

HUMOR Y UTOPIA EN LOS QUIJOTES DE MANUEL GUTIÉRREZ ARAGÓN

Las relaciones del cine y la literatura, tan debatidas, parecen estar especialmente inventadas para las universidades de verano. Y, aparente-mente, no hay solución, puesto que los cursos se persiguen de un verano a otro, permitiendo amables encuentros de directores, actores y escritores. En todos estos seminarios siempre he oído la misma opinión: cine y literatura son mundos dispares, específicamente alejados el uno del otro. Pues no. Las dificultades de adaptación de una novela al cine residen precisamente en que sus mundos están demasiado próximos, en que sus resortes narrativos son los mismos. Sólo la brutal

concreción de rostros y objetos en las películas se aleja y difiere de la literatura, mucho más anfibológica. La metáfora no es posible en el cine.

M. Gutiérrez Aragón, “El caballero Don Quijote se sale del libro”, *Blanco y Negro Cultural*, 9 de noviembre de 2000.

Comencemos por lo obvio de tan sabido. Como la historia viene probando con reiterada insistencia, cualquier adaptación de un texto literario al cine es susceptible de polémica y de alineaciones de estudiosos, críticos o ciudadanos en general en auténticas barricadas. Sólo novelas mediocres y/o desconocidas, algunos textos teatrales, episodios de obras más amplias o relatos breves son juzgados con mayor comprensión y hasta se acepta la posibilidad de que el cine aporte algo –una nueva experimentación estética, una profundización en los personajes, una identificación con el mundo virtual– en la recreación del original literario. En el resto de los casos, siempre va a haber algún sector reticente y quien rechace la película resultante por no encontrarse a la altura del original; esto puede afirmarse sin temor a la equivocación cuando se trata de clásicos indiscutibles que forman parte de la Literatura con mayúsculas, ese olimpo donde la novela cervantina ocupa un lugar de honor.

El proyecto para la pequeña pantalla surge en la penúltima oportunidad –aún Fernando Méndez-Leite

rodará *La Regenta* un par de años más tarde– que tienen las televisiones públicas de apostar por series de cierta ambición cultural. Esa política de adaptaciones de clásicos literarios y recreaciones de la historia española había surgido una década antes, cuando en 1979 se pone en marcha un ambicioso programa con una inversión de unos 6 millones de euros entre cuyos resultados están *Cañas y barro* (Rafael Moreno Marchent, 1977), *Fortunata y Jacinta* (Mario Camus, 1980), *Los gozos y las sombras* (Rafael Moreno Alba, 1982), *La plaza del Diamante* (Francesc Betriú, 1982) o *Ramón y Cajal* (José María Forqué, 1982).

La elección de la obra cumbre cervantina resulta muy apropiada, aunque sólo sea porque desde hace casi medio siglo –la película de Rafael Gil en 1947– no hay una adaptación en el cine español. Y se quiere hacer una gran serie, avalada por la firma como guionista del reciente premio Nobel de Literatura de 1989. El productor Emiliano Piedra, con una trayectoria arriesgada en la que destaca *Campanadas a medianoche* (Orson Welles, 1965), encuentra en la cineasta y directora general de Televisión Española Pilar Miró la acogida necesaria para un proyecto de envergadura. Sin tener aún elegido al actor que interpretará a don Quijote, en marzo de 1989 se anuncia el inminente rodaje de la primera parte con guiones de

Camilo José Cela, muy bien valorados por el productor¹, y un equipo notable con Teo Escamilla (fotografía), Gerardo Vera (dirección artística, luego sustituido por Félix Murcia), Andrea D'Odorico (figurines) y Miguel Narros (vestuario). Un año después se inicia el rodaje y la crónica periodística² ya habla de una segunda parte dirigida por Mario Camus, además de subrayar las declaraciones de Fernando Rey (“No intento hacer un Quijote diferente, ni siquiera una creación personal de él. Queremos devolver el Quijote a Cervantes, tal cual”) y las del director, quien reiterará su proximidad al mundo cervantino: “No encuentro que hacer una versión del Quijote para televisión sea una opción poco imaginativa ni lejana al resto de mi trayectoria. Me gusta el mundo de Cervantes, extraño, mágico y fantasmagórico, pero siempre con los pies en la tierra. Ésa es la atmósfera que quiero lograr.”

Todos estos datos son importantes para percatarnos de las limitaciones iniciales de un proyecto de esta naturaleza, financiado por una televisión pública, con

¹ Piedra señala que los guiones “me parecen muy buenos, sobre todo teniendo en cuenta que existía una barrera enorme, la de mantener desde una perspectiva actual la esencia del lenguaje, que creo que un hombre con las características de Cela era la persona indicada para superar” (*El País*, 29-3-1989).

