

Don Quijote de la Mancha, de Rafael Gil:

una adaptación literaria del cine español en
las conmemoraciones cervantinas de 1947

MARÍA DEL MAR MAÑAS MARTÍNEZ*

*A la memoria de Antonio Lara, maestro en el estudio
de las relaciones entre literatura y cine.*

I. EL CONTEXTO DE LA ADAPTACIÓN¹

“La realización del *Quijote* supone para nosotros la culminación de nuestras aspiraciones, ya que siempre nos ha inspirado el afán de superación del cine producido por Cifesa Producción, con su repercusión natural en el mejoramiento del cine español. Este afán de superación creo que se corona cumplidamente con la realización de *Don Quijote de la Mancha*, obra señera de la literatura española, y que aspiro a que sea la película cumbre de nuestra cinematografía. El coincidir este año con el centenario de Cervantes daba a nuestra obra un realce que no quise en ningún momento desaprovechar”².

Estas palabras de Vicente Casanova, el consejero delegado de la productora Cifesa³, para la revista *Radiocinema* en octubre de 1947, indican la impor-

* Universidad Complutense de Madrid.

1. Para el contexto, es indispensable la consulta del libro de PÉREZ BOWIE, José Antonio, *Cine, Literatura y Poder. La adaptación cinematográfica durante el primer Franquismo (1939-1950)*, Salamanca, Librería Cervantes, 2004.

2. LATINO, Américo, “Un gran triunfo de la producción española. Don Vicente Casanova nos habla como productor de “Don Quijote de la Mancha”. El esfuerzo realizado por Cifesa no tiene precedentes en la historia del cine español”, *Radiocinema*, n.º 140, 1 de octubre de 1947 (sin número de página). Es un número prácticamente monográfico sobre la película.

3. Sobre la historia de la productora Cifesa, véase: FANÉS, Félix, *Cifesa. La antorcha de los éxi-*

tancia que se le dio a *Don Quijote de la Mancha* dirigida por Rafael Gil⁴ en un ambiente de conmemoraciones cervantinas. En 1946 se celebra el CCCXXX aniversario de la muerte de Miguel de Cervantes, con la Exposición en la Biblioteca Nacional, inaugurada el 23 de abril, organizada por la Subsecretaría de Educación Popular. En dicha inauguración se proyecta por primera vez el documental *Por Tierras de Don Quijote*, dirigido por José María Elo-rieta. En 1947 se celebra el cuarto centenario del nacimiento (bautizo) de Cervantes, el 9 de octubre. Entre los distintos fastos conmemorativos se organiza una Exposición Bibliográfica Cervantina en la Biblioteca Nacional dividida en dos fases: la primera en octubre de 1947 y la segunda inaugurada el 19 de abril de 1948, aniversario del último escrito de Cervantes: la dedicatoria de *Persiles y Sigismunda*. La Diputación Provincial de Barcelona y la Biblioteca Central organizan en esta última una Exposición conmemorativa del IV centenario del nacimiento de Cervantes, con ediciones del Quijote de los siglos XIX y XX. También se celebra una Asamblea Cervantina en Alcalá de Henares. Para dichas conmemoraciones realiza Arturo Pérez Camarero entre 1947 y 1948 dos series de documentales: *La España de don Quijote (La patria de don Quijote, La hora de Cervantes, Lugares del Quijote, Cervantes genio hispánico, Cervantes gloria universal)* y *La España de Cervantes (Alcalá de Henares, Sevilla, Tierras de Andalucía, Toledo, Cervantes en la Corte)*⁵.

tos, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia 1981, y FANÉS, Félix, *El cas Cifesa: Vint anys de cine espanyol (1932-1951)*, Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1989.

4. La película tiene guión de Rafael Gil sobre una síntesis literaria de Antonio Abad Ojuel. Sus intérpretes principales son: Rafael Rivelles (Don Quijote), Juan Calvo (Sancho), Juan Espantaleón (Pero Pérez), Manolo Morán (Maese Nicolás), Fernando Rey (Sansón Carrasco), Sarita Montiel (Antonia), Guillermo Marín (duque) y Guillermina Grin (duquesa). La fotografía es de Alfredo Fraile, la dirección artística de Enrique Alarcón y la música de Ernesto Halfter.

5. Hay que rebatir la afirmación de Luis M. González en “Cervantes en el cortometraje español. Documentales sobre un universo ficticio”, incluido en: DE LA ROSA, Emilio, GONZÁLEZ, Luis M., y MEDINA, Pedro (coords.), *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, 1998, pp. 87-99.

“Otros de los cortometrajes que Pérez Camarero rodó dentro de *La España de Don Quijote* y de otra serie llamada *La España de Cervantes* (1948) son: *La hora de Cervantes, La Mancha de Don Quijote; Cervantes, genio hispánico; Cervantes, gloria universal; La patria de Cervantes; Alcalá de Henares; Sevilla; Tierras de Andalucía; Toledo y Cervantes en la corte*. De ellos a excepción de *Alcalá de Henares*, no queda más que el testimonio de su duración –entre diez y veinte minutos–, año de producción –todos fueron realizados en 1948– y un resumen de su argumento” (*Cervantes en imágenes*, pp. 91 y 92). En nota a pie de página figura que dicha información proviene del *Catálogo de la Cinemateca*, Comisaría de Extensión Cultural, Ministerio de Educación Nacional, p. 199.

Esta afirmación es incorrecta ya que en Filmoteca Española se conservan: *Alcalá de Henares, Cervantes, genio hispánico, Cervantes, gloria universal, La Mancha de Don Quijote, Los lugares del Quijote, La patria de Cervantes, Tierras de Andalucía*, y *Toledo* (Agradezco la información a Dña. Margarita Lobo, de Filmoteca Española). Además en el festival *Documenta Madrid 2005* (sección informativa “Documenta El Quijote”), el 14 de mayo de 2005 en el cine Bellas Artes, he tenido la ocasión de ver: *Cervantes genio hispánico, Cervantes gloria universal, La Mancha de don Quijote y Lugares del Quijote*. Me parecieron especialmente interesantes, aunque con el tono triunfalista y grandilocuente de la época, *Cervantes, genio hispánico* y *Cervantes, gloria universal*, en los que se pasaba revista, de modo telegráfico, eso sí, a la influencia de la obra de Cervantes en otras artes y en otros países, a las ediciones y traducciones, o a la presencia del Quijote en distintas manifestaciones de productos po-

En el contexto de dichas celebraciones cervantinas debe entenderse la gestación, rodaje y estreno de *Don Quijote de la Mancha*, desde el verano de 1946 hasta su estreno el 2 de marzo de 1948 en el cine Rialto de Madrid en “una función de gran gala patrocinada por el Ministerio de Educación nacional”⁶. El guión de *Don Quijote de la Mancha* elaborado por Rafael Gil sobre una síntesis literaria del periodista y guionista Antonio Abad Ojuel obtuvo el beneplácito de la Real Academia Española por medio de D. Armando Cotarelo a finales de abril de 1947⁷. Dentro de las medidas proteccionistas del cine del primer Franquismo, la película se acogió al crédito del Sindicato Nacional del Espectáculo con 1.904.628,40⁸ pesetas y fue declarada de “Interés Nacional”. *Don Quijote de la Mancha* pertenece a una época en la que Cifesa decide reducir y concentrar su producción en unas pocas superproducciones históricas para salir de la crisis en la que se ha visto sumida, entre otras razones, ante la competencia de Cesáreo González y su productora Suevia Films, que le estaba arrebatando mediante contratos sustanciosos a sus principales figuras, ya fueran directores o estrellas. Precisamente *Don Quijote de la Mancha* supone la vuelta fugaz de Rafael Gil a Cifesa pues sus últimas películas *La pródiga* (1946), *Reina Santa* (1947), y *La fe* (1947) habían sido realizadas para Suevia Films. Por estos años el cine español parece necesitar unas películas estandartes de unos valores nacionales y no exclusivamente cinematográficos y *Don Quijote* responde a esa imagen. Paradójicamente cuando se está hablando de su gran éxito se anuncia el próximo estreno de Cifesa, *Locura de Amor*⁹, de Juan de Orduña, que le disputa por aquellos años a Gil el título de director más famoso en España, y que se estrena el 8 de octubre de 1948, fecha muy próxima al día de la Hispanidad. *Locura de Amor*¹⁰ será la nueva depositaria de esos valores pa-

pulares desde las cajas de cerillas hasta los cromos o los billetes. Puede consultarse para más información sobre dichos documentales el *Programa de II Festival Internacional de Documentales Documenta Madrid 2005*, editado por el Área de las Artes del Ayuntamiento de Madrid. Así mismo, *Cervantes, gloria Universal* también se había exhibido en Filmoteca Española el 3 de abril de 2005 en el ciclo “El Quijote en el cine, I”.

