

Un *Quijote* de cine para niños grandes: *Donkey Xote* (José Pozo, 2007)

RAFAEL BONILLA CEREZO*

*A Carlos Alvar;
magno filólogo, arquero formidable*

TRÁILER DE CABALLERÍA

A propósito de la fortuna del *Quijote* en los carteles publicitarios de los siglos XIX y XX, ya se trate de los más linderos con el carnaval –el de Darluay (c. 1940) para la fábrica de embutidos *Olida*, donde el hidalgo cabalgaba sobre un rollizo cerdo mientras ensarta un par de jamones–, o bien de aquellos que cargan las tintas de una determinada ideología –el *Don Chichotte* (1984) de Metz–, anuncian óperas –el *Don Quichotte* de Massenet (1914), gracias a los pinceles de D’Angelo– e incluso un *show* para niños (y padres) algodonosos –el *Don Quichotte, bouffonerie équestre* (1892) de Lefèvre, en el *Nouveau Cirque de Paris*–, Alvar (2009: 181-182) nos ha enseñado que:

[el héroe cervantino] dejó de ser ficción literaria para convertirse en una realidad visual en muy poco tiempo, pues el mismo año de la publicación del libro se documenta la existencia de un imitador [...] en las fiestas que celebraban en Valladolid el nacimiento del heredero Felipe IV: era el mes

* Universidad de Córdoba y Università di Ferrara. Este trabajo se inscribe en el marco del Proyecto I+D+i del MINECO *La novela corta del siglo XVII: estudio y edición (y II)* (FFI2013-41264-P).

de junio de 1605 [...] y un noble portugués tuvo la ocurrencia de aparecer vestido con las mismas armas [de don Quijote] [...], acompañado por su escudero, que no podía ser otro que Sancho Panza. [...] A partir de ese momento se repiten con relativa frecuencia las noticias en las que se alude a la «encarnación» de nuestro personaje. Así, en 1607 la llegada del virrey a Cuzco (Perú) es celebrada con una recepción en la que toman parte don Quijote con Rocinante, Sancho, el cura, el barbero y la princesa Micomicona. Del mismo modo, la ciudad de Heidelberg (Alemania) preparó fiestas similares en 1613 para celebrar la entrada de Isabel Stuart y el elector Federico V del Palatinado, que acababan de contraer matrimonio: en el torneo que tuvo lugar en esta ocasión, hubo un Caballero de la Triste Figura, remedo del [...] literario. [...] Surge de este modo una nueva vida del caballero andante, fuera de la letra impresa, con avatares y aventuras ajenos a la obra de Cervantes.

De acuerdo con este diligente triunfo de las farsas inspiradas por tan loca figura, cabría afirmar, haciéndome eco de un artículo de Fresán (2007), que desde el mismo Barroco los lectores y auditorios asistieron al nacimiento de una «teoría de lo quijotesco como virus»¹. Por ello se antoja natural que el cine tampoco se durmiera en los laureles a la hora de convertirse en privilegiado medio de transmisión para retratar, homenajear y a menudo disfrazar varios de los capítulos de la genial novela. Verbigracia el fallido –o salvajemente mutilado por Jess Franco– experimento de Orson Welles (*Don Quijote*, 1992), donde el protagonista ya no visita una imprenta en Barcelona sino un teatro². De hecho, el propio Alvar (2009: 218-221) reparó en los anuncios del *cartoon* titulado *Don Quixote* (1934), de Ub Iwerks, el genuino padre del ratón Mickey; en el *Don Chichotte* (1933) de G. W. Pabst; en la aplaudida adaptación de Grigori Kontzintzef (1957) y en el casi inédito filme ruso *Dzieci Don Kichota (Hijos de don Quijote)*, de Yevgeni Karelov (1965).

Pienso sin embargo que el rastro de Cervantes en la gran pantalla puede seguirse desde dos laderas críticas. La primera, más predecible, pero no falta de logros, es la de las adaptaciones *stricto sensu*, sean o no fieles al original literario. Una senda abierta y a la vez casi cerrada por la monografía de De la Rosa, González y Medina (1998), pionera en analizar los largometrajes y series de televisión basados en la trayectoria y obras del alcaíno, y por la posterior de Herranz (2005)³. La segunda ladera, de veras atractiva, es aquella que saca a la palestra los guiños al *Quijote* en filmes que en principio no se presumen deudores de su argumento. Es más, carecemos aún de un trabajo –y constituiría un buen tema de tesis– sobre este particular, el de los rodajes vinculados al origen de la novela moderna solo por alguno de sus flancos⁴.

1. Véanse Lucía Megías (2005 y 2006) y el *Banco de imágenes del Quijote*: <http://www.qbi2005.com/>

2. Véanse Volpi (2004) y Herranz (2005: 302-321).

3. Véase la página web de Martínez-Salanova Sánchez, *Don Quijote de la Mancha en el cine*: <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/donquijote.htm>

4. De alguna manera lo intentó Herranz (2005: 331-347), sobre todo en su apéndice (*Filmografía*), donde recoge títulos como *El destino se disculpa* (José Luis Sáenz de Heredia, 1945) tan solo porque

Para no resultar prolijo, pues aquí persigo otros fines, apenas diré que incluiría dentro de ese corpus de películas, que habrán de construir uno o varios filólogos duchos en la Historia del Séptimo Arte, cuatro de los clásicos de Frank Capra: *Mr. Deeds Goes to Town* (*El secreto de vivir*, 1936), *Meet John Doe* (*Juan Nadie*, 1941), y sobre todo *Mr. Smith Goes to Washington* (*Caballero sin espada*, 1939), o la fábula de Jefferson Smith, un quijote con pintas de *boy scout*, interpretado por James Stewart, a la conquista del Senado de los Estados Unidos; y *What a Wonderful Life* (*¡Qué bello es vivir!*, 1946), el cuento de Navidad de George Bailey (otra vez Stewart) junto a un ángel sin alas, el entrañable Clarence (Henry Travers) —¿un Sancho Panza del Cielo?—, por la gélida aldea de Bedford Falls⁵. No debiera sorprender esta lectura de la carrera del director de *You Can't Take It With You* (*Vive como quieras*, 1938), traducida en nuestro país de forma muy quijotesca, por cierto, dado que Capra acarició durante décadas la posibilidad de rodar su versión del libro de Cervantes.

Recomiendo también un nuevo visionado de *Harvey* (*El Invisible Harvey*, 1950), de Henry Koster, y todavía más de *The Fisher King* (*El rey pescador*, 1991), de Terry Gilliam, cuya filmografía trae tatuada a fuego —quizá a su pesar— la silueta del hidalgo desde *The Adventures of Baron Münchhausen* (*Las aventuras del Barón de Munchausen*, 1988) a *Lost in La Mancha* (2002). Y no se quedan demasiado atrás taquillazos como *Toy Story* (John Lasseter, 1995) o *Big Fish* (Tim Burton, 2003). Por no hablar del juez Bean en *The Westerner* (*El forastero*, 1940), de William Wyler, que le valió el primero de sus tres premios de la Academia al siempre formidable Walter Brennan. Le debo este *copyright* cinéfilo a mi amigo Ángel Gómez Moreno, quien me apunta que el perverso magistrado se prendaba de una bella actriz a la que no había visto jamás (Lily Dantry), su Dulcinea del medio oeste. Lo que me da pie para hilar más fino —por aquí deberían ir los futuros tiros—, pues en *Bienvenido Mr. Marshall* (1953), de Luis García Berlanga, el alcalde de Villar del Río (José Isbert) se encapricha de la hermosa Carmen de Vargas (Lolita Sevilla), estrella de la canción española, y sueña con ella bajo la hechura de la bailarina de un *saloom* donde el torpe político luce maneras de pistolero y remeda tanto al *marshall* Earp (Henry Fonda) de *My Darling Clementine* (*Pasión de los fuertes*, John Ford, 1946) como al togado del *western* de Wyler.

Un rápido disfrute de la imponente obra del realizador de *The Quiet Man* (*El hombre tranquilo*, John Ford, 1952) obligaría a detenernos en *Two Rode Together* (*Dos cabalgan juntos*, 1961), una de sus joyas crepusculares. Y en otra órbita, pero no lejana de quien depuró la imagen de los vaqueros y también la de los pieles rojas (*The Searchers*, 1956; *The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962; *Cheyenne Autumn*, 1964), brilla con luz propia la odisea del

«Fernando Fernán-Gómez aparece brevemente caracterizado como una estatuilla de don Quijote» (Herranz, 2005: 354).

5. Véase Fresán (2007: 54).

viejo Alvin Straight (Richard Farnsworth) en *The Straight Story* (*Una historia verdadera*, David Lynch, 1999), que se cruza media América a la grupa de un cortacésped nada más y nada menos que para reconciliarse con su hermano; e incluso la del magnético replicante Roy Batty (Rutger Hauer) en *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), deseoso de vivir como los humanos –al revés que Don Quijote– justo en el momento de morir.

En España e Hispanoamérica se podría devanar un ovillo que nos llevaría de *El último caballo* (1950) de Edgar Neville a las parejas de pícaros de *Suspiros de España (y Portugal)* (José Luis García Sánchez, 1994) y *Adiós con el corazón* (José Luis García Sánchez, 1999), modernos esperpentos patrios con guion de Rafael Azcona, que había firmado ya el del *Don Chisciotte* (1983) de Maurizio Scaparro. La huella de las criaturas cervantinas se ha impreso, asimismo, en más de un plano del inefable *Torrente, el brazo tonto de la ley* (1998), de Santiago Segura. Aunque nunca nos quede claro del todo si la paulatina «torrentización» (a saber: fascista, machista, racista, putero y del Atleti) de Rafi (Javier Cámara), pescadero y lerda mano derecha del más abyecto de los policías, enamorado de las armas, burda caricatura del Travis Bickle (Robert de Niro) de *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), de Rompetechos y diría que hasta de Mortadelo, otros que tales, no encarna sino el reverso quijotesco (o sanchopancesco, ahí reside la gracia) del bastante menos espiritual José Luis Torrente (Santiago Segura).

Y es que nada nos impide leer las salidas del ingenioso hidalgo como la primera *buddy movie* de nuestra literatura. Caso de admitirse, y no lo juzgo errado, alcanzaremos mejor el sentido último, es decir, el culto, de un cortometraje chileno de Daniel Muñoz (*El Quijote de las galaxias*, 2003) que pasó sin pena ni gloria por las salas *underground* de la Península. En él, varios de los personajes de *Star Wars* (George Lucas, 1977) –y con criterio, pues la saga *jedi* se inscribe dentro del subgénero de la *space opera*, que a su vez se nutre del *western*, como este había bebido antes de los libros de caballería⁶– interactúan con un colegial fascinado con Obi Wan Kenobi, la princesa Leia, Han Solo, el maestro Yoda, Luke Skywalker y su muy oscurecido padre, Anakin Skywalker/Darth Vader; sin olvidar a esa suerte de Quijote de chataarrería y Sancho cabezón que atienden por C3PO y R2D2⁷.

Lo mismo sucede con la emotiva *Mr. Kaplan* (Álvaro Brechner, 2014), filme de nacionalidad uruguaya en el que el rabino Jacobo Kaplan huye a tierras de Sudamérica tras la Segunda Guerra Mundial y, descontento de su vida y temiendo morir sin ninguna gloria, pues frisa los ochenta años, emprende una singular aventura con la ayuda de un policía retirado: la captura de un anciano alemán, dueño de un restaurante, ya que está convencido de

6. Hay tres adaptaciones que trasplantan el libro de Cervantes a páramos regidos por proscritos, cuatrerros y *sheriffs* más o menos competentes: *Western Pluck* (*El Quijote del oeste*, Travers Vale, 1926); *Adventures of Don Coyote* (Reginald Le Borg, 1947); y *Scandalous John* (*Don Quijote del oeste*, Robert Butler, 1971).

7. Véase Riley (2000: 79).

que se trata de un viejo oficial nazi. Su objetivo no es otro que portarlo al estado de Israel, a fin de contribuir a la reparación del orgullo de la comunidad hebrea.

Sobre este segundo enfoque crítico ha escrito una nota Núñez Ang (2005), quien evaluó en clave cervantina *El día de la bestia* (Álex de la Iglesia, 1995), *Bolívar soy yo* (Jorge Alí Triana, 2002) y *Batman Begins* (Christopher Nolan, 2005). Insisto en que este tipo de empeños darían frutos granados de la mano de un grupo de hispanistas que posean omnívoros gustos cinematográficos: desde el más puro arte y ensayo (*Honor de caballería*, Albert Serra, 2006) a la serie B, la Z e incluso el *hard* y el *soft porn*. Como muestras un par de botones, uno de ellos nacional: *Don Cipote de la Manga* (1983), de Gabriel Iglesias, y el bizarrísimo *Don Pichote de la Mancha*, medimetroaje alemán de dibujos en el que la lanza del héroe cumple con creces su doble función: la soldadesca y la otra⁸.

Positivo ya este largo tráiler. Si las andanzas del ingenioso hidalgo han galopado cerca de los mejores directores del siglo XX, desde Capra a Ford, pasando por Welles, Sergio Leone o Howard Hawks, quien tuvo el peregrino y malogrado arrebato de filmar un *Quijote* con Cary Grant –que nunca llegó a subirse a ninguna diligencia, para que no se le arrugara el smoking– como el utópico caballero y Mario Moreno (Cantinflas) en el papel de Sancho, al que acabaría dando cuerpo y muecas, parodiándose a sí mismo, que ya es decir, en *Don Quijote cabalga de nuevo* (Roberto Gavaldón, 1973)⁹, siempre nos quedará la sospecha de que nadie lo hubiera encarnado con más hondura –admiraba el libro desde la adolescencia– que un *clown* inglés venido del circo para adueñarse de los tiempos modernos. Estoy seguro de que Chaplin hubiese rodado el retrato definitivo de esos dos amigos de paseo, hablando de sus cosas, y sin necesidad de pronunciar ni una sola palabra. Probable tal vez (¡quién sabe!) que su don Quijote luciera el semblante de un vagabundo que trocó la barba por un bigote en forma de mosca y el yelmo por un melancólico bombín¹⁰.

UN QUIJOTE PARA ¿NIÑOS?

Es cierto que mi primer epígrafe pecaba de ambicioso y que a la postre no llegó a cruzar la frontera del desiderátum, pues lo que ofrezco aquí es el análisis de un largo español de animación, reciente además: *Donkey Xote* (José

8. Véase también *The Amorous Adventures of Don Quixote and Sancho Panza / When Sex Was a Knightly Affair* (*Las eróticas aventuras de Don Quijote*, Raphael Nussbaum, 1976).

9. Aunque menos conocida, el cómico mexicano llegó a interpretar a un sosias del hidalgo, «Justo Leal y Aventado», en *Un Quijote sin Mancha* (Miguel M. Delgado, 1969).

10. Me separo de la tesis de Kashner y MacNair (2002: 68), quienes han estudiado cómo Chaplin rechazó durante los años treinta del siglo pasado una propuesta de Fiodor Chaliapin para hacerse cargo de una versión con Walter Huston incorporando a Don Quijote y el propio Chaplin como Sancho.

Pozo, 2007). Entiendo que hasta la fecha se trata de la penúltima cuenta en el rosario de adaptaciones infantiles del *Quijote*, aunque –como se verá– tenga mis reservas sobre sus potenciales destinatarios.

Por ahora se han sacado adelante otros siete *Quijotes* para niños; películas que, según Herranz (2005: 267), se ajustan a lo que una generación «sobradamente provista de producto y cada vez más selectiva desea ver; y que, en segunda instancia, [aportan] cierta utilidad a la experiencia que este *target* va a adquirir al visionar [cada] una de [ellas] –desde inducir a la reflexión, si [...] es adecuadamente sutil, hasta moralizar sin ocultar sus intenciones o [solo] entretener–». Son los siguientes: 1) *Don Quichotte*, de Émile Cohl (1909), que supuso el debut del personaje en el cine de dibujos; 2) el citado *Don Quixote* de Iwerks (1934), ristra de endiablados *gags* que arrancan con el hidalgo recluido en un manicomio; 3) *The Famous Adventures of Mr. Magoo: Don Quixote de la Mancha* (Clyde Geronimi, Ray Patterson y Grant Simmons, 1964); 4) la serie *Don Quijote de la Mancha*, de Cruz Delgado (1979-1981), que, sin intuirlo ni mucho menos pretenderlo, adelantó un detalle cervantino que se convertiría en la clave de bóveda de *Donkey Xote*. Escribe de nuevo Herranz (2005: 289): «Rocinante y el rucio cantan a dúo, en un sueño de Sancho, una canción sobre la amistad que los une, lo que certifica que, en frase de [...] Ruiz Casanova, “la pareja Rocinante / rucio es, en el plano animal, lo que la compuesta por Don Quijote y Sancho en el plano humano”»¹¹; 5) el más que tópico *Don Quixote of la Mancha*, de Warwick Gilbert (1987)¹²; 6) su metamorfosis en títere de gomaespuma, por obra y gracia de Roberto Domingo Maroto, en *Los Lunnis y su amigo Don Quijote* (2005); y 7) *Las aventuras de Don Quijote* (Antonio Zurera, 2010), basada en las vicisitudes de un ratoncillo que habita en casa de Cervantes y cada noche le cuenta a su familia algunos capítulos de la novela¹³.

Así las cosas, conviene insistir junto a Santamarina (2002: 190) en que «no han tenido excesiva fortuna nuestros héroes clásicos al cambiar sus ropajes de pergamino [...] por los de celuloide. La luz de los proyectores les ha privado, en muchas ocasiones, de los relieves contradictorios de sus cuerpos novelísticos y ha aplastado sus figuras, como si se tratase de calcomanías, contra la superficie de las pantallas». Y la situación se torna aún más conflictiva –la publicación del *Quijote* de la RAE (2014) adaptado por Arturo Pérez-

11. Véase también Ruiz Casanova (2002: 57-66).

12. Sobre el segundo, tercero y cuarto véase Herranz (2005: 265-295).

13. No incluyo *Garbancito de la Mancha* (Arturo Moreno, 1945) porque, más allá del título y de constituir una obra maestra de la animación europea –fue el primer largometraje de animación producido en España y el primero en color del viejo continente–, sus deudas con Cervantes apenas rebasan el guiño del título. Se centra en la historia de Garbancito, huérfano que vive en un pueblo sometido a las travesuras de tres chicos: Manazas, Pelanas y Pajarón. Un día se anuncia la llegada del gigante Caramanca, que devora a los niños crudos y secuestra a dos amigos del protagonista: Kiriqui y Chirili. Para rescatarlos, Garbancito contará con la ayuda de su cabrita Peregrina, de una espada y del poder que le concede un Hada Madrina: convertirse en garbanzo siempre que lo desee.

Reverte para los escolares lo ha vuelto a demostrar¹⁴— cuando se trata de personajes que «se resisten a permanecer en un rinconcito donde su creador pueda en adelante recordarlos» (Silva, 2002: 196). Rinconcito, por otro lado, que también debiera pertenecer a los niños dentro de una industria en la que, según Torreblanca (2001: 46), que evoca unas certeras palabras de Elvira Lindo, autora del libro y guionista del filme *Manolito Gafotas* (Miguel Albaladejo, 1999), entre los diez producidos en nuestro país con mayor recaudación durante el 1999, «no se puede hablar de cine infantil español, como tampoco se puede hablar de literatura infantil». Y eso que durante el año 2012 «la federación de asociaciones de animación española *Diboos* publicó un Libro Blanco cuya fotografía fija mostraba un sector en auge que empleaba a 5150 personas de forma directa y generaba un impacto agregado en la economía de 729 millones de euros (el 0'04% del PIB)» (Abril, 2015: 32).

Con datos contantes pero poco sonantes, del total de cintas estrenadas en el año 2000 —me remonto década y media atrás, pues todavía no se habían rodado fenómenos comerciales como *Las aventuras de Tadeo Jones* (Enrique Gato, 2012) o *Zipi y Zape y el club de la canica* (Óskar Santos, 2013)—, «solo el 0,87% [eran] infantiles, idéntico porcentaje al alcanzado por el cine experimental, pero muy lejos de los grandes géneros, la comedia y el drama. [...] En ese exiguo porcentaje se encuentran dos filmes de animación, *La isla del cangrejo*, de Inazio Mujica y Joxean Muñoz, y *10+2. El gran secreto*, producida por Acció» (Torreblanca, 2001: 46)¹⁵.