² *El País*, 20-4-1990.

voluntad de divulgación cultural de un clásico reconocido³ a una amplia audiencia. Por tanto, dentro de la filmografía quijotesca, el proyecto había de ubicarse más en la senda ortodoxa de Grigory Kozintsev, de Rafael Gil o incluso, parcialmente, de Georg W. Pabst que, con todos los matices que se quiera, son películas con voluntad de trasladar a la pantalla los personajes y acciones sustanciales de la novela, que en los más creativos ensayos que se propusieron Orson Welles y el proyecto abortado *El hombre que mató a Don Quijote*, dirigido por Terry Gilliam y de cuyo rodaje informa el documental *Lost in La Mancha* (Keith Fulton y Louis Pepe, 2002). Como se sabe, el trabajo de Welles ha dado lugar a un largometraje montado por Jesús Franco en 1992 que lleva el título tan paradójico –al menos en cuanto Welles no pudo terminarlo– de *El Quijote de Orson Welles*. Sitúa al caballero en la actualidad, participa de los sanfermines, busca a Dulcinea en una fiesta folclórica y tiene la loable pretensión de reflejar en la pantalla el juego

³ En una crítica redactada a raíz del pase vallisoletano escribimos que “Para nuestro gusto particular, a este *Don Quijote de la Mancha* le ha faltado un punto de riesgo, de creación más personal en la composición de un guión que ha pretendido contar toda la primera parte de la obra de Cervantes” (vid. “El Quijote: la lúcida locura de Alonso Quijano” en *Reseña*, nº 223, diciembre 1991; también en J. L. Sánchez Noriega, *Comunicación, poder y cultura*, Madrid, Nossa y Jara, 1998, pp. 169-171). Hoy, por el contrario, comprendo y acepto perfectamente la opción “más profesional” de Gutiérrez Aragón.

metalingüístico que otorga a la novela la modernidad reconocida, lo que hace con insertos del propio Welles comentando las imágenes que rueda él mismo o de don Quijote sentenciando que la cámara y el cine son “endemoniados instrumentos de lente insomne y memoria infausta”. Pero, como ha subrayado uno de los mayores especialistas, Esteve Riambau, “cuando Welles murió no legó un *Quijote* unívoco, sino las múltiples versiones que se podían establecer a partir de todo el material que había rodado.” (véase el completo trabajo “Welles y Cervantes: una aventura quijotesca”, en Rosa, González y Medina, 1998, 365-382).

Aunque en los créditos iniciales figura Camilo José Cela como guionista único, en los finales su nombre aparece junto a los de Fernando Corugedo –secretario personal de Cela durante un tiempo, coordinador de la revista *Papeles de Son Armadans* y sobre quien Gutiérrez Aragón ha explicado que le ayudó mucho (F. Heredero, 1998b, 101⁴) – y su hijo Camilo J. Cela Conde. No obstante, a pesar de la opinión tan entusiasta de Emiliano Piedra, el director ha reiterado que los guiones de Cela no fueron utilizados (“no servían como guiones: no eran ni siquiera preguiones, no se podía hacer nada con ellos y

⁴ Salvo que se indique lo contrario, todas las citas de Gutiérrez Aragón están tomadas de la recopilación de Carlos F. Heredero (1998b).

tuve que rehacerlos por completo”⁵) y hubo de partir de cero, lo que en su momento supuso una polémica importante, sobre todo porque se criticó el desembolso que la empresa pública TVE había hecho pagándole a Cela 60 millones de pesetas, una cifra considerable que multiplica al menos por veinte los honorarios habituales de un guionista en ese momento.

Tampoco le satisfizo la música del argentino-hollywoodiense Lalo Schifrin, probablemente porque resulta demasiado épica para el talante cercano que el director cántabro imprime a su adaptación. El título incluye el nombre del autor, anticipándose a una costumbre que se extenderá poco después⁶ y sobre la cual hay diversas interpretaciones: desde quienes consideran que, con esa mención, se subraya la autoría del escritor o la dependencia del producto audiovisual del literario, a

⁵ En una entrevista declara con dureza en la presentación de la serie en el Festival de Valladolid “Leí los guiones, me espantaron, dije que no valían para nada, que no podía hacerse la serie con ellos. No es que no me sirvieran a mí, sino que no le servían a nadie. No eran guiones, no eran nada, eran unos objetos.” (*El País*, 20-10-1991).

⁶ Así aparece, entre otras, en *Drácula de Bram Stoker* (*Bram Stoker's Dracula*, Francis F. Coppola, 1992), *Frankenstein de Mary Shelley* (*Mary Shelley's Frankenstein*, Kenneth Branagh, 1994) o *El mercader de Venecia de William Shakespeare* (*William Shakespeare's The Merchant of Venice*, Michael Radford, 2004), aunque a veces la versión española ha retorcido el original, como *William Shakespeare's Hamlet* (Kenneth Branagh, 1997) que se estrena como *Hamlet de Kenneth Branagh*.

quienes creen que sirve para distinguir la nueva adaptación de las precedentes y para lograr simbólicamente el aval del autor literario.

