

CINE, LITERATURA Y MITO: DON QUIJOTE EN EL CINE, MÁS ALLÁ DE LA ADAPTACIÓN*

Pedro Javier Pardo García

*Universidad de Salamanca
Departamento de Filología Inglesa
C/ Placentinos, 18
Salamanca 37008
pardo@usal.es*

ABSTRACT: *This paper discusses Don Quixote's presence in film, but in terms of the myth rather than the book, an approach which goes beyond adaptation and opens up the field of study in a significant way. In so doing it proposes a tentative but coherent description of the quixotic myth or narrative pattern as that of the inadequate and romantic imitator/reader of fiction, which is the point of departure for the elaboration of an initial corpus of quixotic movies. The protagonists of these films are frustrated imitators of cinematographic models, female Quixotes who romanticize reality and heroes who are Quixotic because they are not fit for the heroic task they have undertaken. In order to illustrate this deep penetration of the myth into the cinematic medium, a recent example in Spanish cinema will be examined, *The Heart of the Warrior* (*El corazón del guerrero*, 2000), a film directed by Daniel Monzón, where these several varieties are at work in a combined and crystal clear way. Our survey will allow us to make a series of distinctions which organise and structure the different kinds of relationship between Don Quixote and film (Cervantean, quixotic and quixotish film) and, finally, to draw a series of theoretical conclusions which can be applied to the comparative study of film and literature.*

KEY WORDS: *Myth; quixotism; film and literature; adaptation; intertextuality; Don Quijote de la Mancha; El corazón del guerrero.*

Cuando se habla de la transferencia del *Quijote* al cine se piensa habitualmente en las adaptaciones cinematográficas de la novela, un tema sobre el que existe ya una considerable bibliografía¹. Pero apenas ninguno de los especialistas que han escrito sobre esta cuestión se ha ocupado del impacto que en el cine ha tenido no el libro de Cervantes sino el mito de Don Quijote, es decir, de un patrón narrativo cuyo origen último puede remontarse de forma inequívoca al *Quijote* pero que no implica la reproducción literal de la identidad del personaje cervantino o de las aventuras en que se ve inmerso. Es de ese patrón

CINEMA, LITERATURE AND MYTH: DON QUIJOTE IN CINEMA, BEYOND THE ADAPTATION

RESUMEN: Este trabajo se ocupa de la presencia en el cine de Don Quijote, pero no del libro sino del mito, una perspectiva que va mucho más allá de la adaptación y abre considerablemente el campo de estudio. Para ello, se propone una descripción que se sabe provisional pero intenta ser rigurosa del mito o el patrón narrativo quijotesco como el del lector/imitador romántico e inadecuado de ficción, a partir de la cual se puede elaborar un primer corpus de películas quijotescas. En él se incluyen las protagonizadas por imitadores fallidos de modelos cinematográficos, por Quijotes femeninos que romantizan la realidad y por diversos tipos de héroes que son quijotescos por su inadecuación a su tarea o misión heroica. Para ilustrar esta profunda penetración del mito en el medio cinematográfico se examina un ejemplo reciente en el cine español, la película *El corazón del guerrero* (2000), del realizador Daniel Monzón, en la que estas diferentes variantes del mito pueden observarse de forma integrada y con claridad meridiana. A lo largo de este recorrido se realizan una serie de distinciones con las que pueden ordenarse y categorizarse los diferentes tipos de relación entre Don Quijote y el cine (cine cervantino, quijotesco y *quijotizante*) y, finalmente, se extraen una serie de conclusiones teóricas de aplicación general al estudio comparado de cine y literatura.

PALABRAS CLAVE: Mito; quijotismo; cine y literatura; adaptación; intertextualidad; *Don Quijote de la Mancha*; *El corazón del guerrero*.

narrativo y de su recurrencia en el cine, y no de las adaptaciones cinematográficas de la novela, de lo que se van a ocupar las páginas que siguen, y ello sin demasiadas pretensiones, o, más exactamente, con unas pretensiones que son más especulativas que asertivas, más reflexivas que eruditas. Se trata de proponer una hipótesis de trabajo sobre el mito quijotesco, una invitación a la reflexión sobre Don Quijote como mito, que es una tarea pendiente del cervantismo, para trasladarla al cine y llegar a una conclusión que será una invitación a la reflexión sobre las relaciones entre literatura y cine más allá de la adaptación,

un tarea pendiente del estudio comparado del cine y la literatura. En este trayecto que va de la hipótesis a la conclusión se abordarán las andanzas del personaje cervantino en el medio cinematográfico a través de sus metamorfosis, esbozando al menos un corpus filmico del mito quijotesco con un punto más de rigor del que se maneja en los pocos comentarios existentes sobre películas cervantinas que no son adaptaciones y realizando un breve análisis de uno de los integrantes de este corpus. Vamos a intentar, por tanto, meter a Don Quijote en el cine, como hizo Orson Welles en una conocida secuencia de su adaptación inconclusa de la novela cervantina en la que el hidalgo aparece sentado en la butaca de un cine mirando una película, pero no para hacerle mirarse en el espejo de sus dobles cinematográficos, sino en el de su progenie audiovisual.