14. Véase Cervantes (2014). Conviene por ello romper una lanza a favor de los esfuerzos de Rosa Navarro Durán, quien observa con extrema delicadeza: «Al ver la fácil asimilación de esas historias por los niños me animé a dar un paso más: a adaptar las más inaccesibles de esas obras para los adolescentes, para los estudiantes o para la mayoría de la gente. Hoy sólo un especialista puede leer con placer el texto original del *Cantar de Mio Cid*, el de *El conde Lucanor*, o el del mismo *Don Quijote* o *La Celestina*: esas han sido mis adaptaciones para todos los públicos. Suelo contarles a los niños mis sueños: cómo en ellos se me aparecen los grandes escritores, me dicen que están muy tristes porque los pequeños no pueden leer sus obras y me ruegan que se las cuente. Y yo les doy ese gusto, y me lo doy a mí: cada niño que lee un clásico con placer, por diversión, es una pequeña victoria de mis sueños». Véase http://literatura.gretel.cat/sites/default/files/Rosa_Navarro_Duran.pdf (Última consulta: 01/01/ 2015).

15. Téngase en cuenta asimismo la desaparición de los cines *Montecarlo* y *Comedia* en Barcelona, que solo programaban largometrajes infantiles. También en Madrid hubo un cine en la Gran Vía, el Imperial, dedicado en exclusiva a películas para los niños; o con más justeza, a las películas de Disney. Y no se olvide, porque perjudica enormemente al desarrollo de nuestra animación, que «Buenavista Internacional España aporta alrededor del 12% de los ingresos de la compañía en Europa. [...] Eso significa que [ocupa] el cuarto lugar [en el viejo continente], por detrás de Alemania, Reino Unido y Francia, y por encima de lo que le correspondería por población y niveles de renta» (Torreblanca, 2001: 50). Cuando ultimo estas páginas, Abril (2015: 29-36) acaba de publicar un estudio sobre lo que desde el 2012 en adelante podríamos etiquetar como «el despegue de la animación española». Desde que *Las aventuras de Tadeo Jones* se convirtiera en nuestro filme de dibujos más visto, y estimando que *Lightbox*, el estudio de su director, Enrique Gato, tiene hoy en nómina a casi 200 personas, el próximo 28 de agosto se estrenará *Atrapa la bandera* (2015), la historia de un hijo y nieto de astronautas que se embarca en una odisea para llegar a la luna. Y luego llegará la secuela de *Tadeo Jones* (2016). Como indica Abril (2015: 31), quizá esta edad de oro de la animación peninsular haya comenzado «algo antes, en 2009, cuando una compañía madrileña, *Ilion*, estrenó *Planet 51*, una película de di-

Así las cosas, junto con *Ilion* y la boyante *Lightbox Entertainment*, tan sombrío diagnóstico viene paliándolo desde hace tres lustros una *rara avis*: la compañía *Filmax Animation*, con Julio Fernández al frente, sede en Galicia y varias obras aplaudidas por la crítica y los (muchos) públicos: *Goomer* (José Luis Feito y Carlos Varela, 1999; Goya a la Mejor Película de Animación); *El Cid, la leyenda* (José Pozo, 2004; Goya a la Mejor Película de Animación); *P3k. Pinocho 3000* (Daniel Rochibaud, 2004; Goya a la Mejor Película de Animación); *Gisaku* (Baltasar Pedrosa Clavero y Antonio Santamaría, 2005), en la que rescataron ya la figura de Cervantes, haciendo con ella «un *Código Da Vinci* español, pero con samuráis» (Maldivia, 2007); *Pérez, el ratoncito de tus sueños* (Juan Pablo Buscarini, 2006; Goya a la Mejor Película de Animación), *Nocturna, una aventura mágica* (Víctor Maldonado, 2007); y claro, *Donkey Xote*, en coproducción con *Lumiq Studios* y guion de Ángel Pariente, que debe lo suyo a los elogios que recibiera la versión del Cid auspiciada también por ellos y con idéntico director.

Estrenada el 5 de diciembre de 2007 en trescientas salas de toda España y en las cuatro lenguas oficiales del país, *Donkey Xote* concurrió al *Cartoon Movie* de Postdam, compitiendo con 47 proyectos de animación de 16 naciones europeas. Empero, la cinta, «hecha para entretener, no [necesariamente] para educar» (Narcía, 02/12/2007)¹⁶, apenas ha cosechado piropos, al margen de exportarse a quince estados y de que pueda presumir de ser el primer largo español de animación que lanzó su propio videojuego al mercado; el segundo de hecho en la piel de toro tras el de *Torrente, el brazo tonto de la ley*. Por iniciativa de *Revistronic*, salieron a la venta tres distintos: «uno de aventuras para PC y Playstation 2, que recrea los escenarios de la película; otro para PSP, más orientado a los amantes del género de las plataformas, y un tercero para Nintendo DS, basado en varios minijuegos adaptados a las características de la consola portátil» (Braun, 11/12/2007).

Antes de entrar en harina, resumo el estado de la cuestión que ha merecido la obra de Pozo. Por dos motivos: 1) algunas de las reseñas tienen gracia, aun luciendo por bandera la lejía del sarcasmo; 2) la mayoría, a resultas de la intertextualidad de la que hace gala *Donkey Xote*, invitan a concluir que muchos de sus referentes escapan al público menos devoto de nuestro Siglo de Oro, y no digamos ya a las hordas de tiernos infantes habi-

bujos de factura impecable, dirigida por Jorge Blanco, y con viajes galácticos y hombrecitos verdes. El largometraje lo parió el guionista de *Shrek* y se llegó a estrenar en Estados Unidos. Recaudó algo más de 100 millones de dólares. Pero el resultado, en palabras de José San Román, consejero delegado de *Ilion*, fue «regular». Quisieron competir con *Pixar*. Y quizá, en ese momento, la gesta les quedó grande. [...] *Planet 51* colocó al estudio en el mapa, pero los dejó en el dique seco un tiempo: de los 350 empleados, se quedaron un centenar. *Ilion* regresó a las salas de cine el año pasado con la última película de *Mortadelo y Filemón* (dirigida por Javier Fesser). Y en estos momentos remontan el vuelo con un proyecto ultrasecreto para Hollywood. [...] Por su parte, Sergio Pablos [desarrolla] *Klaus*, la historia de un misterioso cartero. [Y hay que atender también a] una [inminente] coproducción hispanocanadiense sobre un perro, *Run, ozzy, run*».

16. El corchete es mío.

tuados al humor y la estética de *Shrek* (Andrew Adamson y Vicky Jenson, 2001). Tiende a ignorarse, al margen de un par de chistes fáciles (el del asno vestido con el mono de la escudería McLaren, para la que pilotaba entonces Fernando Alonso y a la que el asturiano ha regresado en el 2015 con más pena que coche), que estos dos filmes se sitúan en las antípodas cuando de usar la voz «concepto» se trata.

También juzgo probable que a esa relación haya contribuido –negativamente– el desafortunado eslogan de su cartel publicitario: «De los productos que vieron *Shrek*». Barrero (05/12/2007) lo ha valorado, con extrema ligereza, como «toda una declaración de intenciones. Y es que la copia es tan descarada que al menos tienen la decencia de no disimularlo ni un ápice»¹⁷. Maldivia (29/11/2007) abunda, por su lado, en que «la trama está poco elaborada y no supone una novedad, pero esto es así en numerosas películas de animación que tienen mayores aspiraciones. [...] La animación de *Shrek* [...] no era más bonita que esta, ya que jugaba al feísmo y a los chistes escatológicos». Rodríguez Marchante (07/12/2007) tachó a *Donkey Xote*, sin paños calientes, de ser un «*Quijote* escrito por un burro», concediéndole que «se ve a la legua que es un producto lleno de solvencia técnica y de conocimiento de los terrenos que pisa, [...] además sin ningún miramiento ni pudor. [...] La célebre historia está hilada *grosso modo*, posándose de puntillas sobre algunos capítulos de la obra y sobrevolándola casi por completo. [...] Pero la cuestión es: con tal cantidad de profesionales, de presupuesto, de tiempo, de esfuerzo..., ¿por qué no dedicar algo de todo eso también al guion?». Y no debiera caer en saco roto este breve apunte de los redactores de la revista *Fotogramas* (25/06/2008): «Simpatiquilla película, más ágil que *El Cid*, *la leyenda*. [...] La simulación de los movimientos de los animales no es perfecta, y [...] se nota su limitado presupuesto en la escasez de figuración».

Como digo, la crítica se ha cebado con ella de hoz y coza: «el argumento está mal llevado, no se conectan unas secuencias con otras; a veces no sabes lo que está haciendo Quijote en el castillo», decretaba la «Reina de los mares» (23/11/2007), sea esta quien fuere y navegue por donde navegue. Barrero (5/12/2007) incluso llega a aducir que «es un batiburrillo sin pies ni cabeza que se dedica a saquear lo peor del modelo hollywoodiense. [...] Y, a partir de ahí, todo vale. Que el Quijote sea un jovencito, que en plena tierra manchega aparezca un león. [...] Se agradecería que el segundo acto no fuera tan farragoso, que el giro final no fuera tan obvio, o que se explotara más el juego metalingüístico entre película y novela». Remato este panorama con otro hachazo, por cortesía de Bermejo (06/12/2007): «los guionistas [idearon] un argumento deslavazado [...] en torno a una segunda salida aventurera de los personajes y la tonta fijación de don Quijote por Dulcinea. [...] Más que

17. Aunque procuro separar el trigo de la paja, véase el proemio del trabajo de Mínguez López (2012), que resume el trato que ha recibido la cinta de DreamsWorks: desde la posmodernidad (Cano) a la sicología (Sari, Thompson), la ecología (Caputi), la xenofobia (Babham, Pimentel & Velázquez) o la educación audiovisual (Gámez y Ros).

de “adaptación” sería apropiado hablar de utilización de un icono, de un tópicico vacío de contenido al que se pueden asociar con razonable facilidad esquemas mentales y chascarrillos de uso cotidiano»¹⁸.

Las siguientes cuartillas procuran servir de antídoto a tanta hiel, valiéndome para ello de una de las tesis de Cassetti y Di Chio (1998: 17): «el análisis cinematográfico es un conjunto de operaciones aplicadas sobre un objeto determinado y consistente en su descomposición y sucesiva recomposición, a fin de identificar mejor los componentes, la arquitectura, los movimientos, la dinámica...: en una palabra, los principios de construcción y el funcionamiento [del filme]». A diferencia de la saga de *Shrek*, parto de la premisa de que *Donkey Xote* –he aquí su mayor virtud y la causa por la que no llegó a convertirse en un *blockbuster* como la trilogía del ogro verde– renuncia a esa moda del pastiche paródico, tan propia de la posmodernidad:

Parodia estricta y *pastiche heroico-cómico* tienen en común, a pesar de sus prácticas textuales completamente distintas (adaptar un texto, imitar un estilo), el introducir un tema vulgar sin intentar a la nobleza del estilo, que *conservan* con el texto o que *restituyen* por medio del pastiche. [...] Propongo (re)bautizar *parodia* la desviación del texto por medio de un mínimo de transformación, tipo *Chapelain décoiffé*; *travestimiento*, la trans-

18. Todos los reseñadores condenan el título en inglés («Donkey» significa «burro»), pues además de no agradarles, ninguno encuentra sentido al término «Xote». Me permito transcribir, aunque lo haya reducido a una nota, el comentario que Moll (1998: 9-10) hizo del frontis del *Quijote* de Cervantes: «Se trata de una portada que presenta el aspecto habitual que ofrecen los libros de consumo de su época, frente a las portadas calcográficas o frontispicios de obras más cuidadas, que presentan una simbología relacionada con la obra editada. Una sucesión de líneas jerarquizadas por su posición –de mayor a menor– va desgranando los distintos elementos, al margen de su categoría, *cortándose palabras clave (Qui-xote) al no haber en una misma línea*». La cursiva es mía. Pues bien, nadie –que yo sepa– se ha detenido en ese detalle: con independencia de que las letras de la primera línea de la portada estén más separadas que las de la segunda, cualquier editor mínimamente cuidadoso se hubiera preocupado de colocar el nombre del hidalgo en la tercera, para no verse obligado a partirlo. Salvo que en esa fractura onomástica –no tengo pruebas para demostrarlo– radique también el primer guiño irónico de la novela. Para descodificarlo hay que conocer la historia de la lengua española, pues el reajuste de los tres pares de sibilantes no se hizo efectivo hasta mediados del XVII. Luego nada impide pensar que a la altura de 1605 aún siguiera vigente la confusión entre el fonema predorsodentalveolar sonoro, representado por la grafía *z*, y el fricativo prepalatal sordo *y* / *o* sonoro, representados por las grafías *x* y *j*. Con más claridad: «Don Qui-jote», o «Don Qui-xote», a la luz de la portada del libro del alcaláino, podría ser igualmente «Don Qui-zote»; y como explica el *Tesoro* de Covarrubias (1611), un «zote» es un «çote»: o sea, un «ignorante, torpe y muy tarde en aprender. Pudo esta voz ser síncope de *zoquete*, que se usa en este último sentido» (*Aut.*). Luego el impresor Juan de la Cuesta, ignoro si con la anuencia del propio Cervantes, nos presenta en la portada a un ingenioso «Don Qui-jote» con la irónica cruz a cuestras de caracterizarse también como un “Don Qui-torpe”. Extrapolando esta conjetura –repite que no pasa de ahí– al título de la película, ese arcano que los distintos críticos no lograron resolver –la acepción de la voz «Xote», si es que la tiene– se llena de lógica cervantina. Tendríamos, pues, un título en *spanGLISH*, entendiendo que la parte española del mismo se remonta al Barroco, pues se trata de un epíteto –nótese que Pozo, como en la *princeps*, escribe «Xote» y no «Jote»– hoy en desuso. Si la edición príncipe de la novela se valió de la ironía que acabo de explicar, el largometraje de Filmix se apoyaría más bien en una tautología, bien es cierto que más pobre: *Donkey* (Burro) y *Xote* («ignorante», «torpe») y, por extensión, «burro»; aun cuando el argumento de la película revele a la postre todo lo contrario.

formación estilística con función degradante, tipo *Virgile travesti*; imitación satírica [*charge*] (y no *parodia*) el pastiche satírico, cuyos ejemplos canónicos son los *A la manera de...*, y del cual el pastiche heroico-cómico es una variedad; y simplemente *pastiche* la imitación de un estilo sin función satírica, como ilustran al menos algunas páginas de *L’Affaire Lemoine* (Genette, 1989: 34-38)¹⁹.

Voy un poco más lejos. En *Donkey Xote*, mucho más una «parodia» que un «pastiche heroicómico», y de ningún modo un «travestimiento satírico», ni siquiera es demasiado perceptible la intención de subrayar un «distanciamiento irónico» (Prada Martín, 2001: 61) respecto a la novela de Cervantes y los libros de caballería que le sirvieron de piedra de toque al complutense.

1. En una cuadro de La Mancha, de cuyo nombre sí quiero acordarme

El comienzo de la película se antoja bastante emancipado, fruto de no seguir a rajatabla el celeberrimo incipit cervantino, una vez asumimos que Pozo va a batirse el cobre con un texto universalmente conocido. Su objetivo era filmar «una historia irreverente, pero [fiel al] espíritu de la original» (Pozo, 29/11/2007). Luego *Donkey Xote* nos presenta la «cara B del clásico» (*Fotogramas*, 25/06/2008). Una cara B, no obstante, insinuada ya por el propio Cervantes (1998: 720-721) en el capítulo 12 de la Segunda parte del *Quijote*:

Y así lo hizo Sancho, y le dio la misma libertad que al rucio, cuya amistad de él y de Rocinante fue tan única y tan trabada, que hay fama, por tradición de padres a hijos, que el autor de esta verdadera historia hizo particulares capítulos de ella, mas que, por guardar la decencia que a tan heroica historia se debe, no los puso en ella, puesto que algunas veces se descuida de este su presupuesto y escribe que así como las dos bestias se juntaban, acudían a rascarse el uno al otro, y que, después de cansados y satisfechos, cruzaba Rocinante el pescuezo sobre el cuello del rucio (que le sobraba de la otra parte más de media vara) y, mirando los dos atentamente al suelo, se solían estar de aquella manera tres días, a lo menos todo el tiempo que les dejaban o no les compelia el hambre a buscar sustento. Digo que dicen que dejó el autor escrito que los había comparado en la amistad a la que tuvieron Niso y Eurialo, y Píldes y Orestes, y si esto es así, se podía echar de ver, para universal admiración, cuán firme debió ser la amistad de estos dos pacíficos animales, y para confusión de los hombres que tan mal saben guardarse amistad los unos a los otros²⁰.

19. Véase también Jameson (1999).

20. Modernizo las junturas entre preposición y pronombre demostrativo.

Haciendo nuestras las teorías de Iser (1998), *Donkey Xote* nació como una adaptación cinematográfica que brinda a su espectador numerosos «lugares de indeterminación»; o sea, «huecos informativos del texto que el [público] debe rellenar, los guiños de lo no dicho que ha de reconocer» (Millán Barroso, 2003: 238). De ahí que los molinos de viento, símbolo por antonomasia del protagonista –un punto veleta, según se sabe–, del paisaje manchego y del capítulo más recordado de la novela, sirvan aquí como telón de fondo para enmarcar los títulos de crédito (01:04).

Enseguida, una *voice over* (01:23) empieza a narrar: «En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme...». Esto no tendría la menor transcendencia, dado que se ha usado millares de veces para contar un relato, tanto en la literatura folklórica como en el cine, si no fuera porque, mientras escuchamos a ese locutor omnisciente, que podría identificarse sin demasiados apuros con el primero de los narradores del *Quijote*, nuestra mirada se detiene en un plano que es también un curioso bodegón: un trozo de queso, una daga y una vela reposan sobre un ejemplar del *Amadís de Gaula* (Fig. 1). Dicha



Figura 1.



Figura 2.



Figura 3.

naturaleza muerta, aupada sobre el libro que fundó el género de las caballerías en España (1508), opera aquí como pauta imitativo-paródica de una sección de la novela de Cervantes. Lo veremos luego. De momento, preside un mantel adornado con la silueta de un orco que desafía a un joven guerrero (Fig. 2); imagen que amplifica con largueza aquello que percibe el oído. Es natural que un niño de diez años no tenga la menor idea –pero tampoco la mayoría de españolitos de hoy– de las peripecias de Amadís, de quién fue el compilador de ese volumen, Rodríguez de Montalvo, ni de su papel inaugural de la ficción idealista de nuestro país. Y tampoco creo que sepa que uno de los episodios más populares del mismo es el duelo entre Amadís y el Endriago (III, 73), un cruce de hombre, hidra y dragón, además de fruto incestuoso –es lo que nos interesa– del gigante Bandaguido con su hija Bandaguida.

Por mucho que sus (leídos) padres sí estén al tanto, Pozo busca con ello soldar el abismo de cuatro siglos que media entre el paladín de Gaula y el príncipe Aragorn de *El señor de los anillos*, publicado por J. R. R. Tolkien en 1954-1955 y llevado a la pantalla grande por Peter Jackson en su trilogía *The Fellowship of the Ring*, 2001; *The Two Towers*, 2002; y *The Return of the King*, 2002; el *Beowulf* (2007) de Robert Zemeckis, un hito del cine de animación por rotoscopiado, donde, a la zaga de la epopeya sajona, el sobrino del rey Hygelac (Ray Wistone) se mide con el feroz *jotun* Grendel (Crispin Glover) (Fig. 3); y hasta la famosa escena de *Harry Potter and the Philosopher's Stone* (*Harry Potter y la piedra filosofal*, Chris Columbus, 2001) en la que el Elegido (Daniel Radcliffe) y Ron Weasley (Rupert Grint) salvan a la redicha Hermione Granger (Emma Watson) de las garras de un trol de las montañas (Fig. 4).

En resumidas cuentas, cuando ni siquiera conocemos al héroe de esta función, Pozo ha deslizado un plano efficacísimo con el que nos informa del linaje al que se ancla su *Quijote*, mucho más animoso y galán que loco o caricaturesco. Diría que el bodegón gastro-literario –no abundan en el Siglo de Oro,



Figura 4.

con excepciones como *El bibliotecario* (1566) de Arcimboldo (Fig. 5) y el que reproduzco de Cristóforo Munari (Fig. 6)– es aquí un emblema y hasta una prolepsis no solo del hidalgo lector creado por Cervantes, sino del aventurero que nos irá mostrando la película. Recuérdese además que el *Amadís de Gaula* es el primer volumen que maese Nicolás dio al cura, rumbo al fuego, durante el escrutinio de la biblioteca de Quijano. El pronto y redentor arbitraje del barbero habla a las claras del crédito que le otorgaba Cervantes: «he oído decir que es el mejor de todos los libros que de este género se han compuesto; y así, como único en su arte, se debe perdonar» (I, 6) (Cervantes, 1998: 78).