Pudiera parecer que Gutiérrez Aragón, en cuya filmografía no figuran precisamente las adaptaciones⁷, era un director poco indicado para este proyecto de TVE y Emiliano Piedra. Sin embargo, hay que reconocer la valía del resultado y, si se contempla con atención su filmografía, constatar la convergencia del cineasta con la tensión entre realidad y ficción, el idealismo de los personajes, la ironía de fondo, el gusto por lo popular, el cultivo de la palabra,... y otros muchos elementos que pertenecen por derecho propio al mundo cervantino. De hecho, la novela “El curioso impertinente” que figura dentro del Quijote, con la historia de un marido celoso que quiere demostrar la supuesta infidelidad de su mujer, había inspirado su película *La noche más hermosa* (1984) y no

⁷ Con la excepción precisamente de la serie de televisión, Gutiérrez Aragón aparece acreditado como primer (y, en tres largometrajes y todos los cortos, único) guionista de todas sus películas. Su filmografía como director está formada por cuatro prácticas de la Escuela de Cine, dos cortometrajes, un episodio del filme colectivo *Cuentos para una escapada*, el mediometraje documental *Semana Santa*, las producciones para televisión *Don Quijote de Miguel de Cervantes* y *Andalucía de cine*, y quince largometrajes. También es guionista de *Furtivos* (José Luis Borau, 1975), autor de la obra de teatro *Morirás de otra cosa* (1992) y responsable de la puesta en escena de algunas obras dramáticas y operísticas.

cabe duda de que no pocos personajes de su filmografía tienen esa dimensión cervantina de tipos enloquecidos por la utopía o poseídos por ideales o misiones desmedidas, desde “El Andarín” de *El corazón del bosque* (1978) a los adolescentes de *Visionarios* (2001) o el enloquecido Gildo de *La vida que te espera* (2004) pasando por el encastillado Fernando de *Maravillas* (1980) o el psicólogo empeñado en hacer humano un oso de *Feroz* (1984). Carlos F. Heredero ha escrito un magnífico ensayo titulado “La simiente cervantina” (F. Heredero, 2004, 119-135) donde defiende que

...es difícil encontrar en la historia del cine español un creador más cervantino que él. La mirada de Gutiérrez Aragón acostumbra casi siempre a jugar con los trucos, los pliegues y los espejismos de la realidad, puesto que parece dotada para descubrir en las entrañas de ésta la ilusión de un espacio más o menos imaginario o mágico (...) La suya es una mirada capaz de desvelar, bajo el engañoso y prosaico disfraz de las apariencias, la ambigüedad a veces inasible de un sentido enigmático y fugitivo.

Por ello sus películas, observa muy atinadamente Heredero, terminan siendo una reflexión sobre el estatuto de la imagen y “las fronteras siempre vacilantes entre la realidad y la irrealidad, entre la vida y la ficción”. El

propio Gutiérrez Aragón ha confesado en distintos momentos su cercanía a Cervantes:

De hecho, si yo tuviera padres cinematográficos, uno sería John Ford y el otro –mira tú por dónde– Cervantes. En este sentido, mi viejo trato con *El Quijote* me facilitó bastante las cosas: pensaba que, con mi conocimiento del libro y con la distancia que éste me proporcionaba al tratarse de una obra ajena, ganaba libertad y comodidad interior.

La serie consta de cinco episodios –el primero de casi noventa minutos y los restantes de unos cincuenta cada uno– y se limita a la primera parte del Quijote. Se estrena en la 36ª edición de la Semana Internacional de Cine de Valladolid (noviembre de 1991) donde es recibida con respeto, aunque sin entusiasmo⁸; en el Festival de Televisión de Cannes recibió el Gran Premio. Se emite en la primavera de 1992 con una audiencia media de 4,5 millones de espectadores y hay reemisiones al menos en 1999 –no sin polémica, pues se pretende proyectar una

⁸ Por ejemplo, el cronista Francisco Moreno (*El Mundo*, 26-10-1991) señala la buena recepción, aunque indica que “Se tarda un poco en entrar, porque el comienzo de la historia, además de sabido, ofrece pocas posibilidades cinematográficas, pero con la aparición de Sancho Panza la narración sube muchos enteros” y juzga que el capítulo tercero con la historia de Cardenio y Luscinda es más flojo. Por otra parte, al tratarse de una serie para televisión el gremio crítico suele situarse en cierta displicencia...

versión abreviada, lo que rechaza el director⁹- y en 2005, con motivo del IV Centenario.

En la propuesta de Gutiérrez Aragón sobresale el tono general humorístico, el retrato muy cercano y humano de la pareja protagonista y el tratamiento acorde con el punto de vista cervantino. Muy en primer lugar, el cineasta se deja llevar por el placer de contar una historia divertida. Frente a tantas mitificaciones y mixtificaciones del clásico castellano, se busca rescatar la novela en sí misma, con sus personajes, su ritmo variado donde caben los momentos de cotidianidad, la ambición de la aventura, los diálogos grandilocuentes, las ensoñaciones del caballero andante, la cruda realidad de las palizas recibidas, las bromas pesadas o ingenuas, los parlamentos idealistas, las referencias cultas a los libros de caballería y los refranes y dichos populares... Por todo ello, en la medida de lo posible, los guiones son fieles a las acciones de la novela, fidelidad a la que alude la inclusión del nombre del autor en el título de la serie. El humor está presente, como en el libro en los dos protagonistas, los equívocos del lenguaje, las burlas que sufren o algunas referencias escatológicas, pero también en la

