la atención acaban siendo asumidos por el artista, quien los transforma debidamente según su impronta personal y los plasma de un modo u otro en sus creaciones. [...] Llegamos así a un punto donde los elementos culturales (narrativos y visuales) procedentes de distintos medios expresivos –pintura, música, arquitectura, ballet y, por supuesto, teatro, novela y cine- forman parte del bagaje del creador y no tiene demasiado sentido preguntarse por la originalidad o la legitimidad. Ciertos temas, mitos y esquemas narrativos perviven en el devenir histórico y fluyen de las formas más variadas, hasta el punto de que, a primera vista, no se aprecian los parentescos entre ellas. (Sánchez Noriega: 2000, 77)

Partamos, pues, de la consideración de libro y película como obras autónomas, reservando si acaso para nuestra legítima y libre subjetividad el optar por una frente a otra o por ambas a la vez, entendidas como experiencias estéticas perfectamente

compatibles.

II.2b. Procedimientos y criterios de adaptación

La bibliografía dedicada a los diversos modos de elaborar este trasvase de la literatura al cine es tan amplia y en ocasiones obstrusa que intentar resumirla aquí nos conduciría a un laberinto terminológico que, en mi opinión, queda fuera de la dimensión eminentemente práctica de este Tema.

De entre todos los manuales dedicados a este asunto, creo que el más útil y claro es el de Sánchez Noriega (2000) mencionado más arriba, no sólo porque establece una muy lúcida relación entre el cine y la literatura como ejemplo de trasvase cultural sino porque ofrece una propuesta terminológica (p. 76) de distintos tipos de adaptaciones según variados y complejos criterios y, finalmente, concluye con una aplicación de los mismos a películas de estilos y épocas diferentes. Remito, pues, a este interesante manual en lugar de limitarme a reproducir aquí sus apreciaciones.

Para lo que nos interesa en estos momentos, prefiero basarme en las aportaciones de Gerard Génette en torno a la intertextualidad como ejercicio inherente a toda obra artística. En efecto, el teórico francés desarrolla en su célebre manual *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (1989a) la apasionante idea de que toda obra que disfrutamos (sea literaria, filmica, pictórica o de otro tipo) exhibe de forma más o menos velada o evidente la huella (el *palimpsesto*) de todas las que lo han precedido. En ocasiones, esta relación de intertextualidad es explícita, como ocurre en el caso que nos ocupa.

Así las cosas, Génette habla de HIPOTEXTO para referirse a la obra u obras de partida (en este caso, sería la novela o pieza teatral) e HIPERTEXTO para aludir a la obra resultante (para nosotros, la película final). Creemos que esta terminología es enormemente útil para nuestro objetivo porque, además, no incluye ningún tipo de juicio de valor que privilegie un texto frente a otro, sino que se basa en la relación entre ambos como un fructífero diálogo.

Si partimos, por tanto, de esta noción de INTERTEXTUALIDAD, poca importancia tiene, al menos para un Módulo práctico como este, detenerse en frías y a veces reductoras cuestiones terminológicas a la hora de abordar este viaje de un producto artístico a otro.

Veamos someramente las que nos pueden resultar útiles.

Una de las ideas más interesantes es la que equipara el proceso de adaptación de una obra literaria al cine al de TRADUCIR una obra literaria de un idioma a otro:

En el campo de la Semiótica, la noción de traducción- de la que la adaptación sería una de sus formas- supone una equivalencia de enunciados de los cuales uno es la transposición de otro. Traducir un texto de una lengua a otra, o adaptar una obra literaria al cine significa en primera instancia tomar el sentido de un enunciado y reproducirlo en otro enunciado, en una forma significativa distinta respecto a la del primero. La traducción, aunque aparentemente parezca un proceso más sencillo que la adaptación, tampoco está exenta de riesgos, ya que la mayor parte de las veces supone la producción de un texto nuevo, construido en un sistema semiótico distinto del original” (Gutiérrez Carbajo: 87).

Dejando sentado que no nos interesan las adaptaciones “fieles” que no aportan nada al hipotexto -las que Noriega (2000:63-64) denomina “adaptaciones como ilustración” y de las que veremos inmediatamente un ejemplo en la película *Don Quijote*, de Rafael Gil- otro concepto que nos resulta útil y práctico es de TRANSPOSICIÓN, definido como

a medio camino entre la adaptación fiel y la interpretación, la transposición converge con la primera en la voluntad de servir al autor literario reconociendo los valores de su obra y con la segunda en poner en pie un texto filmico que tenga entidad por sí mismo y, por tanto, sea autónomo respecto al literario.

En todo caso, y dado que no estamos desarrollando un razonamiento teórico, hablaremos sencillamente de ADAPTACIÓN, teniendo en cuenta las diferencias peculiares de cada lenguaje, el universo de cada creador y todos los aspectos que hemos venido desarrollando.

En el caso de adaptaciones más libres, como serían los casos citados de Orson Welles o Buñuel, preferimos hablar de VERSIÓN para referirnos a ese proceso mediante el cual el realizador añade su punto de vista en un argumento que, por decirlo de algún modo, comparte o *co-crea* con el escritor.

Por último, para referirme a una recreación mucho menos servil o deudora con respecto al hipotexto, hablaré de INSPIRACIÓN LIBRE, proceso que, por ejemplo, exhiben Ripstein y Garciadiego en películas que, de hecho, manifiestan su independencia al cambiar completamente el título (recordemos que *Medea* pasa a llamarse *Así es la vida* o *Madame Bovary* desemboca en *Las razones del corazón*). Añadiré, por cierto, que es este el proceso que resulta más atractivo e interesante

Mucho habría que hablar, por último, con respecto a los procedimientos utilizados por los guionistas a la hora de convertir una obra literaria en un argumento cinematográfico. Entre ellos, los más frecuentes son la ADICIÓN (en el que el guionista inventa nuevos personajes o arroja luz sobre algunos que no eran demasiado relevantes en la novela pero que aportan un punto de vista nuevo a la película, como ocurre con *El secreto de Mary Reilly*, de S. Frears en relación al *El extraño caso del doctor Jeckyll y Mr Hide* de R. L. Stevenson) o, especialmente, el RESUMEN (en este caso, mucho más habitual, donde el guionista suprime personajes o episodios, evita detalles, simplifica descripciones y diálogos y, en fin, depura lo esencial del hipotexto adecuándolo a las exigencias del medio cinematográfico).