6. *Radiocinema*, n.º 145, marzo de 1948. Puede verse la lista de representantes oficiales del gobierno que asistieron.

7. Consúltense las entrevistas a Rafael Gil y a Antonio Abad Ojuel, en VILCHES, Ángel, “El Quijote no puede verse de una u otra manera, sino sólo como lo escribió Cervantes”, y en ALCARAZ, Juan de, “Antonio Abad Ojuel habla acerca de su adaptación de *Don Quijote* a la pantalla”. Ambas están en el número de *Radiocinema* n.º 140, 1 de octubre de 1947 (sin número de página). Son las dos únicas del número monográfico dedicado a *Don Quijote* reproducidas en *Cervantes en imágenes...* (ver nota 5) pp. 215-217 y 219-222, respectivamente.

8. HUESO, Ángel Luis, *Catálogo del Cine Español. Películas de ficción 1941. 1950*. Volumen F-4, Madrid Cátedra, Filmoteca Española, 1992, p. 128-129.

9. Así, en el n.º 388 la revista *Primer Plano*, correspondiente a la fecha 28 de marzo de 1948, convive el cartel de “5.ª semana triunfal de *Don Quijote* de la Mancha” a la que califica de “Gloria del cine español”, con el de “Próximamente: *Locura de Amor*” (ambos ocupan una página entera). Es decir, muchos meses antes de su estreno ya se está produciendo una gran campaña publicitaria con la película de Orduña, como antes se había producido con la de Gil.

10. Sobre *Locura de Amor*, ver: MAÑAS MARTÍNEZ, María del Mar, “Locura(s) de amor”: La reina Juana del teatro al cine”, *Liceus. Revista de Humanidades del siglo XXI*, n.º 3 septiembre-octubre 2002, pp. 47-56.

trios, y además contará con el favor fiel del público, lo que no le pasó a la película de Rafael Gil, y a ello se referirá el director muchos años más tarde¹¹.

Para dejar clara la relación de *Don Quijote de la Mancha* con las celebraciones cervantinas, el número 140 de la revista cinematográfica *Radiocinema* aparecido el 1 de octubre es un número prácticamente monográfico dedicado a la película, que cuenta con las colaboraciones de Joaquín Romero Marchent, director de la revista, Luis Gómez Mesa, Arturo Pérez Camarero, José López Rubio, o Enrique Jardiel Poncela, entre otros. En la primera página, y orlado por una corona de laurel, leemos el siguiente texto:

“Ante el IV centenario
del
príncipe de los ingenios
Miguel de Cervantes Saavedra.

Cuatrocientos años acaba de cumplir nuestro señor Miguel de Cervantes Saavedra y frente a un mundo enloquecido, de alucinados, de materialistas y de descreídos, lo encontramos más joven que nunca los que dentro de este mundo creemos y seguimos cultivando la religión de Cristo, que es la del espíritu inmortal.

Su obra y su pensamiento siguen en pie sobre la actualidad más palpitante.

Todo lo que está siendo no es como debiera.

Un día próximo, la legión de Quijotes que todavía sueñan con un mundo mejor en todos los confines de la tierra harán el milagro.

Radiocinema, decana de las Revistas cinematográficas de la España Nacional, en esta hora cervantina en que ‘Don Alonso el Bueno’ se incorpora a las pantallas del mundo como protagonista, ofrece su esfuerzo y su voluntad de servicio como siempre.

Y se adhiere al Caudillo Franco, caballero hidalgo de la Patria pacificada por su mano y pacífica por su voluntad.

El jefe del Estado Español lleva en sí todas las virtudes de la raza, en la que los Quijotes han logrado que por fin los Sanchos les sigan como escuderos fieles, hacia un mundo mejor.

El mes de octubre es un mes feliz en aniversarios”.

No olvidemos que el día 1 de octubre era la festividad en la que se conmemoraba el nombramiento de Franco como Caudillo en Burgos en el 36. Además el día 12 de octubre se celebra la Fiesta de la Raza o de la Hispanidad. El unir estos aniversarios al de Cervantes revela un clarísimo intento de apropiación política de la personalidad del escritor y de su obra por parte del régimen franquista; aunque el intento de apropiación de productos culturales no sea exclusivo de los regímenes dictatoriales. Se quiere considerar a Don Quijote como portavoz de los valores del Franquismo, tanto como a Franco de

11. CASTRO, Antonio, *El cine español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1974, p. 195.

los del Quijote. No debe extrañarnos esa subordinación del cine a la política ya que *Radiocinema*, puede considerarse como una revista cinematográfica oficial del régimen. Había sido creada en la guerra civil en la zona sublevada, dirigida por el falangista Joaquín Romero Marchent, con lo que se convierte en la primera revista de cine de la España Franquista. También lo es *Primer Plano*, que fue fundada en 1940 bajo la dirección de Manuel Augusto Viñolas, jefe del Departamento Nacional de Cinematografía de la Delegación Nacional de Propaganda, y fue publicada en el seno de las ediciones del Movimiento Nacional; por ello, lo que dice José Enrique Monterde con respecto *Primer Plano*, es igualmente aplicable a *Radiocinema*:

“Probablemente, *Primer Plano*, no nos habla de cómo era el cine en España en aquellos momentos, pero indudablemente sí sobre como se quería, suponía o pretendía hacer creer que era desde los aledaños del poder; o cuando menos de cierto sector del poder franquista: el más vinculado a los sectores procedentes del falangismo y del sindicalismo vertical, que nunca cederían el control de la revista pese a los cambios entre las fracciones dominantes en los aparatos culturales”¹².

Leyendo los reportajes, críticas y declaraciones referidos a *Don Quijote de la Mancha* se pensaba que esta película de Rafael Gil era la culminación de las aspiraciones de Cifesa, la productora más importante del cine español desde los años 30 a los años 50, al tratarse de la adaptación de la novela más importante de la literatura española; que era, por tanto, la consagración de la mayoría de edad del cine nacional, y que con ella se saldaba una deuda que el cine español tenía con *Don Quijote*, ya que la obra no había sido entendida convenientemente por los extranjeros que la habían adaptado antes, y es fundamental la referencia a la versión que de *Don Quijote* había realizado Pabst en el año 1933¹³. Esta última idea ya está presente cuando Antonio Abad Ojuel, que realizó la síntesis literaria, espera que la película sea un éxito de resonancia universal:

12. MONTERDE, José Enrique: “Hacia un cine franquista. La línea editorial de *Primer Plano* entre 1940 y 1945”, en FERNÁNDEZ COLORADO, Luis, y COUTO CANTERO, Pilar (Coords.), *La herida de las sombras. El cine español en los años 40 (Cuadernos de la Academia n.º 9)*, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Asociación Española de Historiadores de Cine, 2001, pp. 59-82 (la cita pertenece a la p. 60).

13. *Don Quichotte/Don Quixote* de G. W. Pabst (1933, Francia-Gran Bretaña), que tuvo dos versiones la inglesa y la francesa, Sólo el protagonista, el tenor ruso Féodor Ivanovich Chaliapin, estuvo en ambas, el resto del reparto varió; Dorville sería el Sancho francés y George Robbey el inglés. Está dirigida a partir de un guión adaptado por Paul Morand, con música y canciones de Jaques Ibert, aunque había compuesto una partitura para ella Ravel. Antes que en Pabst, se pensó en los nombres de Eisenstein, Chaplin, Llimur, Deschamps o Turjanski para dirigirla. La película ofrece una versión libre y muy personal que no se ajusta demasiado a la fidelidad del texto, pero alcanza una gran altura poética. (Sobre ella puede verse: Paz Gago, José María, “*El Quijote* de Pabst”, en el programa de mano del *Concierto Proyección. Don Quichotte*, 14 de abril de 2005, Madrid Teatro de la Zarzuela, 2005).

“... porque sólo entre los españoles podemos dar una versión certera y entrañable de *Don Quijote*. Recordemos aquella bufonada danesa que hicieron Pat y Patachon¹⁴, o el grave error de Pabst en la versión que hizo con Chaliapin; las dos fueron de una incomprensión total y culpable”¹⁵.

Lo cierto es que, como bien señala José Antonio Pérez Bowie: “se tiene a la vez, un sentimiento patrimonialista respecto del propio pasado que lleva a negar a otros países el derecho a interpretarlo, pues en tales interpretaciones suele ser frecuente la tergiversación debida a la envidia, a la mala fe o a la ignorancia”¹⁶. Podemos decir que este mismo sentimiento patrimonialista también se tiene con respecto a la literatura autóctona como parte del pasado y así no parece considerarse que ningún extranjero tenga derecho a interpretarla, de ahí las críticas a Pabst por su osadía.