⁹ *El País* 9-7-1999 que titula "Gutiérrez Aragón califica de 'abuso legal y error artístico' la miniversión de 'El Quijote'". Sin embargo, en 2005 Divisa pone a la venta una reducida "Edición especial IV Centenario" de 180 minutos.

interpretación de los actores. Gutiérrez Aragón ha tomado unas decisiones en la elección del reparto y en la dirección de los actores que llevan el relato hacia un realismo no exento de ironía y siempre abierto a una dimensión fabulística que caracteriza su filmografía. Así, sobresale con mucho la elección como secundarios de actores muy característicos del cine español como Manuel Alexandre, Francisco Merino, Terele Pávez, Rafael Alonso o Esperanza Roy, todos ellos poseedores de una voz inconfundible y de una prosodia admirable, muy personales –cualquier buen aficionado los reconoce de espaldas a la pantalla- que le otorgan al texto audiovisual una “carnalidad” extraordinaria, una sustantividad a la hora de poner en pie el mundo de ficción que se sitúa, por así decir, en los antípodas de las voces y la entonación de un anuncio de televisión o de la megafonía aeroportuaria. En algunas secuencias, el espectador siente que se le traslada a otra época por la sola presencia del barbero Manuel Alexandre y el cura Francisco Merino.

En segundo lugar me parece un acierto notabilísimo la elección de Fernando Rey y Alfredo Landa como protagonistas y la composición que hacen de sus personajes¹⁰: idealista, irónico y “excéntrico” al modo de

¹⁰ Esa elección contrasta con la, para mí, menos afortunada de Juan Luis Galiardo y Carlos Iglesias para *El caballero Don Quijote*, y que me lleva a preferir la serie de televisión al largometraje.

las teorías de los vanguardistas rusos del FEKS el primero, un Fernando Rey que se estaba desprendiendo de la figura tan reiterada de caballero español; bonachón e ingenuo el Landa que había dejado atrás su arquetipo del “landismo” con *El puente* (Juan Antonio Bardem, 1977) y se reveló como excelente actor dramático con *Los santos inocentes* (Mario Camus, 1984). Fernando Rey sobreactuó a propósito porque compone un personaje excesivo, histrión, donde no está muy clara la frontera entre la pose o la representación y la locura auténtica; pero, sin duda, mucho más humano al mostrar su condición vulnerable. En este sentido, la interpretación que hace la serie del original cervantino difiere de la habitual que, sin matices, considera a Alonso Quijano un tipo enloquecido: así, Martín de Riquer sentencia que

Todo es claro, natural y no hay trampa de ninguna clase si aceptamos que estamos leyendo la historia de un loco. Esto no puede olvidarse nunca, y aunque se pueden hacer sutiles e inteligentes lucubraciones partiendo del olvido de que el hidalgo manchego está rematadamente loco, esta actitud desmorona la novela: cuando don Quijote recobra la razón la novela inmediatamente se acaba.¹¹

¹¹ Véase su estudio *Cervantes y el ‘Quijote’* en la edición del Quijote del IV Centenario, RAE y Asociación de Academias de la Lengua Española (Alfaguara), Madrid, 2004, pág. LX.

Por el contrario, Gutiérrez Aragón matiza que se trata de

un loco voluntario, un señor que quiere estar loco para irse de casa y hacer lo que le dé la gana (...) es un actor, y yo me aprovecho de su actuación, de su condición de histrión, para retratarle desde esa perspectiva. En este sentido, la interpretación de Fernando Rey está muy de acuerdo con la idea de ese señor que finge estar loco. Tanto lo finge que seguramente se lo cree y, por ello mismo, puede llegar a estar verdaderamente loco.

Obviamente se trata de una libre, pero a mi juicio, muy legítima interpretación que resulta más creativa, tanto como lectura de la novela como en orden a la composición del personaje. Y, como se aprecia en la afirmación “puede llegar a estar verdaderamente loco”, no contradice frontalmente la advertencia de Martín de Riquer. Desdibujar las fronteras entre la razón y la locura es fecundo para subrayar la tensión entre la realidad y la utopía o la experiencia inmediata y los sueños, porque, entre otras cualidades, otorga humorismo y humanismo al personaje, ya que el espectador se puede reír de quien finge estar loco o de quien se entrega con tanta pasión a sus sueños que llega a anteponerlos a la realidad, incluso podemos comprender las razones por las que alguien obra así, pero un demente no produce risa, sino que es objeto de lástima o piedad por nuestra parte y, desde luego, más aún que las físicas, las enfermedades mentales horadan

cualquier antropología optimista, lo que reduce todo humanismo.

