



GACETA HISPÁNICA DE MADRID ISSN 1886-1741

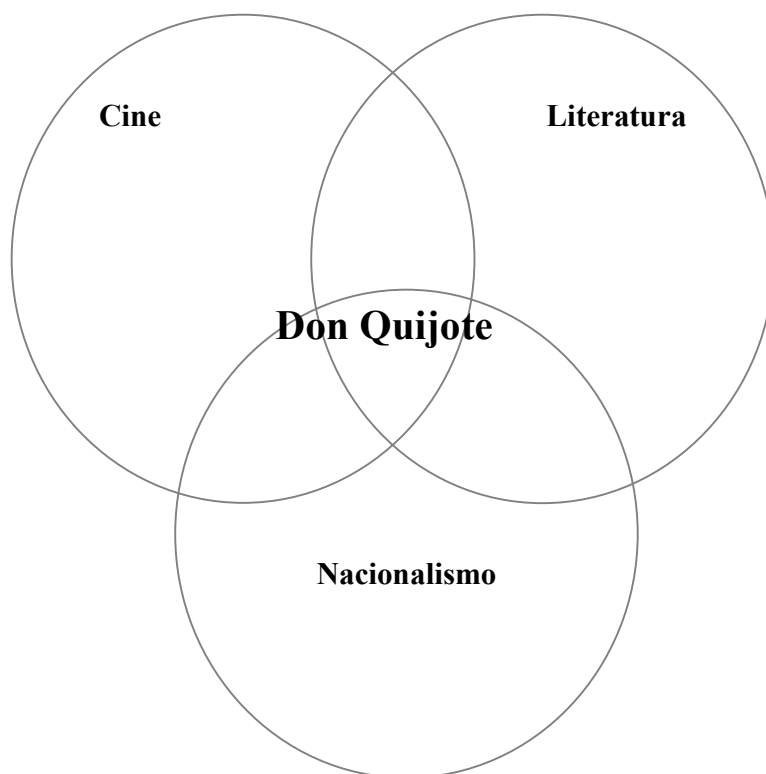
**CINE, NACIONALISMO Y LITERATURA: LA REPRESENTACIÓN DE  
DON QUIJOTE.**

---

**Elizabeth McMorris e Isabel Bohrer**

Geografía Regional: Profesor Agustín Gamir Oruela

VII edición de la GHM; otoño de 2008. Fecha de redacción: otoño de 2008.



## **Índice**

- Introducción
  
- Objeto, fuentes y metodología
  
- Resultados y análisis
  
- Conclusión

## Bibliografía

### Apéndices:

- Visión General de Escenas Claves
- Resumen detallado de *Don Quijote de la Mancha* de Rafael Gil
- Resumen detallado de *Don Kikhot* de Grigori Kozintsev

## **Introducción**

Según indica Philip Schlesinger en *Cinema and Nation*<sup>1</sup>, el estudio del cine nacional toma como punto de partida las interpretaciones modernistas de la nación y, concretamente, las *Comunidades Imaginadas* (1983) de Benedict Anderson. En esta obra tan crucial, Anderson define la nación como “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana”<sup>2</sup>. Más específicamente, en contraste con el modernista Ernest Gellner que argumenta que los sistemas nacionales de educación crean afinidades culturales<sup>3</sup>, Anderson propone que el lenguaje publicado/impreso es el que

---

1 Schlesinger, “The Sociological Scope of National Cinema” en *Cinema and Nation*. Hjort, Mette y Mackenzie, Scott (eds.). London, New York: Routledge, 2005. pág.22.

2 Anderson, *Comunidades Imaginadas*. Fondo de Cultura Económica, 1993, Buenos Aires. Introd., p. 17-25.

3 Schlesinger, 23.

inventa el nacionalismo, no un lenguaje particular<sup>4</sup>. Afirmando la importancia de la imprenta de Gutenberg para “inventar” el nacionalismo a través de la publicación masiva de libros y periódicos, Anderson inicia unos estudios muy importantes que relacionan los medios de masas con el nacionalismo. Para el experto en comunicación Jesús Martín-Barbero, por ejemplo, no es lo escrito o lo impreso lo que crea la nación, sino que, para él, lo audiovisual es lo que tiene importancia; son los medios de masas audiovisuales, como el cine y la televisión, los que forman la nación en el mundo poscolonialista.<sup>5</sup>

Teniendo en cuenta estas teorías, parece que en el pasado los estudios sobre nacionalismo únicamente se centraban en medios impresos o audiovisuales. Pero ¿qué ocurre en el caso en el que se combinan ambos? Es decir, ¿qué sucede cuando una obra literaria se adapta al cine?, ¿dónde se ubica esta relación en el nacionalismo? Es más, ¿qué ocurre cuando una obra literaria de una nación se adapta al lenguaje cinematográfico de otra nación?, ¿varía el contenido nacionalista cuando la misma obra literaria se adapta según las visiones de diferentes naciones?

Para indagar en estas cuestiones nos hemos adentrado en el estudio de un caso concreto, eligiendo la gran obra literaria *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes<sup>6</sup>. Antes de profundizar en ella, resulta importante señalar que el término “nacionalismo” lo utilizamos para hacer referencia no solamente a los aspectos políticos, ideológicos y religiosos que caracterizan una nación, sino también a los componentes culturales, como la literatura, el arte y el idioma, lo que es particularmente importante en este caso de análisis. Es más, hay que indicar que, aunque se trata aquí de un estudio interdisciplinario sobre la literatura y el cine, el enfoque del trabajo se dirige hacia la representación del nacionalismo<sup>7</sup>. Existen estudios comparativos muy amplios (e interesantes) sobre literatura y cine que incluyen referencias a varias versiones del Quijote

---

4 “[...] print-language is what invents nationalism, not a particular language per se.” Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 2<sup>nd</sup> edn 1991. p. 122.

5 Schlesinger, 23. V. también: Martín-Barbero, *Communication, Culture and Hegemony: From the Media to Mediations*. London: Sage Publications, 1993.

6 Para facilitar el discurso analítico, se hará referencia a *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* simplemente como *Don Quijote de la Mancha*.

7 V., por ejemplo: Gimferrer, *Cine y literatura*. Barcelona: Editorial Planeta, 1985 o el capítulo 4 “Cuestiones Teóricas sobre la Adaptación. Los términos del debate” en Pérez Bowie, *ine, literatura y*

y evalúan sobre todo la fidelidad de éstas al texto inicial. Sin embargo, no se aborda en ellas, en concreto, un análisis comparativo de la representación del nacionalismo y, por eso, se considera ese aspecto digno de investigación en este trabajo.

*Don Quijote de la Mancha* se considera el libro más importante de España, representativo del Siglo de Oro y de la cultura de la nación. Aunque el texto no es tan explícitamente nacionalista, en el sentido político, como el *Manifiesto Comunista* de Marx, por ejemplo, el personaje de Don Quijote sí se considera un icono nacional de España, y sus aventuras por la tierra española sí representan las costumbres y tradiciones de lo que es ser “español”. Sin embargo, hoy en día no muchos han leído la obra entera – de hecho, algunos bromean diciendo que *Don Quijote de la Mancha* es el libro menos leído de España<sup>8</sup>; pese a ello, se conocen los episodios más importantes, en gran parte por la presencia continua del Quijote en los medios masivos de comunicación y, sobre todo, en el cine.

Desde su nacimiento a finales del siglo XIX, el cine se ha interesado en adaptar el libro de Cervantes. La primera versión data de 1898, la realizó la empresa francesa Gaumont y, según Ricardo Bedoya, autor del artículo “Don Quijote en el cine”, el número de adaptaciones cinematográficas de *Don Quijote de la Mancha* hoy en día “[bordea] el centenar”<sup>9</sup>. Es más, existen documentales<sup>10</sup>, series de televisión<sup>11</sup> y hasta dibujos animados<sup>12</sup> del héroe cervantino, de modo que revistas como *El Cultural* la llaman “la

---

*poder. La adaptación cinematográfica durante el primer franquismo (1939-1950)*. Salamanca: Librería Cervantes, 2004. pág. 73-108.

8 Con referencia a la película de Rafael Gil, José M.<sup>a</sup>. de Cossío, por ejemplo, opina: «Pienso que ha de ser mucha más la gente que “vea” el *Quijote* que la gente que lo “lea”. Y lo malo será que el que lo ha visto creerá de buena fe que la ha leído y que lo conoce» (“Una película del Quijote”, *Arriba*, 4.3.1948. Citado por Pérez Bowie, *Cine, literatura y poder*, pág. 76).

9 Para un excelente resumen de las adaptaciones cinematográficas de *Don Quijote* v. Bedoya, “Don Quijote en el cine”. *Libros & Artes*. P. 32-33.