Más que desvirtuada, la voz en *off* queda legitimada por esa naturaleza muerta, en tanto que nadie ha dicho aún –ni lo hará– que el antihéroe de la novela del alcaíno había perdido el juicio a fuerza de leer las hazañas de Amadís, Palmerín, Felixmarte y el resto de las franquicias de paladines consagrados a la ingrata tarea de salvar reinos y princesas. Nótese, en fin, la dificultad para prescindir verbalmente de uno de los arranques más recordados de la historia de la literatura, sin modernizar el discurso ni cambiarle ni una coma (01:32), pero también la destreza de Pozo a la hora de evocar con solo dos planos lo que los padres cultos esperarían y sus hijos desconocerán, aun habiéndolo visto, eso sí, de forma semejante (*Lord of the Rings*, *The Hobbit*, *Beowulf*, *Harry Potter*), en varias superproducciones de la fábrica de sueños estadounidense.

Esta agudeza, siempre que la penetremos a la manera de Gracián (1987: I, 55), para quien el *concepto* era «un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos», se duplica con un *travelling* (01:44) que pasa revista al resto de libros del hidalgo. El anacronismo cobra entonces carta de naturaleza: destaca entre ellos *Gladiator*, en homenaje poco



Figura 5. Wikimedia commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/Giuseppe_Arcimboldo



Figura 6. Wikimedia commons, [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Cristoforo_Munari#/media/File:Munari,_Cristoforo_-_Libri,_porcellane_cinesi,_vassoio_di_frutta,_bauletto,_vasetto_di_fiori_e_teiera_su_tavolo_coperto_da_tovaglia_rossa.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Cristoforo_Munari#/media/File:Munari_-_Libri,_porcellane_cinesi,_vassoio_di_frutta,_bauletto,_vasetto_di_fiori_e_teiera_su_tavolo_coperto_da_tovaglia_rossa.jpg)

sutil a la oscarizada película de Ridley Scott (2000). Pozo ha debido elegirla por su proximidad al imaginario visual de este segundo milenio, borrando por el contrario el rastro de *péplums* tan exquisitos como el *Spartacus* (*Espartaco*, 1960) de Stanley Kubrick. Su intención no admite dudas: el director busca subrayar la raíz aventurera de la novela de Cervantes, pues este *Quijote*, que no carece de pinceladas épicas, huye a sabiendas de lo bufo y de lo chocarrero. No hay que dejarse engañar por el título. Con otras palabras: Pozo busca entroncar a su héroe con la estirpe del Máximo Décimo Meridio (Russell Crowe) de *Gladiator*, que era un *patchwork*, a su vez, entre el susodicho



Figura 7.

Espartaco (Kirk Douglas en el filme de Kubrick) y el Maciste (Bartolomeo Pagano) de *Cabiria* (Giovanni Patrone, 1914); de igual modo que Amadís se presentó ante sus nobles vasallos de Gaula bajo la especie de un Lanzarote del Lago a la española.

No faltan en los anaqueles de este nuevo Quijote la tradición homérica (*Troya*, popularizada hoy gracias al taquillazo de Wolfgang Petersen (2004), con Brad Pitt en el papel de Aquiles y Eric Bana como el bravo Héctor) ni tampoco la artúrica, recurrente en el cinematógrafo desde los tiempos de *Camelot* (Joshua Logan, 1967) y *Excalibur* (John Boorman, 1981) a los de *King Arthur* (Antoine Fuqua, 2004), amén de campo abonado para el aluvión de *reboots* inspirados en la enigmática figura de Merlín y los caballeros de la tabla redonda. Y eso que José Pozo ha sumado otro anacronismo, con la mirada puesta en lo que leen nuestros niños: el *Harry Potter* (1997) de J. K. Rowling convive en esta suerte de *biblioteca aleph* con el *Espejo de Caballerías* (1525-1527) de Pedro López de Santa Catalina (las dos primeras partes) y Pedro de Reinoso (la tercera, 1547), uno de los dechados patrios del ciclo de aventuras carolingias –también aducido por Cervantes en el capítulo del donoso escrutinio–, y con *El caballero de la espada*, un *roman* del siglo XIII que forma un díptico con *La doncella de la mula* (02:10). Ambos textos los protagoniza sir Gauvain, sobrino de Arturo y el más resuelto de sus hombres. No vale la pena preguntarse (¿para qué!) cuántos de los padres que se gastaron ocho o nueve euros –y otros tantos en palomitas y refrescos– para que su prole pasara una tarde divertida llegarían a apreciar la riqueza semiótica de esos planos; e insisto, sus modelos librescos, en alianza con los del cine *mainstream*. Lo que sí reconozco es la sonrisa que despiertan en el filólogo, pues la ensalada homérica, artúrica y carolingia comporta otro guiño a



Figura 8.

aquellos adultos que sepan que la caballería surgió en España como una síntesis entre el ciclo bretón y el que gira en torno a Carlomagno y los Doce Pares de Francia.

Otro acierto –para muchos un enorme problema– de *Donkey Xote* se cifra en que Pozo usa e incluso abusa de la elipsis. Aspira a proyectar solo unos pocos episodios del original, porque su *leitmotiv* es el viaje de un Quijote enamorado que mira con algo de escepticismo las ilustres quimeras –los molinos, el rebaño de ovejas de Alifanfarón...– que lo consagraron como anti-héroe y, por consiguiente, como actor y bufón. Un Quijote lozano, saltarín, sin el «don» que precedía a su grotesco nombre; con unas piernas tan delgadas como flexibles, movido por una lectura romántica del texto de Cervantes²¹. Y con un grafismo nada diferente al del apuesto Robin de los Bosques con mallas verdes y bigotito que encarnara Errol Flynn en el clásico de Michael Curtiz (*The Adventures of Robin Hood*, 1938), vilipendiado en *Shrek* (49: 47) (Fig. 7) y sus secuelas. Al Quijote de Pozo lo espolea el amor bastante más que el carnaval. Por ello, enseguida nos informa de que tomó como escudero a un Sancho «con poca panza» (Maldivia, 2007) (02:44) y de que una dama llamada Dulcinea le había robado el seso.

Pero no hay que pasar por alto que lo primero que lee en esta cinta de Filmax no es un volumen de caballerías, sino un legajo (*La ardiente espada*) donde se describe un arma con detalle. El director ha huido otra vez del tópico, de lo manido, para acentuar la cara soldadesca de su personaje, sus dotes como esgrimista y, más todavía, el dominio que parece poseer de esta ciencia, tan en boga durante el Siglo de Oro. Baste reparar en la semejanza entre el dibujo del legajo (Fig. 8) y los de Pacheco de Narváez, espadero real, en su

21. Sobre la concepción romántica del *Quijote*, véanse Montero Reguera (2005), Tietz (2006: 293-326), Ertler y Humpl (2007), Martínez Mata (2007: 167-181) y, sobre todo, Close (2005) y Rivero Iglesias (2010).

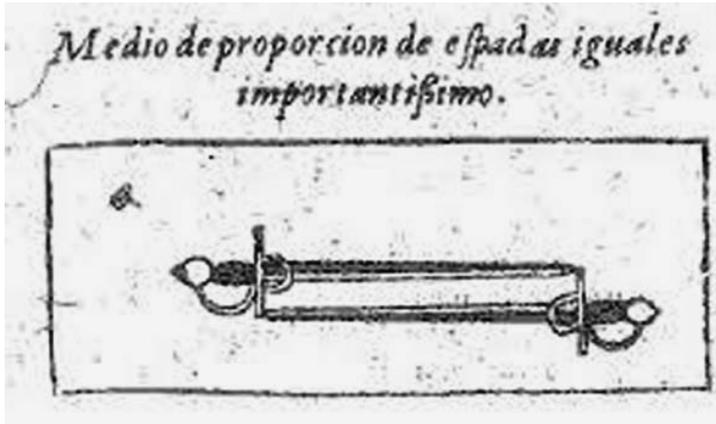


Figura 9.

Libro de las grandezas de la espada en que se declaran muchos secretos del que compuso el comendador Jerónimo de Carranza (1600) (Figs. 9-10).

Eso sí, cuando todo apuntaba al retrato de un diestro guerrero y mejor festejador –recuérdese que el *Amadís* se concibió como una obra de aventuras, pero también como un tratado de cortesía, de manera que todas las piezas de la película vuelven a encajar–, y justo en el instante en el que se alude a



Figura 10.

Dulcinea (03:05), la coza de un asno rompe un plano de lo más idílico, burlándose de la *voice over* y de este Quijote tan cultivado y galán. Pozo altera entonces la iluminación (03:12) (Fig. 11) para aclararnos que es el burro de Sancho quien toma la palabra, más que irritado con la forma en que el primer narrador relata los hechos (o al menos el prólogo). Rucio afirma sin ambages que no le interesa en absoluto lo que ponga en el libro de Cervantes, porque él sí estuvo allí y lo vio todo (03:17).

Habrà quien opine que esto resulta de veras iconoclasta contra la obra cumbre de nuestras letras. Sin embargo, a poco que reflexionemos, podrí también estimarse como una de las decisiones más cervantinas del cineasta, por lo que toca a la superposición de los narradores y al cuestionamiento del locutor omnisciente del inicio. Porque el *Quijote* de Cervantes comienza como el «cuento de un cuento» y el primer narrador no tarda en cederle el testigo –lo comparte de hecho en aparcería– a una segunda voz en el capítulo 9; la misma que confiesa haber leído lo que allí se recoge del manuscrito de un tal Cide Hamete, historiador aràbigu y por ello falsario y quimerista. Un narrador y un texto a los que nunca accederemos, de ahí que entre las versiones cinematogràficas solo la de Gutiérrez Aragón (1991) haya mostrado por ahora el rostro de Cide Hamete Benengeli, cuya credibilidad como relator el propio Quijote discute más de una vez. En el capítulo de la imprenta de Barcelona (II, 3), por ejemplo, el protagonista se topa con un volumen titulado *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* e ironiza acerca de lo escrito por el moro y, en suma, también por Cervantes: «Ahora digo [...] que no ha sido sabio el autor de mi historia, sino algùn ignorante hablador, que a tientu y sin algùn discurso se puso a escribirla, salga lo que saliere, como hacía Orbaneja, el pintor de Úbeda, al cual preguntàndole qué pintaba respondiò: “Lo que saliere”» (Cervantes, 1998: 652). Un alarde narrativo, pues, muy anterior a los de Unamuno, Pirandello o Peter Weir (*The Truman Show*, 1998), que le sigue ganando por nueve más y por la mano a la mayoría de los de la ciencia



Figura 11.



Figura 12.



Figura 13.

ficción de nuestros siglos. Luego la aparente blasfemia de Pozo se metamorfosea, si la miramos bien, en un cumplido a la técnica del complutense.

A continuación, un plano cenital se concentra sobre el rucio, que, iluminado por un foco, evoluciona por las tablas de un escenario (03:21) (Fig. 12). Ya he señalado la repercusión del teatro en este filme. La pregunta es: ¿dónde y cuándo hay que colocar dicha escena? El espacio y la ambientación recuerdan a los del *Don Chisciotte* de Scaparro (1983) más que a los de ningún otro, pues el director romano apostó por enclaustrar al viejo hidalgo en un corral de comedias que tenía algo de castillo, de circo, de plató y de penitenciaría²² (Fig. 13). Pero este recurso posee otras implicaciones. En *Donkey Xote*,

22. Véase Heredero (2014: 118-145).



Figura 14.



Figura 15.

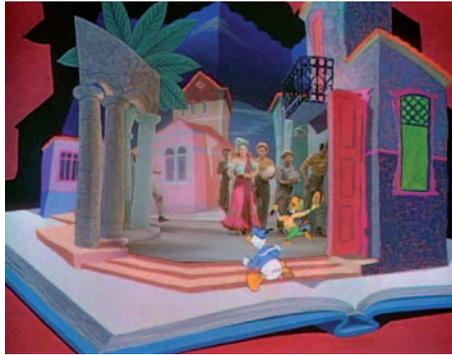


Figura 16.

Rucio rompe la cuarta pared para hablar con el público de la sala; se desplaza sin apenas moverse hasta un presente narrativo posterior al de lo que se nos estaba contando y que él mismo va a continuar a renglón seguido. Pero dicho presente forma parte a su vez de otra ficción; o sea, de una película, y representa una oportunidad para volver a «montar» los capítulos de la novela de Cervantes. Quisiera comparar esta secuencia con otra de *The Three Caballeros* (Norman Ferguson, 1944), el clásico de Walt Disney en el que el pato Donald se sumerge en las páginas de un libro-teatrito para conocer Salvador de Bahía y México (un colorido *tour* por Pátzcuaro, Veracruz y Acapulco) de la mano del loro José Carioca y de Panchito, un gallo mariachi y valentón (Figs. 14-16) ²³.

23. Esta técnica consta también en clásicos como *The Princess Bride* (*La princesa prometida*, Rob Reiner, 1987), a partir de la novela de William Goldman: el abuelo (Peter Falk) que oficia aquí como narrador se ve obligado a alterar algunos de los capítulos que lee (y el público contempla) por expreso deseo de su nieto (Fred Savage), que entiende que debieran ocurrir de otra manera. Y con más ambición aún, en *The Neverending Story* (*La historia interminable*, Wolfgang Petersen, 1984), adaptación del superventas de Michael Ende, donde la Emperatriz de Fantasía (Tami Stronach) en-



Figura 17.



Figura 18.



Figura 19.

Todo lo señalado representará para cualquier niño una dificultad mucho mayor que la del cacareado comienzo de *Shrek* (01:17-01:22), donde «el nivel al que pertenece el narrador se une con la propia diégesis de lo narrado cuando el protagonista desgarrá la página del libro que se lee, como hace la película con la interpretación tradicional [de los cuentos]: arrancarla y darle un nuevo sentido. [...] El recurso de revivir una obra realizando una mención explícita de la misma se encuentra en las mismas características desde las que la posmodernidad habla del pastiche y la otredad» (Cano Gámez, 2003: 5). Millán Barroso (2003: 251) lo ha razonado con buen pulso:

El ogro Shrek parte de un modelo de mundo que niega lo fantástico. Ello le impide entender los cuentos en términos ficcionales y aceptar el pacto de lectura que proponen. Desde la negación del mismo mundo en que se desenvuelve y con el que evita interactuar, se ve obligado a convertirse en el héroe protagonista de un cuento y acepta progresivamente el funcionamiento comunicativo del discurso ficcional en el que está irremediablemente integrado. [...] Escéptico, no quiso aceptar el pacto de ficcionalidad. Despectivo, rompió el libro de cuentos que a su mirada se presentaba.

Suscribo ambas tesis, pero ninguno de los dos ha reparado en que ese libro que el ogro mutila es un raro códice de *La bella durmiente*, con miniaturas de trazo prerrafaelita, dominadas por las líneas verticales, la ausencia de perspectiva y el protagonismo de una princesa de cabellos de oro (Figs. 17-19); más

comienda al guerrero Atreyu (Noah Hathaway) la búsqueda de un remedio para la enfermedad que padece. Sus aventuras se dan la mano con el mundo «extraficcional», donde Bastián Bux (Barret Oliver), huérfano de madre, lee lo que acontece en dicho país imaginario, percibiendo la novela como algo cada vez más real.

que similar, por cierto, a aquellas que idealizaron los pinceles de Millais, Rossetti o Burne-Jones a mediados del XIX (Figs. 20-23).



Figura 20. Wikimedia commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Paintings_by_John_Everett_Millais?uselang=es#/media/File:John_Everett_Millais_-_Cinderella.jpg



Figura 21. Wikimedia commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Paintings_by_John_Everett_Millais?uselang=es#/media/File:Millais_-_farmers-daughter.jpg



Figura 22. Wikimedia commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Paintings_of_females_by_Dante_Gabriel_Rossetti?uselang=es#/media/File:Sancta-Lilias.jpg



Figura 23. Wikimedia commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Paintings_of_females_by_Dante_Gabriel_Rossetti?uselang=es#/media/File:Rossetti_-_Pia_de_Tolomei.jpg



Figura 24.



Figura 25.

No en vano, considero que los pintores prerrafaelitas inspiraron a los dibujantes de la casa Disney en su espléndida adaptación (*Sleeping Beauty*, Clyde Geromini, Les Clark, Eric Larson y Wolfgang Reitherman, 1959) del cuento de Charles Perrault (Figs. 24-25), uno de cuyos planos sirvió además como papel de calco para la miniatura del incunable de *Shrek*. Es en detalles como este donde asoma el desdén de los creativos de DreamsWorks hacia la compañía del ratón Mickey; en un guiño mucho más sutil, más subliminal si se quiere, de lo que se ha solido apuntar.

Un efecto sonoro, mascullado por Rucio entre dientes (03:27), revela al público, menos sorprendido de que el primer narrador se subordine a la autoridad de un asno que del hecho de que este burro posea el don del habla, que el único pollino charlatán que él conoce suele acompañar a un ogro verde.

Aunque el guiño a la trilogía de *Shrek* salta a la vista, comenzando por el diseño del burrito (Fig. 26), esta concesión de Pozo a la *major* estadounidense va en detrimento de una cinta con la suficiente talla como para haberse librado de ella. Porque *Donkey Xote* solo debe a la saga de Adamson y Jenson unas gotas de humor grueso; bastantes menos de las que la crítica se afanó en buscar por aquí y por allá. Además, el motivo del rucio parlante se documenta por vez primera en las fábulas de Fedro, y con mayor vuelo en Apuleyo (Caputi 2007: 3), mientras que en el cine cuenta con ilustres antepasados que van de la mula Francis (*Francis the Talking Mule*, Arthur Rubin, 1950) a Tonto, el asno percusionista de *Los Trotamúsicos* (1989), la serie de dibujos creada por Cruz Delgado a partir del cuento *Los músicos de Bremen*, de los hermanos Grimm.

Sin dejar el ocio –y tampoco el próspero negocio– del recreo infantil, en los años 60 del siglo pasado Miguel Buñuel publicaba su novela *Rocinante de la Mancha* (1963). Dedicada a Walt Disney, en esta obra Rocinante y el burro de Sancho usurpan casi todo el protagonismo a Don Quijote y a su escudero. Ignoro si Pozo habrá leído el relato del autor turolense, una especie de Saint Exupery patrio; alegre responsable de unas nada edulcoradas historias dirigidas a los más pequeños de la casa, entre las que despuntan *El niño, la golondrina y el gato* (1958) y, con mayor dosis de ironía, *El aquelarrito* (1965). Las analogías con *Donkey Xote* son nítidas. Más aún desde que Rucio dice considerarse un valiente caballo, lo que supone una diferencia abismal no solo respecto al *Quijote* de Cervantes, sino a la supuesta deuda de este pollino de Pozo con el asno de *Shrek*, que es de naturaleza cobarde. Rucio se asemeja más bien al de la novela de Buñuel y a toda la biosfera de animales de Disney que sueñan con ser otros, o bien con adquirir un atributo que no les pertenece. La lista es larga: desde *Dumbo* (Norm Ferguson, Wilfred Jackson, Ben Sharpsteen, Bill Roberts, Samuel Armstrong, Jack Kinney y John Elliott, 1941), en la que el elefantito Jumbo Jr. descubre que puede volar gracias a sus enormes orejas, a dos de los segmentos de la citada *The Three*



Figura 26.

Caballeros: el del gauchito volador y el del pingüino de sangre fría que, harto del clima del Polo Sur, decide emigrar a tierras más cálidas.