Además, a diferencia de las reales, las locuras de don Quijote no consisten en respuestas absurdas, introversiones autistas o comportamientos maníaco-depresivos, sino que siempre tienen el horizonte utópico de un ideal de defensa de los humildes y realización de la justicia y la fraternidad. En este sentido, el Quijote de Gutiérrez Aragón no supone una innovación absoluta, sino que hay que verlo en la misma línea del de Grigory Kozintsev que, como observaba muy atinadamente Borau a raíz de su participación en el Festival de Cannes de 1957,

Por otra parte –y aquí sí que aparece la mano de los adaptadores– Don Quijote no está loco. Es un hombre de extrema buena voluntad, un profeta, que sale a los campos de Castilla a predicar su buena nueva y fracasa. Los libros de Caballería no le secaron el cerebro, aunque el cura y el bachiller los quemaron en el patio. Sólo sirvieron para darle una idea falsa de la sociedad y proporcionar el molde –el caballero andante, desfacedor de entuertos– donde volcar sus ansias justicieras. Así, cuando Don Quijote muere, no muere de vuelta de ninguna locura, sino agotado, aplastado por ese fracaso.” (en Rosa, González y Medina, 1998, 240).

También el pseudomusical *Don Quichotte* (1933) de Georg W. Pabst privilegia el fingimiento y la representación en sus muy teatralizantes gestualidad, prosodia, vestuario y algunos decorados. Para Molina Foix (2003, 120) el director ofrece su propia hermenéutica del Quijote y “al contrario que otros artistas, cineastas y filósofos anteriores, elude el retratismo romántico, la psicología trascendental o la lección tipológica; ni Doré ni Daumier, ni Kosintsev ni Unamuno, pues.”

Rey y Landa se encuentran en estado de gracia a la hora de *decir* con estudiada naturalidad un castellano del XVII que resultará cualquier cosa menos fácil; y lo consiguen con estrategias opuestas, con la voz engolada y subrayando la rotundidad de la frase el Don Quijote televisivo, un tanto ridículo, pero siempre entrañable en sus razones; con el oficio conseguido tras muchos años de carrera y una prosodia que se quiere espontánea el Sancho navarro. Ello resulta muy coherente no sólo con los personajes, sino con la particular construcción sintáctica y la selección de palabras del idioma que emplea cada uno y que corresponden a su nivel sociocultural. El director, dentro de la fidelidad básica, opta por una adaptación prudente de los diálogos de la novela, acortando lo imprescindible, eliminando las digresiones y cambiando las palabras más incomprensibles; y considera que se trata de “que los espectadores escucharan el habla recargada de

Don Quijote, pero que la recibieran como los contemporáneos de Cervantes, como un resorte cómico, no con actitud reverente”.

Con buen criterio, Gutiérrez Aragón privilegia a la pareja protagonista hasta el punto de que el resto de los personajes o los distintos episodios adquieran fuerza en la medida en que pivotan sobre ellos dos. De hecho, frente a otras adaptaciones donde los episodios “canónicos” del Quijote (lucha con los molinos de viento, liberación de los galeotes, ataque a los odres de vino, el yelmo de Mambrino, etc.) constituyen el esqueleto sobre el que descansa el relato y los diálogos entre los caminantes Don Quijote y Sancho figuran en secuencias de transición que engarzan esos episodios, en el trabajo de Gutiérrez Aragón esos momentos de la pareja protagonista tienen gran importancia, se saca partido de lo que serían “tiempos muertos” y se ha buscado seleccionar aquellos textos cervantinos que mejor ejemplifican la filosofía de la vida y de la cultura del libro.

En tercer lugar, creo que esta serie es coherente con el punto de vista cervantino. Como se sabe, uno de los aspectos más modernos del Quijote radica en que Cervantes establece dos narradores: el más inmediato es un narrador omnisciente que, a ratos, habla en primera persona para hacer comentarios y valoraciones, y el más remoto es el manuscrito en árabe de Cide Hamete

Benengeli que el narrador cita. Ello tiene como resultado el distanciamiento, la ambigüedad y el juego respecto a los hechos narrados, de manera que queda reforzada la dialéctica entre realidad y ficción ya presente en la figura del “loco” don Quijote, según hemos indicado. En un par de momentos aparece en la serie la figura de Cervantes (José Luis Pellicena): en la secuencia de la quema de libros se inserta para mostrarlo riendo cuando el cura dice que el autor de *La Galatea* es amigo suyo, y en la interrupción de la lucha con el vizcaíno para contar cómo encontró el manuscrito árabe en Toledo. La adaptación de una novela con tantos parlamentos a cargo de don Quijote y otros personajes llevaría a insertar muchas analepsis (*flash-backs*) y digresiones; sin embargo, en la medida en que le es posible, el director renuncia a abandonar el espacio y tiempo presentes. Incluso se resiste a la inclusión de punto de vista subjetivo de carácter visual como suele ser habitual en el cine –planos breves que muestran lo que ve un personaje, aunque el relato no responda a un narrador homodiegético– con una excepción que Gutiérrez Aragón considera “el único pecado cinematográfico que he cometido en mi vida”. En la representación de la batalla con los dos rebaños de carneros que don Quijote confunde con ejércitos (capítulo XVIII) adopta el punto de vista subjetivo del personaje y se visualizan los personajes que imagina y comenta a

Sancho (el emperador Alifanfarón, Pentapolín del Arremangado Brazo, Laurcalco, Micocolembo, Brandabarbarán de Boliche, etc.), lo que da una vistosidad notable a la secuencia. En cuanto ese punto de vista viene contrastado con el de Sancho –que sólo ve carneros– ello no supone merma del realismo básico en que se sitúa el texto audiovisual; que, en el resto de la serie, el director se atenga a un riguroso realismo visual no impide, por otra parte, la superación del común naturalismo y, como requiere el original literario, la apertura de las imágenes a la fantasía y la ensoñación. Esto se aprecia de modo patente en la plasmación audiovisual del célebre episodio de los molinos de viento, donde, sin artificio que los transforme en los gigantes que ve don Quijote, el espectador participa de su punto de vista gracias a una banda sonora que convierte el ruido de los molinos en una especie de rugido, a las tomas con teleobjetivo, a un uso particular del encuadre y al montaje por el que la presencia de los molinos constituye una amenaza.