[http://www.bnpp.gov.pe/portals/bnp/pdf/libros\\_y\\_artes/Librosyartes10\\_12.pdf](http://www.bnpp.gov.pe/portals/bnp/pdf/libros_y_artes/Librosyartes10_12.pdf)

10 Por ejemplo el documental *Don Quichotte* (1965) de Eric Rohmer, que aborda la trayectoria del caballero en las artes plásticas. V. también pág. 138 de *El Quijote en el Cine*.

11 Como *El Quijote de Miguel de Cervantes* (1991) de Manuel Gutiérrez Aragón que dura 310 minutos y contiene 5 capítulos diferentes. V. también pág. 146-152 de *El Quijote en el Cine*.

12 En *El Quijote en el Cine*, Pedro Eugenio Delgado dedica un capítulo entero a los dibujos animados de *Don Quijote de la Mancha* (Capítulo III: “Animando a Don Quijote”). Ejemplos de ellos también se pueden ver en la red, por ejemplo en: <http://www.youtube.com/watch?v=w4tFzD13hmc>.

ficción inagotable”<sup>13</sup>. El hecho de que las producciones filmicas vengan de todo el mundo, –desde las de la propia España a diversas versiones francesas, desde Rusia hasta Estados Unidos–, permite abordar cuestiones de nacionalismo. Dado que *Don Quijote de la Mancha* es una obra tan compleja y amplia, cabe preguntarse: ¿qué se adapta en cada versión?, ¿cómo cambia el mensaje dependiendo de los aspectos que enfatiza el director?, ¿cómo varía la representación del nacionalismo en versiones procedentes de distintos países?

### **Objeto, Fuentes y Metodología**

A partir de la elección de tres largometrajes de diferentes países, este trabajo tiene por objeto el estudio detallado de estas adaptaciones y de cómo se relaciona entre ellas el concepto de nacionalismo. Para realizar este trabajo se han utilizado las fuentes –tanto primarias como secundarias– que se relacionan a continuación:

1. ***El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes.** El estudio de diferentes adaptaciones cinematográficas del famoso libro requiere el análisis y el apoyo textual de la obra. En este trabajo se utilizará la edición de Ángel Lasanta (1988)
2. **Tres adaptaciones cinematográficas.** Se ha señalado que el número de adaptaciones cinematográficas de *Don Quijote de la Mancha* es muy amplio, en consecuencia, nos centraremos aquí en tres largometrajes de ficción. Para abordar lo mejor posible el tema del nacionalismo, se han elegido las siguientes versiones, que vienen no sólo de diferentes países sino también de diferentes épocas históricas y contextos sociopolíticos<sup>14</sup>:
  1. *Don Quijote* de Georg Wilhelm Pabst (1933; Francia-Inglaterra)
  2. *Don Quijote de la Mancha* de Rafael Gil (1947; España)

---

13 <http://64.233.183.104/search?q=cache:YQcNRli2cysJ:www.elcultural.es/especial/Quijote/Quijote-articulo.asp%3Fc%3D11102+eric+rohmer+don+quichotte&hl=es&ct=clnk&cd=4&gl=es>

3. *Don Kikhot* de Grigori Kozintsev (1957; ex-Unión Soviética)

3. **Literatura secundaria.** El estudio del nacionalismo en estas obras cinematográficas requiere un conocimiento bastante amplio sobre el contexto de cada producción, lo que incluye aspectos artísticos, políticos, sociales, económicos e históricos. Por tanto, se utilizarán varios libros y artículos secundarios que abarcan no sólo temas de nacionalismo sino también análisis específicos de los largometrajes en cuestión. Se tendrá en cuenta también la trayectoria del director y su conexión específica con España y *Don Quijote de la Mancha*<sup>15</sup>.

La bibliografía completa se encuentra al final del trabajo, pero como manuales muy útiles, destacamos los siguientes dos libros:

- ❖ Herranz, Ferran. *El Quijote y el cine*.
- ❖ *Cervantes en Imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra*. Rosa, Emilio de la, Luis M. González y Pedro Medina (coord.).

Ambos contienen un estudio muy amplio sobre cómo se ha llevado la obra al cine, incluyendo un análisis detallado de cada uno de los tres largometrajes de los que se trata aquí.

4. **Fuentes documentales.** Para comprender mejor la recepción de las películas, se han consultado, cuando ha sido posible, periódicos, revistas y críticas de otros tipos de prensa de la época en cuestión, utilizando los recursos tanto de la Hemeroteca del Centro Cultural Conde Duque como de la Biblioteca Nacional. Hay que tener en cuenta las limitaciones de estos recursos, que suelen centrarse en prensa española y, por consiguiente, van a tratar el impacto de las películas en España. Como las películas elegidas vienen de Francia-Inglaterra y Rusia, es difícil conseguir prensa de

---

14 Se han considerado útiles también las informaciones “extras” que se incluyen en cada DVD, ya que aportan detalles adicionales sobre el rodaje y los directores.

15 Esta conexión sería muy importante, por ejemplo, en el caso de Orson Welles, de cuya versión de *Don Quijote* no se tratará aquí. Welles estaba tan obsesionado con España y *Don Quijote* que hasta llamó a su producción de éste: “hijo”. V. Stainton, “Don Quixote: Orson Welles’ Secret”. *Sight and Sound*. 57:4. p. 252-260.

cada uno de estos países y, por ello, las fuentes documentales han sido útiles sobre todo con respecto a la producción de *Don Quijote de la Mancha* de Rafael Gil.

También se ha hecho uso de los recursos de las hemerotecas mencionadas consultando, cuando ha sido posible, tanto los guiones originales de los directores como ciertos aspectos del rodaje y el marketing de la película, por ejemplo, los carteles promocionales.

Teniendo en cuenta las diversas fuentes mencionadas, que nos ofrecen una visión comprensiva de cada película y su contexto, se ha utilizado la siguiente metodología para abordar la cuestión del nacionalismo:

Para entender lo mejor posible la trayectoria de *Don Quijote de la Mancha* en el cine, se examinarán las tres películas en orden cronológico. Más específicamente, el análisis de cada película se estructurará del siguiente modo:

1. **Resumen del argumento.** Un sinopsis muy útil para el lector que no haya visto las películas, sobre todo porque cada una de ellas incluye episodios diferentes de *Don Quijote de la Mancha* o aspectos que no forman parte de la novela<sup>16</sup>.

2. **Contexto/Comentario.** Esta sección ocupa la parte más importante del trabajo, examinando cómo se muestra el nacionalismo en cada largometraje. Dado que el análisis de una película entera sería muy amplio, se destacarán en cada caso unas escenas claves. Además, como soporte visual, se incluirán también aquí muestras audiovisuales extraídas de las películas para mostrar los diferentes aspectos del nacionalismo en cada caso.

Aunque se tratará cada película por separado, se harán referencias comparativas entre ellas, sobre todo porque las películas mismas hacen referencias intertextuales a adaptaciones anteriores. Cuando sea relevante, también se incorporarán referencias a otras obras cinematográficas del mismo director o de la misma época.

---

16 V. el apéndice para resúmenes más detallados.

La **conclusión** del trabajo servirá para realizar unas comparaciones más profundas entre las películas, de este modo se pretende conseguir un estudio comprensivo sobre la representación del nacionalismo en las diferentes adaptaciones.

## **Resultados y análisis**

### ***Don Quijote de Georg Wilhelm Pabst (1933; Inglaterra-Francia)*<sup>17</sup>**

#### **Resumen del argumento:**

“Tras muchos años absorto en sus libros de romances caballerescos, por los cuales ha tenido que hipotecar su hacienda, Don Quijote –alter ego de Alonso Quijano– parte para corregir los males del mundo. Con la promesa de una recompensa por su fidelidad, recluta a Sancho Panza como escudero. Proclama a una lechera de dudosa virtud como la bella Dulcinea, cuyo honor jura defender. Después de sufrir la derrota en batallas épicas, y a pesar de ser protegido por su fiel escudero, Don Quijote vuelve a casa agotado por sus actos de locura. Allí encuentra su biblioteca en llamas y, desilusionado, también él perece.”<sup>18</sup>

#### **Contexto y comentario:**

Para poder analizar los elementos de nacionalismo en esta película, como en las otras que se van a analizar, es muy importante considerar el contexto en el que se rodó. La idea de rodar la película, que de hecho es la primera versión sonora del Quijote, partió de un financiero griego que contó con la participación del cantante de ópera ruso Feodor Chaliapin para protagonizar el personaje de Don Quijote<sup>19</sup>. Para director, se consideró

---

17 Merece anotarse que, como era usual en los comienzos del cine sonoro, se rodaron tres versiones de esta película: una inglesa (en muy mal estado), una francesa (la que se analiza aquí) y una alemana (de la que no quedan copias). Es más, en las tres versiones “Feodor Chaliapin fue el protagonista, pero con diferentes intérpretes secundarios en cada caso”. Citado directamente del DVD. *Don Quijote (Don Quichotte)*. Cinéma du Panteón. Edición, Diseño y Autoría de Divisa Home Video 2005.