1. DEL LIBRO AL MITO: LA PROGENIE LITERARIA DE DON QUIJOTE

El primer desafío que plantea tal tarea es la definición del mito quijotesco. En el único libro que se ha publicado sobre el tema, y ello en fechas muy recientes, Jean Canavaggio recorre cuatro siglos de traducciones, interpretaciones, versiones, recreaciones y adaptaciones a otros medios del *Quijote*, pero elude pronunciarse sobre los rasgos constitutivos del mito, esas invariantes que reaparecen o van siendo modificadas en un juego continuo de repetición y diferencia y que caracterizan el estudio de otros mitos como el de Don Juan, Fausto o Robinsón. Canavaggio, sin embargo, indica el camino a seguir para dicho estudio cuando constata que, a diferencia de lo que ha ocurrido con mitos como el de Don Juan, en el que el personaje "se ha transformado sin perder nunca su identidad primera" (326), Don Quijote ha dado lugar a escasas y pobres continuaciones o versiones, de modo que el mito de Don Quijote "ha empezado a vivir su propia vida en una relación ambigua con su texto fundador. Tal como lo había concebido al principio su creador, pero sin permanecer encerrado en la trama de sus aventuras" (327). Así es en efecto, y podemos ir más allá del estudioso francés y afirmar que lo característico del mito de Don Quijote es precisamente que ha prescindido no sólo de las aventuras sino también de la propia identidad del hidalgo, de modo que la recurrencia mítica no es tanto de la figura de Don Quijote como de figuraciones quijotescas, personajes que no son Don Quijote

pero que son *como* Don Quijote. El carácter mítico del personaje cervantino se basa no tanto en la duplicación como en el símil, no en su repetición literal con nuevos rasgos y en nuevos contextos sino en su desplazamiento metafórico. El mito de Don Quijote se identifica en personajes cuyas características, comportamiento y peripecias son quijotescos por analogía con el de Cervantes.

Desprovisto así de su nombre y contexto originales, podría naturalmente plantearse la cuestión de si es mito o simplemente tipo, una oscilación de la que dan testimonio los repertorios míticos. Pierre Brunel pareció inclinarse por la segunda opción al excluirlo del *Dictionnaire des mythes littéraires* del que es compilador, pero Elisabeth Frenzel sí lo había incluido en su diccionario clásico de argumentos universales, aunque dejando constancia de sus peculiaridades en términos similares a los manejados aquí: "...la supervivencia de Don Quijote no se llevó a cabo por traslación de figura y fábula, sino por aplicación del método satírico de Cervantes a otras figuras de nueva invención, es decir, en forma de 'imitación'. Pueblos y épocas han creado Don Quijotes propios que les han servido para burlarse de las enfermedades espirituales del momento" (130). A ello habría que añadir que esta recurrencia no es sólo de un tipo de personaje sino de un argumento o patrón narrativo asociado a él, por eso es más adecuado hablar de mito que de tipo. Estamos por tanto ante un mito que es diferente del de Don Juan, Fausto o Robinsón –con los que comparte la temática del individualismo, como se ocupó de poner de manifiesto Ian Watt– pero semejante por ejemplo al del pícaro –con el que comparte la temática de la marginalidad y del que tan brillantemente escribió Claudio Guillén–. Al igual que éste, se trataría de un mito construido por imitación en vez de por reescritura, por analogía y no por repetición.

Definir este patrón o argumento quijotesco es un asunto más complejo, máxime cuando tal definición, para ser creíble, debería venir avalada por el estudio de un número significativo de ejemplos literarios, y no dada *a priori*. Apoyándonos en el examen de tales ejemplos que hemos desarrollado en otros lugares (Pardo 2005, 2006, 2007 y en prensa), podemos proponer como modelo provisional el del lector o imitador romántico e inadecuado de ficción, cuya lectura o imitación genera una secuencia narrativa basada en una serie de dualidades: (1) la confusión entre realidad y ficción o vida y literatura, (2) el conflicto entre la ima-

ginación romántica y un mundo hostil a la romantización, y (3) la discrepancia entre un modelo heroico caducado y un contexto anti-heroico. Estas dualidades configuran los tres núcleos semánticos que asociamos con la experiencia quijotesca y que pueden considerarse los elementos constitutivos del mito: *el síndrome literario* –o simplemente quijotesco– del lector que lee la literatura como si fuera vida y la vida como si fuera literatura; *la imaginación romántica* que concibe la realidad mejor de lo que es y a la que la realidad corrige sistemáticamente; y *el heroísmo quijotesco*, es decir, inadecuado o alienado tanto por las propias limitaciones del sujeto heroico como por las de la sociedad en que se ejerce su acción.

Naturalmente hemos hecho abstracción del rasgo que más literalmente caracteriza a Don Quijote, su locura, porque entendemos que tal locura no es sino la forma más radical posible de expresar estos conflictos o dualidades, y al hacerlo estamos siguiendo el ejemplo de escritores y artistas de todo tipo que crearon figuraciones quijotescas en las que falta tal rasgo. A medida que nos separamos de esta literalidad surgen además una serie de temas que tales núcleos semánticos llevan aparejados, y que tienden a caracterizar diferentes épocas: razón y sinrazón en la Ilustración, ideal y realidad en el Romanticismo, ilusión y desilusión en la novela del Realismo, realidad y textualidad en la Posmodernidad. Finalmente, es evidente que los tres núcleos aparecen conjuntamente en *Don Quijote*, pero pueden desarrollarse por separado o con el dominio claro de uno sobre los otros, como de hecho ha sido el caso; y, todavía más importante, tales desarrollos y las figuraciones a que da lugar se convierten en modelos para otras posteriores, de forma que se da un proceso que nos va alejando del texto fundador y dotando al mito de una gran variedad de actualizaciones. Tal vez ahí radica lo más distintivo y característico del mito quijotesco: una inagotable capacidad metamórfica que le permite encarnarse en productos que aparentemente tienen poco que ver entre sí. Esta capacidad se observa perfectamente en sus variantes cinematográficas.

2. DE LA LITERATURA AL CINE: CERVANTISMO Y QUIJOTISMO CINEMATOGRÁFICOS

Al contrario que la filmografía de las adaptaciones del *Quijote*, que ha sido ampliamente inventariada y estu-

diada, se ha dedicado comparativamente poca atención a una filmografía que podríamos calificar de *cervantina* para diferenciarla de la anterior. Ferrán Herranz y sobre todo Antonio Santos le dedican unas pocas páginas en sus libros y las recopilaciones de De la Rosa y Payán recogen sendos artículos dedicados a ese otro cine cervantino. Ninguno de ellos, sin embargo, adopta la perspectiva mítica de forma coherente y consistente, ofreciendo repertorios filmicos cuya conexión con lo cervantino es muy elástica y heterogénea.