Volveré sobre este asunto. Por ahora, me conformo con elevar el protagonismo de Rucio a la misma altura que el de Don Quijote, frente a lo que sucedía en la película de DreamsWorks, donde «la función principal de Asno [...] es la de ayudante del héroe, y pocas veces será tratado [...] como protagonista de su propia historia, de manera que, a pesar del apoyo sobre el hilvanado de subtramas, destaca el modelo compositivo del cuento por el predominio absoluto de la trama principal» (Millán Barroso, 2003: 241). Una segunda característica rema a favor de la verosimilitud de los hechos, y por ello de la cinta de Filmax: si el Asno de *Shrek* no pasa de ser un cómico parlanchín doblado por Eddie Murphy, en *Donkey Xote* los animales solo pueden dialogar entre ellos. Rucio no habla con los humanos porque las leyes naturales se lo impiden. Lo mismo que a Cipión y Berganza en *El coloquio de los perros*, por agudos y verbosos que fueran aquellos dos alanos. Tanto en la última de las *Novelas ejemplares* como en la película de Pozo no se nos presentan criaturas lucianescas, *stricto sensu*; ni tampoco salidas de una fábula de Samaniego, Iriarte o Disney, aunque esto difícilmente alcance a comprenderlo un niño. Se trata, en suma, de personajes menos festivos que el Asno de *Shrek*, pues en *Donkey Xote* esa misión queda reservada para el insufrible gallo James.

A propósito de los distintos filtros narrativos, lo más sugerente del filme español —la producción de DreamsWorks es muy chata en este sentido— se cifra en que en menos de tres minutos la voz del locutor omnisciente ha sido reemplazada por la de un burro que lo ataja para tomar la riendas del relato, romper la cuarta pared con su público y, en un circense más difícil todavía, también una quinta, pues se zambulle de golpe dentro de las páginas del libro (el *Quijote* de Cervantes) del que en principio —porque no lo hemos visto— ha salido para re-contárnoslo a su antojo. Es probable que tanto vaivén espacio-temporal confunda a más de un crío, como también lo es que ninguno asimilará, hasta pasados unos minutos, que ese burro venía en realidad del Barroco (para ellos, y para la mayoría, sinónimo de Marte, pero con gola y jubón), por mucho que se adorne con una gorrita de béisbol y luzca un arete en la oreja. Dos concesiones de Pozo a la moderna galería que desvirtúan un poco la estupenda idea narratológica que acabo de glosar. Y es que aunque el ilterdense ha rodado un filme que aspira a divertir y emocionar a partes iguales, no dudo de que sería digno de recibir el cálido *nihil obstat* tanto de Cervantes como de Bajtín (1989), quien dedicó más de un centenar de páginas a explicarnos en qué consiste la polifonía y el dialogismo en eso que llamamos «novela»²⁴.

Pero no acaban aquí sus aciertos; y eso que don Quijote ni siquiera ha asomado la nariz por la película. Con unas agallas que han contribuido a que su obra no triunfara del todo —batacazo nada infrecuente en la animación nacional, si excluimos los títulos ya aducidos y los dos empeños de Antonio

24. Sobre estas nociones, a las que podría añadir las de «mosaico de textos» (Kristeva), «intertextualidad» (Barthes y Riffaterre) y «trantextualidad» (Genette, 1989), véase la monografía de Lara Rallo (2006).

Banderas por sanear nuestra industria como mecenas de obras más «hollywoodienses»: *El lince perdido* (Raúl García Sanz y Manuel Sicilia Morales, 2008; Goya a la Mejor Película de Animación) y la reciente *Justin y la espada del valor* (Manuel Sicilia, 2013)–, Pozo explota a continuación el recurso de la pantalla partida (03:45). Un detalle trascendente para aquilatar el juego de narradores y perspectivas al que invitan Cervantes y también su filme. De ese modo, anuda la ficción de primer grado (o sea, *Donkey Xote*) con la novela barroca (*El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* y sobre todo *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*) tal como la reformula Rucio dentro de esta película. Una ironía perfecta. Sin perder ni un segundo (03:46), el asno se lanza al interior del texto de alcaíno, traspasa el espejo entre la realidad (que para nosotros ya era un truco: ¡un burro que habla!) y la ficción, por decirlo al modo de *Alice in Wonderland*, rompiendo la frontera entre el presente desde el que Rucio apelaba a los espectadores y todo lo que les narrará a continuación: unos hechos que paradójicamente él mismo protagoniza y sucedieron mucho antes. Esta técnica, más propia de la picaresca que de la prosa de Cervantes, se subraya además con un gesto nada gratuito: Rucio trota de la zona más oscura a la más luminosa de las dos viñetas en las que Pozo ha dividido la pantalla (Figs. 27-28).



Figura 27.



Figura 28.

Es innegable la eficacia de este plano por lo que atañe a la poética barroca, leída por Orozco Díaz (1989: 36-38) como una «lucha de contrarios». Sin desdeñar que la responsabilidad narrativa de la mitad luminosa de esta escena correspondía al locutor omnisciente, y por ello al pasado del relato filmico, que durante la primera secuencia de la película (el «discurso», en términos de Chatman, 1990), al menos desde la posición del espectador, era el presente; o sea, el «discurso» de la primera secuencia transcurría en un presente situado en el siglo XVII que debiera avanzar linealmente («En un lugar de la Mancha...»), hasta que la coza de Rucio nos obliga a relativizarlo todo. Entonces, ese pasado se actualiza gracias a la intervención de un burro que, por si fuera poco, se vale del recurso de la elipsis a la menor ocasión. Así, precisa enseguida que lo que va a contarnos sucedió «después de nuestra primera aventura», dejándole al espectador, se entiende que algo leído, el trabajo de colmar esos lugares de indeterminación a los que me he referido. Y no hay que hilar demasiado fino para comprender que este asno que forma parte y a la vez se esfuma a su albur del texto de Cervantes –desde el momento en que se dirige al público– para luego regresar a él, o mejor, a esa película regida por un primer narrador (José Pozo escindido en un «yo Pozo»), como Cervantes se escindía en un «yo Cervantes» en los prólogos de sus libros) que calca solo una parte de lo escrito por el alcaíno, representa un tributo del director a uno de los olvidos más celebrados del manco de Lepanto: el del robo (I, 25) y la extraña recuperación del rucio de Sancho (I, 45)²⁵.

También le asiste a Pozo el oficio cinematográfico. Los sucesivos trasvases de la narración de segundo grado (o sea, el presente del burro relator) a la de primer grado (el presente acerca de unos hechos del pasado que gobierna el primer locutor) se subrayan mediante la transición de los grises y las sombras azules por las que campaba el agudo Rucio a los tonos pastel que avalan el paso del corral barroco al cine de dibujos para niños; más aún, este viraje desde la realidad ficcionalizada (el teatrillo por el que trotaba el asno) a la segunda instancia del «mundo posible de la literatura» (Doležel, 1998) sí que se asemeja al estilo cromático de la compañía DreamsWorks; por mucho que otros sigamos prefiriendo cómo Victor Fleming rodó lo mismo en *The Wizard of Oz* (*El mago de Oz*, 1939) (Figs. 29-30). Quizá porque nunca hemos viajado a Kansas y nos gustaría que Dorothy Gale (Judy Garland) nos susurrara al oído *Somewhere over the Rainbow*. Pero esa es otra película.

25. Una de las mayores diferencias entre las dos primeras ediciones del *Quijote*, ambas impresas en 1605. Según explica Eisenberg (1976: 94-102; 1987: 135-173), quien pone sobre la mesa la osada tesis de que el capítulo 3 de la Segunda parte del *Quijote*, donde se trata el tema [del robo del Rucio], fue escrito en 1605, después de la publicación de la primera parte, pero antes de que se hicieran las correcciones en la segunda edición de Juan de la Cuesta, «en la primera edición, [...] [de] enero de 1605, encontramos de repente en el capítulo 25, después de mencionar el rucio como presente, que Sancho se queja por el robo de que fue objeto, sin que haya discusión o referencia a este. Veinte capítulos más adelante aparece otra vez [...], sin que se nos haya facilitado explicación alguna sobre su recuperación. En esta segunda edición de Juan de la Cuesta, que apareció hacia junio de 1605, hallamos dos pasajes no presentes en la primera [...]: el primero –en el capítulo 23– describe el robo del asno; el segundo –capítulo 30– habla de su recuperación».

Huelga abundar en que el perfil del burrito, relator autodiegético y protagonista rebasa el terreno de lo cómico. Es cierto que mediante un *gag* demasiado recurrente, que tampoco ayuda al filme en demasía, Rucio se convertirá en receptor de una segunda coz (04:04): esta vez se la propinan un par de



Figura 29.



Figura 30.



Figura 31.

caballos que no lo dejan atravesar un puente (Fig. 31). Aunque la apuesta por una voz narradora y equina se nutre de lo que Genette llamó *travestimiento burlesco*, no procede definir a *Donkey Xote* como una zooépica, y eso que no le faltan atributos²⁶. La noción de «travestimiento», o mejor, de «apólogo», asoma por la segunda jornada de la película, cuando Rucio se pregunta: «¿Por qué los humanos no entienden lo que les decimos? ¿No son tan inteligentes?» (44:00). No analizo, pues, un largometraje que pueda medirse en igualdad de méritos con epopeyas burlescas tan cultas como *La gatomaquia* (1634) de Lope, *La Asinaria* de Fernández de Ribera (ms. 1473 de la BNE), articulada en trece cantos, de los cuales Perit ha editado siete (Fernández de Ribera, 1947)²⁷; o la *Burromaquia* (1744) de Álvarez de Toledo²⁸.

Sin embargo, Pozo se cura en salud guiñándole un ojo al ciclo bretón y también a nuestros libros de caballería. La secuencia en la que los corceles le niegan el camino a Rucio, enfrentándose en un duelo que sabemos desigual, es digna heredera de los pasos de armas, en los que un mantenedor se ubicaba en algún paraje para impedir el tránsito al resto de paladines, los «aventureros». No me extenderé sobre este motivo medieval, que figuraba ya en el modelo artúrico del *Eric y Enid* de Chrétien de Troyes (c. 1170), pero conservamos noticia del *Paso de la Fuerte Ventura* (Valladolid), en el que Enrique de Aragón intervino como mantenedor, mientras que su hermano el rey de Navarra hacía las veces de aventurero (1428); del *Paso honroso en el*

26. Aunque es un término discutido (Cacho Casal, 2013: 137-154) y se han propuesto alternativas como «épopées animalières» (Fasquel, 2010: 589) y «zooaquias» (Bonilla Cerezo y Luján Atienza, 2014), es Boaglio (2001: 41) quien mejor ha precisado su naturaleza: «In definitiva, dunque, proprio la mutevolezza di immagini e cose e punti di vista, insieme con la scoperta della relatività di tutti i linguaggi –e cioè quel fondo di verità “tragica” che la civiltà barocca esprimeva, da Getto individuato nel “metaforismo” en el “metamorfismo” universal– furono elementi necessari, se non addirittura indispensabili, per la nascita di un genere “aperto” e metamorfico come il poema eroicomico, in cui coesistono e vengono a confliggere l’eroico e il burlesco, il lirico e il comico, il cavalleresco e la sguaiatezza del ribobolo».

27. En la actualidad me ocupo de su estudio y edición.

28. Véanse Bonilla Cerezo y Luján Atienza (2014: 25-40 y 149-197).



Figura 32.

punte Órbigo, entre León y Astorga; o del *Pas de l'Arbre Charlemagne* (1443), en las cercanías de Dijon, donde destacaron aventureros españoles como Vázquez de Saavedra o Diego de Varela²⁹.

Tras la primera costalada del filme, en el sufrido lomo del burro de Sancho, que recibe en *Donkey Xote* muchos más palos que su amo e infinitamente más que el cuerdo hidalgo, renuente aquí a abrazar el humor de los cristobitas, Rucio grita mientras sale disparado por los aires: «¡Algún día seré un gran caballo!». Un detalle que la cinta de Pozo sí comparte con *Shrek*: el trueque de las funciones arquetípicas de los personajes. Así, en un diálogo entre el ogro y Fiona, que a pesar de su condición monstruosa no se priva de los modales caballerescos, la princesa se refiere a Asno como «noble corcel» (39:15). Y según Millán Barroso (2003: 243), lo mismo cabría decir sobre el papel del héroe, asumido por Shrek en la saga de DreamsWorks, frente al pérfido Lord Farquaad. Pues bien, al extrapolar esta situación a la película de Filmax, el protagonismo de Rucio se iguala no solo con el del hidalgo, sino que supera con creces al de Rocinante.

2. *El reto del caballero*

La primera jornada de *Donkey Xote*, que no deja de ser una comedia barroca, otorga protagonismo a Rocinante (05:19-05:28), demorando en lo posible los lances que atañen a los personajes humanos. Ese saco de huesos que acostumbra a montar don Quijote capitanea una tropa de gallinas (Fig. 32)

29. Véanse Barber y Barker (1989). Recordemos asimismo lo dicho por Cervantes (1998: 371-372) en el capítulo 32 de la Primera parte del *Quijote*: «Y este Diego García de Paredes fue un principal caballero, natural de la ciudad de Trujillo, en Extremadura, valentísimo soldado, y de tantas fuerzas naturales, que detenía con un dedo una rueda de molino en la mitad de su furia, y puesto con un montante en la entrada de un puente, detuvo a todo un innumerable ejército que no pasase por ella, e hizo otras tales cosas, que si como él las cuenta y escribe él asimismo con la modestia de caballero y de cronista propio, las escribiera otro libre desapasionado, pusieran en olvido las de los Héctores, Aquiles y Roldanes».



Figura 33.

que nos trae a la memoria el que juzgo su modelo directo: el ejército de ponedoras de *Chicken Run* (*Evasión en la granja*, Nick Park y Peter Lord, 2000) (Figs. 33-35). Es verdad que este caballo recuerda a otros de los de DreamsWorks, como ya sucedía en *El Cid. La leyenda*, pero la escena representa una nueva prolepsis de lo que veremos después: Rocinante actúa en *Donkey Xote* como un gallina redomado, de ahí que solo mande una legión de aves.

Justo entonces, mientras aún resuena en nuestros oídos el estribillo de la canción «Si valiente quieres ser, disciplina has de tener», moralina de toda cinta de dibujos que se precie de cientos de tardes acunadas por las producciones de Disney, Rucio llega al hogar del matrimonio Panza. Otra declaración de intenciones por parte de Pozo: *Donkey Xote* se concibió como la adaptación infantil del clásico, pero también como un órdago a favor de los actores secundarios.

Sin malgastar un instante, Rucio embiste contra las pobres gallinas como asno en cacharrería, rubricando así el segundo trompazo del filme. Recuérdese que la comicidad *slapstick*, de probada eficacia cuando se trata de atraer a públicos en edad infantil, se apoderaba ya de la Primera parte del *Quijote* y bastante menos de la segunda, excepción hecha de la farsa en la corte de los duques, que gana estatura en la película de Filmmax. Dentro de esa nave de volátiles, a tenor de las gallinas y de que también ellas acaban por los aires, destaca James, un mediocre reflejo de Rocky, el gallo volador de *Chicken Run*, que se ufana de haber servido como escolta de Babieca, el caballo del Cid. Aunque el cineasta ilderdense no renuncie a la autocita, pues debutó en la profesión con un largo de dibujos sobre el héroe de Vivar, y tampoco a la pincelada histórica –James intervino en la batalla de Cuarte (21/10/1094), donde los cristianos se midieron con los almorávides³⁰–, este gallo se limita a ser un figurón que en nada ayuda ni al humor ni al hilo

30. Véase Montaner Frutos (2005).

narrativo de la historia. Porque por mucho que enjaulemos a todo un ecosistema en noventa minutos de celuloide, hay cosas por las que ni el más listo de los bichos debe (ni puede) pasar.

La amistad entre Quijote y Sancho hunde sus raíces en otro género renacentista: el diálogo. En principio, el hidalgo y el porquerón representan dos puntos de vista no ya complementarios –la manida tesis del idealismo vs. el realismo– sino opuestos: la utopía amorosa del caballero frente a la codicia de Sancho, que a medida que lo asiste durante sus aventuras comienza tam-



Figura 34.

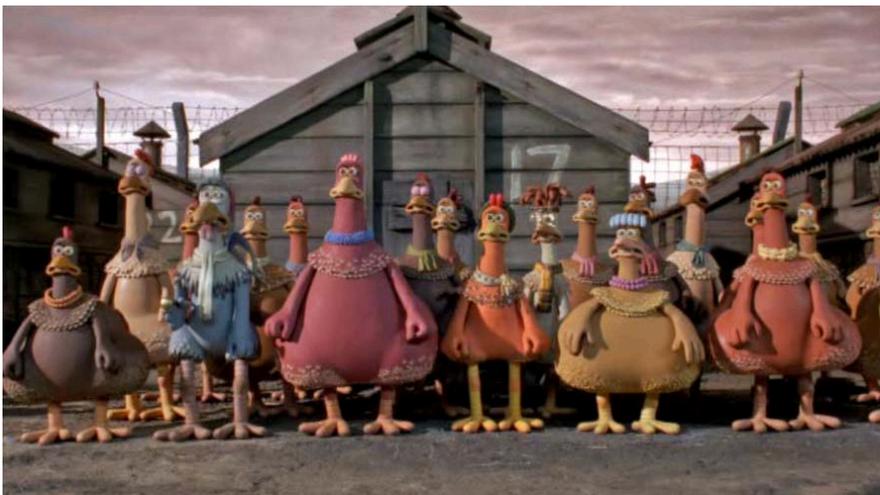


Figura 35.

bién a sufrir –por lo que se refiere a Dulcinea– lo que podría catalogarse como “síndrome de san Manuel Bueno, mártir”, dado que, igual que el cura de Unamuno, se debate entre revelarle la verdad a su amigo o ensanchar los quilates de sus fantasías, con las que por cierto comulga cada vez más (II, 10). Y lo propio sucede con sus respectivas monturas, definidas por un sutil quiasmo entre los humores de sus amos; por eso Rocinante le espeta a Rucio: «Eres igual que Quijote, ¡un loco!».

El espectador tendrá ya una idea clara de quiénes son los principales actores de una intriga que todavía no ha comenzado. Y que lo hará con otro anacronismo: el plano de una mano que abre una cámara acorazada con una llave antes de teclear un código secreto (Figs. 36-37) varía el tono y el cromatismo de la obertura del filme. El rastro de la franquicia del agente 007, de *Mission: Impossible* (*Misión imposible*, Brian de Palma, 1996), *Entrapment* (*La trampa*, Jon Amiel, 1999) o *National Treasure* (*La búsqueda*, John Turkeltaub, 2004), tanto da, aflora de manera explícita en la pantalla, si bien lo



Figura 36.



Figura 37.



Figura 38.



Figura 39. Francesco del Cossa, *Alegoría de marzo* (detalle), Palazzo Schifanoia, Ferrara.

mejor es que, como en todos esos *thrillers*, la identidad del villano solo se revelará al final³¹.

Respecto al diseño de producción, en *Donkey Xote* no escasean las buenas ideas. Verbigracia, Pozo amplía la profundidad de campo de un plano escalonando las grupas de cinco caballos, observados por Rucio a corta distancia (09:31) (Fig. 38); un recurso similar al usado por los maestros del Renacimiento italiano, como Francesco del Cossa, en la *Sala de los Meses* del Palacio Schifanoia (Fig. 39), o Paolo Ucello, en *La batalla de San Romano*

31. Dejo a un lado otros anacronismos *typical spanish*, con lo que ello supone. Por ejemplo, el plano del toro de Osborne durante la huida del carro de Siniestro (28:06).



Figura 40. Wikimedia commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Batalla_San_Romano_01.JPG?uselang=es



Figura 41.

(Fig. 40). Con el fresco del artista ferrarés dicho plano coincide además en la variedad de las capas equinas: tordo vinoso, alazán, tordo, castaño y tordo isabelo.

Otra serie de trazos cultos tienen que ver con la colección pictórica que adorna la fortaleza de Sansón Carrasco, empezando por el retrato de la princesa de Éboli (11:19) al fondo de la estancia que el bachiller fatiga junto a don Quijote (Fig. 41). Un elegante tributo del realizador al conocido lienzo de Sánchez Coello (Fig. 42).



Figura 42. Wikimedia commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_princesa_de_%C3%89boli.jpg?uselang=es

Y lo mismo vale afirmar para el retrato de medio cuerpo de un noble con gola (Fig. 43), inspirado en el ecuestre que Velázquez dedicó al rey Felipe III (Fig. 44), que intuimos fugazmente tras el hombro de Sancho (11:43); y para la copia del *Cardenal* de Rafael que hermosea una de las salas del Prado (Figs. 45-46).



Figura 43.



Figura 44. Wikimedia commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Felipe_III_caballo_Vel%C3%A1zquez_lou.jpg?uselang=es



Figura 45.