En las páginas que siguen intentaré aplicar todas las consideraciones iniciales (en las que, como he dicho, he intentado ser sintética y práctica) a una obra literaria concreta.

He decidido elegir nada más y nada menos que el *Quijote*, de Miguel de Cervantes, porque se trata de una obra literaria incontestable en su consideración como *clásica* pero que a la vez incorpora un interesantísimo abanico de posibilidades que van desde infumables adaptaciones supuestamente fieles hasta versiones completamente libres y sugestivas.

La obra de Cervantes, como veremos, no solo contiene dos personajes absolutamente ricos y complejos, sino que presenta situaciones muy aprovechables en el cine y, además, una serie de técnicas que diversos realizadores adoptarán, incluso de forma inconsciente, en películas que aún hoy despuntan por su modernidad.

III. UN EJEMPLO PRÁCTICO. *El clásico entre los clásicos: aventuras de don Quijote en la pantalla*

Antes de iniciar este somero repaso a la desigual fortuna que esta novela –temida, admirada y manipulada casi a partes iguales–, tengo que anunciar de antemano que mi acercamiento va a ser necesariamente superficial, ya que profundizar en la complejidad de este texto clásico y en su compleja recepción a lo largo del tiempo excede con mucho el propósito de este Tema¹⁰.

A fin, por tanto, de que mi razonamiento resulte más o menos ordenado y accesible, atenderé a las siguientes perspectivas:

- a) En primer lugar, haré algunas reflexiones previas sobre el *Quijote* como texto clásico y sus peculiaridades a la hora de ser llevado al cine.
- b) En segundo lugar, repasaré las características de la obra como novela y los dos tipos de acercamiento que propicia.
- c) A continuación, realizaré una breve revisión de algunos títulos paradigmáticos: la versión fiel de Rafael Gil, la interpretación del soviético Grigor Kozinstev, la recreación libre de Orson Welles y la postura intermedia de Manuel Gutiérrez Aragón, entre la fidelidad y la libertad.

¹⁰ Para no sobrecargar el texto con información sobre la abrumadora Bibliografía sobre el tema, este desarrollo será más bien impresionista, más ensayístico que académico. Remito al Foro para cualquier cuestión concreta que suscite la lectura de estas páginas y para las referencias bibliográficas que el alumno precise.

d) Terminaré el análisis con la revisión de algunos cineastas que *cervantean* sin saberlo, aplicando a sus películas los procedimientos metaficticios que Cervantes inaugura.

Empecemos, pues, por el primer apartado,

a) Reflexiones previas

Ante todo, debo empezar aclarando que nos encontramos ante una cadena de interpretaciones y visiones: la de Cervantes, la de los cineastas que lo leen y “reescriben” en sus películas y, en fin, la nuestra propia, en la doble condición de lectores y espectadores, con nuestra personal visión de la obra y con nuestras preferencias cinematográficas.

Como bien decía Jorge Luis Borges, “la posteridad es una forma de incompreensión: tal vez la peor” y a pocas obras les ha caído como a la de Cervantes esa pesada “losa” de ser el clásico entre los clásicos, la novela de referencia, la “lectura imprescindible” para todo aquel que se precie de ser *culto*.

Por ello, el *Quijote*, más que ninguna otra obra de la tradición española, posee los dos peligros de haber sido considerada un clásico: la sacralización y la trivialización.

Considerada emblema de dos cosas: de los valores eternos de España (perspectiva muy utilizada durante el franquismo, que convirtió a esta divertida novela en lectura obligatoria –y odiada- en las escuelas) y del nuevo género narrativo que funda (perspectiva esta de los filólogos, que la consideramos pionera en diversos aspectos narratológicos), participa en sus adaptaciones al cine de estos dos acercamientos, para bien y para mal.

Por tanto, toda revisión de cualquier versión cinematográfica de esta novela debe tener en cuenta que no se trata sencillamente de la sustitución de lenguajes, de la traslación de la palabra a la imagen inherente a cualquier adaptación, porque, hoy en día, ninguna adaptación del *Quijote* a la pantalla es inocente, porque parte de

iconografías previas que forman parte del imaginario hispano, incluso universal, y de interpretaciones de la obra que van desde el conocimiento superficial de algunos de sus episodios a su consideración como emblema de valores diversos.

Dos son las intenciones con las que suelen enfrentarse al texto los guionistas: la del resumen, con criterios más bien pedagógicos, y la del homenaje, dejando aparte el limitador criterio de la *fidelidad* para dejar fluir la *complicidad* y la *libertad*.

b) Dos acercamientos a la novela: el “doble espejo” del *Quijote*.

Si atendemos a la conocida descripción por parte de Stendhal de la novela como *el espejo que el escritor pasea por el camino*, reclamando, así, para el género la función de reflejar la realidad, vemos que el texto de Cervantes cumple sobradamente este requerimiento realista, ya que nos ofrece un retrato muy completo de la contradictoria España de finales del siglo XVI a través de dos personajes irrepetibles y míticos que interactúan con representantes de diversos estratos sociales, con sus costumbres, lenguajes y códigos morales. Así pues, el *Quijote* puede verse como una novela realista que, a su vez, puede dar lugar a películas realistas.