Así pueden encontrarse en tales repertorios películas que comparten con el *Quijote* su dimensión auto-consciente, reflexiva o metaficcional –brillantemente analizada por Robert Stam (1992)– desde las tempranas *Countryman and the Cinematograph* (R.W. Paul, 1901), *Uncle Josh at the Moving Picture Show* (Edwin S. Porter, 1902), *El moderno Sherlock Holmes* (Buster Keaton, 1924), *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1929), o *El sexto sentido* (Nemesio Soldevilla, 1929), pasando por las transgresoras cintas de la Nouvelle Vague, con Godard y *El desprecio* (1963) a la cabeza, sin olvidar a Truffaut y *La noche americana* (1973) o a Resnais y *Providencia* (1977), y llegando a las películas representativas de la era posmoderna de Herbert Ross, Woody Allen, Abbas Kiarostami y más recientemente Spike Jonze, o a los documentales sobre la creación artística como *La bella mentirosa* (Jacques Rivette, 1991) o *El sol del membrillo* (Victor Erice, 1992). La raigambre cervantina de este tipo de películas es a veces tan dudosa que ocasionalmente se resalta para subrayar la presencia de personajes quijotescos (como en *La rosa púrpura del Cairo* de Woody Allen, 1985, o en *El último héroe* de John McTiernan, 1993), provocando con ello una confusión entre la concepción metaficcional de la obra y la quijotesca del personaje, dos dimensiones que pueden aparecer de forma simultánea pero son diferentes y pueden categorizarse reservando cervantismo o cine cervantino para la primera y quijotismo o cine quijotesco para la segunda.

Esta distinción queda implícita cuando se subraya el carácter cervantino de un tipo de trama en ausencia del personaje quijotesco, como en las *road movies* del tipo de *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) o *Thelma y Louise* (Ridley Scott, 1991), donde supuestamente tal carácter viene dado por la estructura de “la fuga incierta de dos pequeños antihéroes complementarios, donde la sucesión de episodios y la búsqueda de un horizonte utópico conduce a los

viajeros al encuentro consigo mismos" (Santos, 2006, 149), o, a la inversa, se rescatan tramas que no tienen mucho que ver con la obra cervantina pero cuyos protagonistas poseen algún tipo de rasgo quijotesco, como ocurre en algunas películas de Buñuel (*Simón del desierto*, *Viridiana* o *Tristana*), Truffaut (el Antoine Doinel de *Los Cuatrocientos golpes* o los protagonistas de *Jules y Jim*) o Eric Rohmer (las heroínas supuestamente quijotescas de su serie *Cuentos Morales*). A estos ejemplos podrían sumarse otros muchos, y de hecho pueden encontrarse precedentes para ambos casos sin salir del cine clásico norteamericano: de la superposición de la estructura dialógica con la de aventuras en el camino en el *western* de John Ford *Dos cabalgan juntos* (1961), del héroe quijotesco alienado y enfrentado a un mundo hostil y corrupto en *Caballero sin espada* de Frank Capra (*Mr Smith Goes to Washington*, 1939). No está claro, sin embargo, que todos estos ejemplos respondan a la concepción quijotesca de personaje y acción propia del mito, y plantean la necesidad de distinguir –utilizando los términos de Santiago López Navia aunque en un sentido diferente al que él les atribuye (pág. 158)– lo *quijotizante*, que reservaríamos para esas conexiones más lejanas y episódicas en el personaje o la trama, de lo *quijotesco*, que quedaría para el parentesco estructural más cercano a la analogía mítica, aunque esta distinción puede ser problemática en la práctica.

Finalmente, se incluyen en estos repertorios de cine de inspiración cervantina desde transposiciones del personaje y las aventuras del *Quijote* a otros contextos, como por ejemplo el Oeste norteamericano en *Don Quijote Tiroseguro* (*Don Quickshot of the Rio Grande*, George Marshall, 1923), *El Quijote del Oeste* (*Western Pluck*, Travers Vale, 1926) o *The Adventures of Don Coyote* (Reginald Le Borg, 1947), o la España del tardofranquismo en películas como *Rocío de la Mancha* (Luis Lucía, 1963), *En un lugar de la Manga* (Mariano Ozores, 1970), o, tras la transición y el destape en las pantallas que propicia, *Don Cipote de la Manga* (Gabriel Iglesias, 1983). Esta incursión del hidalgo en el terreno erótico radicalmente antagónico del ideal quijotesco, aunque sorprendente, no era nueva, pues ya antes había sido ensayada en la película alemana de animación para adultos *El Pichote de la Mancha* (*Don Pichote*, 1971) y en *Las eróticas aventuras de Don Quijote* (*Amorous Adventures of Don Quixote and Sancho*, Raphaël Nussbaum, 1976). Aquí hemos de incluir también las adaptaciones cinematográficas de textos literarios que eran transposiciones contextuales

del *Quijote*, por ejemplo *Nazarín* (Luis Buñuel, 1959), *Don Quijote del Oeste* (*Scandalous John*, Robert Butler, 1971), que culmina la serie de *westerns* quijotescos, o *Monsignor Quixote* (Rodney Bennet, 1985), basadas respectivamente en las obras homónimas de Benito Pérez Galdós, Richard Gardner y Graham Greene. En todos estos casos el mito se presenta con la mediación de una imitación literaria del *Quijote* o de un género cinematográfico que no sólo transgeneriza la obra cervantina hasta hacerla casi irreconocible sino que a veces la somete a un proceso de travestización que hace del mito una mera referencia paratextual.