Incluso los críticos que reconocen los valores de la película de Pabst, le ponen este tipo de “peros”. Éste es el caso de la escritora María Luz Morales:

“No es Gil tan joven, por su fortuna y por la nuestra, como para no haber asistido al fracaso, en este mismo empeño de G.W. Pabst, uno de los genios del cine germánico. El ejemplo era aleccionador...y terrible, pues quiso hacer del Quijote –¡el tema lo valía!– la obra cumbre de su carrera. Seguir sus huellas ¡tan ilustres! hubiera sido persistir en el error de desnaturalizar la obra inmortal en persecución del virtuosismo técnico, de la re-creación personalista, del lucimiento directivo. Apresurémonos a declarar que Rafael Gil ha rehuido esas huellas y ha seguido el camino certero. Poner manos a la obra con toda la quijotesca ambición del empeño, sí: pero también con toda la humildad del fervor cervantino. Trazarse una línea estricta de conducta, de buena conducta en este caso: fidelidad al libro”¹⁷.

Lo mismo le pasa, por ejemplo, a Joaquín Romero Marchent¹⁸ y a Carlos Fernández Cuenca¹⁹ a pesar de que para él “muy poco le faltó a Pabst y a Chaliapin para hacer la película definitiva sobre *Don Quijote de la Mancha*”. Si esto pasa incluso entre los críticos serios que tienen en cuenta el valor de Pabst, imaginemos qué pasa con los que parecen dejarse llevar exclusivamente por consignas imperialistas²⁰; y se dejan llevar por estas consignas porque como señala de nuevo Pérez Bowie:

14. Se refiere a la película danesa *La gran aventura de Pat y Patachon* dirigida por Lau Lauritzen en 1926, con los escandinavos Carl Schenström y Harald Madsen, apodados en España Pat y Patachon; ambos procedían del mundo del circo de ahí que Abad Ojuel la calificase de “bufonada”.

15. ALCARAZ, Juan de, “Antonio Abad Ojuel habla acerca de su adaptación de *Don Quijote* a la pantalla”, *Radiocinema...* (ver nota n.º 7)

16. PÉREZ BOWIE, José Antonio, *op. cit.*, p. 34, nota n.º 17.

17. MORALES, María Luz, “La última salida de Don Quijote” (crítica) *Fotogramas*, 36, 1 de mayo de 1948.

18. ROMERO MARCHENT Joaquín, “En el IV centenario de Cervantes. *Don Quijote de la Mancha*. Tema cinematográfico actual”, *Radiocinema* 140, 1 de octubre de 1947 (sin número de página).

19. FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, *Historia cinematográfica de Don Quijote de la Mancha*, *Cuadernos de Literatura*, 1948, recogido en *Cervantes en imágenes...*, p. 23-65 (la cita pertenece a la p. 49).

20. Por ejemplo en un artículo firmado por A.P en *Primer Plano*, 5 de octubre de 1947, en el que se mencionan otras adaptaciones cinematográficas, se acaba hablando de Pabst y se insiste en que sólo

“Uno de los criterios a los que se apela con mayor frecuencia es el de la españolidad de los argumentos. El proyecto que los teóricos del fascismo diseñaron para el cine español tenía, como se recordará un doble frente: por un lado combatir el ‘realismo sucio’ del período republicano, su vulgaridad, su materialismo, y adocenamiento, proponiendo la imagen de una España ‘limpia’, idealista y cristiana, y volcada en la construcción de un futuro lleno de promesas; por otro, asumir una inconcreta misión universalista que condujera a proponer la españolidad como paradigma al resto de los países del mundo, aduciendo para ello, determinados episodios heroicos de la historia nacional, de los cuales se ofrece una versión idealista, y por consiguiente falsificada”²¹.

Del mismo modo, podemos deducir que al igual que se ofrece “una versión idealista y por consiguiente falsificada de la historia nacional”, también se puede ofrecer esta misma visión de las obras de la literatura nacional y esto es lo que se hace en cierto modo y mediante ciertos procedimientos con *Don Quijote de la Mancha*, de Rafael Gil.

II. REFLEXIONES PRÁCTICAS SOBRE LA ADAPTACIÓN

La crítica de María Luz Morales menciona la fidelidad de la película a la novela, lo que nos lleva directamente a plantear unas reflexiones sobre la adaptación.

En la mencionada entrevista a Rafael Gil en *Radiocinema* (n.º 140, 1 de octubre de 1947), declara que él no ha realizado una adaptación sino una “síntesis” de “la universal novela de Cervantes” y continúa:

“Esta ‘síntesis literaria’ la ha realizado con meticulosidad suma Antonio Abad Ojuel, respetando en todo momento la narración y el diálogo cervantinos. Es posible que puedan contarse con los dedos de la mano los pasajes en los que, imprescindiblemente, ha añadido alguna frase que no fuese de *El Quijote*. El guión, como el de todas mis películas, es mío. Me ha llevado muchas horas, ¡muchas!, de trabajo y me ha proporcionado también muchos disgustos: tantos como episodios de la obra original quedaban eliminados; porque, claro es, la película, aunque va a ser larga, no puede excederse del metraje de una producción normal”²².

Cuando le preguntan a Antonio Abad Ojuel en el mismo número de la revista, cómo ha realizado esta síntesis literaria para la pantalla, explica:

“Al realizar la síntesis literaria de *El Quijote* con una idea cinematográfica, trabajé con el mismo cuidado que si manipulase cosas sagradas. Se trataba nada menos que del primer libro español –para mí el primero del mun-

hacia falta un pequeño detalle: “ser ESPAÑOL” [en mayúscula en el original]; algo similar sucede en el artículo firmado por J.B. “Nueva salida de Don Quijote: Don Alonso Quijano se aventura por los campos de ilusión de la pantalla”, *Primer Plano* n.º 362, 21 de septiembre de 1947.

21. PÉREZ BOWIE, José Antonio, *op. cit.*, p. 111.

22. Ver nota n.º 7.

do— y no podía permitir que en mis manos quedase desvirtuada la idea genial de Cervantes. Por eso, la adaptación literaria fue hecha con todo respeto y fidelidad al pensamiento central de la obra de Cervantes. Labor que, si bien es de mucha responsabilidad —e insisto en este concepto, creo que muy justificadamente—, queda muy facilitada, porque *El Quijote*, en su acción, y en su dinamismo, es cine puro, movimiento, sensibilidad y acción”²³.

En cuanto a lo que ha omitido dice:

“Fundamentalmente, apenas nada. Desde luego, quedaron descartadas todas las historias y relatos incluidos en la vida del gran caballero manchego, como son las del ‘Curioso impertinente’, ‘La historia del cautivo’, ‘los amores de Crisóstomo[sic] y Marcela’ y las ‘Bodas de Camacho’, y otros pasajes en los que Don Quijote se limita a ser un testigo —de mayor excepción, eso sí— de las vidas y milagros de otras gentes”.

Señala que le ha costado especialmente suprimir “la aventura de los leones y la del retablo de Maese Pedro”, pero que era necesario para no alargar. Es más lógico pensar la aventura de los leones se suprimiera por imperativos de producción.

Esta es la síntesis de la película según sus palabras:

“Presentación de Don Quijote, en una de sus noches en que ‘del mucho leer y poco dormir se le secó el cerebro’, y de su primera salida en la que es armado caballero en la venta. Encuentro con los mercaderes y retorno a su aldea, después del primer vapuleo, sobre los lomos del borriquillo de un labrador vecino suyo. Presentación de Sancho Panza, y segunda salida, con la aventura de los molinos de viento, la pendencia con el vizcaíno, la aventura de los rebaños que creyó ejércitos, las de la venta del moro encantado, ganancia del yelmo de Mambrino, aventura de los galeotes, internamiento y penitencia en Sierra Morena, retorno a la venta, y posteriormente el encuentro con el Caballero de los Espejos, aventuras en el palacio de los Duques —con las burlas del desencantamiento de Dulcinea y de ‘Clavileño’ y la Trifaldi— y marcha a Barcelona donde, derrotado por el Caballero de la Blanca Luna, decide regresar a su aldea, en la que cristianamente muere”.

Mal se aviene esta síntesis —necesaria para abarcar el *Quijote* de 1605 y el de 1615, del que abarca poco—, con la afirmación de que haya suprimido “fundamentalmente, apenas nada”; leyendo estas declaraciones da la sensación de que Antonio Abad Ojuel ha leído, desde luego, un *Quijote* muy corto.