Figura 46. Wikimedia commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rafael_-_Retrato_de_um_Cardeal.jpg?uselang=es

Todavía inmersos en este pseudo-museo, conviene reparar en otro acierto de Pozo que tiene que ver con la presentación del villano. Lo primero que el público sabrá de él se deduce de un cuadro en el que aparece con un cráneo en la mano (Fig. 47). Criatura hamletiana, oscilante entre su fervor por don Quijote y el odio que le profesa, dada la fama que disfruta el hidalgo, este plano del bachiller (09:51), ya de carne y píxel (Fig. 48), dueño de un fortín

repleto de gadgets (en un guiño a *Goldfinger*; Guy Hamilton, 1964), no vacila al traslucir su malestar por el cerro de cartas que recibe a diario sobre el libro de su enemigo. Luego Pozo reprodujo la misma autorreferencia de Cervantes a su primer *Quijote* (1605) en la Segunda parte (1615) de la novela.

El rostro de Sansón Carrasco, no muy distinto del Buddy Pine/Síndrome de *The Incredibles* (*Los increíbles*, Brad Bird, 2004) (Fig. 49), ensancha hi-



Figura 47.



Figura 48.



Figura 49.



Figura 50.

perbólicamente sus celos hacia el protagonista. Pero la escena interesa por un trazo delicadísimo: al ubicarlo junto al caballero en la misma sala, el director nos induce a cavilar sobre la dialéctica entre un par de marcos: el del cuadro con el retrato del bachiller y el formado por las baldas de la biblioteca –soberbia metáfora– bajo la que se cobija don Quijote (Fig. 50).

Las elipsis se antojan superlativas. Todo lo visto hasta ahora ha ocurrido después de lo que se contaba en la Primera parte del libro, pues Pozo se atreve a prescindir en su película de los capítulos más famosos. Y una curiosidad: Sancho se duele de que su amo no lo haya nombrado todavía señor de ninguna ínsula; exactamente igual, e insisto en que no creo que existan préstamos directos, que en la primera réplica del escudero en el *Don Chisciotte* de Scaparro. La respuesta del hidalgo es tajante y aclara la razón de su viaje: «¡Tú viste a Dulcinea y yo no!» (10:48).

Este debate entre el pasional Quijote y el acucioso Sancho se interrumpe cuando Sansón Carrasco lee un panfleto en el que el Caballero de la Media Luna –no queda ni rastro del primer disfraz del bachiller como el Caballero de los Espejos (II, 12)– reta al héroe a un duelo en Barcelona para revelar, siempre que logre vencerlo, la identidad de Dulcinea. Estaríamos ya por tanto al final de la Segunda parte (II, 44) de la novela, pero no han transcurrido ni diez minutos de la cinta. Y lo más peliagudo: quien no haya leído a Cervantes ignorará por qué don Quijote y su rechoncho amigo son tan célebres. Solo se nos ha insinuado hasta ahora que al protagonista le encanta leer y que –a tenor del legajo– no le hace ascos a empuñar la espada. Un soldado, pues, a mitad de camino entre Scaramouche y el Zorro. Otra analogía con el proyecto de Scaparro es que el único ramalazo de excentricidad en este caballero se cifra en su amor *fou* por una damisela a la que no ha visto nunca. Hasta la elección de capítulos realizada por Azcona para el guion del *Don Chisciotte* del artista romano coincide a menudo con la de la producción de Filmax.

El que el hidalgo y Sancho también se hayan convertido aquí en compañeros de fatigas revalida aquella tesis de Martín Morán (1992: 75-118) acerca de la progresiva quijotización del escudero y de la sanchificación del héroe como clave de lectura, ya que Pozo atribuye a Sancho parte de la supuesta locura de Quijano: «Y ahora sois don Quijote y Sancho, Sancho y Don Quijote, [...] un símbolo indivisible de esta hermosa aldea» (11:56-12:01). De hecho, su nada chiflado aldeano, un hombre sin historia en el original, un hijo de nadie, convertido ahora en paladín del que se vende *memorabilia* en los tenderetes, necesita a Sancho a su vera más que nunca, ya que él fue el único que consiguió ver a su dama. Solo al final el escudero abdicará de esta farsa, confesándole a su amo que todo había sido un fraude. Y lo hace justo cuando lo invitan a buscar un tesoro. Otra vez la codicia.

Unas secuencias después, Pozo remata su dibujo de ambos camaradas. Sancho le pregunta a Quijote: «¿Estás loco?». Y este responde: «Bueno, técnicamente sí» (23:24). No será necesario ahondar en las connotaciones ni en la ambigüedad de este adverbio («técnicamente»). Y eso que Sancho apostilla rotundo: «No conozco hombre más feliz, hombre que se atreva a vivir como piensa y como siente su corazón» (57:13).

Lo que tampoco obsta para que a veces se enfurruñe y no quiera pisar Barcelona ni en pintura. Otra conquista del diálogo entre ambos compinches, expertos lanzadores de pullas, estriba en la escena en la que avanzan al paso sobre sus monturas; en paralelo, ignorándose mutuamente, antes de precipitarse en un frenético galope en el que ambos pugnan por tomar la delantera (13:49-14:10); o bien cuando Sancho no oculta sus dudas hacia el hecho de que Quijote se decida a pagarle algún día (14:40). El hidalgo le ataja, con toda la intención: «¡Mostremos al mundo cómo vivir una vida excepcional!».

El segundo préstamo del *Amadís*, que Pozo tampoco se toma la molestia de explicar, se aloja en la armadura de Sansón Carrasco, conocida por aquellos lares como la *Esplandiana*. Si bien la escena en la que el bachiller nos la presenta, en una sala llena de cachivaches robóticos, no oculta que el ilerdense recicló como falsilla (palomitera) para su película la colección de trajes que Tony Stark/Iron Man atesora en el búnker de sus industrias; por no hablar de los sofisticados ternos de murciélago que Lucius Fox diseña para el no menos multimillonario Bruce Wayne/Batman.

Esta panoplia nos interesa por su nombre, claro está, que remite al del heredero de Amadís y Oriana, además de protagonista del quinto libro del ciclo amadisiesco, en el que lucha contra las tropas de Armato de Persia y contra los moros, coaligados para adueñarse de Constantinopla. A Esplandián, por tanto, cabría atribuirle el primer giro genuinamente hispánico de los libros de caballería, dado que se convirtió en adalid de esa cruzada contra los enemigos de la fe. Por otro lado, este príncipe epiloga asimismo las hazañas de



Figura 51.



Figura 52.

su padre, como el *Quijote* epilogaría, un siglo después, el género fundado en nuestro solar por el *Tirant lo Blanc* (1490, traducido en 1511) de Martorell y por el propio volumen de Montalvo.

No debiera asombrarnos que al final de la película el héroe luzca esta armadura con superpoderes (23:59), pues ya los atesoraba la de Mordred, el fruto de la incestuosa unión de Morgana con su hermanastro Arturo; o la del semidiós Perseo, descendiente de Zeus y de la mortal Dánae, que había recibido de Hermes unos talares alados, una hoz de adamantio, por gentileza de su padre, el casco de Hades, que volvía invisible a quien lo llevara, y un escudo de Atenea para vencer a la gorgona Medusa. En este caso, la coraza y el peto que al final portará Quijote albergan el espíritu del corajudo Esplandián –repito que nunca se aclara quién fue dicho personaje–, decidido a someter al carcelero de la falsa Dulcinea en el primer tramo del filme.

Un detalle este que no consta en ninguna otra versión literaria o cinematográfica de la obra de Cervantes. Como tampoco he localizado ninguna in-

clusión de Fernández de Avellaneda en calidad de personaje. Pozo amplía y ficcionaliza de ese modo la talla literaria del ladino novelista de Tordesillas, que rebasa aquí el mero papel de apócrifo continuador de la Primera parte del *Quijote*. La forma de presentarlo da buena muestra del talento del director: con un plano que es también la anamorfosis de una calavera (16:46), imagen que repetirá cada vez que Avellaneda aparezca en plano (17:13). Opino que el báculo que siempre lleva consigo representa una sinécdoque o una miniatura de su huesuda cara (21:58) (Figs. 51-52) y remite a anamorfosis áureas tan logradas como la de *Los embajadores* de Hans Holbein (Fig. 53); o la más difusa de uno de los filósofos de José Ribera en un lienzo conservado en el Museo Hermitage, cuyo libro y bocamanga, donde se vislumbra otro cráneo, evocan la *vanitas* de las *litterae*.



Figura 53. Wikimedia commons, [https://commons.wikimedia.org/wiki/Hans_Holbein_\(II\)#/media/File:Hans_Holbein_the_Younger_-_The_Ambassadors_-_Google_Art_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Hans_Holbein_(II)#/media/File:Hans_Holbein_the_Younger_-_The_Ambassadors_-_Google_Art_Project.jpg)

Según digo, Avellaneda, cadavérico y afilado a partes iguales, vaga por *Donkey Xote* como un alma en pena –recuérdese a este propósito la legión de fantasmas con los que se tropiezan los héroes galos en la undécima de *Las doce pruebas de Astérix* (René Goscinny, Henri Gruel, Pierre Watrin y Albert Uderzo, 1976), e incluso el Skeletor de *He-Man and the Masters of the Universe* (*He-Man y los amos del Universo*, Mattel, 1981-1984), bucráneo de rebeco en mano (Fig. 54)– y como interlocutor de Carrasco deseoso de contratar los servicios del Caballero Sinistro para impedir que don Quijote llegue a Barcelona.

Durante ese trayecto, el hidalgo y su escudero se detendrán en las orillas de un río. Otro plano muy efectivo para reforzar sus desencuentros y la distancia, vadeable, que todavía media entre ellos (Fig. 55). Pero la metáfora no es nueva. Figura ya en los poemas gauchescos del siglo XIX, con joyas como el *Fausto* de Estanislao del Campo:

si estos gauchos [Anastasio el Pollo y Laguna], e incluso [el Martín Fierro de José] Hernández, tienen conexión con la caballería, también son los precursores del cowboy norteamericano. Tanto en Anastasio el Pollo [...] como en Cervantes se atisba una añoranza, un puro sentido de lo crepuscular. Por eso eligen a dos patriarcas recitando mitos junto a un río; por eso don Quijote “nació” con más de cincuenta años y jugaba a ser un niño; por eso Martín Fierro y Cruz se desvanecen [a lo lejos], en el horizonte. Si reflexionamos sobre lo que nos muestra la gran pantalla, el *western* sigue los mismos cauces. Con la diferencia de que John Ford, que fundó



Figura 54.



Figura 55.



Figura 56.

las columnas de [este] género en *Stagecoach* (1939) y *My Darling Clementine* (*Pasión de los fuertes*, 1946), fue también profeta de su crepúsculo en *The Searchers* (*Centauros del desierto*, 1956), donde Ethan Edwards cabalga hacia un no tiempo y un no lugar donde solo habitan los fantasmas, y notario de su defunción en *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962). Laguna y Pollo se abrazan en un intervalo entre la ciudad y el campo, [en un río], porque anuncian el adiós a un periodo, pero también porque se trata del espacio más apropiado y más libre para narrar, que es su objetivo. El tópico del alivio de caminantes, que Cervantes supo [reciclar de Timoneda], culmina en una venta manchega y en un río argentino (Bonilla Cerezo 2010: 56)³².

32. El encuentro entre dos compadres estaba ya topicalizado, tanto si tenía su asiento en la divisoria como en las orillas o trincheras. Véase *Contreras llegando al fogón de su aparcería*, una de los mejores textos de *Aniceto el Gallo* (Borges y Bioy Casares (eds.), 1955: II, 205-228).

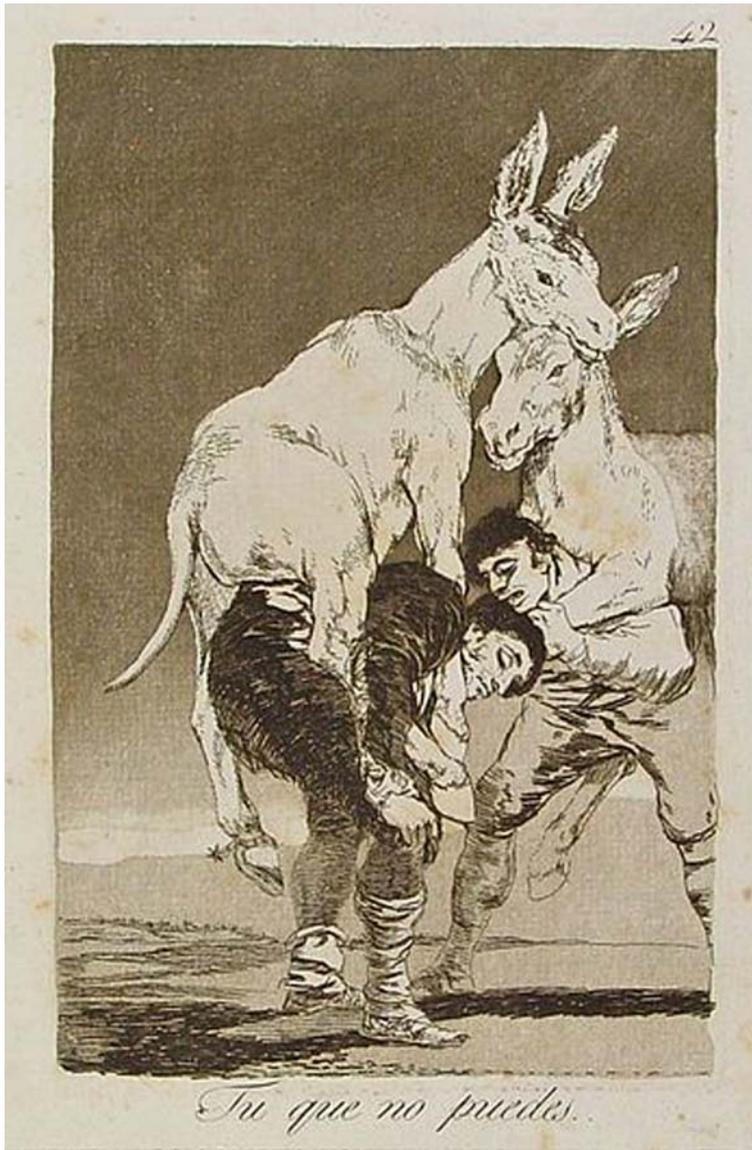


Figura 57. Wikimedia commons, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Capricho42\(detalle1\)_Goya.jpg?uselang=es](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Capricho42(detalle1)_Goya.jpg?uselang=es)

No termina aquí la cosa. La mecha irónica prende cuando don Quijote carga a cuestas con su rocín (18:02) (Fig. 56). Un chiste que divertirá a los niños pero que resulta algo menos pueril al compararlo con uno de los *Caprichos* de Goya; en concreto con el aguafuerte *Tú que no puedes* (1799) (Fig. 57), la número 42 de las ochenta estampas del pintor aragonés, cuyo



Figura 58.



Figura 59.

doblez político no para mientes. Sobre todo porque el título que Goya había ideado para su grabado fue *Cómo suben los borricos*. Con otras palabras: los gobernantes, por más que lleguen a mandar, y hasta los héroes, no dejan de ser unos soberanos asnos; de ahí que las clases útiles y trabajadoras soporten sobre sus hombros el peso de las contribuciones al Estado. Luego ni tan simple ni tan candorosa la broma de *Donkey Xote*.

Que Pozo retoma varias claves eruditas se aprecia también en los fondos de sus planos. En el primer acto, junto a unos paisajes marcados por los de la saga de *Shrek*, intercala otros más ásperos y alucinados, se diría que románticos, gracias al eficaz uso del contrapicado³³. Durante la tormenta, el hidalgo y Sancho ascienden por unos riscos (18:14) (Figs. 58-59) que no

33. También en *Shrek*, durante la salida del ogro rumbo al palacio donde está presa Fiona, se acudía a esta suerte de “nocturno paisajístico” (27:21).

difieren apenas de los de Doré en sus grabados (Figs. 60-61), culpables en buena medida del imaginario moderno del *Quijote*.

La película se estructura, en suma, sin avergonzarse de ello en ningún momento, como un tapiz de palimpsestos cultos; bordado con hilos bastante más conceptistas y al bies que los de las cintas de DreamsWorks, que no dudan a la hora de tomarse a chacota la dormición de *Blancanieves*, ante la que Shrek exclama: «¡La muerta fuera de la mesa!» (Fig. 62); el exilio de



Figura 60.



Figura 61.

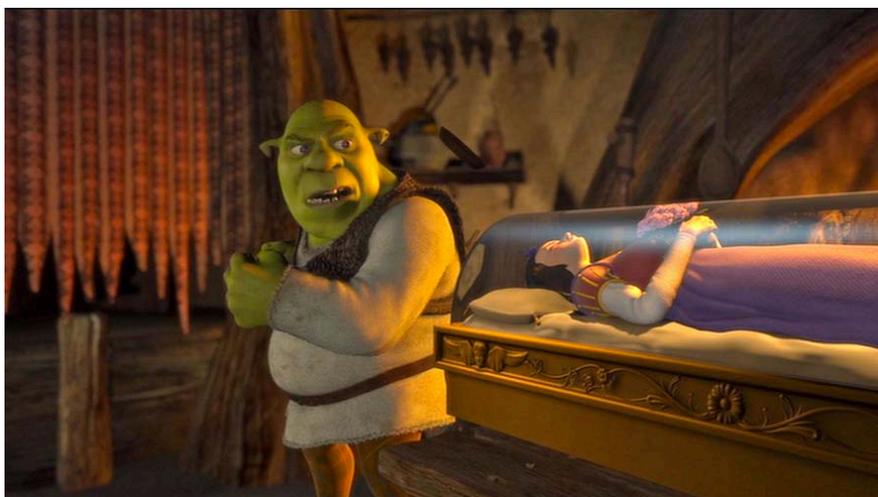


Figura 62.

los tres cerditos del bosque de Lord Farquaad (Fig. 63), seguidos de su eterno enemigo: el lobo; la muerte de uno de los pajaritos que revolotean en torno a Fiona mientras la princesa canta; y la poca simpatía que les merecen damas como la menesterosa Cenicienta, que «sufrió abusos psicológicos»; o bien Pinocho (Fig. 64), al que tachan de «muñeco poseído» (Mínguez López, 2012: 258).

Lejos de negar cualquier afinidad con la animación de DreamsWorks, Pozo sí les ha copiado la escena en que cae la noche sobre la montaña y la cámara



Figura 63.



Figura 64.

ra se detiene en un plano de la luna (18:17) (Fig. 65), calcando no solo otro de *Shrek* (44:11) (Fig. 66), sino el logotipo (Fig. 67) que identifica a la *major* nacida de la unión de Steven Spielberg con Jeffrey Katzenberg, uno de los grandes colosos de la animación del siglo XXI, junto con Pixar-Disney y los Estudios Ghibli de Hayao Miyazaki.

Sin embargo, las cuestiones palpitantes son: ¿Y los molinos de viento? ¿Qué fue del combate de don Quijote con los rebaños de ovejas? ¿Dónde ha ido a parar la venta de Palomeque? Ninguno de estos capítulos de la Primera



Figura 65.



Figura 66.



Figura 67.

parte del libro atrajo la mirada de José Pozo, y sí por el contrario la llegada al Toboso del caballero y Sancho, porque la única guerra que le incumbe a su hidalgo es la de la *militia amoris*³⁴. Alonso Quijano el Joven, pues así habría que bautizarlo, además de bueno, cabalga en pos de un sueño; a la caza y captura del amor. Y nada hay de ridículo en ello, porque a diferencia de lo que se lee en un dístico de Ovidio («*Turpe senex miles, turpe senilis amor*», *Amores*, I, 9, 3-6), el personaje del filme del ilerdense está en la flor de la vida³⁵. Todo en él consiste, evocando el título de un estimulante ensayo de Vila, en un sostenido «peregrinar hacia la dama»:

La marcha de Don Quijote a lo largo de sus tres salidas se ve definida, en primer lugar, por el tipo de construcciones femeninas que su mente ha conceptualizado y para las cuales se encuentra munido de toda una variada gama de reglas de etiqueta cuyo respeto [garantizaría], *a priori*, el éxito de sus soñados vínculos. Debe destacarse, en segundo término, que su existencia como caballero también se redefine, secuencialmente, gracias a las protagonistas femeninas con que se topa en sus aventuras, cuya construcción, de acuerdo con particulares adhesiones y rechazos a los dictados de la propia cultura, garantiza que, siendo mujeres bien concretas y reales, no puedan operar en el orden imaginario de su propia fantasía aunque de ellas pueda extraer corolarios para su marcha y búsqueda ideal de su enamorada. Ellas le enseñan, en su radical desemejanza al ideal perseguido, que todo es cuestión de leer, en sus peculiaridades, la coyuntura idónea de una enseñanza que predique no lo que ellas son, sino lo que Dulcinea debe ser. Fundamentalmente por una tercera variable. Aquella que, [...] sobre el contraste evidente entre mujer ideal y mujer real, aflora cuando, entre hombres, todo es cuestión de ver y ser visto por esa hipotética dama. La visión de la dama, ya sea un requisito previo en alguna secuencia, o una obligación ulterior de esta, acompaña, imperceptiblemente, los cortes de texto, y la imposibilidad emergente de tal contacto –puesto que quienes lo propician o lo rechazan no son conscientes de la inexistencia de Dulcinea– determina que, a la postre, la fallida contemplación merezca una prueba de existencia (Vila, 2008: 155-156).