Ante tal panorama se hace necesario no sólo diferenciar cervantismo de quijotismo cinematográfico y, dentro de éste, lo quijotesco estructural de lo quijotizante episódico, sino también configurar un repertorio mítico riguroso, coherente y ordenado. Como primera aproximación a tal desafío, proponemos tres grupos de películas que responden a los tres núcleos semánticos y estructurales constitutivos del mito descritos más arriba, aun a sabiendas de que sólo un análisis detallado de cada una de ellas –como el que haremos en la siguiente sección con el filme que nos parece el ejemplo más evidente de imitación cinematográfica del mito de Don Quijote– puede establecer de manera rigurosa el tipo de relación que mantiene con el mito quijotesco y la significación que éste tiene en la obra.

En primer lugar, hay un grupo de películas protagonizadas por un personaje que imita ciertos modelos literarios o cinematográficos de forma fallida y es víctima de la confusión entre ficción y realidad que hemos descrito como síndrome quijotesco. Ello se observa en los protagonistas de *Al final de la escapada* (1959), de Godard, o de *Sueños de seductor* (*Play it Again*, 1972), de Herbert Ross, ambos imitadores de Bogart, el primero de forma más sutil (al igual que otros personajes de Godard como los que aparecen en *Pierrot el loco*, *Los carabineros* o *Banda aparte*), el segundo, interpretado por Woody Allen, de modo más consistente y explícitamente quijotesco. Woody Allen ha creado también al escritor Harry Block, cuya vida está dirigida y se confunde de hecho con la literatura que escribe, en *Desmontando a Harry* (1996). Los jóvenes protagonistas de la reciente película de Bertolucci, *Soñadores* (2003), a su vez imitan a los de Godard en *Banda aparte* y tienen la cabeza llena de cine. Y una peculiar variante del antihéroe que quiere ser el individuo que tiene todo de lo que carece él aparece en *Cómo ser John Malkovich* (Spike Jonze,

1999), aunque en vez de imitación del modelo se produce una imposible suplantación a la que ciertos elementos dan un cierto sabor cervantino. Pero el mejor ejemplo es sin duda el más temprano, el protagonista del medimetro de Buster Keaton *El moderno Sherlock Holmes* (1924), que trabaja en la cabina de proyección de un cine pero intenta convertirse en detective siguiendo al pie de la letra las instrucciones de un libro, con cómicos y desastrosos resultados. El frustrado detective compensa su fracaso soñando películas en las que es el héroe que quería ser y en última instancia utiliza el cine como modelo para declararse y besar a la chica, con lo cual la película dramatiza perfectamente la transición del medio literario al fílmico como fuente de nuestras fantasías o modelo de imitación.

En segundo lugar, hay una serie de películas protagonizadas por Quijotes femeninos en los que es particularmente importante el conflicto entre la imaginación romántica y el mundo anti-romántico. El modelo indiscutible es de nuevo la protagonista de la película citada de Woody Allen, *La rosa púrpura del Cairo*. Más desapercibidas han pasado la escritora que protagoniza la película *Tras el corazón verde* (Robert Zemeckis, 1984), en este caso una mujer quijotesca que consigue hacer realidad los románticos sueños que en un principio volcaba exclusivamente en sus libros, o el personaje principal de *Bailar en la oscuridad* (Lars Von Trier, 2000), que se escapa de su sórdida existencia a través de una imaginación que se articula en forma de números musicales. Muy recientemente se acaba de estrenar *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006), protagonizada por una niña que, de nuevo, construye un mundo imaginado siguiendo el patrón de sus cuentos infantiles, aunque con la peculiaridad de que en ese mundo, que visualizamos como si fuera real, se cuelan la crueldad y oscuridad de la realidad circundante, que es la de la posguerra española. En este sentido, la película plantea un personaje y situación similares a los de *El espíritu de la colmena* (Victor Erice, 1973), en la que una niña recrea y transforma la realidad, en este caso utilizando el *Frankenstein* de James Whale, pero es el espectador el que debe reconstruir esa fantasía a partir de sutiles indicios, pues Erice prefiere no visualizar la fantasmagórica mirada de la niña, no darle rango de sujeto, sino convertir esa mirada en objeto de la nuestra, utilizando la elipsis como estrategia fundamental. Esta discrepancia entre la imaginación romántica y la realidad no es patrimonio exclusivo de mujeres y niños, y podemos encontrarla en todos aquellos personajes que utilizan su

imaginación para transfigurar el mundo circundante y elevarlo, como ocurre de forma particularmente impactante con el protagonista de *La Vida es bella* (Roberto Benigni, 1997), un Quijote lúcido en vez de loco que inventa la realidad alternativa característica del mito quijotesco.

Finalmente, todos los repertorios omiten una tercera categoría de películas que desarrollan el argumento del heroísmo inadecuado mediante la creación de personajes que son quijotescos en cuanto que heroicos y superiores al entorno que les rodea pero inadecuados o alienados por diferentes motivos. En algunos casos por su demencia arcaizante y anacrónica, como ocurre con Parry en *El Rey Pescador* (Terry Gilliam, 1991). Gilliam, que intentaría posteriormente filmar sin éxito una personal recreación del *Quijote*, había ya utilizado el mito quijotesco en esta película para actualizar el mito medieval del Grial en la Nueva York de finales del XX: el atuendo y las armas de Parry, la forma literaria que toma su locura, la presencia de una inconfundible Dulcinea que invoca antes de entrar en combate, remiten a Don Quijote de forma bastante literal. En otros casos los héroes son quijotescos por su simple voluntad de anacronismo sin que ello implique demencia en absoluto, antes al contrario, como en *Una historia verdadera* de David Lynch (*The Straight Story*, 1999), o por su declive crepuscular, como el envejecido Robin Hood cuya última aventura se narra en *Robin y Marian* (Richard Lester, 1976) o los mosqueteros que veinte años después vuelven a la acción, pero con las limitaciones que les impone la edad, en *El regreso de los mosqueteros* (Richard Lester, 1989); y lo mismo le ocurre al pistolero retirado del *western* crepuscular *Sin perdón* (1992), a través del cual Eastwood elabora una descarnada y anti-romántica visión del héroe de las novelas y películas del Oeste. Finalmente, la inadecuación puede residir también en el carácter anti-romántico del que debería ser héroe romántico, como se observa en la cinta de animación *Shrek* (Andrew Adamson y Vicky Jensen, 2001), que incluye un Sancho que en vez de ir montado sobre un burro es el burro mismo.