Pero el *Quijote* puede verse también desde una perspectiva distinta, más moderna y atractiva para el espectador actual. Si, continuando con la metáfora propuesta por Stendhal, convertimos a la novela en narcisista *espejo que el escritor vuelve hacia sí mismo*, desembocamos de lleno en el vasto y fascinante territorio de la metaficción, porque Cervantes nos muestra también en su novela la imagen del escritor exhibiéndose en el propio taller de la escritura y convirtiendo a la creación literaria misma en asunto de la novela, algo que observamos claramente en directores como F. Truffaut en *La noche americana*, Abbas Kiarostami en cualquiera de sus películas o el mismo Woody Allen, que nos habla constantemente del escritor o el propio director en su proceso creativo. Volveré luego sobre este fascinante aspecto.

En la novela de Cervantes, pues, se nos muestran no sólo las hazañas de don Quijote, sino también las de distintos escribas a la hora de transmitir las al papel.

El *Quijote* es un laberinto de manuscritos y máscaras autoriales bajo las que se oculta la mirada irónica de Cervantes, que juega a mantener y destruir continuamente el

hechizo que supone el involucrarse en una ficción, tal vez para que a nosotros, lectores, no nos pase como a su libresco caballero. La novela está narrada por una complejísima cadena de voces que no puedo analizar aquí, pero sí recordaré que Cervantes hace un uso paródico de la técnica del “manuscrito encontrado” , para el que precisa un traductor y un “segundo autor” que nos transmita el texto que leemos. Recordemos brevemente que se supone que las aventuras de don Quijote están narradas por un supuesto historiador árabe llamado Cide Hamete Benengeli, cuyo manuscrito encuentra un misterioso narrador al que se conoce como “segundo autor”, que, a su vez, precisa de un traductor: tres voces narrativas, pues, y tres perspectivas diferentes de lo narrado, en un hilarante laberinto textual.

El *Quijote*, pues, es tanto LA ESCRITURA DE UNA AVENTURA como LA AVENTURA DE UNA ESCRITURA.

Estas dos perspectivas se corresponden respectivamente a las nociones de HISTORIA y DIÉGESIS propuestas por G. Génette (1989b). Para Génette, la “historia” es el argumento propiamente dicho –qué les pasa a los personajes, cuáles son sus aventuras-, mientras que la “diégesis” es el modo en que el autor decide contar esas aventuras (puede ser un narrador omnisciente, un personaje, una narración autobiográfica, otra fragmentada, etc., etc.). Pues bien, Cervantes decide convertir a ambas en material de su novela, ofreciendo, pues, al lector la información de *qué* le sucede a don Quijote y Sancho y, al mismo tiempo, de *cómo* esas aventuras devienen en un texto, mostrando claramente a sus autores. Por decirlo en términos cinematográficos, podríamos afirmar que Cervantes nos muestra a la vez la película y su *making off*, algo, por tanto, absolutamente moderno y muy presente en el cine, en películas cuyo argumento es mostrar cómo se hace una película. Más adelante veremos algunos ejemplos.

Si he hecho estas apreciaciones de carácter narratológico es precisamente porque la naturaleza de las adaptaciones cinematográficas que vamos a revisar a continuación depende, así, de la elección de una de estas dos perspectivas, o de ambas.

En efecto, si para hacer la adaptación se parte exclusivamente de la HISTORIA, del argumento propiamente dicho, nos encontraremos, en la mayoría de los casos, ante una traducción literal de las palabras a imágenes, donde la aportación de guionista y director se reduce a sintetizar el argumento, privilegiando unas aventuras en detrimento

de otras y manifestando, de este modo, una toma de postura.

Esto ocurre en la versión de Rafael Gil, de 1947, filmada al calor de la España de posguerra, y en la de G. Kozinstev, de 1952, claramente impregnada de los valores del estalinismo.

Si, por el contrario, se pretende, además, incorporar a la película los aspectos que atañen también a la DIÉGESIS, el experimento es más complejo, como ocurre en la versión inacabada de Orson Welles.

Las dos incursiones de Gutiérrez Aragón en el mundo de Cervantes (la serie de televisión de 1990 y la película *El caballero don Quijote*, de 2002) están a medio camino entre ambas perspectivas, aunque básicamente se instalan en el ámbito de la HISTORIA, con algún guiño de carácter diégetico.

Veamos ahora someramente los rasgos principales de las versiones elegidas¹¹.

c) Repasando algunas adaptaciones (R. Gil, G. Kozinstev, O. Welles y M. Gutiérrez Aragón)

1. *Don Quijote de la Mancha*, de Rafael Gil (1947)

Para entender la actitud y la posición ideológica de la que se parte, nada mejor que leer las declaraciones del director:

Ante todo, me interesa aclarar que no he realizado una “adaptación” de la universal obra de Cervantes, sino una “síntesis”. Yo creo que Cervantes, como Shakespeare o Molière, y aun con más motivos, no debe “adaptarse”. *El Quijote* “es”, y no puede verse de una u otra manera, sino sólo como lo escribió Cervantes. No hay pues tal adaptación, sino una simple síntesis cinematográfica de la obra cumbre de nuestra literatura. Es posible que puedan contarse con los dedos de la mano los pasajes en los que, imprescindiblemente, ha añadido (el guionista) alguna frase que no fuese de *El Quijote*.

Su propósito fue, como él mismo nos dice:

poner el cine –todo ese mundo fabuloso de expansión que es el cine- al servicio de la obra cumbre de nuestra literatura. Si al ver la película alguien que no leyó la obra de Cervantes siente

¹¹ No son las que tratamos aquí, lógicamente, las únicas versiones que existen de la novela, pero sí las más representativas de las distintas actitudes de los guionistas a la hora de adaptarlas a la pantalla.

la necesidad de acudir a sus páginas, todos cuantos hemos intervenido en la producción tendremos la más alta compensación a sus afanes. Mi propósito y el de todos mis colaboradores es, repito, exaltar *El Quijote*, cantar su gloria con las imágenes, igual que otros lo hicieron con la pluma, el pentagrama o el pincel. ¡Ojalá Dios nos acompañe en el empeño!