A lo largo de dicho peregrinar he señalado ya varios desvíos de la fuente novelesca; un abanico de extrañamientos que comenzaron por el añadido del apócrifo continuador de la Primera parte del *Quijote*: Avellaneda. La red de

34. El episodio de los molinos solo es rememorado en *Donkey Xote* por la falsa segunda Dulcinea (2ª jornada). El duque le corrige entonces que no se trataba de molinos, sino de gigantes (46:30). Es curioso, pero este símbolo, tan huidizo en el largometraje de Pozo, es el que vincula *Shrek* con la novela del alcañino. Según Millán Barroso (2003: 257-258), «el debate acerca del funcionamiento de lo ficcional como empíricamente real es otro de los pilares de sentido, ligado al anterior, en este relato. No solo se plantea a partir de una clara herencia conceptual cervantina, sino que, además, se sirve de un simbolismo espacial en ocasiones claramente alusivo al *Quijote*: el molino de viento como lugar de indeterminación entre lo cierto y lo confuso. En él comprende Fiona que debe decantarse por una de sus dos facetas –ogro o princesa–».

35. Véase Gómez Moreno (2014).



Figura 68.

narradores se complicara aún más cuando se adueña de la escena el mismísimo Cervantes, bajo el hábito de un mercachifle que vende un juego consistente en una pequeña cajita (19:39) (Fig. 68) que, según cómo gire, nos devolverá la imagen de un molino, de un gigante y, en un plano que no supera la décima de segundo, de un trozo de ambos. El realizador evoca así, de forma elusiva, aquel episodio del libro que había intentado omitir desde el principio: en dicha cajita descansa la teoría baciyélmica del *Quijote* tal como la diseñó Cervantes, la misma que también latía por el «Prólogo» a las *Ejemplares* (1613), donde tampoco falta el guiño lúdico, pues para el alcalaíno sus doce relatos equivalían a una mesa de trucos. Así, el joven Cervantes –otra licencia de Pozo, porque cuando se publicó el *Quijote* (1605) el alcalaíno contaba ya cincuenta y ocho años– ofrece a los que se acercan a su tienda la *Primera parte* de su obra. De esta forma, el director retoma el episodio del *Quijote* de 1615 en el que el «autor nos vendía su propio libro», alterando ligeramente el título de un penetrante ensayo de Juan Carlos Rodríguez (2003). Pero el juego de la cajita sugiere asimismo que Pozo ha comprendido que lo que de verdad le gustaba a Cervantes eran las imágenes porosas y con dobleces: que el molino fuera a la vez gigante, y el gigante, molino.

Respecto a la fama del hidalgo ya en su tiempo, remito al párrafo de Alvar con el que portiqué este artículo, pues a su trasluz hay que interpretar el desfile de imitadores que se dan cita en el «concurso de Quijotes» (20:56). Una competición similar a la que se organizó en Valladolid hace cosa de cuatrocientos años con ocasión de los fastos por la venida al mundo del «rey Planeta» o, a muchos kilómetros de distancia, en la ciudad alemana de Heidelberg, para celebrar la boda del conocido como «rey de un invierno». Pozo evoca tales mascaradas, aun cuando incurra en cierto hermetismo por lo que toca al público menos versado en los textos cervantinos. Así, el protagonista pregunta a sus émulos: «¿Quién es don Quijote?» (24:28). La respuesta, al

unísono, ahora sí como en la mítica secuencia de *Espartaco*, no se hace esperar: «¡Yo, yo, yo!»». Lo sugestivo es que el hidalgo los convence solo con la fuerza de su palabra de que no deben imitar a Lanzarote ni al rey Arturo; ni siquiera al auténtico don Quijote. Así se lo explica a Peter, el Panadero (26:31), rebautizado, con poquita gracia, como Sir Peter Pan³⁶. Ciertamente dicho cambio onomástico podría haberlo firmado un párvulo, pero el héroe revela de ese modo cómo ha diseñado su disfraz, sacándose de la manga un nombre artístico que le garantizará el paso a la posteridad. Se trata de un plano clave, pues don Quijote declara a Sancho que ninguno de los finalistas del concurso es un camelo; de hecho los percibe a todos como paladines de ley, en el primer episodio del filme en el que –no sin dudas– el protagonista parece confundir la realidad y la ficción.

Poco antes el escudero apunta que su amo no debería leer la edición príncipe del texto de Cervantes, porque fue él quien se lo inventó todo, o sea, a Dulcinea (20:40). Una nota renovadora por lo que se refiere al cine, ya que explota una vía que ningún otro director ha sabido aprovechar hasta ahora. Esa acotación del escudero equivale a admitir que don Quijote no es tanto un loco como una marioneta en manos de su amigo. Luego no tiene necesidad de cotejar algo que el escudero había urdido ya como una quimera. Por eso, cuando Sancho le comunica que vio a Dulcinea, solo está elevando al cuadrado una ilusión concebida por la mente de su amo. Allí radica y por allí discurre el auténtico viaje de esta historia. Sancho, a sabiendas de los riesgos, alienta la travesura maquinada en un principio por el ingenioso hidalgo, que en esta película apenas gasta tiempo sobre los libros. Desde el día en que se ordenó como caballero –que tampoco se nos muestra–, su trayectoria oscila de las armas a las letras, decantándose a la postre por las primeras. Ya lo adelantaba el propio Cervantes (1998: 676) en el capítulo 6 de la Segunda parte de la novela:

Yo tengo más armas que letras, y nací, según me inclino a las armas, debajo de la influencia del planeta Marte, así que casi me es forzoso seguir por su camino, y por él tengo de ir a pesar de todo el mundo, y será en balde cansaros en persuadirme a que no quiera yo lo que los cielos quieren, la fortuna ordena y la razón pide, y, sobre todo, mi voluntad desea; pues con saber, como sé, los innumerables trabajos que son anejos a la andante caballería, sé también los infinitos bienes que se alcanzan con ella y sé que la senda de la virtud es muy estrecha, y el camino del vicio, ancho y espacioso.

36. Nótese que en las tres entregas de *Shrek* aparece el carismático personaje de James M. Barrie, aunque solo como mera comparsa. Por otro lado, *Shrek III* hunde sus raíces, aunque para parodiarlo, a diferencia de lo que ocurre en *Donkey Xote*, en los relatos del ciclo artúrico. Mínguez López (2012: 253) razona que en la última entrega, ambientada en un instituto donde vive Arturo, «las necesidades del guion hacen presentar a Lanzarote como un caballero mayor o al menos coetáneo de Arturo, de la misma manera que Ginebra (al revés que en las fuentes originales), ambos unos pijos insufribles».

La teatralidad gana enteros cuando en la barraca de feria inauguran una atracción que Quijote y Sancho contemplan tras pagar cien «eurocoronas» en la taquilla. ¿El premio? Admirar la silueta de Dulcinea detrás de una cortina. Es Avellaneda –dado que Maese Pedro (II, 25-26) ha sido eliminado de *Donkey Xote*, aunque el apócrifo ocupe en parte su lugar– quien actúa como maestro de ceremonias de este improvisado circo, dado que su espectáculo incluye rebajas para los bebés, los jubilados y –otro chiste erudito– los veteranos de Lepanto (22:20). Digo que este lance se asemeja al del retablo de Maese Pedro en la novela porque el jefe de pista se hace acompañar aquí no ya de un mono con dotes adivinatorias sino de un diabólico hurón; la misma mascota, por cierto, que poseía don Diego de Miranda en la Segunda parte del *Quijote* (cap. 16). La ironía se colma de malicia cuando Sancho Panza, consciente de que aquello es una farsa, declina disfrutar del espectáculo, por la sola razón de que preferiría verlo más tarde en Barcelona, donde «todo es gratis» (22:38).

En definitiva, lo que el protagonista vislumbra a través de ese *trompe l'oeil* de telas abullonadas es el perfil de una falsa Dulcinea, pero en un tablado que tiene algo de serrallo y remite a las escenas de la pintura orientalista de finales del siglo XIX (24:07). Pronto descubriremos que esta mujer se reduce en verdad a un pedazo de madera al que Quijote discursa al otro lado de la tramoya. Y que cuando los que han orquestado este “entremés de la dama” salen huyendo (24:17), al caballero no se le ocurre otra cosa sino vocear: «¡Han secuestrado a Dulcinea!» (Fig. 69).

Hay que esperar al minuto 28:18 para asistir al primer porrazo del héroe y a una concesión de Pozo al humor físico, que los sajones llaman *slapstick*: Rocinante detesta salir al campo; de ahí esta caída, fugaz y hasta un poco forzada, porque el relato toma enseguida otros derroteros: la «metáfora Dulcinea» es el principal. Durante otro diálogo entre don Quijote y Sancho, el porquerón pregunta a su amo: «¿Qué pasaría si Dulcinea no existiera?». Y este



Figura 69.



Figura 70.



Figura 71.

responde: «Que mi vida no tendría sentido». Se imponen otra vez las leyes de la lógica, porque, como confirmará en la corte ducal (41:00), Quijote «no ha visto nunca a Dulcinea con sus ojos, pero sí con los del corazón». Y poco después, ratificando que el filme gira en torno al descubrimiento o la ocultación de una mentira, cuando Sancho confiesa que lo ha engañado (54:50). La escena se sitúa en una montaña, a la hora del crepúsculo (Figs. 70-71), como varias de las de *Two Rode Together* (*Dos cabalgan juntos*) (Figs. 72-73), como las de la archicitada *Shrek* (27:26) (Fig. 74) y, a regañadientes, pues no creo que pase de ser un telefilme de sobremesa elevado por un sector de la crítica a la azarosa condición de obra de arte, ensayo (y boñiga), como las que protagonizan los dos ganaderos de *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005): Ennis del Mar (Heath Ledger) y Jack Twist (Jake Gyllenhall) (Fig. 75).

Nótese además que *Donkey Xote* luce un grafismo nada ramplón, a diferencia de la mayoría de los largometrajes españoles de dibujos y de más de uno de los producidos al otro lado del charco. Pozo se recrea en los cambios



Figura 72.



Figura 73.



Figura 74.



Figura 75.

de texturas, en las gamas terrosas y en el tenebroso plano de una maleza ensortijada que da acceso a un pantanal y que –por el uso del color y el tratamiento de la imagen– debe identificarse con una pesadilla de don Quijote (31:06)³⁷. Y lo mismo rige para la secuencia en la que el hidalgo lucha a brazo partido con un orco (31:26), primo hermano del que se atisbaba en el mantel con el que empezaba el filme, para lo que remito a mis propios comentarios (Figs. 76-77) y al *Quijote* de Cervantes (1998: 372), donde se nos cuenta que el hidalgo había leído las hazañas de Felixmarte de Hircania, «que de un revés solo partió cinco gigantes por la cintura como si fueran hechos de habas, como los frailecicos que hacen los niños; y otra vez arremetió con un grandísimo y poderosísimo ejército, donde hubo un millón y seiscientos mil soldados, todos soldados, todos armados desde el pie hasta la cabeza, y los desbarató a todos como si fueran manadas de ovejas».

3. *Los duques burlones*

La segunda jornada arranca con una escena típica de los libros de caballería, más allá de que la fiera acostumbre a cambiar de unos a otros: una dama es acorralada por un león. Recuerdo en este sentido, porque es probable que Pozo lo tuviera en cuenta –de hecho era otra de las obras que su Quijote guardaba en la biblioteca–, el capítulo 57 del *Libro segundo del Espejo de Caba-*

37. Según Pozo (29/11/2007), «se sucedieron los viajes a La Mancha, visitando, dibujando y fotografiando conocidas localizaciones que nos sirvieron de base y estudio para reproducir en nuestros diseños los colores, la luz, la texturas y sobre todo “la magia” de La Mancha, aquella que habría sentido nuestro hidalgo de existir, y que nos sirvieron a lo largo de estos años».

lherías (López de Santa Catalina, 2009: 201-205), en el que el infante Roserín mata a espada al tigre del homónimo caballero.

Y tampoco descarto como modelo el arranque del *Amadís*, cuando el rey Perión salva a Garinter de la Pequeña Bretaña:

Y tomando sus armas descendió del caballo, que adelante, espantado del fuerte león ir no quería, poniendo su escudo delante, la espada en mano al león se fue, que las grandes voces que el rey Garinter le daba no lo pudieron estorbar. El león asimismo dejando la presa contra él se vino, y juntándose ambos, teniéndole el león debajo en punto de le matar, no perdiendo el rey su gran esfuerzo, hiriéndole con su espada por el vientre, lo hizo caer muerto ante sí (Rodríguez de Montalvo, 1991: 135).

No obstante, Pozo pudo basarse también en otro lance similar, si bien paródico, del capítulo 17 de la Segunda parte del *Quijote*: la aventura de los leones, aun cuando en la novela de Cervantes falte esa idea del rescate de una dama –o bien de un soldado– en apuros. Alonso Quijano intentaba medirse en él con un par de leones que el general de Orán había enviado a la corte por el solo gusto de mostrar su gallardía como caballero:



Figura 76.



Figura 77.

—¿Y son grandes leones?, preguntó Don Quijote.

—Tan grandes —respondió el hombre que iba a la puerta del carro—, que no han pasado mayores, ni tan grandes, de África a España jamás; y yo soy el leonero y he pasado otros, pero como estos, ninguno. Son hembra y macho: el macho va en esta jaula primera, y la hembra en la de atrás, y ahora van hambrientos porque no han comido hoy; y, así, vuesa merced se desvíe, que es menester llegar presto donde les demos de comer.

A lo que dijo Don Quijote, sonriéndose un poco:

—¿Leoncitos a mí? ¿A mí leoncitos, y a tales horas? Pues ¡por Dios que han de ver esos señores que acá los envían si soy yo hombre que se espanta de leones! Apeaos, buen hombre, y pues sois el leonero, abrid esas jaulas y echadme esas bestias fuera, que en mitad desta campaña les daré a conocer quién es don Quijote de la Mancha, a despecho y pesar de los encantadores que a mí los envían.

Llegose en esto a él Sancho y díjole:

—Señor, por quien Dios es que vuesa merced haga de manera que mi señor Don Quijote no se tome con estos leones, que si se toma, aquí nos han de hacer pedazos a todos.

—Pues ¿tan loco es vuestro amo —respondió el hidalgo—, que teméis y creéis que se ha de tomar con tan fieros animales?

—No es loco —respondió Sancho—, sino atrevido.

—Yo haré que no lo sea —replicó el hidalgo. [...]

En el espacio que tardó el leonero en abrir la jaula primera estuvo considerando don Quijote si sería bien hacer la batalla antes a pie que a caballo, y, en fin, se determinó de hacerla a pie, temiendo que Rocinante se espantaría con la vista de los leones. Por esto saltó del caballo, arrojó la lanza y embrazó el escudo; y desenvainando la espada, paso ante paso, con maravilloso denuedo y corazón valiente, se fue a poner delante del carro encomendándose a Dios de todo corazón y luego a su señora Dulcinea.

Y es de saber que llegando a este paso el autor de esta verdadera historia exclama y dice: «¡Oh fuerte y sobre todo encarecimiento animoso Don Quijote de la Mancha, espejo donde se pueden mirar todos los valientes del mundo, segundo y nuevo don Manuel de León, que fue gloria y honra de los españoles caballeros! ¿Con qué palabras contaré esta tan espantosa hazaña, o con qué razones la haré creíble a los siglos venideros, o qué alabanzas habrá que no te convengan y cuadren, aunque sean hipérbolas sobre todos los hipérbolos? Tú a pie, tú solo, tú intrépido, tú magnánimo, con sola una espada, y no de las del perrillo cortadoras, con un escudo no de muy luciente y limpio acero, estás aguardando y atendiendo los dos más fieros leones que jamás criaron las africanas selvas. Tus mismos hechos sean los que te alaben, valeroso manchego, que yo los dejo aquí en su punto, por faltarme palabras con que encarecerlos».

Aquí cesó la referida exclamación del autor, y pasó adelante, anudando el hilo de la historia, diciendo que visto el leonero ya puesto en postura a Don Quijote, y que no podía dejar de soltar al león macho, so pena de caer en la desgracia del indignado y atrevido caballero, abrió de par en par la primera jaula, donde estaba, como se ha dicho, el león, el cual pareció de grandeza extraordinaria y de espantable y fea catadura. Lo primero que hizo fue revolverse en la jaula donde venía echado y tender la garra y desperezarse todo; abrió luego la boca y bostezó muy despacio, y con casi dos palmos de lengua que sacó fuera se despolvoreó los ojos y se lavó el rostro.

Hecho esto, sacó la cabeza fuera de la jaula y miró a todas partes con los ojos hechos brasas, vista y ademán para poner espanto a la misma temeridad. Solo Don Quijote lo miraba atentamente, deseando que saltase ya del carro y viniese con él a las manos, entre las cuales pensaba hacerle pedazos.

Hasta aquí llegó el extremo de su jamás vista locura. Pero el generoso león, más comedido que arrogante, no haciendo caso de niñerías ni de bravatas, después de haber mirado a una y otra parte, como se ha dicho, volvió las espaldas y enseñó sus traseras partes a Don Quijote, y con gran flema y remanso se volvió a echar en la jaula. Viendo lo cual Don Quijote, mandó al leonero que le diese de palos y le irritase para echarle fuera (Cervantes, 1998: 762-765).

Cualquiera que fuera la fuente libresca, la escena de *Donkey Xote* destaca porque el héroe acude sin pensárselo dos veces al poder de la Esplandiana. En consecuencia, el Quijote del Pozo tiene más de artúrico y de amadisiesco que de cervantino, en la medida en que el escritor renegaba de lo sobrenatural –pensemos en su desfavorable juicio (I, 6) del episodio del agua encantada de la maga Felicia en *La Diana* de Montemayor–. Se ha dicho también que «la trama de *Donkey Xote* lleva a perseguir y hallar un ideal, pero sobre todo nos plantea el hecho de encontrarnos a nosotros mismos, seamos caballeros, escuderos, asnos o gallos» (*Making Of*, 2007: 3). Solo así sería justificable la pelea entre Rucio y el león Bartolo (33:59), en la medida en que el director ironiza, esta vez sí a lo cervantino, dicha escaramuza, ya de por sí descabellada, con una secuencia en la que Rocinante se fija en una lustrosa jaca que le hace ojitos en un plano subjetivo rodado en tonos pastel (34:17). De nuevo se perciben aquí ecos de otros modelos, esta vez televisivos: el perfil de la yegua de la duquesa –que oculta una gran sorpresa– toma más de un trazo de los équidos de la serie *My Little Pony*, de la casa Hasbro (Figs. 78-79).



Figura 78.



Figura 79.



Figura 80.



Figura 81.

La pugna, en montaje paralelo al “idilio” de Rocinante, termina con el triunfo de Rucio sobre Bartolo –cuyo diseño se asemeja mucho al Scar de *The Lion King* (*El rey león*, Rob Minkoff y Roger Allers, 1994) (Figs. 80-81)–, que es un felino vegetariano. Ocurrencia del guionista que hubiese despertado las iras de Cervantes. De ahí que Pozo, en aras de preservar la verosimilitud, muestre enseguida a Quijote cabalgando junto a la duquesa hacia el palacio, donde el león habita como mascota (34:56-35:59)³⁸. Entonces, todo lo previo y todo lo venidero constituyen los pilares de una colosal mascarada. Un mun-

38. Nos hallamos ante uno de los capítulos más conocidos de la Segunda parte de la novela, en tanto que la primera ha pasado de largo ante nuestros ojos sin resumirla siquiera. Luego cabría decir que *Donkey Xote*, con enormes licencias, se inspira en *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* (1615), reciclando de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605) solo las líneas básicas para que el espectador (re)conozca a los protagonistas.

do al revés en el que no faltan las pinceladas eróticas: el primerísimo primer plano del busto de la duquesa (37:36) (Fig. 82).