3. DEL MITO A LA PELÍCULA: *EL CORAZÓN DEL GUERRERO*

Hemos dejado voluntariamente fuera de este corpus cinematográfico del mito quijotesco el filme que vamos a

utilizar para ilustrar de forma específica cómo se produce la transferencia del mito a la pantalla: *El corazón del guerrero*, película dirigida por Daniel Monzón y estrenada en el 2000. No se trata de una obra maestra del arte cinematográfico, pero es el exponente más claro y completo de tal transferencia en la cinematografía española reciente, pese a que no aparece mencionada en ninguno de los repertorios reseñados más arriba. Es el más completo porque en él aparecen los tres núcleos del mito: el síndrome quijotesco, la imaginación romántica y el heroísmo inadecuado; y es el más claro porque tales elementos poseen una literalidad, es decir, un parecido con la fuente cervantina, ausente en la mayor parte de los demás exponentes: los modelos imitados por el protagonista son muy similares a los de Don Quijote, de hecho pueden considerarse su equivalente moderno; su imaginación romántica funciona de forma sorprendentemente similar a la quijotesca y da lugar a la misma escisión de la realidad en la romántica que él ve y la anti-romántica que ven los demás; y en su heroísmo inadecuado se detecta el mismo precario equilibrio entre superioridad moral e inadecuación tanto física como epistemológica.

La película narra la historia de Ramón, interpretado por Fernando Ramallo, un adolescente madrileño cuya cabeza está llena del tipo de historias y personajes característicos del género denominado "fantasía heroica" (*sword and sorcery* en inglés), relatos de guerreros y Amazonas en mundos cuyo carácter primitivo y bárbaro los sitúa en el pasado pero cuyos componentes mágicos y sobrenaturales, así como su geografía imaginaria, los colocan al margen del mundo real, en un territorio imposible a medio camino entre la épica y la ciencia-ficción. Se trata en gran medida de los libros de caballerías del siglo XX, con la diferencia de que en este caso no se trata sólo de libros, pues aunque el origen del género es literario se ha transferido al medio audiovisual tanto en formato cinematográfico (su exponente más popular es tal vez la saga de Conan el Bárbaro creada por John Milius) como electrónico (los juegos de ordenador), y ha influido también en los llamados *juegos de rol*. Precisamente a partir de un juego de rol en el que Ramón es el guerrero Béldar, quien ha encontrado una piedra mágica conocida como *el corazón del guerrero* con la ayuda de la princesa guerrera Sonya, lo que le acarrea la maldición de la Orden de los Mil Ojos, Ramón genera una vida paralela en su imaginación, que los espectadores podemos visualizar

con todo detalle por obra y gracia del medio cinematográfico (Joel Joan interpreta a Béldar y Neus Asensi a Sonya). En principio esta vida imaginada convive con la real con pocas interferencias, pero acaba devorándola y suplantándola, como le ocurre a Don Quijote. El momento de inflexión parecer ser la conmoción cerebral que se produce Ramón al saltar a la piscina tras el juego de rol con sus amigos. Hasta ese momento Ramón se imagina como Béldar cuando está bajo los efectos de la droga (el porro que se fuma con sus amigos mientras juega), o simplemente cuando sueña, dormido o despierto: en la escena en la que se acaba de levantar de la cama y se mira al espejo sabemos que no está despierto del todo porque la imagen que ve en el espejo es la de Béldar, con quien estaba soñando, y en otra escena que tiene lugar en el aula vemos cómo se evade de la clase a su mundo imaginario y durante un momento lo confunde con el real cuando se levanta y llama *momia* a la profesora, aunque en seguida cae en la cuenta de su error. Sin embargo, tras el salto a la piscina Ramón será incapaz de regresar el mundo real, o lo hará convencido de que su mundo imaginado es el auténticamente real.

La película subraya esta inflexión haciendo que Béldar, es decir Ramón imaginándose como Béldar, empiece a encontrarse objetos de Ramón sin saber qué son (la camiseta que lleva puesta, el mapa y las piezas del juego de rol), una clara indicación de que su personalidad ahora está dominada por Béldar y no por Ramón, de que ha quedado atrapado en su sueño, en esa parte de su vida que en un momento anterior ha dicho que prefería y que para él era tan real como la realidad. A partir de ese momento Ramón no es el adolescente que se transforma en el guerrero Béldar en su fantasía, sino que Béldar dice recordarse en el cuerpo de un niño. Y como tal, Ramón crea una quijotesca explicación para esa dualidad, la de que existen un sinnúmero de mundos y existencias paralelas². De esta manera Béldar, o sea Ramón tal como se imagina, piensa que como resultado de la maldición ha sido *encantado* y está "a merced de los brujos", quienes le han enviado a una dimensión paralela en el cuerpo de un niño. Tal explicación cumple la misma función que la de los encantadores en *Don Quijote*: instaura un *romance* escondido en la realidad empírica –que no es sino encantamiento– al que sólo él puede acceder, lo que le otorga una misión, la de desencantar la realidad, es decir, a sí mismo y también a Sonya, a la que reconoce en la prostituta Sonia (interpretada por

la misma actriz). La semejanza de esta tarea de sacar a la princesa que la prostituta lleva dentro con el desencanto de Dulcinea encerrada en el cuerpo de la sucia aldeana del Toboso por parte de Don Quijote es tan evidente que no requiere comentario³.