La película somete al texto de Cervantes a un planteamiento (falsamente) idealizador para inscribirla en las coordenadas ideológicas de la época, según Rafael Gil manifiesta en unas declaraciones: “Yo pienso de acuerdo con Ivan Turgeneff que Alonso Quijano es el “símbolo de la fe”. Y con ello basta puesto que toda España es fe”²⁴. Esta identificación de España con la fe es funda-

23. Ver nota n.º 7.

24. Declaraciones de Rafael Gil a Luis Ardila en el artículo: ARDILA, Luis, “Don Quijote de la

mental, “recuérdese como españolidad y espiritualidad aparecen en la propaganda franquista constituyendo un binomio indisoluble, por lo que la defensa y exaltación de los valores patrióticos no se concibe con independencia de la de la fe católica”²⁵. El Quijote será el ideal del caballero cristiano símbolo del nuevo orden establecido en España y toda la película se pondrá al servicio de esa glorificación final del personaje en su muerte cristiana. La obra cervantina asumirá esa “inconcreta misión universalista” a la que aludía Pérez Bowie²⁶ que se verá señalada con el rótulo del final “y esto no fue el fin sino el principio”. Este es el mensaje de la película para el cual es necesario simplificar y alterar el texto de Cervantes, eliminando las historias secundarias y las reflexiones metaliterarias que nos alejen o distraigan de esa trayectoria. A partir de ahora, veremos si las alteraciones se producen por necesidades cinematográficas derivadas de la traslación de un lenguaje a otro, o por necesidades ideológicas derivadas de la adecuación del texto al mensaje buscado.

II.a) *Variaciones por motivos cinematográficos: presentación de los personajes y metaliteratura*

La película parte del principio cinematográfico de “mostrar” en vez de “contar”, así comienza con el rótulo de: “En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme..”. tras el cual vemos a Don Quijote luchando contra invisibles enemigos para dar la sensación de que ya ha perdido el juicio. Siguiendo el principio de la presentación dinámica conocemos también en acción a los personajes de su entorno que van a ser fundamentales para intentar atraerle de nuevo al ámbito doméstico: la sobrina, el ama, el mozo de campo y plaza, el barbero y el cura.

Al comienzo asistimos a un travelling de acercamiento nocturno hasta la estancia en la que se encuentra Don Quijote, asomado al balcón, en plena representación de novela caballeresca, oímos su voz antes de verle, casi no se oye ni se entiende lo que dice (como se nos informa en el guión en un momento en el que aún no se registra el diálogo: “... se ha empezado a oír una voz lejana al principio, pero que va adquiriendo fuerza y brío conforme la cámara se va acercando a la casa, son gritos desahorados de quien parece luchar contra un enemigo poderoso y temible”)²⁷. El discurso se empieza a hacer claramente inteligible a partir del momento en el que aparece ya en el guión, cuya primera línea de diálogo es (p. 2):

Mancha’. La obra más ambiciosa del cine español”, *Primer Plano*, Madrid 28 de septiembre de 1947, n.º 363 (sin número de página).

25. PÉREZ BOWIE, José Antonio, *op. cit.*, p. 117.

26. *Ibid.*, p. 111.

27. El guión está depositado en la Biblioteca Nacional con signatura T-34257 y con depósito legal M 2149-1958. Aparece en su portada: Director Rafael Gil. Guión técnico: Rafael Gil. Síntesis Literaria Antonio Abad. Es un guión de 253 folios dividido en 748 planos.

	<p>DON QUIJOTE.</p> <p>¡Venid a mí gente desaforada y descomunal...! Que yo por mis malos pecados o por mi buena muerte os he de derribar o partir por la mitad del cuerpo y finalmente venceros y rendiros...</p>
--	--

Desde este primer monólogo se respeta una de las características de la elaboración de los diálogos en la película: la síntesis entre diversos fragmentos de diálogo de la novela. El comienzo de esa introducción bien pudiera corresponder al capítulo de la aventura de los frailes de S. Benito a los que se dirige diciendo: “Gente endiablada y descomunal...”. (I,8 p. 109)²⁸. En la parte del diálogo no registrado en el guión, habíamos oído una frase perteneciente a la aventura de los molinos, pronunciada cuando los increpa antes de lanzarse al ataque “...y es gran servicio de Dios quitar tan mala simiente de sobre la faz de la tierra” (I, 8, p. 103).Continúa el guión(p. 2):

<p>La cámara que siguiendo el TRAVELLING ha cruzado las bardas del corral, encuadra ya concretamente el balcón. Sus puertas se abren al impulso y de un golpe fenomenal aparece Don Quijote con las ropas en desorden y la espada en la mano, andando a cuchilladas contra el aire. La habitación, su dormitorio y biblioteca es modesta. Paredes encaladas, libros hasta lo inverosímil, armas en las paredes. Colérico Don Quijote sigue diciendo:</p> <p>4. PGC. La sobrina, el Ama y el mozo, en la escalerilla que conduce al cuarto de Don Quijote, escuchando asustados los ruidos y las voces del interior sin atreverse a entrar en él. Se alumbran con un candil.</p>	<p>DON QUIJOTE.</p> <p>...Y así tener a quien enviar presentado y se hincó de rodillas ante mi dulce señora, y diga con voz humilde y rendida: “Yo señora, soy el gigante Caracoliambre, señor de la Ínsula de Malindrania, a quien venció en singular batalla.</p> <p>DON QUIJOTE</p> <p>El jamás como se debe alabar caballero Don Quijote de la Mancha, el cual me mandó que me presentase ante vuestra merced, para que la vuestra grandeza disponga de mí a su talante.</p>
---	--

28. Cito el texto por la edición del Instituto Cervantes 1605-2005, dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Centro para la edición de clásicos españoles, 2005.

Se reconoce en estas palabras el discurso cervantino del final del primer capítulo²⁹. Conste que en la película oímos claramente “Caraculiambre”; el que en el guión figure “Caracoliambre”, se tiene que deber a que el nombre contiene una evocación escatológica³⁰, que oyéndola en la película puede pasar desapercibida, pero que, desde luego, no pasa desapercibida al leerla. Como veremos más adelante la eliminación de la escatología será un principio fundamental para toda la película.

Ante esos gritos, el ama y la sobrina nos informan de que lleva así dos días y dos noches, y la sobrina dice: “y así del mucho leer y poco dormir se le secó el cerebro”. Se trata de que la escena de presentación, en efecto, haga honor, al título del capítulo I de la primera parte del *Quijote*, “que trata de la condición y ejercicio del famoso y valiente hidalgo don Quijote de la Mancha”; así que los diálogos en la película nos tienen que dar la misma información que el narrador en la novela, pero para ello hay que inventar acciones para enmarcar dichos diálogos. Así la sobrina sale a buscar el agua del pozo que hará pasar por el elixir del mago Alquife, llegan el cura y el barbero a los que ha mandando llamar y comienza una escena de diálogo completamente inventada en la que las preguntas del cura y del barbero no hacen sino dar a Don Quijote la oportunidad de que responda poniendo en su boca las palabras que en la novela se hallaban en la del narrador cervantino a lo largo de todo el capítulo I. Reproduzco tan sólo el comienzo (p. 6):

<p>Tanto Pero Pérez, como Maese Nicolás se ve que están ya acostumbrados a estas locuras y le siguen la conversación con jovial ironía.</p> <p>Cambio de plano al entregar D Quijote el jarro de agua a su sobrina.</p> <p>8. PM. Don Quijote habla poniendo toda su ilusión.</p>	<p>BARBERO. Gran fortuna para un caballero.</p>
---	---

29. “... Decíase él:

–Si yo, por malos de mis pecados, o por mi buena suerte, me encuentro por ahí con algún gigante, como de ordinario les acontece a los caballeros andantes, y le derribo de un encuentro, o le parto por mitad del cuerpo, o, finalmente, le venzo y le rindo, ¿no será bien tener a quien enviarle presentado, y que entre y se hinque de rodillas ante mi dulce señora, y diga con voz humilde y rendida: “Yo, señora, soy el gigante Caraculiambre, señor de la insula de Malindrania, a quien venció en singular batalla el jamás como se debe alabado caballero don Quijote de la Mancha, el cual me mandó que me presentase ante la vuestra merced, para que la vuestra grandeza disponga de mí a su talante?”

¡Oh, cómo se holgó nuestro buen caballero cuando hubo hecho este discurso y más cuando halló a quien dar nombre de su dama!...”. (I, 1, pp. 46-47).

30. Como bien leemos en la edición citada (I, 1 p. 47, nota 72) el nombre Caraculiambre está sugerido al parecer por *caraculo* “cariancho”.

<p>9. PM de Maese Nicolás y Pero Pérez que le escuchan sonrientes.</p> <p>Mientras habla Pero Pérez se han cruzado una mirada maliciosa.</p> <p>10. PM de Don Quijote. Parece no impresionarle lo más mínimo el nombre del Cid, y con gran displicencia le responde.</p>	<p>DON QUIJOTE: Sí que lo será porque me parece conveniente y necesario así para el aumento de mi honra como para el servicio de mi republica hacerme caballero andante.</p> <p>PERO PÉREZ. Idea digna del mismo Cid Ruy Díaz.</p> <p>DON QUIJOTE. Buen caballero fue. Pero no tiene que ver con el de la Ardiente Espada que de un revés partió dos descomunales gigantes.</p>
--	---

Cuando Don Quijote en la novela prefiere al de la “Ardiente Espada” (Amadís de Grecia) antes que al Cid Campeador, no demuestra necesariamente su locura porque el que mezcle la realidad con la ficción no es raro en la España de Cervantes³¹. Sin embargo en la España de 1947 se puede interpretar como una llamada de atención al espectador del otro lado de la pantalla; el que Don Quijote prefiera a Amadís de Grecia antes que al Cid Campeador, héroe nacional por antonomasia, objeto de culto de la iconografía franquista, nos confirma que está rematadamente loco.