18 “Sinopsis”. DVD de Pabst, citado más arriba.

19 Payán, 65.

primero a Charlie Chaplin, a Sergei Eisenstein y otros, pero al final se eligió al austriaco G.W. Pabst<sup>20</sup>. Como lo subrayan los extras del DVD, Pabst “aceptó dirigir la película con la condición de poder supervisar la adaptación y escribir el guión”<sup>21</sup> y según Ferran Herranz, autor de *El Quijote y el cine*, la película en efecto se convirtió en una “obra personal” del director<sup>22</sup>. En 1933, Pabst acababa de exiliarse, lo que marca profundamente su visión del Quijote, de modo que ésta se convierte en una representación –y a veces una cierta glorificación– de elementos del nacionalismo español. Sin embargo, al mismo tiempo, rechaza el nacionalismo alemán, criticando en particular la política de los nazis.

Empezamos por cómo se representa lo español. El *Don Quijote* de Pabst empieza con unos planos del libro de Cervantes, subrayando que el origen de la película reside en el texto literario, representativo de la cultura española (fig. 1.1). Poco a poco, se pasan las páginas del libro, las imágenes devienen animadas y se inicia un juego de sombras chinescas, indicando visualmente que se trata aquí de una “animación” del texto. De ahí que, desde el comienzo, la película subraye la importancia del texto español –de hecho, aunque se trata de la versión francesa, el texto del libro aparece en español–. Es más, como señala Herranz, la secuencia de sombras chinescas que se inicia en la primera página del libro refleja directamente de la siguiente parte del libro:

Llenóse la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles. (I, 1).

Animando así las imágenes de la obra, Pabst subraya la importancia del texto como punto de partida. Sin embargo, merece la pena observar que, aunque “lo español” figura una posición importante en la película, ésta parte del texto original. De hecho, la versión de Pabst es una de las excepciones en las que el primer plano no representa el “lugar de la Mancha” en el que Don Quijote comienza su historia, sino que la narración comienza en

---

20 Payán, 65.

21 “Curiosidades”. DVD de Pabst, citado más arriba.

22 Herranz, 129.

la casa de Alonso Quijano, restando así importancia al lugar geográfico (español) –lo cierto es que el rodaje mismo tiene lugar en Grasse y alrededores (Provenza francesa) y los interiores se filman en estudios de Billancourt y Niza<sup>23</sup>.

No obstante, la película sí glorifica hasta un cierto punto lo español, lo que se transmite sobre todo en la representación del personaje de Don Quijote. En casi cada toma, éste aparece en un ángulo muy contrapicado, como por ejemplo cuando está montado en su caballo en los campos (fig. 1.2). Utilizando sus recursos específicamente cinematográficos, Pabst celebra así al héroe cervantino, admirándole desde abajo.

Pero más que celebrar simplemente el libro escrito y el personaje de Don Quijote, Pabst crea una visión que glorifica España y su cultura de modo más general. En su comentario sobre la película, Fernando Gil-Delgado opina que: “Los encuadres [de Pabst] son un poema y, en parte, también una galería de pintura española, de la pantalla surgen cuadros de Goya, Velázquez, Zurbarán y el Greco, siempre acompañados de melodías con un inconfundible sabor español.”<sup>24</sup>

Incorporando la pintura y la música española, Pabst crea, según Gil-Delgado, un “pequeño poema dedicado a España”<sup>25</sup> (fig. 1.3). Pero Gil-Delgado señala también otro punto muy importante: que esta versión de España que compone Pabst “con ser reconocible, está compuesta de tópicos más comunes entre los extranjeros que entre los nacionales”<sup>26</sup>. Es decir, la España que se representa es la nación vista por un extranjero, el austriaco Pabst, que glorifica lo que él considera típico de España, como por ejemplo los cuadros de estos pintores.

El hecho de que la versión de España que se representa viene de un extranjero ofrece una buena oportunidad para profundizar más en detalle en la visión particular que presenta Pabst. Como se ha mencionado más arriba, Pabst aceptó el trabajo de director a condición de que pudiera escribir el guión y así adaptar la obra cervantina a sus propias experiencias alrededor del año 1933. Más específicamente, se trata aquí en primer lugar de su condición de estar exiliado y de la situación de Alemania en esta época. De ahí que Pabst proponga una interpretación del Quijote que está muy influenciada por sus

---

23 Herranz, 132.

24 Payán, 66.

25 Payán, 66.

circunstancias contemporáneas. Como formula Gil-Delgado, la representación del personaje principal se convierte en una cierta metáfora de la situación de Pabst:

Un hombre recién exiliado del régimen nazi podía perfectamente sentirse como don Alonso Quijano: blanco de burlas y paria ante todos aquellos que le conocían; que pierde todo lo que tiene y sale al mundo; que es perseguido por las autoridades que, en el mejor de los casos, le consideran loco<sup>27</sup>; que se encuentra solo contra el mundo [fig. 1.4], y que contempla con horror cómo los nazis detestan la cultura, el saber, y se dedican a hacer grandes quemas públicas de libros.<sup>28</sup>

De hecho, Eric Rentschler afirma que éste Alonso Quijano se parece mucho a los otros protagonistas de películas de Pabst, que, según Rentschler, representan toda una serie de nómadas, exiliados y transeúntes<sup>29</sup>. A través del personaje principal, Pabst representa así sus sentimientos como exiliado, criticando de este modo el nacional-socialismo alemán.

Esta crítica se representa de modo más evocativo en la última escena de *Don Quijote* (fig. 1.5). Como se ha mencionado en la breve sinopsis, la película –en contraste con la obra literaria– acaba con la quema de los libros, que además es la causa de la muerte del hidalgo. Más concretamente, la escena empieza con la llegada de Don Quijote encerrado en una jaula, lo que enfatiza su estado de aislamiento de la sociedad. Es más, como en muchas otras situaciones durante la película, la gente del pueblo en ese momento se está riendo de él, lo que subraya aún más el hecho de que le consideran loco. Cinematográficamente, Pabst enfatiza el acto de la quema de la biblioteca –iniciado por la Inquisición española– usando unos contrastes muy fuertes de iluminación, lo que

---

26 Payán, 66.

27 Para ver una escena que muestra que la gente considera loco a Don Quijote, v. también Fig. 1.5, el desenlace de la película. El siguiente párrafo profundizará en ella.

28 Payán, 67.

29 “Pabst’s narratives feature a continuing cast of nomads, exiles, transients: the wayfaring apprentice Arno (*The Treasure*), a man not at home in his own household, whose greatest fear is his own dreams (*Secrets of a Soul*), treacherous and slippery Khalibiev (*The Love of Jeanne Ney*), fugitives from the law like Lulu (*Pandora’s Box*), inner emigrants (*Don Quixote*), a social climber never happy with his station, never secure in his place (*A Modern Hero*), individuals on the run from contemporaries, misunderstood by their times (*Komödianten and Paracelsus*), Carl Maria von Weber on the way to Prague (*Through the Forests, Through the Hills*).” Rentschler, Eric. “The problematic Pabst: An *auteur* directed by

efectivamente es muy representativo del expresionismo alemán de la época. El enfoque prolongado en el fuego (tanto visual como auditivo) crea una atmósfera solemne que aumenta con el hecho de que, una vez ha entrado Don Quijote en su librería, la gente de fuera para de reírse. En efecto, cuando él muere, ellos se quitan los sombreros en señal de respeto y lo único que se oye son los llantos de Sancho. Finalmente, mientras que la cámara enfoca los libros ardiendo, la escena acaba con una última canción interpretada por Feodor Chaliapin, ofreciéndole consuelo a Sancho con el siguiente texto:

No llores, Sancho. No llores, amigo. Tu maestro no se ha muerto. No está lejos de ti. Vive en una ínsula apacible en la que todo es puro y sin mentiras. En una ínsula por fin encontrada a la que un día llegarás. A la ínsula sin mentiras. Amigo Sancho. Los libros se han quemado. Forman un montón de cenizas. Si los libros le han matado, sólo nos queda vivir. Entiende la vida y combate la muerte. Tal es la extraña fortuna del pobre Don Quijote.