Ramón queda así convertido en un personaje literalmente quijotesco, puesto que no sólo actúa en el mundo real según los parámetros de la ficción que está en su cabeza, sino que además participa de la locura alucinada del hidalgo, pues transforma personajes, acciones y escenarios en algo diferente de lo que parecen: él es Beldar y la prostituta Sonya, los leones de las Cortes son dos feroces fieras con las que deben combatir, el joven líder de un partido emergente es el brujo al que debe matar para librarse de la maldición, los sicarios del grupo mediático Octagon que controla dicho partido son los de la Orden de los Mil Ojos, y el parque de atracciones de Madrid es el territorio mágico de Zafiria. Como en *Don Quijote*, la clave para descubrir el *romance* escondido es la similitud física: Sonia se parece a la Sonya que él ha imaginado (o le ha puesto a Sonya el rostro de Sonia, como le ha puesto al brujo de la cueva el rostro de un charlatán televisivo), los parlamentarios escuchando a un orador en la tribuna son un conclave de brujos escuchando al brujo al que debe eliminar, Zafiria tal como está dibujada en el mapa del juego de rol se parece al parque de atracciones. Es ahí donde tiene lugar el desenlace de la historia, en el que Ramón no sólo fracasa en su intento de matar al político sino que es utilizado como chivo expiatorio por Octagon, que sí consigue asesinarlo para aprovechar el impacto mediático de la noticia y obtener así más votos. Tras un juicio en el que nadie cree en su inocencia por su evidente locura, Ramón acaba internado en un manicomio, aunque no por ello renuncia a su existencia alternativa. Las similitudes con *Don Quijote* se completan con la existencia, por una parte, de un amigo que representa valores antitéticos y, por otra, de un enano –literalmente– que le hace de escudero y comparte su locura, es decir, dos personajes que asumen por separado las funciones que realiza Sancho Panza en el *Quijote*. Javi es un obseso sexual, come –y se comporta– de forma grosera y no entiende el idealismo de Ramón, de hecho se burla de él repetidamente. El enano aparece instalado en un nivel de existencia picaresco (cantando en el metro, donde también vive, comiendo ratas...) pero comparte su locura y le ayuda en su empresa quijotesca.

Nos encontramos por tanto ante una película cuyo protagonista no es Don Quijote pero que aparece encuadrado en un patrón narrativo claramente quijotesco, y es en este sentido en el que la película no es una adaptación de la novela sino una transposición del mito. En ella podemos reencontrar, con la literalidad que acabamos de describir, los tres elementos estructurales recurrentes del mito con las transformaciones procedentes del nuevo contexto. En primer lugar, el origen del síndrome imitativo quijotesco se localiza en un tipo de ficción que ya no es tanto literario como audiovisual, una evidente actualización del mito que sugiere la sustitución de la letra por la imagen en la cultura contemporánea, pero que comparte con la literatura caballeresca su esencia romántica y hasta rasgos concretos de los personajes y la acción. En segundo lugar, la acción está claramente estructurada siguiendo el principio quijotesco que contrapone la realidad romantizada que está en la cabeza de Ramón a la degradada que lo rodea, con la peculiaridad de que el soporte cinematográfico permite visualizar la fantasía con la misma inmediatez que tiene la realidad o incluso yuxtaponer en la misma escena fantasía y realidad de manera simultánea, algo imposible en literatura, ofreciendo así el mito desde la propia subjetividad del personaje quijotesco, un proceso acentuado porque su punto de vista es el que domina la película⁴. En tercer lugar, la acción responde al patrón heroico quijotesco en virtud del cual Ramón es claramente superior por su idealismo a los que le rodean (amigos, compañeros de juego, adultos, policías, políticos...), representa valores heroicos en un mundo desprovisto de valores o ideales, pero lo hace de forma alienada por su locura e inadecuada por sus rasgos antiheroicos, como queda claro en las escenas finales en que aparece disfrazado de mujer (de hecho evoca al Norman Bates de *Psicosis* disfrazado de su madre) y manipulado por Octagon, o posteriormente en el juicio y el manicomio. Este carácter antiheroico, sin embargo, no viene dado por ser demasiado viejo para el papel de héroe, como Don Quijote, sino por ser demasiado joven, produciéndose así un desplazamiento del patrón quijotesco de la vejez a la adolescencia que no es del todo nuevo, pues el rejuvenecimiento de la figura quijotesca empieza ya en imitaciones del siglo XVII y Mark Twain en el XIX lo lleva al extremo trasladándolo a la infancia misma en *Tom Sawyer*.

En conclusión, es evidente que *El corazón del guerrero* no sólo reproduce sino que actualiza en función de un nuevo

contexto cultural el mito quijotesco de modo bastante literal. Se trata de un ejemplo claro del proceso de repetición con variación característico del mito, un proceso que se ha producido en las pantallas de cine desde los orígenes mismos del séptimo arte.

4. DEL TEXTO AL ARCHITEXTO: TRANSTEXTUALIDAD FILMOLITERARIA

La presencia del mito de Don Quijote en filmes que no son adaptaciones del *Quijote* y el análisis detallado de la misma en uno de ellos pone de manifiesto la variedad y complejidad del diálogo que tiene lugar entre la literatura y el cine, las diferentes y sutiles formas de relación que pueden producirse entre una obra literaria y una película, que desbordan el restringido marco de la adaptación. En este sentido se impone la necesidad de concebir la adaptación como parte de un fenómeno más amplio, el de la intertextualidad, que explica mucho mejor esta variedad y complejidad, especialmente si la entendemos como *transtextualidad* a la manera de Gérard Genette. En efecto, Genette puso de manifiesto en *Palimpsestes* las diferentes modalidades de relación posible entre textos literarios y Robert Stam (2000) ha llamado recientemente la atención sobre las posibilidades que la tipología de Genette ofrece para el trasvase de la literatura al cine. Como Stam explica, toda adaptación cinematográfica es una forma de *hipertextualidad*, término con el que Genette se refiere a la relación macrotextual que se establece entre una fuente o *hipotexto* y la transformación del mismo que lleva a cabo un *hipertexto* (por ejemplo en la parodia, la imitación o la reescritura), lo que no excluye otras formas de relación microtextual como citas, alusiones, o préstamos, que son las que Genette recoge bajo el apelativo de *intertextualidad*. Pero además el crítico francés acuña el término *architextualidad* para definir el vínculo de un texto con el género o paradigma textual al que pertenece, algo que en el caso de la transferencia de la literatura y el cine es fundamental, pues en el trasvase de elementos de una a otro se produce a menudo con la mediación de un género cinematográfico. La architextualidad sin embargo permite además llevar las relaciones filmoliterarias más allá de la adaptación, pues deja abierta la posibilidad de transferir al cine no sólo textos sino también architextos, es decir, modelos o patrones textuales que pueden ser no sólo genéricos sino también