La realización audiovisual es comedida en un producto destinado a una audiencia masiva; quiere ello decir que no hay fisuras en el relato transparente, guiños ni mensajes crípticos y hasta se renuncia a figuras retóricas que no procedan directamente del texto literario. Sólo hay un par de movimientos de cámara que, con la continuidad de la toma, sin cortes, establecen una conexión entre la

realidad y la ensoñación: se trata de dos *travellings* con grúa desde una planta inferior a una superior, uno al comienzo, cuando se deja al ama para mostrar a Alonso Quijano embebido con los libros de caballería y otro en la venta cuando se pasa del relato del ventero a la pelea con los pellejos de vino. La ambientación es excelente, muy profesional en el decorado y el vestuario. La vista general de la aldea al comienzo de la serie y de la venta revelan su condición de decorados, lo que ha sido interpretado –sobre todo en el primero– no como impericia o error profesional sino como muestra de una voluntad de representación en el conjunto del relato o de autoconciencia del mismo. Uno de los aspectos más estimables es, a mi juicio, la elección de localizaciones exteriores y el modo de filmar los paisajes, ya que adquieren una diversidad notable y los personajes se integran perfectamente en ellos. La fotografía se vale de reflejos para mantener siempre iluminados los rostros de don Quijote y Sancho, haciendo posible que el espectador capte cada matiz de la interpretación.

EL CABALLERO DON QUIJOTE

Como queda dicho, al inicio del rodaje de la primera parte ya se habla de llevar a la pantalla la segunda parte de la obra cervantina. El propio Cela propuso el

nombre de otro director cántabro, Mario Camus, que había triunfado con la feliz adaptación de su novela *La colmena*. En mayo de 1992 el nuevo director general de TVE, Jordi García Candau, anuncia que sería el mismo equipo de la serie ya estrenada y que la emisora busca coproducción en otros países; en julio se informa que Gutiérrez Aragón estaba escribiendo los guiones para la serie de cuatro horas que sería producida íntegramente por TVE –junto a *La Regenta* de Méndez-Leite y a la biografía de Blasco Ibáñez que dirigiría Berlanga- y cuyo rodaje comenzaría en abril de 1993. Pero la competencia creciente de las televisiones privadas comienza a arañar los ingresos publicitarios de TVE, que se ve sumida en una crisis económica que durará hasta la actualidad. Posteriormente, el productor Andrés Vicente Gómez (Lolafilms) quiere hacer una película basada en la segunda parte y, fallecido Fernando Rey en 1994, se baraja el nombre de Marcello Mastroiani como protagonista; Gutiérrez Aragón adapta el texto cervantino en un guión que titula *El caballero Don Quijote*, pero no se concreta la producción. El título –con el adjetivo “caballero” que sustituye a “hidalgo” en el original literario– remite directamente a la segunda parte.

El proyecto de Juan Gona, productor experimentado en algunas series de televisión, recibe apoyos importantes de ese medio, pues tiene financiación de TVE, Canal Plus y las emisoras autonómicas de

Madrid, Comunidad Valenciana y Castilla-La Mancha, además de la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, para cubrir buena parte de los 4,8 millones de euros del presupuesto, lo que, en la práctica supone minimizar la importancia de la taquilla. Ello no viene mal cuando la recepción en las salas ha sido más bien fría, con sólo 74.000 espectadores; sin embargo, como subraya Ángel Quintana¹², ello contrasta con las nuevas formas de exhibición como la propia emisión televisiva o las ediciones en DVD donde esta película consigue más espectadores que en las salas.

A nuestro juicio y afirmando la identidad básica (de estilo, creación de personajes, tratamiento, etc.) entre las adaptaciones de la primera y la segunda parte, dos son las diferencias fundamentales entre ambas: la duración y la elección de los protagonistas. En la presentación a la prensa del inicio del rodaje el director se distancia de la serie argumentando con las diferencias existentes en el propio texto literario: “No voy a hacer una continuación de mi otro Quijote. El de ahora, al igual que escribió Cervantes en su segundo Quijote, presenta a un caballero que más que engañarse él, es engañado: los duques se burlan de él, las vacas lo pisotean al pasar por un río y es

¹² *La Vanguardia*, 7-4-2004.

un Quijote mucho más desencantado y escéptico”¹³. Desde hace tiempo se ha considerado que la serie de televisión es un formato más adecuado para la novela larga y el propio Gutiérrez Aragón indicaba con motivo del estreno de su serie que este formato resultaba muy adecuado al carácter episódico del Quijote. No es únicamente un problema de condensación de sucesos en función del tiempo de proyección (unos 285 minutos frente a 120) –condensación que exige sacrificar personajes e historias con la consiguiente decepción del espectador– sino la diferencia entre el ritmo más pausado y contemplativo de un episodio de una hora que no agota la historia porque se concibe como parte de una unidad mayor y el exigido por el arco dramático en la obra única que es la película. Y esto hay que afirmarlo a pesar de que, como es ya un lugar común, debido a su carácter más lúdico, al juego de narradores y los elementos metaliterarios, a la muy humana decrepitud del protagonista, a los episodios muy humorísticos, etc. el Quijote de 1615 resulta más apto para la pantalla.