Al adaptar de este modo el desenlace de la obra cervantina<sup>30</sup>, Pabst nos incita no sólo a identificarnos con el personaje principal, sino también a pensar en una interpretación sociopolítica en términos más generales. A pesar de que teóricos como Rentschler argumentan que Pabst terminó la película a finales de 1932 antes de que hubiera hogueras semejantes en la Alemania Nazi<sup>31</sup>, muchos críticos están de acuerdo, e incluso el DVD mismo lo señala, en que este desenlace representa “un claro paralelismo con la Alemania nazi y sus hogueras de libros considerados subversivos”<sup>32</sup>. Es más, esta interpretación sociopolítica de la película justificaría la presencia de la Inquisición y el hecho de que ella es responsable de la biblioteca, en lugar de los amigos y parientes de Don Quijote, lo que es el caso en el texto de Cervantes. Como indica Herranz: “la presencia de la Inquisición y la quema de libros se establecen como clímax dramático que supondrá la muerte del ser

---

history” en Rentschler, Eric (ed.), *The Films of G.W. Pabst: An extraterritorial cinema*, New Brunswick-Londres: Rutgers University Press, 1990, pág. 2.

30 En el texto de Cervantes, el quemar los libros no ocurre al final, sino en el capítulo 6 de la primera parte de la novela.

31 “Pabst finished the film late in 1932 prior to similar demonstrations in Nazi Germany”.

Rentschler, Eric. *Ibid.* Citado a través de Herranz 132.

32 “Curiosidades”. DVD de Pabst, citado más arriba.

a contracorriente, del ‘desfacedor de agravios’<sup>33</sup>. Por último, se puede suponer que Pabst, como exiliado, se relaciona con este “ser a contracorriente”, lo que apoya aún más la opinión de Pio Baldelli de que la película representa “una contemplación privada y elegíaca de la propia derrota y soledad de desterrado, transferida al protagonista”<sup>34</sup>. A través de este desenlace dramático y triste, Pabst nos ofrece entonces una crítica del nacional-socialismo alemán, criticando específicamente su quema de libros y su opresión de las opiniones libres. Identificándose con el protagonista, lamenta su muerte y nos presenta una visión pensativa y melancólica del “pobre Don Quijote” y, por extensión, del futuro trágico de los “seres a contracorriente” en general. Al final, le da ánimo a Sancho a través de la canción que, efectivamente, presenta la muerte como algo positivo, una “ínsula sin mentiras” a la que Sancho también llegará.

### ***Don Quijote de la Mancha de Rafael Gil (1947; España)***

#### **Resumen del argumento:**

La versión de Gil comienza con Don Alonso Quijano meditando en su despacho, cuando decide convertirse en caballero andante “para el aumento de mi honra y al servicio de mi república”. De allí, sigue cronológicamente la secuencia de eventos del texto, aunque por supuesto representa una selección –o “síntesis” según el adaptador Abad Ojuel– de la obra cervantina. También merece destacar que la película, como la novela, se divide claramente en dos partes que hasta se pueden considerar dos películas independientes. Para un resumen más detallado, véase la síntesis realizada por Carlos Fernández Cuenca, añadida en el apéndice. Solamente merece destacar aquí, que en contraste con la versión de Pabst, la de Gil acaba con Don Quijote volviendo a la razón, expirando tranquilamente al final de la película.

---

33 Herranz, 132.

## Contexto y Comentario:

Si en el caso de Pabst había que destacar la importancia del director como *auteur* del comentario sobre aspectos nacionalistas, en el caso de la película de Gil, más que mencionar la trayectoria cinematográfica de éste, hay que acentuar la importancia de la productora, CIFESA. Como formula Payán, CIFESA fue considerada en aquella época “la niña mimada del régimen de Franco”<sup>35</sup>. Trabajando al estilo americano del *Studio System* de Hollywood<sup>36</sup>, CIFESA llevó a cabo las *superproducciones* españolas de la época, de modo que Félix Fanés incluso titula un libro entero *Cifesa. La antorcha de los éxitos*<sup>37</sup>. Reproduciendo peripecias históricas como *La Locura del Amor* (1948)<sup>38</sup>, CIFESA se apropiaba del poder de seducción del cine, glorificando el régimen franquista, sus valores ideológicos, católicos y, como por ejemplo en el caso de *Raza* (1941), el “espíritu español”<sup>39</sup>.

Dado que el régimen franquista quería recrear hechos del pasado glorioso de la nación, la historia de Don Quijote tenía entonces la opción de ser representada en el cine y de convertir al protagonista en “héroe de la España “Una, Grande y Libre”, que según los vencedores de la Guerra Civil era la que había sobrevivido al conflicto”<sup>40</sup>. Es más, merece mencionarse que en 1946 se celebra el CCCXXX aniversario de la muerte de Miguel de Cervantes y en 1947 el cuarto centenario de su nacimiento (bautizo), ambos

---

34 Citado a través de Herranz, 132.

35 Payán, 71.

36 Más específicamente, CIFESA se pareció al estilo americano tanto en la preparación de sus agendas de proyectos como en la contratación de su personal técnico y artístico, de lo que se benefició Gil, en particular a partir del año 1943, después del estreno de su película *Huella de luz* (Payán 71). De hecho, la íntima relación que tuvo Gil con la productora ha dado lugar esta primavera a una exposición entera titulada “Rafael Gil y CIFESA” en la Filmoteca Española en Madrid.

37 Fanés, Félix. *Cifesa. La antorcha de los éxitos*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1981.

38 Dirigida por Juan de Orduña. Se trata aquí de la historia de la Reina Juana la Loca, hija de los Reyes Católicos, y del príncipe Felipe el Hermoso.

39 Dirigida por José Luis Sáenz de Heredia. Aunque *Raza* fue producida no por CIFESA sino por la Distribuidora Cinematográfica Ballesteros representa “el paradigma de lo que debía ser el cine de la nueva España por la defensa de los valores patrióticos y raciales que planteaba”. De hecho, su guión fue escrito por Jaime de Andrade, seudónimo de Franco mismo (Pérez Bowie, *Cine, literatura y poder*, 52). Se estrenó en 1941 con el título *Raza* y en 1950 apareció una segunda versión con el título de *Espíritu de una Raza*. Un artículo muy interesante comparando las dos versiones se puede ver en: Raúl Angulo Díaz “Dos versiones de ‘Raza’”. *El Catoblepas*. Número 44, Octubre 2005, página 14. <http://www.nodulo.org/ec/2005/n044p14.htm>

con varias exposiciones, publicaciones especiales y actividades culturales por toda España, de los que formó parte el estreno de la película de Gil<sup>41</sup>.

Teniendo en cuenta tanto el contexto sociopolítico del régimen como esas celebraciones concretas, se puede entonces analizar cómo se enfatiza el nacionalismo español en la película. Aunque la meta de este trabajo no es un estudio sobre la fidelidad de una obra cinematográfica a su texto original, sí conviene destacar que la versión de Gil se considera la adaptación más fiel en este sentido; de hecho, algunos críticos admiradores de la película como el falangista Carlos Fernández Cuenca califican su fidelidad de “intachable”<sup>42</sup> (en gran contraste con la adaptación previa de Pabst). Si la película realmente merece un epíteto tan extremo se verá más tarde, pero de momento sí se puede decir que su secuencia de acontecimientos sigue el orden del texto cervantino. Sin embargo, hay que tener en cuenta que una adaptación cinematográfica de dos horas no puede abarcar el texto entero y, por eso, también la versión de Gil representa una selección de escenas claves. Tanto el adaptador Abad Ojuel como Gil, que escribió el guión cinematográfico y después la “síntesis literaria” de éste, están de acuerdo en diferenciar entre “adaptación” y “síntesis”. Entrevistado por Ángel Vilches de *Radiocinema*, Gil específicamente señala:

Ante todo me interesa aclarar que no he realizado una ‘adaptación’ de la universal novela de Cervantes, sino una “síntesis”. [...] Cervantes, como Shakespeare o Molière, [...] no debe “adaptarse”. El Quijote “es”, y no puede verse de una u otra manera, sino sólo como lo escribió Cervantes<sup>43</sup>.

Abad Ojuel, por su parte, afirma en otra entrevista de la misma publicación que “al realizar la síntesis literaria del Quijote con una idea cinematográfica, trabajé con el

---

40 Payán, 71.

41 Para detalles específicos sobre estas celebraciones, v. el artículo de Mañas Martínez, sobre todo la página 68.

42 De la Rosa, 57.

43 Entrevista de Ángel Vilches a Rafael Gil, en *Radiocinema*, Madrid, núm. 140, 1 de octubre de 1947.

mismo cuidado que si manipulase cosas sagradas”<sup>44</sup>. Como se ha indicado más arriba, no se profundizará aquí en cuestiones relativas a la comparación entre literatura y cine, no obstante, el énfasis que ponen Gil y Abad Ojuel en el texto de Cervantes como “sagrado” sí merece mención porque subraya la importancia de éste como cenit de la literatura española.