míticos o de cualquier otro tipo, y que pueden así quedar incorporados a la transtextualidad filmica. Tal es el proceso que hemos ilustrado en las páginas que preceden.

La hipótesis planteada en las mismas es simple: si bien hay un nutrido corpus de adaptaciones cinematográficas del *Quijote*, es decir, de hipertextos filmicos basados en el hipotexto cervantino, aún son más numerosas las películas basadas en el architexto quijotesco, es decir, cuyo referente no es la obra escrita por Cervantes sino el mito que sus imitadores literarios han ido configurando a lo largo de los siglos. O, en otras palabras, la filmografía aquí presentada no deriva del *Quijote*, y por tanto no presupone la lectura del mismo por parte de sus autores, sino del paradigma narrativo que la tradición cervantina ha creado e incorporado a la cultura occidental. Si aceptamos esta hipótesis, la tarea a realizar es ordenar esta transtextualidad cervantina y establecer el tipo de relación que diferentes películas establecen con ese architexto, por ejemplo –como hemos apuntado ya más arriba– en función de si ésta es central y estructural o marginal y episódica, o sea, hipertextual o intertextual en la terminología de Genette. Es en el primer caso (cine quijotesco) cuando podemos hablar de imitación del mito, mientras que en el segundo (cine quijotizante) se trata de mero préstamo. Además hay que considerar la posibilidad de que ambos tipos de transtextualidad se combinen en la misma película y la necesidad consiguiente de establecer jerarquías, por ejemplo, cuando otro texto o architexto desplaza al architexto quijotesco como hipotexto único o lo relega incluso a la condición de intertexto, es decir, cuando la presencia del mito de Don Quijote en una película está mediatizada por un texto literario de la que ésta es adaptación o por un género cinematográfico ajeno al modelo quijotesco. Y las posibilidades transtextuales del architexto quijotesco no se agotan aquí, pues lo que hemos denominado cine cervantino no es sino la traslación al cine de un paradigma no mítico sino metaficcional del que el *Quijote* es sin duda la fuente original. La tipología de Genette nos permite por tanto ordenar y conceptualizar toda esta casuística, que a su vez tiene la virtud de refinarla separando dos niveles que Genette no distingue: lo textual y lo architextual, por un lado, en función del tipo de modelo transtextual, de qué se utiliza; y lo hipertextual e intertextual, por otro, en función de cómo se utiliza, del tipo de relación transtextual que se establece (a este nivel habría que añadir la paratextualidad y la metatextualidad genettianas, que no nos interesan aquí). *El corazón del*

guerrero, por ejemplo, quedaría así definida por un cruce de architextualidad e hipertextualidad, es decir, por utilizar el architexto quijotesco de forma hipertextual o como hipotexto, situándose así en la escala más alta de imitación del mito. En el polo opuesto estarían los filmes que utilizan el architexto de manera sólo intertextual, que son muchos, tal vez más incluso que los primeros. Sólo un análisis detallado de cada película puede establecer la relación de la misma con el mito literario.

La transtextualidad abre una rica variedad de posibilidades y relaciones entre la literatura y el cine. Nos permite, de hecho, concebir la literatura como un repositorio transtextual del cine, donde no sólo hay textos para adaptar a la pantalla y crear así un nuevo hipertexto o de los que extraer intertextualmente ciertos elementos a modo de préstamos o citas, sino también architextos, patrones formales o conglomerados temáticos, mitos y géneros. Pero

además el salto de la adaptación a la transtextualidad permite incorporar al estudio comparado de cine y literatura los hallazgos de los teóricos de la misma, y no hay más que examinar el utilísimo repaso de Allen por las principales teorías para darse cuenta de ello. Las ideas de Kristeva, Barthes y Riffaterre en particular, con su énfasis en el lector y en la intertextualidad como forma de lectura, nos permiten postular una interpretación o recepción *literaria* del cine. He aquí otra gran aportación de este enfoque al estudio del cine: ver una película es en gran medida leerla, o, en otras palabras, vemos el cine a través de nuestras lecturas⁵. La literatura no sólo es un depósito de historias y motivos, temas y géneros, formas y mitos, que está a disposición del autor de un filme, sino también de su espectador. Juega por tanto un papel fundamental en el diálogo de textos y discursos a través del cual emerge el significado de una obra, o, en otras palabras, a través del cual leemos el cine.

NOTAS

* Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto de investigación "Teoría y práctica de la adaptación cinematográfica: 1962-1975" (FFI2008-02810), desarrollado en la Universidad de Salamanca y subvencionado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología.

1 Haciendo omisión de los numerosos artículos publicados sobre una u otra adaptación, así como de los estudios ya lejanos de Fernández-Cuenca y Ramírez-Morales y de la tesis doctoral más reciente pero no publicada de Antonio Hermosilla, hasta hace bien poco el texto de referencia era *Cervantes en imágenes*, una bien documentada y exhaustiva colección de artículos sobre el tema que publicó el Festival de Cine de Alcalá de Henares tras su vigésimo octava edición dedicada a Cervantes. Pero al calor del V Centenario aparecieron, no sólo una segunda edición amplia-

da de esta última, sino también otra nueva colección de ensayos compilada por Miguel Juan Payán y titulada *El Quijote en el cine*, y dos nuevas monografías, *El Quijote y el cine* de Ferrán Herranz y *El sueño imposible* de Antonio Santos, esta última publicada ya en el 2006. A ello hay que unir el catálogo de la exposición *Don Quijote y el cine* que tuvo lugar en la Filmoteca Española el año del centenario. Y, desde un ámbito muy distinto y con un enfoque diferente, Robert Stam se ha ocupado del tema en *Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*.