El reparto de *El caballero Don Quijote* no carece de oficio y buen hacer profesional, pero sí del carisma que ostentaban Fernando Rey, Alfredo Landa y el resto de

¹³ Opiniones recogidas por Diego Muñoz en *La Vanguardia*, 19-8-2001.

secundarios que les arropaban en envidiable coro¹⁴, lo que lleva a una apreciación distinta en el proceso de recepción. A diferencia de Juan Luis Galiardo y el novel Carlos Iglesias, Rey y Landa son actores capaces de fascinar por la sola *presencia*, que se imponen en la pantalla porque sus rostros establecen el centro del plano. En la presentación de la película en el Festival de Venecia, el director defiende su elección de Galiardo -“Es un Quijote apasionado, excesivo y sublime a la vez (...) En definitiva, es la encarnación del mismo Galiardo”¹⁵ que reitera en el preestreno madrileño: “El amor, el romanticismo y la fuerza que le da Galiardo al personaje han contribuido enormemente a la película”¹⁶. La opción por las voces singulares (Santiago Ramos, Carlos Iglesias, Manuel Manquiña) tomada en la primera parte se mantiene. También sucede que los más de diez años transcurridos no pasan en balde y lo que, a principios de los noventa, era

¹⁴ Un reparto tan conocido como el de la serie, con primeros actores para papeles muy secundarios, lleva al espectador a considerar que se trata de un proyecto de envergadura. Así se entendió en otro caso muy significativo del cine español: la citada adaptación de *La colmena* por Mario Camus en 1982.

¹⁵ *La Vanguardia*, 5-9-2002. En una entrevista en *El País* el mismo día dice ha sido posible respetar algunos monólogos bellísimos de la novela “gracias al actor, porque no hay muchos que puedan recitar un texto clásico como Juan Luis Galiardo. Hace un Quijote romántico –al fin y al cabo fueron los románticos los que redescubrieron a Cervantes- que es muy emocional y muy humano.”

¹⁶ Crónica de Ángel Vivas en *El Mundo*, 8-11-2002.

recibido con expectación y cierto interés y ubicado dentro del territorio de la cultura, una década después se estrena como un producto más de la docena que semanalmente llega a las salas cinematográficas, a lo que hay que añadir el escaso aprecio de adaptaciones de clásicos españoles en ese momento¹⁷.

La ambientación, la fotografía y el conjunto de la puesta en escena y el tratamiento global no desmerecen en absoluto de la serie. Hay varios momentos de enorme fuerza dramática, aunque el conjunto resulte desigual, como han observado varios críticos¹⁸. El citado “pecado cinematográfico” viene ahora más justificado en el episodio de la cueva de Montesinos, que no hay más remedio que visualizar y donde el cura de la serie televisiva (Manuel Alexandre) encarna ahora a Montesinos. Otra muestra de la libertad del director es la creación que un travestizado Juan Diego Botto hace del lacayo Tosilos. En el desenlace cobra protagonismo la figura de Sancho Panza en cuanto, inadvertidamente, se le ha hecho causante involuntario de la muerte de don

¹⁷ Así lo subraya Quim Casas en *Dirigido por* (nº 317, noviembre 2002) “Tampoco acabo de entender qué interés tiene hoy en día realizar una película como *El caballero Don Quijote*, en unos tiempos en los que las adaptaciones de grandes novelas de la literatura española clásica acostumbran a estrellarse en las taquillas.”

¹⁸ Miguel Ángel Huerta habla en *Cine para leer 2002* de “narración irregular y un tanto deshilachada”;

Quijote porque es quien primero le hirió, antes de la lucha con el caballero de la Blanca Luna; así lo constata el director en un escrito para el órgano promocional de Alta Films *La gran ilusión* que titula *El crimen de Sancho* (véase también en Molina Foix, 2003, 227-228). La película es recibida por la crítica con buena disposición y un juicio positivo, pero de escaso entusiasmo. En *La Vanguardia* (10-11-2002) Bonet Mojica celebra que es una “maravillosa, emotiva y divertida película” que demuestra “que en el cine la última palabra sobre los grandes clásicos literarios nunca está dicha”. Para Francisco Marinero (*El Mundo*, suplemento “Metrópoli”, 15-11-2002) “Gutiérrez Aragón y Galiardo han hecho el Quijote más divertido, especialmente en sus diálogos con Sancho y con presuntos paladines rivales, y también el más pudoroso y discreto en su hondura trágica”. En su crónica desde Venecia (*El País*, 5-9-2002), Ángel Fernández-Santos considera que se trata de una película sutil, difícil de ver en la que

Hay acuerdo y diálogo profundo entre la cámara de Gutiérrez Aragón y las minucias de los comportamientos ante ella de Galiardo; y de este acuerdo procede lo sustancial de una película oscura que sin embargo tiene apariencia clara. Y hay oscuridad en *El caballero Don Quijote* porque hay en ella negrura. Su humor es humor negro destilado, químicamente puro.