Hay una reutilización de unas famosísimas palabras de este primer capítulo en otra situación, cuando el cura y el barbero llevan a Don Quijote a su casa tras su primera salida (I,5), el cura le dice a Don Quijote: “Ya el ama le está preparando una olla con algo más de vaca que carnero y un palomino de añadidura”, y dice el ama cuando entra con el plato: “Coma vuestra merced y vengán duelos y quebrantos”.

Poco después se produce la aparición de Sancho Panza (I,7) ya señalada como licencia por Carlos Fernández Cuenca en un artículo de 1948: “la única licencia apreciable es la que sirve para presentar en escena a Sancho Panza, que del tejado de la casa de Don Quijote, en donde ayudado por Tomé Cecial, guarda paja en la cámara, va a caer, por haber pisado en falso una teja, al balcón de la estancia del hidalgo, que así le recibe como llovido del cielo”³². Don

31. “Téngase en cuenta que la imagen del Cid difundida en la época de C. tenía menos elementos históricos que legendarios, y aun muchos tan fantásticos como las hazañas de Amadís de Grecia, el Caballero de la Ardiente espada (porque la llevaba estampada en el pecho), y nótese por otra parte que las historias del uno y del otro se narraban en libros con el título de *crónica*” (I, 1, p. 42, nota n.º 34).

32. FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, ver nota n.º 19. Reproducido a través de *Cervantes en imágenes...*, p. 58. También se repara en la licencia en otra de las críticas más inteligentes desde el punto de vista cinematográfico, la realizada por Alfonso Sánchez al estreno de la película (*El Alcázar*, 3 de marzo de 1948).

Quijote piensa que le envía como escudero el mago Alquife al que está invocando en ese momento. Hay un detalle que indica la predisposición de Sancho hacia Don Quijote y es que cuando Tomé Cecial dice al oír los desvaríos de Don Quijote: “Ya está Don Alonso como todos los días”, Sancho le responde: “Vete a saber quien tendrá razón”. Es ésta una situación totalmente inventada pero coherente con el diseño del carácter de los personajes, pues Sancho va a aparecer bastante “quijotizado” ya desde el comienzo, mientras que como corresponde a su alta misión, Don Quijote apenas se “sanchifica”.

Resulta muy interesante la rima interna que la película establece entre lo que se supone corresponde al principio y el fin de la primera parte de la novela. Si al comienzo habíamos asistido a un travelling de acercamiento nocturno hasta la estancia en la que se encuentra don Quijote, asomado al balcón, en plena representación de novela caballeresca, despotricando contra unos enemigos imaginarios, al final de la primera parte hay un travelling de sentido contrario en el que en pleno día nos alejamos de la estancia y salimos a la calle. En la primera ocasión veíamos un reducido público formado por el ama, la sobrina y el mozo, pero en esta ocasión prácticamente todo el pueblo se concentra a las puertas de su casa. Es un inteligente recurso cinematográfico de Gil para hacernos entender cómo ha crecido su fama desde el comienzo de la película hasta este momento.

Inmediatamente después empieza lo que corresponde a la segunda parte de la novela, tras un fundido en negro y un corte de la música muy brusco. Rafael Gil que, en el comienzo de la primera parte se resiste a la utilización de la voz en off para reproducir las inmortales palabras cervantinas³³, recurre a ella al comienzo de la segunda para informarnos de que Don Quijote se ha convertido en personaje literario. Es hábil la utilización del componente metaliterario porque esa voz en off extradiegética puede avisarnos de que hemos pasado a otro status. Más atrevido es el recurso metacinematográfico en el episodio de “Dulcinea encantada” en el que una voz de fuera de campo, del otro lado de la pantalla, interroga a Sancho para que exponga sus planes, que en la novela se daban en soliloquio “consigo mismo” en el que él se formulaba y contestaba las respuestas que responden al plan “donde se cuenta la industria que Sancho tuvo para encantar a la señora Dulcinea” (II, 10, p. 766-767). Si en la primera parte el cura y el barbero hacían preguntas al Quijote para que éste expusiera sus planes, en la segunda parte ya estamos un paso más allá y el interrogatorio viene por parte de los lectores-espectadores porque Don Quijote ya ha pasado a ser un personaje. Esta utilización metacinematográfica

33. Sin querer entrar en polémicas acerca de lo cinematográfico o no del uso de la voz en off, es interesante señalar que Rafael Gil no la usa al comienzo mientras que la usa Manuel Gutiérrez Aragón en su adaptación de 1991 de *El Quijote de Miguel de Cervantes* para televisión española. Sobre la relación del *Quijote* de Rafael Gil y del de Gutiérrez Aragón, véase: MAÑAS MARTÍNEZ María del Mar: “Don Quijote en tres tiempos cinematográficos: Algunas reflexiones sobre *Don Quijote de la Mancha* de Rafael Gil (1947) y *El Quijote de Miguel de Cervantes* (1991) y *El caballero don Quijote* (2002) de Manuel Gutiérrez Aragón”, *Liceus Publicación Cultural del Siglo XXI*, n.º 14 (monográfico dedicado al *Quijote*)(en prensa).

puede estar en relación con algunas películas de la época como *Intriga* de Antonio Román (1942) en la que el propio director era acusado del asesinato mientras trataba de justificarse diciendo que “las películas policiacas son así” o *Si te hubieras casado conmigo* de Víctor Tourjanski (1948). En esta película, con cierto parecido a *La vida en un hilo* de Edgar Neville, en un momento dado la protagonista encarnada por Amparo Rivelles pedía consejo al público acerca de con quien debía casarse y se oían los murmullos al otro lado de la pantalla y la película se rebobinaba en el momento de la boda cambiando un marido por otro; al final éste encarnado por Fernando Rey le daba las gracias al público y les pedía que dejaran de mirar en su noche de bodas. Lo curioso es que Tourjanski³⁴ había sido uno de los elegidos para dirigir *El Quijote* que acabaría dirigiendo Pabst.

Volvamos a la llegada del bachiller Sansón Carrasco³⁵. El monólogo en off, mientras le vemos entrar en el pueblo leyendo la primera parte de las aventuras de Don Quijote, montado a caballo, es el siguiente:

“Las voces de don Quijote repetidas por las lenguas de la fama se extendieron por todo el mundo y sucedió que un sabio historiador arábigo conocedor de sus hazañas las dio a la imprenta, los niños las manosearon, los mozos las leyeron, los hombres las entendieron y los viejos las celebraron, y finalmente fue la historia más trillada, leída y sabida de todo género de gente. Así llegó a Salamanca, lumbreira del saber y luz del mundo y de allí la trajo el bachiller Sansón Carrasco, graduado en órdenes y muy socarrón en cuyas manos llegó al lugar el primer libro del Ingenioso Hidalgo D. Quijote de la Mancha que daba a conocer a todos la gran locura de su vecino”.

Vemos que este discurso en off está construido mezclando las palabras de Sancho cuando le cuenta a Don Quijote cómo ha llegado el hijo de Bartolomé Carrasco (II, 2 702-703) con las del propio Sansón Carrasco (II, 3, p. 711).

Estos son los únicos rasgos metaliterarios que conserva la película. Desaparecen todas las alusiones al manuscrito encontrado y a Cide Hamete Benengeli, que comienzan en la novela tras la interrupción del episodio del vizcaíno (I,9), y también podríamos englobar en el aspecto de desaparición de la metaliteratura, la desaparición de las historias intercaladas cuando son leídas, como es el caso de la “novela del curioso impertinente” (I, 33-35) al final de

34. El director ruso Wrachefslaw Tourjanski (Víctor, para las películas que realiza en Francia) concede una entrevista a GÓMEZ TELLO para *Primer Plano* Año VIII, n.º 344, 18 de mayo de 1947. El título es revelador: “El director Tourjanski pasa sus vacaciones en España. Por qué Pabst no debió hacer *Don Quijote*. Un gran futuro del cine español”. En ella muestra su admiración por *Reina Santa* de Rafael Gil, que acababa de ver y su curiosidad por el planteamiento del film de Gil sobre *Don Quijote*, respondiendo:

“Lo de Pabst fue un error muy grande. A mi me ofrecieron en un principio la realización de esta cinta y yo me negué, pues vi los peligros que ofrecía. Se lo dije a Pabst cuando me enteré de que él lo haría. Más tarde el propio Pabst vino a verme diciéndome que tenía razón. Fue el principio y el fin de la carrera de Chialipine en el cine. Faltaba el ambiente”.