Sobre este asunto se ha escrito, con pudibundos temores, que en la película del catalán «hay un par de escenas donde me parece que se han pasado: en una de ellas la falsa Dulcinea se enfada, se coge los pechos con ambas manos, los oprime y grita: “¡Esto es una mujer!”. [...] A lo mejor me llaman conservadora, pero no creo que sea muy infantil ese gesto» («Reina de los Mares», 23/11/2007).

No soy yo quién para juzgar si resulta apropiada, tal vez porque tampoco ignoro lo que consumen nuestros niños, por lo que se rumorea ingenuos a más no poder: desde la serie *Águila Roja* (Daniel Écija, Pilar Nadal, Ernesto Pozuelo, Juan Carlos Cueto, 2009-2014), emitida en horario de máxima audiencia y con un generoso despliegue de desnudos por cortesía de Lucrecia, la marquesa de Santillana (Myriam Gallego), a la muy deseable bruja del videojuego *Bayoneta*, de la casa Nintendo. Lo que sí conozco es que Cervantes narró el episodio de Altisidora sin paños calientes, por no decir que la retrató en paños menores (II, 58):

–Advierte, Sancho –dijo Don Quijote–, que el amor ni mira respetos ni guarda términos de razón en sus discursos, y tiene la misma condición que muerte, que así acomete los altos alcázares de los reyes como las humildes chozas de los pastores, y cuando toma entera posesión de una alma, lo primero que hace es quitarle el temor y la vergüenza; y así, sin ella declaró Altisidora sus deseos, que engendraron en mi pecho antes confusión que lástima (Cervantes, 1998: 1099).

La clave de la segunda jornada de la película reside en que descansa sobre unos pocos capítulos de la segunda parte del libro, igual que el sugestivo relato de Ángel Lázaro, *Don Quijote en casa de los duques* (1965), con ilustraciones de Rafael Munoa, aunque en el filme no quede ni rastro de doña Rodríguez. En el palacio de estos nobles apicarados es donde se acrecientan



Figura 82.



Figura 83.

los sueños de Sancho Panza, obsesionado por gobernar una isla (37:37). Sin embargo, como en el *Don Chisciotte* de Maurizio Scaparro, nunca veremos al escudero administrar ninguna posesión. Reparo en esto por la curiosidad de que ambos directores hayan acudido al episodio de la insula Barataria (II, 42-53), uno de los más olvidados en las adaptaciones infantiles desde mediados del siglo XIX hasta nuestros días³⁹.

En una decisión casi «aliciesca», Sancho, a diferencia de lo que reza en el texto de Cervantes, donde esta tarea recae sobre la condesa Trifaldi en visaje de mayordomo, es escoltado por un enanito y dos gigantones rumbo a Barataria (45:43) (Fig. 83). Que se trata de otro momo orquestado por los burlones duques lo evidencia el que también los animales participen del carnaval: asistimos aquí al idilio *in fieri* entre Rocinante y la jaca, subversivamente frustrado por el pequeño o gran obstáculo de que dicha jaca era en realidad un... jaco. Esta nota de travestismo, más allá de resultar un punto pacata, no afecta solo al chiste, sin duda efectivo, sino al resto de las aventuras en el palacio de los aristócratas⁴⁰. Pozo aprovecha estas bromas de tinta gruesa para poner sobre el tapete cómo un tema capital del *Quijote* es la conciencia, por parte de sus actores principales, de estar inmersos en un teatro de ficción que saben reversible. Así, la duquesa pregunta a Sancho

39. Me refiero a *Sancho Panza gobernador: Episodios del Quijote de Cervantes narrados a los niños*, adaptación de Miguel Toledano, con ilustraciones de José Correas, Barcelona, Editorial Juventud / Provenza, 1964; y especialmente a la teatralización *La insula Barataria, fragmento de «Don Quijote de la Mancha»*, de Jordi Voltas, con ilustraciones de Montserrat Brucart, Barcelona, La Galera, 1980. Véase al respecto Charfi (2014).

40. Es una idea que, despojada ya de equívocos, sí consta con tintes mucho menos sexistas en la saga de *Shrek*. Así, Mínguez López (2012: 257) aclara que «la segunda parte de la película [...] ahonda [...] en este mensaje trasgresor, ya que propone nuevas formas de sexualidad a través del emparejamiento de una reina con una rana y de un asno con una dragona (con quien incluso tiene hijos) y cuestiona los cambios físicos incidiendo en la belleza anterior» (Fig. 85).

cómo es Dulcinea, «porque está todo escrito en ese nuevo *best seller* [...] y Cervantes asegura que tú nunca llegaste a verla» (39:44).

También desfila por esta corte una segunda (y falsa) Dulcinea. Pero ahora no se trata de un pedazo de leño. Ese papel lo asume una actriz que procede como una dueña más típica de las novelas sentimentales de la Baja Edad Media que de las que pululan por la literatura de Cervantes. La nueva Dulcinea, en realidad Altisidora disfrazada, se comporta como una *belle dame sans merci*, a lo que contribuye la cámara del director: dos contrapicados definen la tramposa condición de esta mujer, exhibiéndose desde su atalaya como una princesa jerárquicamente superior al hidalgo (43:07-43:11) (Figs. 84-87); como hicieran en el pasado la reina Ginebra ante Lanzarote del Lago, o la misma Oriana, que, una vez rescatada por Amadís, montaba en su palafreñ, mientras que el de Gaula iba a pie. La burla del amor cortés se consuma cuando esta



Figura 84.



Figura 85.



Figura 86.



Figura 87.

Dulcinea/Altisidora, todavía presa, se niega a que la liberen; una suerte de rebeldía que tampoco les resultaría extraña a varias de las féminas del complotense, con la pastora Marcela a la cabeza (I, 14).

Otra ironía deriva de la lentitud de Pozo para descubrirnos al segundo villano de la función: el caballero Siniestro, emboscado en una mazmorra, anda en pingües tratos con Avellaneda, quien está resuelto a cobrarle derechos de autor en el supuesto de que alguna vez se decida a vender sus aventuras. Sin embargo, nos topamos también aquí con una de las lagunas de *Donkey Xote*, consecuencia inmediata de una confusa elipsis. El chiste sobre los *royalties* que Avellaneda sacaría de la comercialización del apócrifo apunta a la orgullosa reacción de Cervantes cuando el alcaláino tuvo noticia de que este impostor se había atrevido a continuar su novela. Una conducta, empero, nada anómala un siglo atrás, pues los libros de caballería acababan siempre con finales abiertos, en suspensión, prometiendo segundas y terceras partes, las más de las veces firmadas por distintos autores. Luego el enojo de Cer-

vantes comportaba una encendida defensa de su obra, pero más aún del género que había fundado con ella. A su juicio, Avellaneda, sea este quien fuere, no atentó contra un libro de caballerías, sino contra una novela, que es otra cosa, ya que el responsable del *Quijote* lo había inventado como un revolucionario mosaico de las teselas narrativas del siglo XVI (la caballería, la pastoril, la picaresca, la bizantina, la morisca y la cortesana), unidas por la argamasa del diálogo entre dos seres excepcionales: Don Quijote y Sancho Panza. Por consiguiente, Cervantes no montó en cólera porque le hubiesen continuado su libro –creo de hecho que a Garci Rodríguez de Montalvo, por ejemplo, le importaron un comino las secuelas que se publicaron de su *Amadís* desde 1508 en adelante–, sino porque el que osó hacerlo no había entendido las novedades de la Primera parte (1605).

Cierro ya el paréntesis. El desliz al que me refería se cifra en la presentación de Siniestro, todavía en penumbra, o bien enmascarado; pose y hechura que no abandonará hasta el final. Es Rocinante quien oye cómo los duques burlones, dos «nobles venidos a menos [que] deben recurrir a la picaresca para sobrevivir» (*Making Of*, 2007: 6), y el maligno Avellaneda urden una pantomima contra Quijote, lo que podría desnortarnos a la hora de interpretar el papel que desempeña el apócrifo –como personaje y no como autor– dentro de la película. Si en la Segunda parte del *Quijote* (1615) el hidalgo hojea la primera (1605) en una imprenta de Barcelona, ¿cómo es posible que en *Donkey Xote* tenga ya noticia de sus peripecias, dadas a la estampa, cuando ni siquiera se plantea el dilema de pasar o no por Zaragoza, el rincón nativo del responsable del “texto falsario”, antes de llegar a la ciudad condal? Quizá se trate de una sutil finta de Pozo, a la sazón ilterdense, fruto inmediato de una violenta elipsis. Pero hay otro apuro: si Avellaneda forma parte aquí –junto a Carrasco y a Siniestro– de la santísima trinidad del mal que entorpece la travesía del protagonista, la cuestión palpitante es: si don Quijote cabalga en dirección a Barcelona, es preciso que ya estuviera en la calle, y se entiende que bien amortizada, pues volvería a reeditarse en 1614, la secuela impura de la Primera parte del *Quijote*: la misma que tanta pupa le hiciera a Cervantes. Sin embargo, este filme no lo explica así, antes bien el diálogo de Siniestro con Avellaneda sugiere que el *Segundo tomo del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, o sea, el *Quijote* del apócrifo, no había empezado a redactarse siquiera. Salvo que entendamos, pero no lo creo, que el duelo entre Quijote y Siniestro venga a constituir una tercera parte, siempre *in progress*, de las fortunas del hidalgo de Cervantes (un segundo apócrifo, en suma), también salida de la pluma de Avellaneda.

Aunque se tratara de un intento de forzar la máquina del complejo entramado de autores y narradores que se arremolinan en la novela, los logros artísticos no pasarían en esta ocasión de medianos. Y tampoco le ayuda a Pozo, sino que, muy al contrario, da al traste con varios de sus aciertos, la secuencia –tan absurda que desazonará a todo el que haya leído el libro– en



Figura 88.



Figura 89.

la que garabatea la imagen de un héroe discotequero y *kitsch*, preso de una fiebre del sábado noche –lo más raro que habíamos visto en este sentido son los coches de gran cilindrada y los edificios de hormigón por los que brujulea el personaje en la versión de Orson Welles–, durante la cual se da de bruces con el timo de Altisidora (49:24)⁴¹.

En paralelo discurre una subtrama de acción en la que el hurón de Carrasco y el corcel que se maquilló de jaca para burlarse de Rocinante queman el establo, obligando al león Bartolo a salvar a los dos equinos, en una prueba de coraje marcada por la rara solidaridad entre un felino herbívoro, un caballo cobarde, un rucio animoso y un gallo insoportable. Así, lo único que hará James en esta película es lanzar una patada *yoko geri* al hurón (Figs. 88-89), como tributo a la segunda mina de ingresos de DreamsWorks junto con la saga

41. Un desafortunado homenaje a las piezas de *punk-rock* asociadas al ogro en la banda sonora de Shrek, en el haber de Led Zeppelin, Paul McCartney, Ramones, Duran Duran, Stevie Wonder...



Figura 90.



Figura 91.

de *Shrek*: la trilogía formada por *Kung Fu Panda* (Mark Osborne y John Wayne Stevenson, 2008), *Kung Fu Panda II* (Jennifer Yuh Nelson, 2011) y *Kung Fu Panda III* (Jennifer Yuh Nelson, 2016) (Fig. 90). Pero cabe ir más lejos, porque la productora norteamericana y la cinta de Filmax copian el plano congelado y el sucesivo movimiento circular de la cámara alrededor de un personaje suspendido en el aire (el *bullet-time*) popularizados tanto por la Trinity (Carrie Anne Moss) de *Matrix* (Lana y Andrew Wachowski, 1999) como por las *wusias* chinas de espadas y artes marciales: *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (*Tigre y Dragón*, Ang Lee, 2000) y *House of Flying Daggers* (*La Casa de las dagas voladoras*, Zhang Yimou, 2004); antes incluso de que la princesa Fiona lo remedara también en *Shrek* (50:50) (Figs. 91-94).



Figura 92.



Figura 93.



Figura 94.



Figura 95.



Figura 96.

Los protagonistas abandonan la corte de los duques una vez que Sancho impide que don Quijote contraiga matrimonio con la falsa Dulcinea, confesándole que esta nunca ha existido (54:09). El giro visual es meritorio: mientras los dos amigos dan la espalda al castillo, metáfora poderosísima por lo que supone acerca de la relación entre la ficción novelesca y la farsa entremesil que acaban de padecer, cae ante los ojos del espectador la fachada de cartón piedra que cubría la fortaleza (Figs. 95-98)⁴².

42. Un rápido cotejo con el castillo-parque de atracciones de Disney del malvado Lord Farquaad en *Shrek* permite comprobar cómo metafóricamente, al menos durante la despedida de la corte, el filme de Pozo le saca varios cuerpos de ventaja al de Adamson y Jenson (Figs. 98-99) por lo que respecta a la tramoya, el *trompe l'oeil* y la teatralidad.

4. *El gran combate*

La tercera y épica jornada se abre con los dos viajeros a galope tendido (58:37), en una escena capital para entender los epílogos de la novela de Cervantes y del propio filme: Quijote llega a Barcelona y descubre el mar (59:21) (Fig. 99). Al poco se reencontrará con aquella cuadrilla de pseudo-Quijotes liderados por Sir Peter Pan (59:55), que sigue porfiando en emularlo. Lo divertido –a Chaplin le ocurrió lo mismo cuando era ya toda una es-

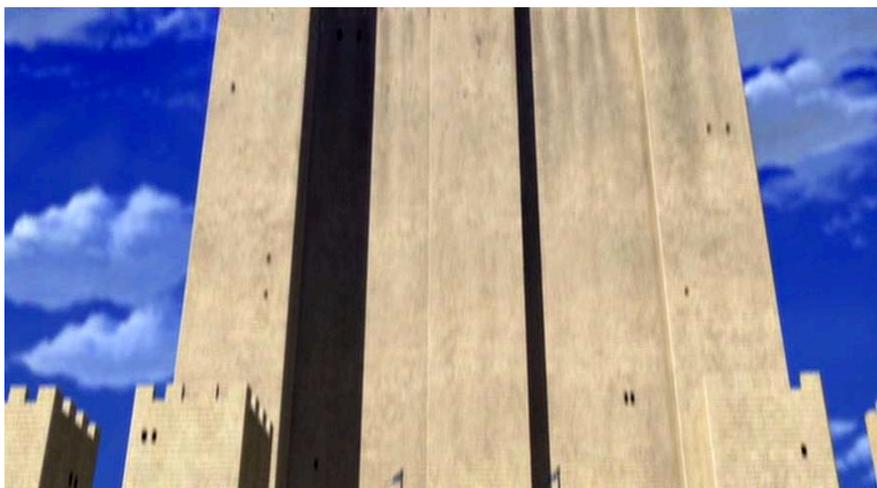


Figura 97.



Figura 98.



Figura 99.



Figura 100.

trella⁴³— es que el hidalgo se apunta también al concurso para elegir al mejor de sus imitadores.

Pozo ha vuelto a huir de lo sencillo. El primer dato relevante tiene que ver con la investidura de Rucio como caballo, dado que el pobre Rocinante llega al duelo todavía más exhausto que de costumbre. Por eso don Quijote declara entonces que el burrito de Sancho es «fuerte y resistente, un superviviente» (01:02:20). Mayor interés entraña para nuestro análisis la justa entre los falsos Quijotes, precedida por un plano en el que vemos a un par de títeres vestidos de caballeros y luchando entre sí (Fig. 100). Ambas series de

43. «Concerniente a los imitadores, sí, sí, tengo algunas experiencias divertidas. Me encontré el otro día a un hombre, en un lugar donde no había ningún imitador de Charlie Chaplin, aparentemente. Me había visto una hora antes, me dijo, enfrente de uno de los teatros: “¿Por qué hace usted eso?”, me preguntó. “Creo que pierde prestigio de esa manera. Se malbarata”. [...] De vuelta a Nueva York, en un viaje reciente, estaba de pie mirando a uno de sus imitadores, cuando un pequeño muchacho le empujó para que se apartara de su camino. «¿Qué pasa?», preguntó. «Sal de aquí», le dijo, «quiero ver a Charlie Chaplin». [...] En otra ocasión, estaba filmando en una callejuela y el resto de la compañía se había ausentado un rato. Viene un policía y le dice: «Circule». «Yo soy Charlie Chaplin y estoy trabajando aquí», exclamó el comediante. «¿Usted, Charlie Chaplin?», se rio el policía. «Conozco a Charlie Chaplin en cuanto lo veo. Usted no es más que uno de esos malos imitadores que andan por ahí. ¡Largo!». Véase Kingsley (1916/2014: 46-47).



Figura 101.



Figura 102.

mandobles –los de los seudo-Quijotes y los de las marionetas– constituyen la antesala de la única ordalía en la que participará el protagonista (01:02:50)⁴⁴.

Entre todos los imitadores destaca un Quijote gordinflón y muy sanchificado al que los demás izan por los aires como a un *pupo* siciliano (Fig. 101); idea que recuerda a otra del *Don Chisciotte* de Scaparro (44:44), donde la diabólica compañía de Angulo el Malo zarandeaba al loco aventurero como si fuera un salami (Fig. 102).

44. Otro rasgo que afianza el rigor histórico de *Donkey Xote* frente a la manía modernizadora de *Shrek*: «en el episodio en el que el ogro se enfrenta a los caballeros del torneo organizado por Farquaad, [este] no se lleva a cabo según las reglas de la caballería medieval, compitiendo sobre caballos lanza en mano y al galope, sino dentro de un *ring* de lucha libre en el que Shrek derrota a sus contrincantes empleando las técnicas más depuradas de este deporte» (Cano Gámez, 2003: 2).



Figura 103.

Tras una refriega entre Quijote y Peter Pan (01:09:00) –se nos ha dicho ya que el hechizo de la armadura solo se romperá cuando el alma de Esplandián participe en un duelo que requiera verdadero valor–, y de otra menos bufá en la que el caballero mide sus armas con las del Quijote sanchesco al que he aludido, condicionados ambos por su atolondramiento y los apuros del héroe para dominar una panoplia con vida propia que da pie a *gags* similares a los de *The Greatest American Hero* (*El gran héroe americano*, Stephen J. Cannel, 1981-1983) (Fig. 103), serie con la que crecimos los que somos de la generación de Pozo, avanzamos hacia el duelo final, que se desarrolla durante la noche de San Juan (24 de junio) y favorece la entrada en el recinto del Caballero de la Media Luna (01:11:01). Dejo al criterio del lector el parecido entre ese plano y este otro de la versión de Scaparro (Figs. 104-105). Pero la intriga solo comenzará a resolverse cuando Rucio cocea al hombrecillo que lo sujeta y reparamos en que el enorme Siniestro era en realidad el diminuto bachiller Carrasco (01:11:22); otro préstamo de *Shrek*, ya que Lord Farquaad tampoco puede presumir de altura (Figs. 106-107). Ambas cintas comparten, en definitiva, la intuición de que la maldad es directamente proporcional a la pequeñez. Pero lo que Pozo quiere que advirtamos es que Quijote ha derrotado a otra farsa: la de un gigante que no era sino un enanito con los pies de barro.



Figura 104.



Figura 105.

La ordalía se narra a lo largo de dos secuencias, de nuevo más artúricas que quijotescas. Durante el cuerpo a cuerpo entre el hidalgo y el de la Media Luna, cuya identidad empieza a intuirse de forma muy conceptista, gracias al emblema de su rodela, donde el sol y la luna se besan formando un círculo mixto (Fig. 108), la Esplandiana se interpone entre Quijote y la espada de su rival, salvándolo milagrosamente (01:13:58). Es ahora cuando el espíritu del heredero de Amadís sale del peto (Figs. 109-110). Sin embargo, como el hidalgo no ha logrado vencer a su adversario, acaba por resignarse a perder a Dulcinea. Todo muy ortodoxo, hasta que con una vuelta de tuerca más o menos previsible, Pozo nos desvela que bajo la cota del otro soldado se ocultaba la mismísima Dulcinea del Toboso, que existe y es una guapa pelirroja de ojos verdes.