De estas declaraciones obtenemos la siguientes conclusiones:

-no se trata de una creación paralela al hipotexto de partida. Muy al contrario, mantiene una relación de vasallaje con respecto al libro sacralizado. Antonio Abad Ojuel, el guionista, confiesa: “al realizar la síntesis literaria de *El Quijote* con una idea cinematográfica, trabajé con el mismo cuidado que si manipulase cosas sagradas.” Se trataría, por tanto, de un manifiesto ejemplo de lo que Sánchez Noriega (2000:76) denomina “adaptación como ilustración”, esto es, el tipo menos interesante e imaginativo de este proceso, ya que consiste en una simple traslación de imágenes a un material que no se somete a la personal visión de guionista y realizador.

-este propósito de sumisa fidelidad al texto constituye, paradójicamente, la primera traición a Cervantes, que no escribió su obra de una sola manera, como afirma Gil, sino que utilizó, a través de las distintas voces autoriales en las que bifurca su texto, el perspectivismo como antídoto contra el dogmatismo y las interpretaciones unívocas. (Recordemos el famoso episodio de la Cueva de Montesinos, que el narrador no sabe cómo interpretar delegando esa tarea en nosotros, los lectores).

-sintetizar un texto, por otra parte, es una forma de seleccionar, de tomar partido por unos episodios y no por otros, con lo que esa pretendida fidelidad no es tal. En efecto, la adaptación de Gil suprime casi todas las historias intercaladas de las dos partes de la novela, rechazando de este modo la intención experimental de Cervantes, que concibió el *Quijote* como un inmenso laboratorio en el que realizó diferentes mezclas de modos de narrar, convirtiéndose en el delta en el que confluyeron, precisamente a través de estas historias intercaladas que el Gil omite, la mayoría de los géneros narrativos de la época: pastoril, picaresco, sentimental, morisco....

-Esta labor de síntesis, por supuesto, elimina toda la cuestión relativa a la diégesis y, excepto una breve secuencia que visualiza los famosos capítulos 2 y 3 de la Segunda Parte (en los que don Quijote y Sancho, en un prodigioso mecanismo metaficticio, leen el libro que habla de ellos y que constituye la Primera Parte del *Quijote* que nosotros

mismos hemos leído)¹², no hay la más mínima referencia al escritor arábigo ni a la maraña textual de la novela. Esto, por supuesto, elimina el perspectivismo, la ironía y la modernidad de la obra. (Aspectos, por otra parte, que tal vez no es lícito pedir a una obra escrita bajo las directrices éticas y estéticas del franquismo más rancio, ajeno a la experimentación y, por supuesto, al ludismo.)

La película, en efecto, aunque conmovedora en algunos aspectos, no deja de desprender el tufillo rancio del *mito hispanizado*, donde se asocia el *Quijote* al españolismo:

no se puede encontrar mejor argumento para que el cine español salga al mundo, puesto que don Quijote es un tipo universal y popular más que otro ninguno. [...] Sólo entre españoles podemos dar una visión certera y entrañable de don Quijote.

Como afirma Francisco Llinás: “todo contribuye a darle a la película un inequívoco aire de “calidad”, ese aire algo pesado y amazotado que convierte al viejo cine español de época en un espectáculo falto de agilidad y sobrado de trascendencia.”

Para ilustrar estas ideas, podemos acudir al principio de la película, con *travellings* sobre ese lugar de la Mancha del que el narrador “no quería acordarse”, dando, así, al inicio del film un valor local que Cervantes quiso rechazar y no se centra, como él, en el personaje directamente. Por otro lado, la interpretación por parte de los actores es muy impostada, más teatral que cinematográfica.

Destaquemos también la espectacularidad de los decorados, producto de la asombrosa abundancia de medios para un cine financiado por Franco con fines de exaltación patriótica. Así pues, esta película, infumable hoy en día incluso para el más conspicuo cervantista, constituye un elogio indisimulado a esa visión sagrada del texto de Cervantes, con reproducción literal –y, por tanto, cansina– del lenguaje del siglo SVXI y unas interpretaciones completamente alejadas del naturalismo cinematográfico. La película pues, en mi opinión, no ha sobrevivido al tiempo y tiene más interés como reflejo de la época en la que fue realizada que como obra artística en sí misma.

2. *Don Quixote*, de Grigor Kozintsev (1957)

¹² En las páginas finales repasaré brevemente este moderno caso de “el libro dentro del libro” y la creación del llamado “personaje autónomo”, divertido recurso que, de forma muy cervantina, desarrolla Woody Allen en *La rosa púrpura de El Cairo*.

Desde mi punto de vista, se trata de la adaptación más lograda (y, por ello, reiteradamente celebrada) de la novela hasta hoy, aun a pesar, como veremos inmediatamente, de que está impregnada de unos planteamientos ideológicos que hacen al guionista privilegiar unos episodios frente a otros, con un claro objetivo político. Se trata, pues, de una adaptación más o menos *fiel*, con todas las matizaciones necesarias al término, del hipotexto cervantino. Recordemos que el propio Cervantes facilitó esta libre recepción de su texto, desde el momento en el que “delega” en el lector, guiado o confundido por los diferentes *escribas* de la novela, toda interpretación o selección de las hazañas del hidalgo. Kozinstev, pues, realiza una peculiar *lectura* de la obra, cuyo tono -entre el humor y la denuncia, la idealización del personaje principal y los lances grotescos- reproduce en esencia, pero subrayando, omitiendo o alterando el orden de algunos episodios según sus intereses.

Antes de analizar esta versión, hay que tener en cuenta dos aspectos relativos al director:

-Kozinstev procede de la tradición teatral, con lo que es lógico que se haya fijado especialmente en aquellos episodios que subrayan el fingimiento, el juego, la simulación de la personalidad.