Dos meses después, con ocasión del estreno (*El País*, 8-11-2002), este crítico se extiende ponderando la interpretación del dúo protagonista en una obra que juzga “luminosa lección de cine, la más bella y limpia de cuantas proceden del inmenso Cervantes.”

JOSÉ LUIS SÁNCHEZ NORIEGA
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

EL QUIJOTE DE MIGUEL DE CERVANTES

Producción: Emiliano Piedra para TVE (España, 1991).

Guión: Camilo José Cela.

Fotografía: Teo Escamilla.

Música: Lalo Schifrin.

Decorados: Félix Murcia.

Montaje: José Salcedo.

Vestuario: Miguel Narros y Andrea D'Odorico.

Sonido: Carlos Faruolo.

Maquillaje: José Antonio Sánchez.

Duración: Un capítulo de 84 minutos y cuatro capítulos de 50 minutos.

Intérpretes: Fernando Rey (don Quijote), Alfredo Landa (Sancho Panza), Francisco Merino (cura), Manuel Alexandre (barbero), Emma Penella (Teresa Panza), José Luis Pellicena (Cervantes), Fermín Reixach (Cardenio), Aitana Sánchez-Gijón (Dorothea), José Luis López Vázquez (ventero 1), Héctor Alterio (ventero 2), Esperanza Roy (Maritornes), Eusebio Lázaro (Ginés de Pasamonte), Terele Pávez (ama), Nuria Gallardo

(sobrina), Alejandra Grepí (Luscinda), Francisco Algora (Juan Haldudo).

EL CABALLERO DON QUIJOTE

Producción: Juan Gona para Gona Film, Telemadrid, TVV y TV de Castilla-La Mancha (España, 2002).

Guión: Manuel Gutiérrez Aragón, sobre *El ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes.

Fotografía: José Luis Alcaine.

Cámara y steadycam: Caries Cabecerán.

Dirección artística: Félix Murcia.

Montaje: José Salcedo.

Música: José Nieto.

Vestuario: Gerardo Vera.

Director de producción: José Luis Jiménez.

Sonido directo: Eduardo Esquide, Jr.

Maquillaje: Miguel Sesé.

Ayudantes de dirección: Ignacio Gutiérrez Solana y Carlos Llorente.

Rodaje: Cádiz, Sevilla, Toledo, Madrid, Ávila, Belmonte (Cuenca) y Valle de Alcudia (Ciudad Real), del 20-8-2001 al 3-11-2001.

Formato: 35 mm. Eastmancolor. Scope 1:2,35.

Duración: 119 minutos.

Estreno: 8-11-2002; 74.371 espectadores y 331.758 euros de recaudación.

Premios: Ciudad de Roma en el Festival de Venecia 2002; Goya a la Mejor Fotografía; Premio ACE (Asociación de Cronistas de Espectáculos) al Mejor Actor (Juan Luis Galiardo); Premio Prisma de la AEC (Asociación Española de Directores de Fotografía).

Intérpretes: Juan Luis Galiardo (don Quijote), Carlos Iglesias (Sancho Panza), Santiago Ramos (Sansón Carrasco), Víctor Clavijo (Barbero), José Luis Torrijos (cura), Kiti Manver (ama), María Isasi (sobrina), Manuel Alexandre (Montesinos), Marta Etura (Dulcinea), Juan Diego Botto (Tosilos), Joaquín Hinojosa (duque), Emma Suárez (duquesa), Manuel Manquiña (Merlín), Paco Merino (Pedro Recio), Fernando Guillen Cuervo (secretario), José Luis Alcobendas (moro diablo).

Referencias

- BRIHUEGA, Jaime y SÁNCHEZ, Alcaén (comp.) (2005), *Memoria rusa de España. Alberto y el Quijote de Kózintsev*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Empresa Pública Don Quijote de La Mancha 2005 y Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí.
- F. HEREDERO, Carlos (1998a), *Cuentos de magia y conocimiento. El cine de Manuel Gutiérrez Aragón*, Madrid, Alta Films.
- (1998b), *Historias de vida y de ficción. El cine de Manuel Gutiérrez Aragón*, Huesca, Festival de Cine.
- (2004), *Manuel Gutiérrez Aragón. Las fábulas del cronista*, Madrid, SGAE y Ocho y Medio.
- MOLINA FOIX, Vicente (2003), *Manuel Gutiérrez Aragón*, Madrid, Cátedra.
- ROSA, Emilio de la, GONZÁLEZ, Luis M. y MEDINA, Pedro (comp.) (1998), *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra*, Alcalá de Henares, Festival de Cine de Alcalá.