35. Curiosamente interpretado por Fernando Rey que con el tiempo llegaría a ser Don Quijote en la adaptación de Gutiérrez Aragón (1991) que recoge solamente *El Quijote* de 1605.

cuya lectura se producían además juicios literarios (I, 35), o cuando son contadas, como la historia del cautivo (I, 39-41). Se elimina también la discusión sobre libros de caballería (I, 49) con el canónigo de Toledo ya que Don Quijote no se encuentra con él cuando vuelve enjaulado a casa (I,46). También desaparece la visita a la imprenta (II,62) de Barcelona y la única referencia al *Quijote de Avellaneda* es cuando Don Quijote le dice a Sancho, tras abandonar éste la Ínsula, que decide ir a Barcelona para contrarrestar que un falso historiador dijo que iban a Zaragoza (II,57).

El poco interés que existe en película por la crítica literaria se refleja en un episodio tan fundamental como el del escrutinio de la biblioteca (I, 6) que es muy corto. Solamente se mencionan dos libros: Los cuatro *de Amadis de Gaula* al que según el cura “se le otorga la vida.... por ahora”, y *Las Sergas de Esplandian* (“que dé principio al montón de la hoguera”). Se soluciona rápidamente con varios planos fundidos encadenados de los libros ardiendo. Es de destacar que éste es uno de los episodios en los que debía de ser más difícil huir de la influencia de Pabst, con esos bellísimos planos finales en los que de los libros ardiendo resurgía la edición de *Don Quijote* como un *Fénix* de sus cenizas³⁶. Al final de la película de Gil también aparece la portada de la edición de 1605.

También desaparecen de la película las cartas, salvo la que don Quijote entrega a Sancho para Dulcinea, los billetes y los versos, y en el único caso en que aparecen se modifican, pues no es Cardenio quien aparece recitando los famosos versos “Quien menoscaba mis bienes..”. (I,27. p. 330) sino que es Dorothea la que aparece cantándolos con música de Ernesto Halfter y voz de Blanca María Seoane³⁷.

II.b) Variaciones por razones ideológicas

II.b.1) La idealización y glorificación. Desaparición de elementos escabroso-escatológicos

Hay en toda la película un intento de dignificar al personaje de Don Quijote eliminando los episodios en los que pudiera aparecer como ridículo, esta idealización afecta por igual al personaje de su amada Dulcinea que indudablemente tiene que estar a su altura.

36. En la obra de Pabst el escrutinio e incendio de los libros sucede al final de la película. Salvando la licencia de que los libros son quemados ¡por orden de la Inquisición!, es muy poético el que Don Quijote se deje morir precisamente porque le queman los libros, porque sin ellos no puede enfrentarse al mundo real. Se podría decir que El Quijote de Pabst apenas recupera la cordura antes de morir. Dado que película se estrenó en el año 33, siempre ha tendido en entenderse dicha quema de libros como una alegoría de la barbarie del nazismo.

37. Sobre esta composición, señalando la licencia, escribió Gerardo Diego un artículo, ver DIEGO, Gerardo, “Glosa en Sierra Morena” *ABC*, el 11 de marzo de 1948 (reproducido en *Cervantes en imágenes...* pp. 223-225).

La primera alteración que nos llama la atención para dignificar a Don Quijote y que además también tiene visos de manipulación ideológica es la desaparición del episodio de Andrés (I, 4) el criado del labrador apaleado por éste, y es muy significativa porque ésta es la primera aventura de Don Quijote tras ser armado caballero. A diferencia de las demás de la primera parte, Don Quijote no está alucinando viendo gigantes o ejércitos donde sólo hay molinos o rebaños; está viendo un maltrato real y su interés por arreglarlo no hace sino empeorar la suerte del pobre pastor, pero Don Quijote se va de allí contento porque cree haber arreglado las injusticias del mundo. Esta aventura aporta una nota de irónica crueldad al texto, un aviso que indica lo desplazado de Don Quijote en el mundo real, y en la película de Rafael Gil desde luego no hay ninguna intención de ironizar con el personaje. Nada más ser armado arremete, para dar cuenta de que está loco, directamente contra los mercaderes (I,2 final) obligándoles a reconocer que no hay dama como la suya, lo que parece más relacionado con su labor caballeresca.

Pero pasemos a otra razón de desaparición de ciertos elementos del texto:

“Uno de los argumentos más utilizados es la urgencia de la ruptura con el pasado, que ha de llevar a la consecución de un cine ajeno a los vicios de la España derrotada en las trincheras y que sepa ofrecer la imagen que ha resultado victoriosa. Aquella vieja España es sistemáticamente identificada con los tópicos folklóricos ligados al sainete y a la comedia de ambiente andaluz, los cuales según sus detractores habían llegado a los máximos extremos de vulgaridad y degradación. Basta con repasar los títulos de algunos de los artículos publicados en las revistas cinematográficas de la época para darse cuenta del rechazo que esa visión de España suscitaba entre los impulsores de un nuevo cine, quienes de manera más o menos explícita tienden a identificar pintoresquismo y costumbrismo con una especie de ‘realismo sucio’ ligado a la exaltación de lo populachero que los gobiernos republicanos habían propiciado [...] En todos ellos echando mano de la tendencia al falseamiento de la realidad a partir de su descripción mediante términos antitéticos, se liga el casticismo y el folklorismo a connotaciones de ‘falsedad’, de ‘suciedad’ de ‘nocturnidad’, de ‘decadencia’, rasgos situados en las antípodas de aquellos que marcan el ‘estilo’ con el que la retórica falangista caracteriza a la nueva España: ‘verdad’, ‘limpieza’, ‘claridad’, ‘amanecer’”³⁸.

Si se pugna por hacer desaparecer los elementos folklóricos y sainetescos del período republicano —señala Juan Antonio Ríos Carratalá refiriéndose al sainete, “la búsqueda de una identidad nacional por parte de un sector del cine realizado durante la república llevó en algunas ocasiones y con relativo acierto, a la utilización de un material de tanta raigambre”³⁹—, es claro pensar que

38. PÉREZ BOWIE, José Antonio, *op. cit.*, pp. 28 y 29.

39. RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio, *Lo sainetesco en el cine español*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1997, p. 15. En este libro desarrolla una interesante trayectoria de este género teatral dentro de la cinematografía española. Para él del sainete beberán directa o indirectamente autores como Edgar Neville, Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem o Fernando Fernán Gómez,

en la adaptación cinematográfica del *Quijote* tienen que desaparecer todos los elementos de ese “realismo sucio”, y no hay peor suciedad que la de los elementos escatológicos, que hunden sus raíces en un folklore, no ya republicano, sino inmemorial. Si bien los maestros del Siglo de Oro no tuvieron reparo alguno en convivir con esos elementos folklórico-escatológicos, sus exegetas durante el Franquismo no pueden mostrar de ninguna manera esa faceta de nuestros clásicos. Aunque a la España oficial de la postguerra no le interesa la parodia de los libros de caballerías, sino los mismos libros de caballerías, se le concede al “Ingenioso Hidalgo” el comer, pero desde luego nunca el “descomer”. Desaparece, por tanto, ese vomitado mutuo, con reminiscencias del episodio de la longaniza de *El Lazarillo de Tormes*, que se produce tras la aventura de los yangüeses cuando Sancho inspecciona cuántas muelas le quedan a Don Quijote; vomitado con el que “quedaron entrambos como de perlas” (I, 18, p. 213), y que es fruto del efecto del bálsamo en Don Quijote y del asco que le produce a Sancho el recordar el brebaje. Del mismo modo, se suavizan los efectos del bálsamo en Sancho “en esto hizo su operación el brebaje y comenzó el pobre escudero a desaguarse por ambos canales” (I, 17 p. 198) y sólo vemos sus arcadas e intención de salir a vomitar. Pero es que sería imposible que Don Quijote y Sancho vomitaran por culpa del bálsamo porque en la película todavía no lo han tomado en este momento, cosa que sí que ha su-

por citar a autores próximos a la época que nos ocupa en este artículo. Y del sainete deriva, en cierto aspecto, el Neorrealismo español de Nieves Conde, autor que a pesar de ser falangista tuvo problemas con el Régimen con su película *Surcos* (1951). Precisamente el ser declarada ésta como película “de Interés Nacional” en vez de *Alba de América* (1951) de Juan de Orduña, que suponía la visión del Régimen de la gesta de Colón, le costó a José María García Escudero el puesto de Director de Cinematografía.