-ha sido formado en la tradición marxista, de manera que resulta esperable que ponga el acento en la crítica social, insistiendo en la vertiente idealista y justiciera de los personajes, opuesta a la crueldad de la sociedad.

Por esta razón, no es extraño que se haya fijado especialmente en el episodio del Palacio de los Duques, donde ambas perspectivas confluyen.

En este importante episodio, que abarca varios capítulos de la Segunda Parte del *Quijote*, Cervantes inventa a un matrimonio de tediosos duques que han leído la Primera Parte de la novela (y reparemos en esta perspectiva metaficcional, del libro dentro del libro, a la que volveremos luego) y van en busca de don Quijote y Sancho para entretenerse a su costa, ideando diversas burlas, de las cuales las más importantes son las infringidas a Sancho Panza, como el gobierno en la paródica ínsula Barataria o el fingido viaje en el caballo de madera Clavileño.

Así las cosas, la crueldad de la aristocracia ociosa aparece reflejada con gran

énfasis, mientras que el episodio del gobierno de Sancho en la ínsula parece contener una reflexión implícita sobre la posibilidad y el modo en que el proletariado podría ejercer el poder. Como vemos, se trata de la elección de un episodio fundamental en la obra de Cervantes pero que en esta película se pone al servicio de la causa marxista. Como indica el propio realizador: “Sancho se deja atrapar por la ilusión de cambiar el mundo, de la misma manera que la clase obrera desposeída de su revolución por la burocracia”. En efecto, cuando, después de sufrir una serie de calamidades en la falsa ínsula, el escudero es desposeído por un funcionario, le dice: “Puedes burlarte, yo no soy digno de compasión: yo volveré a mi casa y recuperaré mi trabajo, pero tú que no sabes hacer nada con tus manos, cuando tus amos te despidan, ya no serás nadie....”, frase que se aparta de la simple adaptación del hipotexto para dar pie a las reflexiones del director.

El momento final del episodio en el palacio de los duques resulta enormemente significativo e ilustra claramente lo que vengo diciendo: la concepción teatral de la película y la crueldad de la aristocracia. Con todo, Kozinstev no cae ni de lejos en la demagogia ni en la intención de transmitir obvios panfletos ideológicos, sino que es el espectador quien saca estas conclusiones tras el visionado de esta impecable secuencia.

Otra aportación interesante de la película reside en el tratamiento de Dulcinea, que aparece en escena como Aldonza Lorenzo, “celosa” de la dama inventada por el caballero y deseando ella misma inspirar un amor como el que siente don Quijote.

Lejos de convertir la relación entre el caballero y Aldonza-Dulcinea en una trivial historia de amor, como se ha hecho en otras ocasiones, Kozinstev opta por un sugerente juego de ficciones y equívocos. No olvidemos que Dulcinea del Toboso, el más célebre personaje *in absentia* de la literatura universal, no aparece ni un solo momento en la novela de Cervantes, porque se trata de una creación del hidalgo enloquecido que precisa de una dama para su proyecto caballeresco, convirtiéndose Dulcinea en una inmensa parodia de las damas idealizadas de la corriente neoplatónica tan en auge en los Siglos de Oro.

En la película de Kozinstev, este juego de ficciones e invenciones se complica y vemos cómo el hidalgo se inventa a un caballero que inventa a una dama a partir de una joven que *desea* ser una dama. Y lo es. Sin saberlo. Porque en la película la joven

que interpreta a Aldonza es bella como la Dulcinea inventada por el caballero, procedimiento que permite el cine a través de la utilización de la misma actriz para los dos papeles.

La película concluye con un emocionante final, en el que tanto Aldonza-Dulcinea como los amigos de don Quijote, de forma dramática y a la vez contenida, exhiben su tristeza en el lecho de muerte de un claudicante y vencido caballero. Semejante desenlace sitúa a esta adaptación en la dimensión mítica propia de la llamada *interpretación romántica* de la obra, tan arraigada, por otra parte, en la tradición soviética, desde que Dostoiewski sentenció que se trata de “la historia más triste jamás contada”. La imagen final del caballero elevándose por el aire junto a su soñada Dulcinea contiene una logradísima fuerza poética y ofrece al espectador una leve esperanza, en la que el idealismo puede de algún modo imponerse al peso aplastante de la realidad, a diferencia del amargo desenlace que escribió Cervantes para su novela.

El caballero aparece, en efecto, caracterizado en su dimensión trágica y Sancho en la carnavalesca, pero sin maniqueas oposiciones, confiriendo a la película el tono ambiguo, agrisulce, tragicómico, que Cervantes quiso dar tanto a sus personajes como a la propia novela. Se trata, pues, de una gran adaptación, incluso una obra maestra y, sin duda, la más lograda plasmación del universo cervantino a la pantalla, por lo que la recomiendo vivamente.

3. *Don Quijote*, de Orson Welles (1955-1992)

En el caso de esta película, auténtico *work in progress* que abarcó casi toda la vida del realizador, hay que tener en cuenta, antes de nada, la agitada, truculenta y fragmentaria historia de su filmación: como sabemos, Orson Welles, enamorado de España y su cultura, grabó un extensísimo metraje que, como digo, fue registrando durante décadas pero que nunca llegó a seleccionar y montar en una película definitiva. Así pues, debemos tener en cuenta algunos aspectos antes de intentar valorar la película en su dimensión artística:

-al ser una obra póstuma, se convierte automáticamente en *la interpretación de una interpretación*, ya que es Jesús Franco quien selecciona y monta el material filmado

por Welles, lo que nos impide conocer cuáles hubieran sido las verdaderas intenciones del realizador, para quien las labores de montaje eran tan importantes. Digo que se trata de *la interpretación de una interpretación* porque, en efecto, lo que vemos es lo que Jesús Franco interpreta de lo que pudo querernos transmitir, a su vez, Orson Welles en su propia interpretación de la obra cervantina. Esto impide, naturalmente, valorar la verdadera calidad del film, que resulta tedioso y un tanto forzado, cuando no anecdótico. Da la sensación de que Jesús Franco nos muestra las secuencias enteras, tal y como fueron filmadas por Welles, lo que resulta en ocasiones poco dinámico.