La película misma reproduce este sentimiento de varias maneras, empezando por la secuencia de créditos (fig. 2.1). Con el fondo de una música festiva, típica del cine de época y compuesta por Ernesto Halffter, en el primer crédito se lee: “DON QUIJOTE DE LA MANCHA de Miguel de Cervantes Saavedra”. En contraste con la película de Pabst, por ejemplo, que se titula simplemente *Don Quijote* aquí se incluye “de la Mancha de Miguel de Cervantes Saavedra”, es decir, se incluye tanto el lugar como el autor para subrayar la especificidad geográfica española. Es más, en contraste con otras versiones, como la de Pabst que se rodó en Francia, Gil y su equipo “recorrieron detenidamente los lugares manchegos en busca de la más exacta localización, tanto en la fidelidad al espíritu literario cuanto a la rica fotogenia”<sup>45</sup>, reforzando aún más el aspecto nacional que se manifiesta en la mera geografía.

No obstante, la representación de un sentido nacionalista va más allá del reiterado énfasis en el texto cervantino y en el lugar de la Mancha (fig. 2.2). Como señala Payán: “vista hoy, el tiempo impone indudablemente su peso sobre el trasfondo ideológico de la época en que [la película] se realizó”<sup>46</sup>. Adaptándose al régimen franquista, el guión, según Fanés, representa “un profundo españolismo, un valencianismo vago y sentimental, un catolicismo que se situaba por encima de todo lo demás y un antimarxismo de honda raigambre”<sup>47</sup>. El españolismo, por ejemplo, se manifiesta en la representación de la fiesta de Zaragoza al principio de la segunda parte (fig. 2.3) o en la mención de gentes de diferentes regiones del país, como por ejemplo “los castellanos, los de Navarra” (fig. 2.4).

---

44 Juan de Alcaraz. “Antonio Abad Ojuel habla acerca de su adaptación de Don Quijote a la pantalla”, entrevista publicada en *Radiocinema*, Madrid, núm. 140, 1 de octubre de 1947.

45 De la Rosa, 57. V. también el artículo “En busca del ambiente de Don Quijote” de Carlos Fernández Cuenca publicado en la revista *Cámara*, de Madrid, número del 1 de julio de 1947.

46 Payán, 72.

47 Fanés, 78.

En cambio las referencias a Cataluña, como por ejemplo los bandoleros catalanes de Roque Guinart (II, 60), se eliminan de acuerdo con la ideología de Franco.

Igualmente de acuerdo con este régimen, el catolicismo domina la película. No solamente se eliminan rastros de moros<sup>48</sup> y moriscos<sup>49</sup>, sino que se enfatiza tanto el catolicismo que, según Fernando Lara la película “muestra una patente voluntad de ‘cristianizar’ al caballero”<sup>50</sup>. Aparecen referencias innumerables a Dios, mientras personajes que tienen nombres que suenan a moro parecen cómicos (como es el caso de Cide Hamete “Berenjena” [II,3; fig. 2.5]). Pero sobre todo la última escena muestra el catolicismo (fig. 2.6). Arrepintiéndose y reconociendo sus locuras, Don Quijote cierra la película diciendo: “Quede con vuestras mercedes mi arrepentimiento...y mi verdad [...] Jesús... Jesús... Jesús”. Según Lara estas palabras “supone[n] un grave desencuentro del texto literario con el cinematográfico”, de modo que éste último altera las intenciones de Cervantes para presentar a la religión católica como la salvación contra la locura.

En el sentido político, abundan referencias a la República. Al principio de la película, por ejemplo, Don Quijote dice que ha muerto a tres gigantes y luego afirma que quiere convertirse en caballero andante “para el aumento de mi honra y al servicio de mi república” (fig. 2.7). De modo parecido, cuando Don Quijote y Sancho van al castillo, la llegada de los soldados se puede leer como una metáfora de la guerra civil (fig. 2.8) y el hecho de que Don Quijote luego afirme: “he caído levantado” también sugiere la glorificación de los vencedores (fig. 2.9; véase también fig. 2.4 como ejemplo del discurso sobre “los vencidos”). Interesa también considerar en particular el siguiente monólogo de Don Quijote:

A esto responden mis armas [en la novela: ‘las armas’] que la paz [en la novela: ‘las leyes’] no se podrá sustentar sin ellas, porque con las armas se defienden las repúblicas, se conservan los reinos, se guardan las ciudades, se despejan los mares [en la novela

---

48 “Desaparece la novela del cautivo porque es una historia intercalada, lo que viene muy bien al plan de la película, pero sobre todo desaparece porque es peligrosa esa convivencia de moros y cristianos, con esa Zoraida que toma la iniciativa amorosa aunque sea para venir a tierra de cristianos” (Mañás Martínez 86).

49 Como por ejemplo Ricote y Ana Félix, expulsados de España de modo injusto (II, 54 y 63).

50 Lara, Fernando. “Don Quijote: Variaciones sobre un mito”, *CLIJ*, núm 70, septiembre de 1997, reproducido en *Cervantes en imágenes*, (de la Rosa y Medina) págs. 79-86.

también se lee: ‘de corsarios’] y se aseguran los caminos. Si no ¿cuál de los vivientes habrá en el mundo que por la puerta de este castillo entrara que no viese al caballero de la triste figura que anda por ahí en boca de la fama velando el sueño de la gran reina que todos sabemos?

Como señala Mañas Martínez: “para la ideología oficial, la guerra civil trajo la paz duradera, y Franco fue el gran pacificador”<sup>51</sup>, lo que explica el cambio de “leyes” a “paz”. Pero este no fue el único cambio que se realizó; episodios del libro que profundizan en el hambre, la miseria y los palos recibidos también quedan al margen de la adaptación<sup>52</sup>. Se eliminan además personajes marginales de la sociedad<sup>53</sup> y el maltrato de Andrés (I,4), de modo que en la película de Gil –y por extensión en el mundo franquista que quiere proponer– no existe ninguna injusticia social.

Volvemos a la cuestión de si la versión de Gil verdaderamente es una adaptación con una fidelidad “intachable” al texto cervantino. Se puede estar de acuerdo con Gil en que su versión no “[intenta] interpretaciones personales”<sup>54</sup> del texto. Pero bajo su apariencia de fidelidad, la película representa un claro vehículo de propaganda de la ideología franquista, enfatizando los valores del españolismo y del catolicismo, remodelando el *Quijote*, como señala Herranz, “a imagen y semejanza de lo que promulga el Estado”<sup>55</sup>.

### ***Don Kikhot* de Grigori Kozintsev (1957; ex Unión Soviética)**

#### **Resumen del argumento:**

*Don Kikhot* sigue fielmente la trama cervantina. Para un resumen más detallado de los pasajes seleccionados, véase el apéndice. Aquí interesa mencionar que, como muchas de las películas soviéticas de la época, *Don Kikhot* contiene un comentario sobre las luchas de clases, de modo que se ha interpretado por muchos críticos como un Quijote socialista y marxista.

---

51 Mañas Martínez, 89.

52 Herranz, 58.

53 Mañas Martínez, 86.

54 De la Rosa, 57.

55 Herranz, 60.

## Contexto y Comentario:

¿Qué tiene que ver el Quijote con Rusia? A primera vista, puede parecer un poco extraña la combinación del mito quijotesco con Rusia pero, de hecho, como señala Alberto Sánchez, este país siempre ha mostrado interés en la obra cervantina:

Los rusos han asimilado y potenciado durante los siglos XIX y XX todas las esencias del espíritu quijotesco, en admirable concordancia con las aspiraciones y los anhelos del alma rusa. Desde las páginas memorables en exaltación de Don Quijote como encarnación de la fe y el amor puro (Turgenev), de la simbiosis espiritual de Cristo y Don Quijote en el príncipe Mishkin (Dostoyevski) o el encendido simbolismo de Mayakovski; hasta la visión revolucionaria y marxista de Anatoli Lunacharsky en su *Don Quijote liberado*<sup>56</sup>.

Refiriéndose al Quijote, Dostoyevski mismo afirmó que “no hay ninguna obra más profunda y poderosa en todo el mundo”<sup>57</sup>. El interés en la obra abunda, es más, hay antecedentes de lecturas del mito quijotesco con una visión socialista por parte del pueblo ruso<sup>58</sup>. Y, como indica Gil-Delgado, “es evidente que un Quijote realizado en la Unión Soviética en 1957 debía tener un mínimo componente socialista, si no marxista.

Sin embargo, para estructurar este análisis conviene seguir el formato que se implementó con la película de Pabst; es decir, señalar primero la manera en la que se conserva un cierto nacionalismo español y luego examinar como éste ha sido adaptado según una percepción socialista/marxista. En primer lugar, se puede mencionar la actitud de Kozintsev frente al texto cervantino, lo que él considera representativo de lo español. Cuando Alberto Sánchez Pérez, escultor toledano exiliado en Moscú que participó como consejero para el rodaje, indicó: “Me gustaría que Don Quijote no muriera en la película”, Kozintsev respondió: “No pierda usted cuidado. ¿Cómo va a morir en nuestra película el

---

56 Sánchez, Alberto. “Recepción de Don Quijote en la literatura rusa”, prólogo a Bagno, Vsevolod *El Quijote vivido por los rusos*, Madrid, CSIC, Ciudad Real, Diputación Provincial, 1995. pág. 9.