También hay elementos de estilización sainetesca en otro género eminentemente español como el esperpento valleinclaniano; del esperpento también beben todos estos cineastas a los que alude Carratalá, con un guionista al frente como Rafael Azcona. El esperpento debe mucho también a un género como la “tragedia grotesca” de Carlos Arniches cuyo representación sería *La Señorita de Trevez* (1916) que daría origen a *Calle mayor* (1956) de Juan Antonio Bardem (Sobre este aspecto puede consultarse el libro de RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio, *La ciudad provinciana, Literatura y cine en torno a Calle Mayor*; Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1999). Todos estos géneros comparten una visión crítica de España que remite a la visión regeneracionista de la generación del 98, cosa que no interesaba en absoluto en la España oficial de los años cuarenta, ni de los cincuenta, como bien expone Carmen Martín Gaité refiriéndose a la llamada “generación de los cincuenta”. Dice la escritora en su conferencia “El cuento español de postguerra” (incluida en su libro póstumo de recopilación de conferencias, MARTÍN GAITE, Carmen, *Pido la palabra*, Barcelona Anagrama, 2002) que su generación no participaba de la “palabra clave: entusiasmo”, y que entroncaba con las preocupaciones del 98, lo que no era cómodo porque “a cualquier conato de crítica o de pesimismo se le descubría inmediatamente una sospechosa filiación con los estilos viejos que tanto empeño había de descartar para siempre” (*Pido la palabra*, p. 170). Era una generación a la que se le pedía que mantuviera la boca cerrada, “que nadie comentara las huellas de la guerra”, pero “no bastaba con el silencio. Tenía que ser un silencio entusiasta” (p. 170). Martín Gaité señala como dinamitadores de ese silencio triunfalista, elementos tan discordantes como la revista *La Codorniz*, el existencialismo sartriano y la llegada del neorrealismo con el estreno de *Ladrón de bicicletas*. (*Pido la palabra*, p. 175-176). En ello había reparado también en MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amosoros de la postguerra española*, Barcelona, Anagrama 1987 y en MARTÍN GAITE, Carmen, *Esperando el porvenir (Homenaje a Ignacio Aldecoa)*, Madrid Siruela 1994.

cedido en la novela y es que en la película en lugar de la aventura de los yangüeses (I, 15), tras la cual Don Quijote llega herido a la venta “del encantado moro”, se produce la aventura de los rebaños (I, 18). La aventura de los rebaños pasa a convertirse en la inmediatamente anterior a la de la venta del “encantado moro” donde toman el bálsamo, en vez de ser la que sucede nada más salir de allí. Es fácil de comprender la sustitución porque, de acuerdo con esta misma mentalidad de 1947, no debería parecer bien que la aventura de los yangüeses se desencadenara porque “a Rocinante le vino en deseo de refocilarse con las señoras facas..” (I, 15 p. 174).

Siguiendo en la línea de eliminar lo escabroso, cuando Don Quijote inicia su penitencia en la aventura en Sierra Morena, las únicas locuras que hace delante de Sancho para que vea que está loco, son dar brincos por la peñas, y aunque se quita el pantalón, se limita a ponerse a dar saltos y no da “dos zapatetas en el aire y dos tumbas la cabeza abajo y los pies alto, descubriendo cosas que, por no verlas otra vez, volvió Sancho la rienda a Rocinante y se dio por contento y satisfecho de que podía jurar que su amo quedaba loco” (I, 25, p. 334). Pero es que además tras ponerse a dar saltos se queda rezando, con lo que la dignificación del personaje es mayor.

Del mismo modo afecta la idealización a Dulcinea, cuando Don Quijote le entrega la carta para Dulcinea, Sancho no hace la descripción auténtica de Aldonza Lorenzo. Hay que tener en cuenta que en dicha descripción hay elementos que indican que su moral sexual no es muy recomendable para la época porque se la define como: “que no es nada melindrosa, porque tiene mucho de cortesana y con todos se burla y de todo hace mueca y donaire” (I, 25, 310) jugando con el doble sentido de “cortesana” y de “burlar” como “tener trato sexual”⁴⁰. Dato en el que se sigue insistiendo cuando Sancho no encuentra la carta, intenta reproducirla de memoria y dice “alta y sobajada señora” (I, 26, p. 324)⁴¹, con lo que el barbero le corrige inmediatamente: “no diría sobajada, sino sobrehumana o soberana señora” (I, 26, 324), aunque la cosa pasa desapercibida porque en la película nadie le corrige el error. No importa eso sí el que tras la aventura de la “Dulcinea encantada”, Don Quijote diga que “...cuando llegué a subir a Dulcinea sobre su hacanea, según tú dices, que a mí me pareció borrica, me dio un olor de ajos crudos, que me encalabrinó y me atosigó el alma” (II, X, p. 73), porque eso no atenta contra su moral sexual.

Durante los episodios de Sancho en la Ínsula se desaprovecha el montaje cinematográfico paralelo que hubiera sido ideal, al que sí asistimos en la novela pues es la primera vez que Sancho y Don Quijote se separan, sencillamente porque en la película a Don Quijote, mientras, no le pasa nada en el pa-

40. Edición citada I, 25, p. 310, nota n.º 88.

Recordemos, a partir de aquí la caracterización de Dulcinea como prostituta en la *Dulcinea* de Gaston Baty, y en el musical *El hombre de la Mancha* de Wasserman, Darion y Leigh; eso sí redimida en ambos casos por el amor de Don Quijote y en el caso de Baty se diría que llega a la santidad por el sacrificio, lo que se aprovecha en la adaptación cinematográfica que realizó Luis Arroyo en 1946.

41. En la edición citada (I, 26, p. 324) la nota n.º 33 nos aclara que dicho término significa “menospreciada”, acaso también “sobada”, “manoseada”.

lacio de los duques. Se debió considerar que las aventuras con Altisidora y Dña Rodríguez, situaciones que podríamos calificar de vodevilescas, no debían encajar con la mentalidad que la película quiere darle al caballero; aunque sí se incluyen en cambio los episodios similares con Maritornes y el arriero en la venta (I, 16 y 17), quizá por ser más conocidos. Tampoco parece exento de intención que de los consejos Don Quijote le da a Sancho antes de partir a la Ínsula (II, 42 y 43), sólo se conserve el de que ha de temer a Dios.

La glorificación total del personaje culmina en el capítulo final (II,73) del testamento de Don Quijote. La película respeta frases emblemáticas como: “...Vámonos poco a poco, pues ya en los nidos de antaño no hay pájaros ho-gaño. Yo fui loco y ya soy cuerdo”(II, 73,1333) y las últimas palabras de Don Quijote, cosecha de Rafael Gil o de Abad Ojuel, son “Jesús, Jesús”. Hay un buen recurso cinematográfico cuando Don Quijote despierta de su locura y va pasando revista a una serie de planos que encadenan sus aventuras mientras reconoce cuán equivocado estaba en cada una de las ocasiones. Este recurso que hoy podría parecer anticuado, es perfectamente aceptable en un relato cinematográfico clásico pues se convierte en un efectivo resumen. A la glorificación del personaje en esta escena final contribuye la labor fotográfica de Alfredo Fraile “con esa luz de lucidez repentina que irradia el rostro de un Quijote moribundo”⁴² y la música compuesta por Ernesto Halfter entonando el “Gloria” igual que al comienzo. A continuación se sucede un plano de la edición del Quijote de 1605 y sobre una imagen de don Quijote y Sancho cabalgando hacia el horizonte manchego aparece el rótulo: “y esto no fue el fin sino el principio”⁴³, haciéndonos ver que la semilla del quijotismo en España no ha parado de dar frutos; no hay más que recordar el texto panegírico que abrió el número monográfico de *Radiocinema* del 1 de octubre de 1947.

II.b.2) *Desaparición o modificación de elementos subversivos*

“La aventura de los galeotes” (I 22) es muy reveladora del tratamiento que reciben estos temas en la película. Don Quijote no tiene tiempo para interrogarles e interesarse por ellos porque le pegan prácticamente nada más llegar, y sólo le da tiempo a hablar del desagrado, como hacía al final del capítulo. Aunque los galeotes no están visto de modo positivo por Cervantes, que parece intentar demostrar de nuevo como en el caso de Andrés la ingenuidad y el fracaso de Don Quijote, lo cierto es que en la película van a parecer más villanizados estos individuos que no mantienen conversación y por no tener no

42. RUBIO MUNT, José Luis: “Aplicación simbólica del esbatimento por los directores de fotografía españoles de la primera generación de postguerra, el caso de Alfredo Fraile”, en FERNÁNDEZ COLORADO, Luis y COUTO, CANTERO Pilar (Coords.), *La herida de las sombras...* (op. cit. en nota n.º 12), p. 153.