2 La explicación se la ofrece un mago al que Bédar visita –es decir que Ramón imagina visitando– interpretado por Santiago Segura, que le explica que "el tiempo y el espacio son sólo dobles de un papel en manos de un dios enloquecido", con lo que quiere decir que existen muchos universos conviviendo en diferentes dimensiones.

Recibido: 18 de octubre de 2008

Aceptado: 14 de marzo de 2009

- 3 Otra interesante e inequívoca referencia quijotesca tiene lugar en forma de un sueño que funciona de manera similar al de la cueva de Montesinos en el *Quijote*. En su sueño Bédar intenta salvar a una Sonya que le está pidiendo ayuda, pero no puede por culpa de Ramón, lo que revela dudas sobre sí mismo como héroe y muestra la realidad colándose en su mundo de fantasía, lo mismo que ocurre con la aparición de la Dulcinea encantada en el episodio de la cueva de Montesinos. La mezcla de elementos fantásticos con otros reales en la cueva del brujo a la que acude Bédar también tiene reminiscencias de este episodio quijotesco.
- 4 El mundo imaginado lo percibimos como él lo percibe y la realidad desaparece cuando él deja de percibirla, lo que explica, por ejemplo, la elipsis de lo que pasa entre su salto a la piscina y la llegada al edificio del Parlamento porque está todavía conmocionado, como sabremos después por Javi. Su percepción del mundo imaginario se plasma no sólo en su visualización total en la pantalla, sino también en la visualización parcial del mismo yuxtapuesto con el mundo real, sugiriéndose así la capacidad de Ramón para percibir el *romance* escondido en las apariencias, por ejemplo, cuando ve a Sonya en el metro, cuando se mira en superficies especulares que le devuelven no la imagen de Ramón sino la de Bédar, o mediante las sobreimpresiones de la imagen real con la imaginada.
- 5 Tal es la idea que late en el título del muy reciente y excelente libro de José Antonio Pérez Bowie sobre las relaciones entre cine y literatura, *Leer el cine: La teoría literaria en la teoría cinematográfica*.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (2005): *Don Quijote y el cine*, Madrid, Filmoteca Española.
- Allen, G. (2000): *Intertextuality*, London, New York, Routledge.
- Brunel, P., ed. (1988): *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Editions du Rocher.
- Canavaggio, J. (2006): *Don Quijote, del libro al mito*, Madrid, Espasa.
- Frenzel, E. (1976): *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, Madrid, Gredos.
- Fernández-Cuenca, C. (1947): *Cervantes y el cine*, Madrid, Orión.
- (1948): *Historia cinematográfica de "Don Quijote de la Mancha"*, Madrid, Cuadernos de Literatura.
- Genette, G. (1982): *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- Guillén, C. (1971): "Toward a Definition of the Picaresque", en *Literature as System*. Princeton, Princeton University Press, pp. 71-106.
- Hermosilla, A. (1991): "Lecturas filmicas del *Quijote*". Tesis doctoral inédita, University of Southern California.
- Herranz, F. (2005): *El Quijote y el cine*, Madrid, Cátedra.
- López Navia, S. (1996): *La ficción autorial en el Quijote y en sus continuaciones e imitaciones*, Madrid, Universidad Europea de Madrid, CEES Ediciones.
- Pardo, P. J. (2005): "La heroína quijotesca en la novela inglesa del siglo XIX: Austen, Eliot y otros novelistas", en *Cervantes y el mundo anglosajón*, eds. D. Martínez y B. Dietz, Madrid, Sial, pp. 356-75.
- (2006): "La tradición cervantina en la novela inglesa: De Henry Fielding a William Thackeray", en *Entre Shakespeare y Cervantes: Sendas del Renacimiento*, eds. Z. Luis Martínez y L. Gómez Canseco, Newark, Juan de la Cuesta, pp. 73-111.
- (2007): "El Siglo de Oro del *Quijote* en la literatura inglesa, 1740-1840", en *La huella de Cervantes y del Quijote en la cultura anglosajona*, eds. J. M. Barrio Marco y M. J. Crespo Allué, Valladolid, Centro Buendía, Universidad de Valladolid, pp. 133-158.
- (en prensa): "Quijotismo victoriano: Los Quijotes perdidos de la literatura inglesa, 1837-1901". En *El periplo universal de Don Quijote*, ed. Hans Christian Hagedorn. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla.
- Payán, M. J., ed. (2005): *El Quijote en el cine*, Madrid, Jaguar.
- Pérez Bowie, J. A. (2008): *Leer el cine: La teoría literaria en la teoría cinematográfica*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Ramírez-Morales, D.-N. (1958): "*Don Quijote de la Mancha*" en *el cine universal*, Ciudad Real, Instituto de Estudios Manchegos.
- Rosa, E. de la, Gonzáles, L. M., y P. Medina, eds. (2005): *Cervantes en Imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y obra*, Alcalá de Henares, Festival de Cine de Alcalá de Henares, Comunidad de Madrid.
- Santos, A. (2006): *El sueño imposible. Aventuras cinematográficas de Don Quijote y Sancho*, Fundación Marcelino Botín.
- Stam, R. (1992): *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. 1985, Nueva York, Columbia University Press.
- (2000): "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation", en *Film Adaptation*, ed. J. Naremore, London, Athlone, pp. 54-76.
- (2005): *Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*, Oxford, Blackwell.
- Watt, I. (1996): *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambridge, Cambridge University Press.