57 Citado a través de *Cervantes en imágenes* (de la Rosa y Medina), pág. 261.

58 Herranz, 149.

alma viva del pueblo español?”<sup>59</sup>. De ahí que Kozintsev, subrayando la importancia del “pueblo español”, quisiera mantener la fidelidad al texto cervantino. Es más, la simple elección de Alberto Sánchez Pérez como consultor demuestra que Kozintsev y su equipo querían, en palabras de Eusebio Ciorra, “el concurso genuinamente español”<sup>60</sup>. De hecho, la conversación previamente citada se produjo cuando Sánchez asistió a la filmación de interiores en Leningrado. Además de la cierta fidelidad al texto cervantino, lo español se enfatiza por ejemplo en las escenas de baile flamenco (fig. 3.1) y también en detalles como la aparición de los toros, representativos de España, en otras escenas (fig. 3.2).

Sin embargo detrás de esta representación de lo español se encuentra el comentario socialista/marxista. Hay que mencionar que la película en total representa una visión realista<sup>61</sup> y que, efectivamente, Don Quijote no se presenta tan “loco” como en el libro. Durante toda la película, se hace hincapié en que Don Quijote y Sancho están luchando, con cierta razón, por la justicia y, sobre todo, que representan a la clase baja luchando contra la clase alta. Como señala Borau:

La cámara le sigue sobre los tejados y los cardos, a la luz del día y a la noche, ágil, subrayando con ayuda de la pantalla nacha el carácter heroico y patético de la aventura, la soledad de estos hombres que –según la última imagen del filme [fig. 3.3]– siguen y seguirán cabalgando, siempre en busca de entuertos donde hacer valer la justicia y el honor<sup>62</sup>.

Interesa analizar unos ejemplos específicos que muestran tanto la lucha de Don Quijote como de la de Sancho –de hecho, en contraste con la obra de Cervantes, donde Sancho es

---

59 Citado a través de Herranz, 150.

60 Ciorra, Eusebio. “Alberto Sánchez y la película soviética *Don Quijote*”. *Nuestras Ideas*. Núm 4, 1958, págs. 120-121.

61 Como afirma Marcel Oms, “Kozintsev opta por el realismo en la imagen” (Oms, Marcel. “Grigori Kozintsev” en *Cervantes en imágenes* [de la Rosa y Medina], 260). También se ha notado que los cuatro personajes –el ama, la sobrina, el cura y el barbero– funcionan como una especie de “narrador colectivo”, lo que evoca la visión más realista de la película. Este “narrador colectivo” crea un distanciamiento de un personaje en particular, lo que enfatiza por extensión el hecho de que Don Quijote y Sancho están luchando por buenas razones –que, aunque sean idealistas, tienen una cierta fundamentación en la injusticia del mundo real– (V.Herranz 158-158).

el contrapunto realista del idealista Quijote, aquí los dos son muy similares, ambos luchando por la justicia<sup>63</sup>. Sin embargo, habrá que mencionar que ni Don Quijote ni Sancho son revolucionarios, son idealistas<sup>64</sup>. Su lucha se muestra, por ejemplo, en la liberación de los prisioneros (fig. 3.4) y también en la escena con el joven Andrés (que se excluyó en la película de Gil para no mostrar la injusticia social durante la época franquista [fig. 3.5]). En esta escena con Andrés, por ejemplo, se muestra concretamente que tanto Don Quijote como Sancho son idealistas, es decir que quieren luchar por la justicia para el niño, pero que al mismo tiempo se niegan ver la realidad de su amo, que va a continuar a maltratándole.

Más allá de luchar a favor de los que han sido oprimidos, se presenta un comentario contra la clase alta, que se muestra de modo más evocativo en la escena con la corte (fig. 3.6). Como indica Gil-Delgado:

La corte es un mundo diferente, es un lugar oscuro, frío y siniestro. No existe la alegría. Los cortesanos, distantes, viven y se mueven como figuras de un ajedrez gigante, definiendo sus posiciones en relación con las de los demás, según el dictado de alguien que piensa, ordena y manda. Ni las mejores chanzas que han preparado ellos mismos consiguen hacerles reír o sonreír. Acabada la función, ofrecen una bolsa de dinero al hidalgo como compensación por sus servicios y burlas. Él, digno, lo rechaza y se va. La corte, tras mirar al duque, aplaude queda tres veces, sin moverse un milímetro de la posición inicial. Es realmente cruel, odiosa y distante<sup>65</sup>.

Esta escena de la corte, aunque es española, se puede leer como una crítica no sólo de la clase alta, sino también de las autoridades políticas que gobernaban injustamente a las masas. También Borau está de acuerdo, señalando que “los nobles petrificados en una especie de rigidez de momia, nos trasladan a las solemnidades inquisitoriales de las

---

62 De la Rosa, 256.

63 En palabras de Gil-Delgado: “[Sancho] carece de ambición, de sabiduría popular y de socarronería. Tiene un fuerte sentido común, pero es tan ingenuo e idealista como su amo. En esta ocasión don Quijote y Sancho forman un todo sólido. Ambos comparten la misma visión de la realidad” (Payán 77).

64 Herranz, 151.

65 Payán, 78.

convocatorias del Kremlin, o de las recepciones ante las instancias de la censura del Estado”<sup>66</sup>.

No obstante, el comentario socialista se manifiesta, quizás más que en otro momento, en la escena en la que Sancho se convierte en Gobernador (fig. 3.7). Como Gobernador, Sancho se presenta como parte del pueblo y, efectivamente, afirma: “aunque os debo gobernar, tengo las mismas necesidades que vosotros”. En este sentido, la película no representa una alteración de las intenciones de Cervantes; también en la novela aparece explícitamente esta necesidad de “hacer bien a todos”, como por ejemplo en los siguientes fragmentos:

[...] [mi amo] no sabe hacer mal a nadie, sino bien a todos” (II, 13)

[...] doy gracias al cielo, que me dotó de un ánimo blando y compasivo, inclinado siempre a hacer bien a todos, y mal a ninguno. (II, 25)

[...] mis intenciones siempre las enderezo a buenos fines, que son de hacer bien a todos y mal a ninguno. (II, 32)

Precisamente esta semejanza entre el texto cervantino y la película de Kozintsev ofrece un buen punto de comparación con la película de Gil. Como señala Herranz:

España *modela* un personaje existente para desarrollar la aparente proyección de una nación, personificada en la figura más paradigmática de su literatura, reduciendo por tanto el espectro interpretativo y negando la existencia de otras vías de aproximación al texto; Rusia *asimila* ese personaje existente a su tradición social y lo acoge como una reinterpretación –la validez o vigencia de la misma merecería una discusión aparte– que no tiene por qué colisionar con los objetivos primordiales de la novela<sup>67</sup>.

---

66 De la Rosa, 258.

67 Payán 149-150.

En otras palabras, no sólo las ideologías que representan Gil y Kozintsev son diferentes. La relación de su película con la obra cervantina (y específicamente con el personaje de Don Quijote) son diferentes. Y, en conclusión, es a través de la asimilación que señala Herranz que Kozintsev consigue tanto proponer aspectos del nacionalismo español como manifestar un comentario socialista/marxista que es vigente para Rusia.

### **Conclusión**

*¿Varía el contenido nacionalista cuando la misma obra literaria se adapta según las visiones de diferentes naciones?*

Volviendo a esta pregunta inicial, parece evidente que la respuesta es “sí”. Pero más interesante es la manera en la que varía la representación del nacionalismo: tanto en los aspectos políticos, ideológicos, religiosos como en los culturales que caracterizan una nación. Sintetizando el análisis específico que se ha hecho, conviene ahora destacar que las tres películas, aunque sean de diferentes naciones, representan de su propia glorificación de lo español y, sobre todo, un homenaje a la gran obra cervantina. Sin embargo, también se ha visto que dentro de esta glorificación y este homenaje, caben muchas diferencias. Y cabe, en especial, el hecho de que una obra literaria español puede convertirse en un comentario sobre circunstancias de otras naciones, en este caso de Alemania y la ex-Unión Soviética.

En primer lugar, aunque todas las versiones están, por supuesto, marcadas por la influencia del director, la versión de Pabst nos presenta una interpretación más personal de la obra cervantina y por extensión, del nacionalismo. Aunque el comentario político contra el nacional-socialismo alemán se puede aplicar a la época en general, es la situación de Pabst como exiliado lo que le hace identificarse con su personaje de Don Quijote y sobre todo la última escena es representativa de esta crítica. En las versiones de Gil y Kozintsev, en cambio, la representación del nacionalismo toma forma de un comentario más general de la sociedad; la primera apropiándose de la obra cervantina

para convertirla en un vehículo de propaganda del régimen franquista, mientras que la versión de Kozintsev interpreta el texto literario desde un punto de vista marxista.