-Por otra parte, el montaje de Franco nos escamotea el final, tan importante en el caso del *Quijote*.

-Al tratarse de un trabajo de años, de un *work in progress*, nos habla casi más de la filmografía de Welles que de la obra de Cervantes.

-El film delata la visión folklórica que tenía Welles de España, de ahí la presencia de secuencias en las que se retratan tradiciones como los toros, los sanfermines, la Semana Santa o el flamenco. En todo caso, resulta interesante esta combinación de imágenes documentales con escenas ficticias, que convierten a la película en un entramado de realidad y ficción bastante moderno. Pero no olvidemos que la elección de tópicos como el flamenco o los toros hace un flaco servicio a la universalidad de la obra cervantina e insiste en los *valores eternos* de España, al modo castizo, frente a la sobriedad de Kozinstev, cuyos escuetos decorados en el desolado paisaje de Crimea demuestran que la de don Quijote es una historia que podría haberse filmado en cualquier lugar.

En todo caso, nos encontramos, por fin, ya no ante una *adaptación*, ni ante una *síntesis*, ni ante una *versión*, sino ante una *recreación* del universo cervantino, adaptado a nuestra época, con originales y audaces aportaciones.

Así explica el propio Welles sus intenciones:

El anacronismo de Don Quijote con respecto a su época [...] ha perdido toda su eficacia hoy, porque la gente no tiene demasiado claras las diferencias entre el siglo XVI y el siglo XIV. Lo que se ha hecho entonces es traducir ese anacronismo a términos actuales, pues ellos, Don Quijote y Sancho Panza, son eternos. En el segundo volumen de Cervantes cuando don Quijote y Sancho Panza llegan a algún lugar, las gentes suelen exclamar: “¡Mira, Don Quijote y Sancho Panza; he leído el libro que habla de ellos!”. Cervantes les ha dado, pues, una dimensión festiva, como si fueran dos criaturas de ficción que al propio tiempo son más reales que la vida misma.

Mi Don Quijote y mi Sancho Panza están exacta y tradicionalmente sacados de Cervantes, pero actualizados.

Welles capta, pues, por primera vez en el cine, la dimensión *metaliteraria* del *Quijote*, señalando los diferentes grados de ficción y explorando el tema del personaje autoconsciente y su *pirandelliana*¹³ relación con el autor.

Eso se observa, por ejemplo, en las escenas en las que Sancho Panza busca a Orson Welles y dialoga con él. En ellas, Orson Welles aparece como tal y en plena filmación, cámara en mano, de lo que estamos viendo. Así pues, nos encontramos con la filmación de la película dentro de la película, del mismo modo que Cervantes nos exhibe la redacción del *Quijote* dentro del propio *Quijote*.

Por otra parte, los figurantes de la película (personas reales y no actores ni actrices), corean a voces el nombre del personaje cuando lo ven paseando por la calle, con lo que dentro de la ficción que es la película que vemos, los personajes se encuentran con una criatura que pertenece a otro territorio ficticio que es la novela de Cervantes. La novela en la novela, el cine en el cine, la novela en el cine.

Pero, ¿cuál es el don Quijote que “reconoce” la gente? ¿El del libro de Cervantes que casi nadie ha leído o el icono vulgarizado en las tiendas de *souvenirs*? En este sentido, es muy interesante que, junto al recorrido de los héroes, la cámara se detenga en un azulejo –nueva estructura especular- que nos demuestra que éstos son ya patrimonio colectivo, cotidiano pero también trivializado por la sociedad de consumo.

En todo caso, la creación de Welles es interesante porque:

-supone audacia, pero con complicidad

-respeto la ambivalencia de los personajes, combinando escenas cómicas con otras patéticas y conmovedoras, merced a una actuación bastante convincente de los dos actores.

-capta la esencia metaficticia y lúdica del *Quijote*.

¹³ Utilizo este término a partir de la célebre obra de Luigi Pirandello *Seis personajes en busca de un autor*, en la que se aborda el fascinante tema del llamado “personaje autónomo”, es decir, al personaje que existe con independencia a su creador y puede dialogar con él e incluso enfrentarse a su poder.

-supone una reescritura que, aunque hubiera horrorizado a Pierre Menard¹⁴, nos exhibe una vez más el sello experimental del autor de *Ciudadano Kane*.

Es, sin duda, una lástima que el propio Welles no pudiera montar la película él mismo, no solo porque habría sido muy interesante ver cómo reducía al formato de una película tan inmenso metraje sino, sobre todo, porque hubiera constituido una recreación contemporánea muy valiosa del universo cervantino. El material que nos ha legado Jesús Franco exige un enorme esfuerzo de imaginación, con lo que es difícil valorarlo.

3. Gutiérrez Aragón ante el *Quijote*: una serie de televisión y una película.

En 1990, Gutiérrez Aragón realiza para Televisión Española una serie en diez capítulos basada en la Primera Parte de la novela de Cervantes. La serie lleva el título de *Don Quijote*.

El hecho de ser una serie de televisión, con una duración más extensa, permite que nos encontremos ante una adaptación bastante literal, pausada, que se regodea en los detalles y en el preciosismo, llegando a resultar en ocasiones algo tediosa.

Se trata, sin embargo, de una adaptación declaradamente fiel, respetuosa y cariñosa con el texto cervantino, con una función de ilustrarlo y darlo a conocer, de forma clara y pedagógica, al gran público televisivo.