Figura 106.



Figura 107.



Figura 108.



Figura 109.



Figura 110.

Al lector del *Quijote* esta resolución le parecerá algo forzada. A los que no lo hayan leído, a los niños y a los que hayan contemplado la primera parte de *Shrek*, con la metamorfosis en ogra de la también bermeja Fiona, justo delante de una armadura, más de lo mismo, la rutina de costumbre (Figs. 111-112); y al estudioso del Siglo de Oro se le dibujará otra sonrisa en la cara, porque el cineasta ha optimizado otro recurso propio de los libros de caballería: Dulcinea actúa en *Donkey Xote* como una *virgo bellatrix*⁴⁵, vinculándose así a la Calafia del Amadís, reina de las amazonas negras; a la Pentesilea del *Silves de la Selva* de Pedro de Luján (1546); a la Pintiquinestra del *Lisuarte*, reina de la «gente menguada de tetas»; y en especial a la mora Felises del *Polindo* (1526), que, enamorada del héroe tan solo de oídas, llega en figura de caballero hasta un torneo en Macedonia para declararle su amor (cap. LXVI) (Anónimo, 2003: 185-187).

45. Véase al respecto Marín Pina (1989).

Es la misma resolución que toma aquí Dulcinea, quien le explica a Quijote que solo ha luchado con él para averiguar si era de carne y hueso. Luego Pozo le ha dado hábilmente la vuelta a la tortilla por lo que atañe al estatus y a los distintos grados de realidad que corresponden al ingenioso hidalgo y a su dueña en el texto cervantino, pero algo menos si elegimos el *Polindo* como vara para medir la penúltima escena de *Donkey Xote*.

El *happy end* es el esperado en las producciones de Disney y también en las de DreamsWorks. Aunque Sancho decida continuar su camino en solitario (01:16:51) —¿la puerta abierta para una secuela o *spin off* del escudero?—



Figura 111.



Figura 112.



Figura 113.



Figura 114.

y tampoco falte el beso entre el caballero y su dama (01:17:16) (Fig. 113), que despiden a su amigo desde lo alto de un torreón, al más puro estilo de *Shrek*, Pozo no se priva de reservar el último beso de Dulcinea y de su filme para el bravo burrito (01:17:34) (Fig. 114), el único personaje de esta cinta que afirma sin tapujos que todo lo que ellos han vivido –y nosotros visto– era una gran «mentira». El mismo, empero, que frente a las reservas de Rocinante, que hoy serían del gusto de teóricos como Doležel o Albaladejo (1986), se muestra dispuesto a conceder que «mientras creímos en ella no lo era». Este final, que anuda el beso de la doncella guerrera a Quijote con un plano de los equinos –Rocinante en lugar de excepción– y, por último, con el beso de Dulcinea al venturoso Rucio, satisfará tanto a los que militen en la corriente de los *animal studies* como a los etólogos, fabulistas y eruditescos de alto copete; más todavía a los niños (grandes) que sospechen que en el País de Nunca Jamás la miel cervantina sí que se hizo por y para la boca del asno.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Abril, Guillermo (2015). «El despegue de la animación española», *El País Semanal*. 2028 (9 de agosto), pp. 29-36.
- Albaladejo Mayordomo, Tomás (1986). *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa: análisis de las novelas cortas de Clarín*. Alicante: Universidad, 1986.
- Alvar, Carlos (2009). «Don Quijote en carteles publicitarios», en *El Quijote: letras, armas, vida*. Madrid: Sial, pp. 181-226.
- Anónimo (2003). *Polindo*, ed. Manuel Calderón Calderón. Alcalá: Centro de Estudios Cervantinos.
- Bajtín, Mijail (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Barber, Richard y Juliet Barker (1989). *Tournaments, Jousts, Chivalry and Pageants in the Middle Ages*. Woodbridge: Boydell Press.
- Barrero, Manuel (2007). «Profanando mitos» (05/12/2007). En: <http://www.kane3.es/cine/donkey-xote.php> (Última consulta: 01/01/2015).
- Bermejo, Alberto (2007). «Donkey Xote». *El Cultural de El Mundo* (06/12/2007). En: <http://www.elcultural.es/revista/cine/Donkey-xote/21880> (Última consulta: 01/01/2015).
- Boaglio, Marino (2001). «Le burlesche metamorfosi di Elena», en VV. AA. *Teoria deigeneri letterari. Il poema eroicomico*. Torino: Editrice Tirrenia Stampatori, pp. 37-58.
- Bonilla Cerezo, Rafael (2010). *Dos gauchos retrucadores. Nueva lectura del «Fausto» de Estanislao del Campo*. Alicante: Cuadernos de América sin Nombre.
- Bonilla Cerezo, Rafael y Ángel Luis Luján Atienza (eds.) (2014). *Zoomaquias. Épica burlesca del siglo XVIII*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2014.
- Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares (1955). *Poesía gauchesca II. Ascasubi, «Aniceto el Gallo», Del Campo, «Fausto y Poesías», Lussich, «Poesías», Hernández, «Martín Fierro», Lynch, «Pedro Moyano»*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Braun, Andrés (2007). «Donkey Xote, a la vez en el cine y en las consolas», *El País* (11/12/2007): http://elpais.com/diario/2007/12/11/radiotv/1197327606_850215.html (Última consulta: 01/01/2015).
- Buñuel, Miguel (1958). *El niño, la golondrina y el gato*. Madrid: Doncel.
- (1963). *Rocinante de la Mancha*. Madrid: Editora Nacional.
- (1965). *El aquelarrito*. Madrid: Doncel.
- Cacho Casal, Rodrigo (2013). «Una variante eroicomico: la tradizione zooepica in Spagna e la *Muracinda* di Juan de la Cueva», en *L'eroicomico dall'Italia all'Europa. Atti del convegno, Università di Losanna, 9-10 settembre 2011*, ed. Gabriele Bucchi. Pisa: ETS, pp. 137-154.
- Cano Gámez, Ángel Pablo (2003). «Metalenguaje y otredad: posmodernidad en *Shrek*», *Revista Latina de Comunicación Social*. 56, pp. 1-6.
- Caputi, Jane (2007). «Green Consciousness: Earth-Based Myth and Meaning in *Shrek*», en *Ethics & the Environment*. 12, 2, pp. 23-44.
- Cassetti, Francesco y Federico Di Chio (1998): *Cómo analizar un filme*, Barcelona: Paidós.
- Cervantes, Miguel de (1998). *Don Quijote de la Mancha*, coord. Francisco Rico. Barcelona: Crítica.
- (2014). *Don Quijote de la Mancha*, adaptación de Arturo Pérez-Reverte. Madrid: RAE/Santillana.
- Charfi, Enma (2014). *Un siglo de «Quijote» para niños*. Tesis doctoral dirigida por el Prof. Dr. Ángel Gómez Moreno. Madrid: Universidad Complutense.
- Chatman, Seymour (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.
- Close, Anthony (2005). *La concepción romántica del «Quijote»*. Barcelona: Crítica.

- Díaz-Plaja, Guillermo (1963). «El *Quijote* como situación teatral», en *Cuestión de límites. Cuatro ejemplos de estéticas fronterizas (Cervantes, Velázquez, Goya, El cine)*. Madrid: «Revista de Occidente», pp. 11-136.
- Doležel, Lubomír (1998). *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. London: The Johns Hopkins University Press.
- Eisenberg, Daniel (1976). «El rucio de Sancho y la fecha de composición de la Segunda parte del *Quijote*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*. XXV, pp. 94-102.
- Eisenberg, Daniel (1987). *A Study of «Don Quixote»*. Newark: Juan de la Cuesta.
- Ertler, Klaus Dieter y Andrea Maria Humpl (2007). *Der widerspenstige Klassiker. Don Quijote im 18. Jahrhundert [El clásico rebelde. Don Quijote en el siglo XVIII]*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Fasquel, Samuel (2010). «Le barde et le bouffon. La geste burlesque à l'époque de Lope de Vega». *Bulletin Hispanique*, 112, 2, pp. 587-632.
- Fernández de Ribera, Rodrigo (1947). *La Asinaria*, ed. Carlos Petit Caro. Sevilla: Librería Hispalense.
- Fotogramas* (2008). «Donkey Xote» (25/06/2008).
- Fresán, Rodrigo (2007). «Apuntes para una teoría de lo quijotesco como virus», en *Territorios de La Mancha: versiones y subversiones cervantinas en la literatura hispanoamericana*, ed. Matías Barchino. Cuenca: Universidad Castilla-La Mancha, pp. 41-56.
- Genette, Gerard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus.
- Gómez Moreno, Ángel (2014). «*Turpe senex miles, turpe senilis amor (Amores, 1, 9, 4): Ovidio, Cranach y Cervantes*», *Anales cervantinos*. 46, pp. 203-224.
- Gracián, Baltasar (1987). *Agudeza y arte de ingenio*, ed. Evaristo Correa. Madrid: Castalia.
- Herederó, Carlos F. (2014). «Relecturas cervantinas en un *Quijote* multimedia», en *El Quijote según Scaparro. Entre melancolía, soledades y carnaval*, ed. Daniela Aronica. Barcelona / Logroño: Centro di Studi sul Cinema Italiano / Filmoteca de La Rioja «Rafael Azcona», pp. 118-145.
- Herranz, Ferran (2005). *El Quijote y el cine*. Madrid: Cátedra.
- Iser, Wolfgang (1988). *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus.
- Jameson, Frederic (1999). *El giro cultural*. Buenos Aires: Manantial.
- Kashner, Sam y Jennifer MacNair (2002). *The Bad and the Beautiful: Hollywood in the Fifties*. Nueva York: W. W. Norton & Company.
- Kingsley, Grace (2014). «Bajo la máscara: animoso, ingenioso, serio, es el auténtico Charles Chaplin», en *Charles La soledad era el único remedio. Conversaciones con Charles Chaplin*, trad. José Jesús Fornieles Alférez. Salamanca: Confluencias Editorial, pp. 43-49.
- Lara Rallo, Carmen (2006). *Las voces y los ecos. Perspectivas sobre la intertextualidad*. Málaga: Universidad.
- Lázaro, Ángel (1965). *Don Quijote en casa de los duques*. Madrid: Aguilar.
- López de Santa Catalina, Pedro (2009): *Espejo de caballerías (libro segundo)*, ed. Juan Carlos Pantoja Rivero. Alcalá: Centro de Estudios Cervantinos.
- Lotman, Iuri (1982). *La estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- Lucía Megías, José Manuel (2005). *Los primeros ilustradores del «Quijote»*. Madrid: Ollero & Ramos.
- Lucía Megías, José Manuel (2006). *Leer el «Quijote» en imágenes*. Madrid: Calambur, 2006.
- Lucía Megías, José Manuel (coord.). *Banco de imágenes del Quijote*, auspiciado por el Centro de Estudios Cervantinos: <http://www.qbi2005.com/> (Última consulta: 01/01/2015).
- Marín Pina, María del Carmen (1989). «Aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballería españoles», *Criticón*. 45, pp. 81-94.
- Martín Morán, José Manuel (1992). «Don Quijote está sanchificado: el desanchificador que lo re-quijotice...», *Bulletin Hispanique*. 94, 1, pp. 75-118.

- Martínez Mata, Emilio (2007). «El cambio de interpretación del *Quijote*; de libro de bur-las a obra clásica», en *Actas del Coloquio Internacional «Cervantes y el Quijote»*. Madrid: Arco Libros, pp. 167-181.
- Martínez Salanova Sánchez, Enrique. *Don Quijote de la Mancha en el cine*: <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/donquijote.htm> (Última consulta: 01/01/2015).
- Millán Barroso, Pedro Javier (2003). «*Shrek*: reflexiones contadas sobre la ficción y la parodia», *Cauce. Revista de Filología y su Didáctica*. 26, pp. 231-260.
- Mínguez López, Xavier (2012). «Subversión e intertextualidad en la saga *Shrek*», *Didáctica. Lengua y literatura*. 24, pp. 249-262.
- Molho, Maurice (2005). «Yo, Cervantes autobiográfico», en *De Cervantes*, Paris, Éditions Hispaniques, pp. 603-616.
- Moll, Jaime (1998). «Portada», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, dir. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, volumen complementario («Lecturas del *Quijote*», al cuidado de José Montero Reguera), pp. 9-10.
- Montaner Frutos, Alberto (2005). «La Batalla de Cuarte (1094). Una victoria del Cid sobre los almorávides en la historia y en la poesía», en Alberto Montaner Frutos y Alfonso Boix Jovaní (eds.), *Guerra en Šarq Al'andalus: Las batallas cidianas de Morella (1084) y Cuarte (1094)*. Zaragoza: Instituto de Estudios Islámicos y del Oriente Próximo, pp. 97-340.
- Montero Reguera, José (2005). *El Quijote durante cuatro siglos. Lecturas y lectores*. Valladolid: Universidad.
- Narcía, Elva (2007). «*Donkey Xote* llega a la gran pantalla», *BBC Mundo.com* (02/12/2007): http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_7121000/7121456.stm (Última consulta: 01/01/2015).
- Navarro Durán, Rosa. [http:// literatura.gretel.cat/sites/default/files/Rosa_Navarro_Duran](http://literatura.gretel.cat/sites/default/files/Rosa_Navarro_Duran) (Consulta: 01/01/2015).
- Núñez Ang, Eugenio (2005). «Don Quijote va al cine y se intertextualiza», *La Colmena*. 46, abril-junio. En: <http://www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena%2046/Aguijon/Eugenio.html> (Última consulta: 01/01/2015).
- Orozco Díaz, Emilio (1989). *Temas de Barroco*, ed. Antonio Sánchez Trigueros. Granada: Archivum, 1989.
- Pacheco de Narváez, Luis (1600). *Libro de las grandezas de la espada en que se declaran muchos secretos del que compuso el comendador Jerónimo de Carranza*. Madrid: Herederos de Juan Íñiguez de Lequerica.
- Pozo, José (2007). «José Pozo escribe sobre la animada *Donkey Xote*» (29/11/2007). En: <http://dns1.noticine.com/iberoamerica/36-iberoamerica/9246-jose-pozo-escribe-sobre-la-animada-donkey-xote.html> (Última consulta: 01/01/2015).
- Prada Martín, Juan (2001). *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Reina de los mares (2007). «*Donkey Xote*, aburrimiento manchego» (23/11/2007). En: <http://www.notasdecine.es/notas-de-cine/donkey-xote-aburrimiento-manchego.html> (Última consulta: 01/01/2015).
- Riley, Edward C. (2000). *Introducción al «Quijote»*. Barcelona: Crítica.
- Rivero Iglesias, Carmen (2010). *La recepción e interpretación del «Quijote» en la Alemania del siglo XVIII*. Argamasilla de Alba / Ciudad Real: Ayuntamiento de Argamasilla de Alba / Diputación de Ciudad Real.
- Rodríguez Marchante, Oti (2007). «El *Quijote* escrito por un burro», *ABC.es* (07/12/2007): http://www.abc.es/hemeroteca/historico-07-12-2007/abc/Espectaculos/el-quiote-escrito-por-un-burro_1641458402678.html (Última consulta: 01/01/2015).
- Rodríguez de Montalvo, Garci (1991). *Amadís de Gaula*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce. Madrid: Austral, 1991.

- Rodríguez, Juan Carlos (2003). *El escritor que compró su propio libro. Para leer el Quijote*. Granada: Comares.
- Rosa, Emilio de la, Luis M. González y Pedro Medina (coords.) (1998). *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra*. Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares / Centro de Estudios Cervantinos.
- Ruiz Casanova, José Francisco (2002). «Aproximación a un bestiario del Quijote», en *El vuelo del cuervo. Lecturas de la literatura española*. Madrid: Sial, pp. 57-66.
- Santamarina, Antonio (2002). «Vuelven don Quijote y el Cid», *Academia. Revista del cine español*. 32, pp. 190-193.
- Silva, Lorenzo (2002). «Compañeros de viaje», *Academia. Revista del cine español*. 32, pp. 196-197.
- Tietz, Manfred (2006). «El Quijote y el discurso de la Ilustración», en *Discursos explícitos e implícitos en el Quijote*, ed. Christoph Strosetzki. Pamplona: Eunsa, 2006, pp. 293-326.
- Toledano, Miguel (adaptador) (1964). *Sancho Panza gobernador. Episodios del Quijote de Cervantes narrados a los niños*, ilustraciones de José Correas. Barcelona: Editorial Juventud / Provenza.
- Torreblanca, Nieves (2001). «Los niños perdidos», *Academia. Revista del cine español*. 29, pp. 44-54.
- Vila, Juan Diego (2008). *Peregrinar hacia la dama. El erotismo como programa narrativo del Quijote*. Kassel: Reichenberger.
- Volpi, Jorge (2004). «La voz de Orson Welles y el silencio de Don Quijote», *Letras libres*, pp. 1-8.
- Voltas, Jordi (adaptador) (1980). *La insula Barataria, fragmento de «Don Quijote de la Mancha»*, ilustraciones de Montserrat Brucart. Barcelona: La Galera.
- VV.AA. (2007). «Guía didáctica *Donkey Xote*», *Making Of. Cuadernos de cine y educación*. 52, pp. 1-16.

FILMOGRAFÍA⁴⁶

- Adamson, Andrew y Vicky Jenson (2001). *Shrek*. / *Guion*: Ted Elliott, Terry Rossio, Joe Stillman, Roger S. H. Schulman y William Steig (novela) / *Música*: Harry Gregson-Williams y John Powell. / *Reperto*: Mike Myers, Cameron Diaz, Eddie Murphy y John Lithgow.
- Pozo, José (2004). *El Cid, la leyenda*. / *Guion*: José Pozo. / *Música*: Óscar Araujo. / *Reperto*: Manel Fuentes, Sancho Gracia, Carlos Latre y Loles León.
- Pozo, José (2007). *Donkey Xote*. / *Guion*: Ángel E. Pariente. / *Música*: Andrea Guerra / *Reperto*: Andreu Buenafuente, David Fernández Ortiz, Sonia Ferrer y José Luis Gil.

Recibido: 27 de abril de 2015

Aceptado: 17 de agosto de 2015

46. En aras de la brevedad, solo incluyo en esta filmografía las dos películas de José Pozo que he cotejado con *Shrek*. El lector interesado en obtener datos de la multitud de filmes que desfilan por estas páginas no encontrará dificultades en localizar sus fichas técnicas y artísticas con un simple *click* en cualquier motor de búsqueda de los que campean por la red.

Resumen

La fortuna del *Quijote* en la historia del cine infantil se cifra actualmente en un total de siete películas que van desde el periodo mudo, como la dirigida por Émile Cohl (1909), que supuso el debut del ingenioso hidalgo en la gran pantalla, al corto animado de Upp Iwerks (*Don Quixote*, 1934) y un pequeño rosario de filmes que abrocha por ahora *Las aventuras de Don Quijote*, de Antonio Zurera (2010). Este artículo analiza con detalle el contexto de producción y recepción de un largometraje de Filmmax Animation, *Donkey Xote* (José Pozo, 2007), que se estrenó en nuestras salas con más pena que gloria, incidiendo en su estructura, narradores, ecos de las cintas de DreamWorks, en especial de *Shrek*, y, sobre todo, en su cultísima fidelidad –que pasará desapercibida a la mayor parte de los niños (y de sus padres)– al Siglo de Oro español y a la segunda parte de la inmortal novela de Cervantes.

Palabras clave: Donkey Xote; Película; Animación; Cervantes; José Pozo; Quijote.

Title: *A Quijote film for big children: Donkey Xote (Jose Pozo, 2007).*

Abstract

The presence of *Don Quixote* in the history of children's films amounts to seven motion pictures that begin in the Silent Period, where we find the one directed by Émile Cohl (1909), the first to show the famous knight on the big screen, followed by a small number of films that culminate with *Las aventuras de Don Quijote*, by Antonio Zurera (2010). This article analyzes in detail the context of production and reception of a production by Filmmax Animation, *Donkey Xote* (José Pozo, 2007), which passed inadvertently through our cinemas, highlighting its structure, narrators, echoes of films by Disney, Pixar and DreamWorks, especially *Shrek*, and above all, its faithfulness –which will not be appreciated by most of the children (and parents)– to the Spanish Golden Age and to the Second Part of the immortal novel by Cervantes.

Key Words: Donkey Xote; Film; Animation; Cervantes; José Pozo; Quijote.