Aunque cada espectador podrá formar su propia opinión sobre cuál versión le gusta más, para profundizar en las cuestiones del nacionalismo, sería particularmente interesante aquí mencionar la tensión que existe entre la versión de Gil y la versión anterior de Pabst. En su análisis –que, de hecho, subtitula “Del respeto a la manipulación”– Herranz indica que “pese a la profusión con que Don Quijote apareció en las pantallas europeas a lo largo de los años 20 y 30, España no realizó “su” versión hasta 1947 [con la versión de Gil]”<sup>68</sup>. Es más, Herranz añade una nota que explica: “Enfatizamos “su” en su acepción tanto de nacionalidad como de posesión: en palabras de Abad Ojuel, “sólo entre españoles podemos dar una visión certera y entrañable de Don Quijote”<sup>69</sup>. Con la nueva versión *española* de la película, Gil y su equipo querían rectificar a Pabst, lograr lo que no había conseguido: presentar una visión *certera y entrañable*. Pero lo interesante detrás de las palabras de Abad Ojuel es que implican que Pabst fracasó al presentar este tipo de visión, no porque su interpretación sea inadecuada. No, Abad Ojuel sugiere que es el simple hecho de que Pabst *no es español* lo que le hace inmediatamente fracasar al adaptarla.

De hecho, algo parecido surgió en las críticas a la película de Kozintsev. En su artículo “*Don Quichot (Don Quijote)*”<sup>70</sup>, José Luis Borau opina lo siguiente:

A mi juicio, este *Don Quijote* presenta una serie de diferencias con el cervantino significativas, aunque en apariencia se haya limitado a traducir a imágenes las peripecias del libro. Diferencias involuntarias a veces, fáciles de excusar, consecuencias de la lejanía espacial y temporal de sus respectivos autores.

Mientras que Abad Ojuel se apoyaba en la mera nacionalidad para cualificar a los españoles para adaptar el Quijote, Borau enfatiza “la lejanía espacial y temporal” como

---

68 Herranz, 51.

69 Juan de Alcaraz. “Antonio Abad Ojuel habla acerca de su adaptación de Don Quijote a la pantalla”, entrevista publicada en *Radiocinema*, Madrid, núm. 140, 1 de octubre de 1947.

70 Borau, José Luís. “Don Quichot” Artículo publicado en *Cine Club* no. 13, Enero/Febrero, 1958. Págs. 33-38. Reproducido en *Cervantes en imágenes* (de la Rosa y Medina).

factor que limita la interpretación del texto. Sin embargo, ambos nos hacen preguntarnos: ¿A quién pertenece el Quijote?, ¿es un texto universal?, ¿se puede adaptar al cine si uno mismo no es de la misma nacionalidad, del mismo lugar o del mismo tiempo?

Para responder a estas últimas preguntas, primero hay que señalar que tanto Abad Ojuel como Borau trabajaron en plena época del franquismo, donde no se evalúa el nacionalismo de otras naciones. Como opinión contraria, interesa destacar la afirmación de Fernando Gil-Delgado por ejemplo: “creo sinceramente que la película de Kozintsev es la mejor adaptación hasta la fecha”<sup>71</sup>. Pero incluso Gil-Delgado se pregunta inmediatamente: “¿cómo es posible que el mejor Quijote en el cine sea ruso?”<sup>72</sup> Para responder habría que recurrir, en parte, al estudio comparativo entre literatura y cine que no se quiso abordar demasiado en este trabajo. Es un hecho que Cervantes mismo fue español y, en este sentido, la novela pertenece a la nación de la que se trata en ella, pero representar una “visión [cinematográfica] certera y entrañable” de ella es lo que es imposible. La literatura y el cine, aunque por supuesto tienen características en común, son dos medios diferentes, con un lenguaje distinto. Y es precisamente ese lenguaje distinto lo que permite ofrecer la riqueza de presentar la obra cervantina en el cine de varias naciones y con diferentes comentarios sobre nacionalismos diferentes.

### **Obras citadas**

#### **Bibliografía: artículos y libros**

Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 2<sup>nd</sup> edn., 1991.

*Comunidades Imaginadas*. Fondo de Cultura Económica, 1993, Buenos Aires.

Angulo Díaz, Raúl. “Dos versiones de ‘Raza’”. *El Catoblepas*, 44, Octubre 2005, p. 14.  
<http://www.nodulo.org/ec/2005/n044p14.htm>

---

71 Payán, 75.

Bagno, Vsevolod. *El Quijote vivido por los rusos*, Madrid, CSIC, Ciudad Real, Diputación Provincial, 1995.

Bedoya, Ricardo. "Don Quijote en el cine". *Libros & Artes*. P. 32-33

[http://www.bnp.gob.pe/portabnp/pdf/libros\\_y\\_artes/Librosyartes10\\_12.pdf](http://www.bnp.gob.pe/portabnp/pdf/libros_y_artes/Librosyartes10_12.pdf)

Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición, introducción, notas, comentarios y apéndice, Ángel Lasanta. Madrid: Anaya, 1988

Fanés, Félix. *Cifesa. La antorcha de los éxitos*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1982.

Gimferrer, Pere. *Cine y literatura*. Barcelona: Planeta, 1985

Herranz, Ferran. *El Quijote y el cine*. Madrid: Cátedra, 2005.

Hjort, Mette y Scott Mackenzie (eds.). *Cinema and Nation*. London, New York: Routledge, 2005.

Mañas Martínez, María del Mar. "Don Quijote de la Mancha, de Rafael Gil: una adaptación literaria del cine español en las conmemoraciones cervantinas de 1947".

*Anales Cervantinos*, Vol. XXXVIII. 2006. p. 67-93

<http://analescervantinos.revistas.csic.es/index.php/analescervantinos/article/view/5/5>

Martín-Barbero, Jesús. *Communication, Culture and Hegemony: From the Media to Mediations*. London: Sage Publications, 1993.

Martín Gaité, Carmen. *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama, 1996.

Murillo-Amo, José L. “El laberinto español: nación y nacionalismo en el cine de la transición”. *Ojancano*. Abril 2005. p.31-45

Payán, Miguel Juan (coord.). *El Quijote en el cine*. Madrid: Jaguar, 2005.

Pérez Bowie, José A. *Cine, literatura y poder. La adaptación cinematográfica durante el primer franquismo (1939-1950)*. Salamanca: Librería Cervantes, 2004.

*Realismo teatral y realismo cinematográfico. Las claves de un debate (1910-1936)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.

Rentschler, Eric. “The problematic Pabst: An *auteur* directed by history” en Rentschler, Eric (ed.), *The Films of G.W. Pabst: An extraterritorial cinema*, New Brunswick-Londres: Rutgers University Press, 1990.

Rosa, Emilio de la, Luis M. González y Pedro Medina, (coord.) *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 de Henares, 2005.

Stainton, Autrey. “Don Quixote: Orson Welles’ Secret”. *Sight and Sound*. 57:4. p. 252-260.

### **Fuentes documentales**

*Radiocinema*, Madrid, núm. 140, 1 de octubre de 1947.

*Cámara*, Madrid, número del 1 de julio de 1947.

## Apéndice

### Visión general de Escenas Claves

Película	Fig. número	Contexto/Descripción de escena
<b><i>Don Quijote</i> de Georg Wilhelm Pabst</b>	1.1	Comienzo de la película mostrando el texto cervantino
	1.2	Don Quijote en los campos; muestra de los usos de ángulos contrapicados
	1.3	Ejemplo de uso de música e imágenes visuales (por ejemplo los trajes de los personajes) que evocan España
	1.4	Don Quijote solo contra el mundo: la escena con los prisioneros
	1.5	El desenlace de la película: la quema de los libros y la muerte del hidalgo
<b><i>Don Quijote de la Mancha</i> de Rafael Gil</b>	2.1	La secuencia de créditos: la importancia del texto de origen
	2.2	El paisaje de la Mancha
	2.3	Mención de la fiesta de Zaragoza
	2.4	Mención de otras regiones de España (“los castellanos, los de Navarra”); discurso sobre los vencidos
	2.5	Cide Hamete “Berenjena”: un nombre de moro
	2.6	El desenlace de la película: la importancia del catolicismo
	2.7	La conversión en caballero andante: “Al servicio de mi república”
	2.8	La llegada de los soldados: metáfora de la guerra civil

	2.9	“He caído levantado”: glorificación de los vencedores, alusión a la Guerra Civil
<b>Don Kikhot de Grigori Kozintsev</b>	3.1	La glorificación de lo español: el baile de flamenco
	3.2	Presencia de lo español en lo cotidiano: los toros
	3.3	El desenlace de la película: Don Quijote y Sancho seguirán luchando por la justicia
	3.4	Los prisioneros
	3.5	Andrés y la visión idealista de Don Quijote y Sancho
	3.6	Escena en la corte: crítica de la clase alta
	3.7	Sancho el Gobernador