Interpretada por un sobreactuado Fernando Rey y un estupendo Alfredo Landa, tal vez esta es la película que más plantea, en mi opinión, el problema de la interpretación. Ya la propia conversión de Alonso Quijano en don Quijote supone una representación (ya que un hidalgo envejecido debe interpretar el papel de caballero andante), con lo que el actor que ha de dar vida al personaje se debe proponer *la representación de una representación*. Fernando Rey pone demasiado el acento en la locura del personaje, eliminando su ambivalencia, su dimensión trágica y lúcida. No olvidemos que la criatura cervantina está elaborada de forma enormemente compleja y

¹⁴ Recordemos que en el célebre relato “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, Jorge Luis Borges habla sobre la reescritura, poniendo como ejemplo la obra cervantina, pero aclarando tajantemente que para él reescribir no es actualizar, diciendo irónicamente que, por ejemplo, la imagen de don Quijote paseando por Wall Street sería sencillamente absurda.

es irreductible a la condición de “loco”. Recordemos, además, que El Caballero del Verde Gabán, uno de los pocos personajes sensatos de la novela, sentenció que don Quijote “es un loco entreverado, lleno de lúcidos intervalos”.

En efecto, uno de los problemas básicos a la hora de adaptar a un personaje novelesco a la pantalla consiste en la elección del actor o actriz que ha de representarlo. Esta es, por cierto, una de las razones del desasosiego que ciertos lectores perciben ante una adaptación cuyos protagonistas no coinciden con la representación mental que se habían hecho de los personajes del libro. En el caso de don Quijote, la iconografía de pintores como Gustavo Doré hacen que sea relativamente sencillo elegir a un actor por sus condiciones físicas –enjuto, con barba, algo envejecido-; sin embargo, no es seguro que el actor elegido sea capaz de reflejar en su interpretación los matices del complejo personaje cervantino, algo que, por ejemplo, realizan a la perfección tanto el protagonista de la película mencionada de Kozinstev como Juan Luis Galiardo en la del propio Gutiérrez Aragón, como veremos enseguida.

Con todo, el interés de esta adaptación reside en el hecho de que se ocupa, por primera vez en una versión literal, de los aspectos de la diégesis, esbozando en un capítulo el hallazgo del manuscrito y la existencia de los distintos escribas de la historia de don Quijote que mencionamos al principio.

Para valorar las intenciones de esta más que digna versión de la novela, escuchemos a Carlos F. Heredero:

El riesgo de esta opción consistía en que las imágenes fueran acusadas de ilustrativas respecto al texto literario o que se entendiera el relato visual como meramente seguidista del original cervantino, pero semejante apuesta no tenía por objetivo mantener ninguna servidumbre de ese tipo. De lo que se trataba, más bien, era de reforzar el carácter de “cuento maravilloso”, de representación plenamente autoconsciente, de ficción desvelada como tal (la propia maqueta utilizada para filmar el pueblo de don Quijote descubre por sí misma, y enseguida, su condición de trampantojo), de tal forma que tales recursos permitieran encajar, con mayor coherencia, esta visión del protagonista a medio camino entre un fanático enloquecido y un histrión cómico que nunca abandona del todo cierta conciencia de actuación.

En 2002, el propio Gutiérrez Aragón rueda *El caballero don Quijote*, centrada en la Segunda Parte de la novela y siendo, por lo tanto, la continuación de su anterior escaramuza cervantina.

Se trata esta vez de una mezcla entre ADAPTACIÓN y REESCRITURA, con la mayor parte de la película dedicada a visualizar las andanzas de la Segunda Parte del *Quijote* e incluyendo interesantes invenciones, como las que se refieren al tratamiento del tema de los dobles, incluyendo una muy personal versión del asunto del *Quijote* apócrifo de Avellaneda, algo que, por cierto, solo los lectores más conocedores de la novela pueden valorar y apreciar¹⁵.

Uno de los episodios más interesantes de la película es el descenso del personaje a la Cueva de Montesinos, llevado a la pantalla con una estética expresionista y onírica. Este episodio, como recordará el lector de la novela, relata un viaje soñado por don Quijote hacia los territorios míticos de los personajes artúricos y es uno de los momentos más brillantes de la novela cervantina que no había sido tratado anteriormente por ningún cineasta, lo que realza el interés de esta película.

Como dije antes, el film cuenta, además, con una excelente interpretación de Juan Luis Galiardo y con una fotografía impecable que retrata la adusta poesía de las llanuras manchegas, con planos de gran fuerza iconográfica.

Esta reinterpretación, por así decirlo, del universo cervantino resulta pues, menos afectada y más *verdadera* (desde el punto de vista de la “verdad poética”), aunque no aborde como en el ejemplo anterior, el carácter metaficticio de la novela.

III. 4. “Cervantear” sin saberlo en el cine contemporáneo. Algunos ejemplos.

De la breve descripción que esboqué anteriormente podemos deducir tres aspectos de la novela cervantina que sentaron las bases o al menos iniciaron las principales perspectivas de las obras metaficticias que siguen desarrollándose hoy en día.

Si entendemos como METAFICCIÓN todo proceso mediante el cual la obra artística se refleja o cuestiona a sí misma desde su propio desarrollo, concluimos claramente que el *Quijote* la inaugura:

¹⁵ Entre la Primera y la Segunda parte del *Quijote* de Cervantes, apareció un *Quijote* apócrifo de un tal Avellaneda, circunstancia que ofendió gravemente a nuestro autor y que lo llevó a “matar” a su personaje a fin de que nadie volviera a escribir sobre él, inaugurando así la conciencia de “derechos de autor”. El conflicto de Avellaneda, además, fue lúdicamente utilizado en la propia novela de Cervantes y dio lugar al fascinante tema de los dobles.