### ***Don Quijote de la Mancha* de Rafael Gil**

#### **Resumen de la trama realizado por Carlos Fernández Cuenca<sup>73</sup>**

La síntesis cinematográfica se desarrolla como sigue:

Pueblo manchego, de noche; la cámara recorre sus calles vacías y silenciosas, sólo turbadas por las voces que profiere Don Quijote creyendo luchar en su biblioteca contra una invasión de gigantes. La misma noche, Don Quijote decide hacerse caballero andante y, a punto de amanecer, emprende su primera salida. Llega a la venta, donde vela sus armas, riñe con el arriero Gaytañejo y es armado caballero por el ventero, Tolosa y Molinera. Sigue la aventura con los mercaderes, que le derriban y golpean; el labriego Pedro Alonso le recoge y devuelve a su pueblo. El cura y el barbero, ayudados por el ama y la sobrina, proceden por la noche a quemar los libros que enloquecieron al hidalgo, éste nombra a Sancho su escudero y emprende la segunda salida, en la que se suceden la aventura de los molinos de viento, la de los frailes de San Benito, que enlaza con la del Vizcaíno, y la de los rebaños; noche en la segunda venta; enredo con Maritornes y su

---

73 Extraído de Fernández Cuenca, Carlos. “Historia cinematográfica de Don Quijote de la Mancha”. En *Cervantes en imágenes* (de la Rosa y Medina), págs. 59-60.

amante y preparación del bálsamo salutar. A la mañana siguiente, cuando Don Quijote y Sancho van a salir, el ventero les reclama el pago del hospedaje; manteamiento de Sancho. Encuentro con el segundo Barbero en el camino de Sierra Morena y, a continuación, aventura de los galeotes. Retiro en Sierra Morena y dictado de la carta a Dulcinea. Cuando va a cumplir su misión, Sancho da con el cura y el barbero, que preparan una farsa para Don Quijote; en su ayuda aparecen Cardenio y Dorotea, hallados casualmente en el campo. Llegan todos a la segunda venta, donde Don Quijote tiene la aventura de los pellejos de vino. El encuentro con Luscinda y Don Fernando en la venta resuelve el conflicto de los amantes infortunados; Don Quijote se ofrece a hacer la guardia nocturna del castillo, recitando, mientras pasea por el patio, el discurso de las armas y de las letras. Por la mañana llegan los cuadrilleros de la Santa Hermandad y el segundo Barbero, que reclama la bacía y la albarda; se enredan todos los personajes en gran pelea, que concluye con el acuerdo de llevar a Don Quijote a su casa fingiendo hacerlo por arte de encantamiento, lo que se realiza por la noche con una ronda de fantasmas que introduce al caballero en la jaula.

Con el retorno de Don Quijote a su pueblo concluye la primera parte de la novela, ligada con la segunda merced a la aparición del Bachiller Sansón Carrasco, que entra en el lugar montado en un caballejo y leyendo la edición príncipe de la primera parte de la novela. El Bachiller visita a Don Quijote y éste, ufano por lo que de sus hazañas se cuenta, decide emprender una nueva salida, en la que llega con su escudero a El Toboso, buscando la casa de Dulcinea; Sancho presenta a su amo a unas labradoras, de las que dice son la propia Dulcinea con dos doncellas suyas. De noche, en un bosquecillo, surge la aventura con el Caballero de los Espejos (Sansón Carrasco), al que vence Don Quijote, que sigue su camino hacia Zaragoza. Encuentro con los Duques y planteamiento y desarrollo de la farsa inventada por éstos; desfile de la mascarada de sabios y encantadores, gran banquete en el jardín del palacio con el episodio de las dueñas doloridas y el viaje a lomos de Clavileño. Salida de Sancho para el gobierno de la ínsula, con los consejos que le da Don Quijote; juicios de Sancho con el labrador y el sastre y con el porquero y la ramera; comida de Sancho vigilado por el doctor Pedro Recio de Agüero; simulacro del ataque a la ínsula y renuncia de Sancho a su gobierno. Don Quijote

y su escudero llegan a Barcelona; desafío con el Caballero de la Blanca Luna (Sansón Carrasco), en el que Don Quijote resulta vencido; de acuerdo con las condiciones del encuentro, el hidalgo regresa a su pueblo, para pasar un año entero apartado del ejercicio de las armas. Don Quijote imagina hacer vida pastoril, pero ya se siente enfermo y ha de guardar cama. En una serie de sobreimpresiones, durante el sueño, se le aparecen los momentos culminantes de su vida aventurera. Confortado con la vuelta a la razón, el héroe expira.

### ***Don Kikhot de Grigori Kozintsev***

#### **Resumen de la trama realizado por Fernando Gil-Delgado**

La primera secuencia presenta a los personajes: en casa de Don Quijote el ama y la sobrina, el cura y el barbero están preocupados y vigilan estrechamente las actividades del pobre hidalgo. Éste burla la vigilancia y hace sus planes para el futuro. Se inventa una dama ideal a la que llama Dulcinea. Poco después conoce a una campesina y decide que ella será su Dulcinea. Finalmente aparece Sancho, un sencillo campesino devoto de su señor.

Don Quijote y Sancho prueban la solidez del casco, hacen planes y abandonan el pueblo. Nada más emprender la marcha Don Quijote ayuda a Andresillo, un pobre zagal a quien su amo está azotando cruelmente.

Don Quijote socorre a la noble Altisidora y derrota a un caballero vasco a quien obliga a presentar sus respetos a la sin par Dulcinea. Altisidora es miembro de la corte del Duque y se ha divertido tanto con el lance que propone al hidalgo acudir a la corte del duque.

En casa de Don Quijote están preocupados por no saber el paradero del hidalgo. Aldonza acude con noticias ya que ha recibido el mensaje del caballero, pero Aldonza es despachada. La casa de Don Quijote no es sitio para ella.

Don Quijote libera a los galeotes y es apedreado por ellos quedando maltrecho. Sancho le lleva a curarse a una venta.

Hay mucho trajín en la venta, y la llegada del hidalgo ha llamado la atención. A la noche, tras cantar y bailar, los jóvenes del lugar deciden reírse a costa del caballero y de Maritornes. Don Quijote termina su aventura arrojado a la bodega, donde mantiene singular combate con los pellejos de vino.

El hidalgo se recupera de sus aventuras en casa. Aparece el bachiller Sansón Carrasco. Don Quijote quiere salir en busca de nuevas aventuras pero su familia no le deja.

Llega Altisidora de la corte del duque, quien invita al caballero a la corte y a realizar grandes gestas. Los lugareños ven asombrados el prestigio de su hidalgo. Esta vez la familia no puede detenerle y Don Quijote vuelve a cabalgar. Sancho sale tras él.

A medio camino sucede la aventura del león, provocada por Altisidora. Don Quijote sale indemne y con prestigio.

En el palacio de los duques, Don Quijote es invitado a explicar sus actividades. Tanto la corte como su siniestro dominico escuchan con atención y vigilan sus palabras. Don Quijote habla con claridad y pasión. Sancho, con modestia, imita a su amo y recibe el gobierno de una ínsula.

Sancho llega a su ínsula con gran pompa, ante la indiferencia de sus súbditos. En la misma plaza debe impartir justicia. Sancho resuelve el caso con acierto y es aclamado por el pueblo quien le brinda una nueva entrada, ahora popular y triunfal, a sus dominios. Solo en su palacio, echa de menos a Don Quijote.

También Don Quijote, en otro palacio, echa de menos a Sancho. Sufre una cruel burla por parte de los duques tras la cual se despide con dignidad.

A su vez Sancho es despertado en plena noche, manteado y despedido. También él responde y se marcha con dignidad.

En la sierra, caballero y escudero se vuelven a encontrar y celebran la reunión. Don Quijote carga contra los molinos.

Apenas ha sido desenganchado de las astas del molino, aparece el Caballero de los Espejos, Sansón Carrasco disfrazado, y desafía al hidalgo a un singular combate. Don Quijote pelea con él, es derrotado y debe regresar al pueblo.

En el camino de regreso se encuentran con los galeotes, nuevamente capturados, y con Andresillo.

En su cama, Don Quijote agoniza; declara: “ya no soy Don Quijote sino Alonso Quijano”. Antes de dormir acuden a verle –¿realidad?, ¿ficción?– Dulcinea y Sancho. Luego el hidalgo se recuesta.

El plano final muestra a Don Quijote y a Sancho cabalgando juntos a lo lejos. El epitafio, atribuido a Sansón Carrasco, dice: “La muerte no triunfó de su vida con su muerte”.