- a) en primer lugar, porque, al constituirse como parodia de las novelas caballerescas, supone una reflexión sobre los modos de narrar en su tiempo y una crítica humorística a los mismos. Un significativo ejemplo en el ámbito del cine de este procedimiento sería la divertida película *Sueños de un seductor*, dirigida por Herbert Ross y protagonizada por Woody Allen, que es una clara parodia de la mítica *Casablanca*. *La vida de Brian*, de Monty Piton, sería, a su vez, una visión paródica tanto de la vida como de las películas dedicadas a la figura de Jesucristo, por poner otro ejemplo evidente. Y, en el contexto español, *Spanish movie* se erige como un hilarante collage paródico de los últimos éxitos de nuestro cine.
- b) En segundo lugar, al incorporar el proceso creativo dentro de la ficción misma, nos ofrece un retrato de la actividad del creador, algo muy recurrente en el cine actual, desde Woody Allen (*Desmontando a Harry*, *Manhatan*, *Annie Hall*, *Un final made in Hollywood*, *Midnight in Paris*, etc. , etc.) hasta Abbas Kiarostami (*A través de los olivos* y otras). Por su parte, F. Truffaut convierte en *La noche americana* la filmación de una película en el propio argumento de la película, algo que también apreciamos en la versión cinematográfica de la novela *La mujer del teniente francés*, de Fowles, por parte de Karel Reitz.
- c) En tercer lugar, vemos que los personajes del Quijote son capaces de contemplar el libro que habla de ellos e incluso encararse con los narradores del mismo, lo que los convierte en los primeros “personajes autónomos” de la literatura. Este procedimiento tan divertido será utilizado por Miguel de Unamuno en su novela *Niebla* y por Luigi Pirandello en *Seis personajes en busca de un autor*. En el cine, tenemos divertidos ejemplos, desde *El moderno Sherlock Holmes*, de Buster Keaton, donde lo vemos entrar y salir de una película, hasta *La rosa púrpura de El Cairo*, de Woody Allen, en el que el espectador asiste a un prodigioso espectáculo de cajas chinas en el que los personajes entran y salen de la película, se enfrentan a guionistas y productores y, en fin, ponen en solfa toda la dinámica del cine.

Recientemente, una película como *Ruby Sparks*, de Jonatan Daython, lleva a la práctica estos tres aspectos de forma simultánea: filmada en un tono irónico cercano a la parodia, nos muestra la imagen del escritor en su proceso creativo y a la vez exhibe la naturaleza ficticia de la protagonista femenina, que brota de la imaginación del escritor y se zambulle en su mundo, llegando esta audacia a secuencias delirantes.

Este último ejemplo sirve para cerrar todo lo que vengo intentando desarrollar en las páginas precedentes. Evidentemente, sería absurdo afirmar que estos guionistas y realizadores conocen a Cervantes o lo imitan conscientemente (por eso hablo de que “cervantean” sin saberlo). Pero lo que sí es cierto –y retomo el interesante concepto de J. L. Noriega de “decantación”- es que estos ejemplos (entre los múltiples que podría aducir aquí) vienen a demostrar la bonita idea de Borges de *El libro único*. Para el autor argentino, todos los creadores aportan una página a ese inmenso libro de creación colectiva.

Nosotros podríamos añadir que los adaptadores de novelas al cine escriben esa página con imágenes en movimiento.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

Ayala, F. (1996). *El escritor y el cine*. Madrid: Alianza Editorial.

Antoine, J. (2000). *Literatura y cine en España (1975-1995)*. Madrid: Cátedra.

Barbáchano, C. (2000). *Entre cine y literatura*. Zaragoza: Las Tres Sorones.

Villanueva, D. (1992). “Los marcos de la literatura española”. *Historia crítica de la literatura española. Los nuevos nombres (1975-1990)*, vol. 9, Barcelona: Crítica, pp. 26-28.

Genette, G. (1989a). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

_____ (1989b). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.

Gómez de Mesa, L. (1972). *La literatura española en el cine nacional*, Madrid: Filmoteca Nacional de España.

Guerin, Marie Ann. (2004). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.

Gutiérrez Carbajo, F. (1993). *Literatura y cine*. Madrid: UNED.

Hernández Les, J. (2005). *Cine y literatura: la metáfora audiovisual*. Madrid: Ediciones JC.

Herederó, Carlos F. (2010). *Biblioteca del cine español: fuentes literarias, 1900-2005*. Madrid: Filmoteca Española, Cátedra.

Mannoni, L. (2013). “Méliès y las películas de trucajes”. En Mannoni, L. (coord.) *Georges Méliès. La magia del cine* (pp. 100-153). Barcelona: Obra Social La Caixa.

Peña Ardid, Carmen. (2009). *Literatura y cine: una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra.

Pérez Bowie, J. A. (2008). *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

_____, (ed.). (2010). *Reescrituras filmicas. Nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca: Universidad.

Sánchez Noriega, J. L. (2000). *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona: Paidós.

Seger, L. (1993). *El arte de la adaptación. Cómo convertir hechos y ficciones en películas*. Madrid: Rialp.

Truffaut, F. (2003). *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza Editorial.

Urrutia, J. (1992) *La literatura española y el cine. La novela española en la pantalla mundial*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid.

Wolf, Sergio. (2001). *Cine-literatura*. Buenos Aires: Paidós.

RECURSOS ELECTRÓNICOS

Adaptaciones de la **literatura** española en el **cine** español ...
bib.cervantesvirtual.com/portal/alece/pcuartonivel.jsp?nomportal...

Sobre *Juego de tronos*:

<https://www.youtube.co/watch?v=TM3FgL-BM58>

<https://www.youtube.com/watch?v=xcZVSQAvmGc>

<https://www.youtube.com/watch?v=1mtExw7fbVM>

<https://www.youtube.com/watch?v=vpFw7iODIGI>

<https://www.youtube.com/watch?v=2wDlx5hg8Bw>

<http://www.lavanguardia.com/libros/20130328/54370765060/juego-de-tronos-universidad-sevilla.html>

<https://www.youtube.com/watch?v=yV4yulYKLM>