43. Hay un desglose de toda esta escena final, incluyendo las páginas de guión, como se ha hecho en este artículo en ocasiones en FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, op. cit. (a través de *Cervantes en imágenes...* pp. 61-65).

tienen ni nombre. No aparece, por tanto, Ginés de Pasamonte, lo que no tiene importancia porque luego se eliminan también los capítulos en los que aparece disfrazado de Maese Pedro el titiritero (II, 25-27). Si se mantiene el episodio de los galeotes en la película, es precisamente porque en la novela estos elementos marginales de la sociedad tienen un mal comportamiento, mal comportamiento que aquí se subraya. Y esto nos da una clave fundamental de la película. Cuando hay episodios que revelan alguna comprensión, o incluso una simpatía manifiesta, por parte de Cervantes hacia los personajes marginales de la sociedad, estos se eliminan de la película. Desde luego no estaban los tiempos para conciliaciones y en la película, lo mismo que en la España de 1947, como bien expone Carmen Martín Gaité en un artículo titulado “El miedo a lo gris”⁴⁴, las cosas eran blancas o negras pero nunca podían ser grises. No puede haber ninguna compasión ni comprensión con los vencidos. Incluso algo que podía suponer una inocente armonización de contrarios, el que Sancho llame “baciuelmo” a la bacía que Don Quijote toma por yelmo e intenta recuperar el barbero (I, 64), desaparece de la película. Así en la película no hay rastro de moros; desaparece la novela del cautivo porque es una historia intercalada, lo que viene muy bien al plan de la película, pero sobre todo desaparece porque es peligrosa esa convivencia de moros y cristianos, con esa Zoraida que toma la iniciativa amorosa aunque sea para venir a tierra de cristianos. Desaparecen también los moriscos, expulsados de España de modo injusto, Ricote y Ana Félix (II, 54 y 63). Incluso a Cide Hamete Benengeli se le niega su nombre auténtico pues en la película aparece como “un sabio historiador arábigo” o como Cide Hamete “Berenjena” (II, capítulo 3, p. 703), según entiende Sancho, a lo que Don Quijote le responde que ese nombre le suena a moro; con lo que el personaje adquiere un tinte cómico. Desaparecen los bandoleros catalanes de Roque Guinart (II, 60), por lo que hubiera supuesto tratar el espinoso tema del bandolerismo en Cataluña, teniendo en cuenta que Cervantes se pone de su parte, y también la caza del bajel turco, una nueva aventura morisca en la que vuelve a salir Ana Félix (II, 63), con lo que la estancia en Barcelona queda reducida a la derrota de Don Quijote por el “Caballero de la Blanca Luna”. Como veíamos en la desaparición del episodio de Andrés (I, 4) en *Don Quijote de la Mancha* de Rafael Gil no aparece por ningún sitio la injusticia social porque sería peligroso tener que tomar una postura ante ella.

Afirma Martín de Riquer, al respecto de la pérdida de protagonismo de Don Quijote al final de la novela:

“Desde que ha entrado en contacto con Roque Guinart, Don Quijote ha perdido volumen. Al lado del bandolero queda relegado al plano de una comarsa, pues por primera vez se ha topado con un aventurero de veras, no moldeado sobre libros de caballerías sino arrancado de la vida española contemporánea, con su mismo nombre y edad. En el combate naval se ha esfumado hasta borrarse de las páginas de la novela. Ahora en estos capí-

44. MARTÍN GAITE, Carmen, *Agua pasada (Artículos, prólogos y discursos)*, Barcelona, Anagrama, 1993, pp. 78-87.

tulos catalanes, don Quijote ni tan sólo hace gracia con sus locuras. Y es que el fin de Don Quijote está muy próximo”⁴⁵.

Aunque esta interpretación de falta de protagonismo podría explicar la decisión de Antonio Abad Ojuel de eliminar estos episodios de la película, hay que buscar la verdadera razón en la conveniencia de la desaparición de los aspectos socialmente comprometidos.

II.b.3) *La abierta manipulación ideológica*

Merece un estudio muy detallado el tratamiento que recibe “el discurso de las armas y las letras”. El discurso que en la novela se extiende a lo largo de dos capítulos (I 37 y 38) se ve aquí reducido a un mero resumen que lo convierte exclusivamente en el “discurso de las armas”, pues de las letras no hay ni rastro, con lo que se echa por tierra uno de los tópicos favoritos de Cervantes. Este discurso, junto con la desaparición de los marginados es una de las manipulaciones ideológicas en línea con la época más claras de toda la película, y por su importancia, recurro nuevamente al guión:

<p>406 PGC de todos los personajes. Don Quijote y Sancho de frente; los demás algo en escorzo. Don Quijote tiene un gesto extraño. Don Fernando queriendo evitar que la discusión vaya a más, interrumpe:</p> <p>Dando un paso hacia ellos</p>	<p>DON FERNANDO: Basta, y pues que la princesa quiere que se camine mañana, hágase así y esta noche la podremos pasar aquí en buena conversación.</p> <p>DON QUIJOTE: Yo me ofrezco a hacer la guardia del castillo, porque de algún gigante u otro malandante follón no seamos acometidos. Verdaderamente, si bien se considera, señores míos, grandes e inauditas cosas ven los que profesan la orden de la andante caballería, que tiene por objeto y fin la paz, que es el mayor bien que los hombres pueden desear en esta vida... y así las primeras</p>
--	--

45. RIQUER, Martín de, *Para leer a Cervantes*, Barcelona, El acantilado, 2003, p. 216.

<p>E inicia la salida hacia el camaranchón, para ponerse la armadura, mientras los demás le miran con más compasión que risa. ENCADENA CON ...</p> <p>PATIO SEGUNDA VENTA (INTERIOR NOCHE)</p> <p>407. P.G Don Quijote armado con la lanza montado en Rocinante, pasea por el patio haciendo la guardia. Efecto fotográfico. La puerta de la venta está cerrada. En un momento en que sale de cuadro:</p>	<p>buenas nuevas que tuvo el mundo y tuvieron los hombres, fueron las que dieron los ángeles, la noche que fue nuestro día, cuando cantaron en los aires “Gloria sea en las alturas y paz en la tierra a los hombres de buena voluntad”.</p>
---	--

Hay una diferencia entre esta versión del guión y lo que vemos en la película. Se ofrece mucha mayor continuidad porque visualmente tras el fundido encadenado, vemos a Don Quijote haciendo la guardia a pie continuando con el discurso que no aparecía en el plano 407 del guión, mientras la música de coros gloriosos que habíamos empezado a oír en el plano anterior va subiendo de tono:

“A esto responden mis armas [en la novela: ‘las armas’] que la paz [en la novela: ‘las leyes’] no se podrá sustentar sin ellas, porque con las armas se defienden las repúblicas, se conservan los reinos, se guardan las ciudades, se despejan los mares [en la novela se añade: ‘de corsarios’] y se aseguran los caminos. Si no ¿cuál de los vivientes habrá en el mundo que por la puerta de este castillo entrara que no viese al caballero de la triste figura que anda por ahí en boca de la fama velando el sueño de la gran reina que todos sabemos?”

A partir de: “Si no, ¿cuál de los vivientes?...” retrocede a lo que en la novela ocupaba el principio del discurso, inmediatamente detrás de “verdaderamente, si bien se considera...”.

“Si no, ¿cuál de los vivientes habrá en el mundo que ahora por la puerta deste castillo entrara y de la suerte que estamos nos viere, que juzgue y crea que somos nosotros quien somos? ¿Quién podrá decir que esta señora que está a mi lado es la gran reina que todos sabemos, y que yo soy aquel Caballero de la Triste Figura que anda por ahí en boca de la fama? (I, 37, p. 484).

Queda desestructurada la intención de este pasaje y no se entiende, pues alude a la función del escritor para conservar la memoria del guerrero⁴⁶, por-

46. Ver I. 37, p. 484, nota 52.

que en la película no se menciona para nada a los hombres de letras. Y, volvamos ahora a unos cambios plenamente intencionados, cuando hace alusión a las cosas que se salvan con las armas se olvida en la selección que “se conservan los reinos” (I, 38, p. 489), en lo que se insistía en la novela cuando se concluía el razonamiento:

“y finalmente, si por ellas no fuese, las repúblicas, los reinos, las monarquías, las ciudades, los caminos de mar y tierra estarían sujetos al rigor y a la confusión que trae consigo la guerra el tiempo que dura y tiene licencia de usar sus privilegios y sus fuerzas” (I, 38, p. 489).

Evidentemente en la época que se rodó la película, no estaban los tiempos para monarquías. En cuanto a que las armas sustenten “la paz” en vez de “las leyes”, no olvidemos que según reza en la primera página del monográfico de *Radiocinema* sobre el *Quijote* de Gil, 1 de Octubre de 1947, la revista: “se adhiere al Caudillo Franco, caballero hidalgo de la Patria pacificada por su mano y pacífica por su voluntad”, y en el número 364 de la revista *Primer Plano*, publicado el día 5 de octubre de 1947, se dice que “Francisco Franco caudillo de la guerra es hoy el caudillo de la paz”⁴⁷. Para la ideología oficial, la guerra civil trajo la paz duradera, y Franco fue el gran pacificador. Por ello, Rafael Gil le enmienda la plana a Cervantes porque “la guerra no puede traer confusión el tiempo que dura” si esta guerra sirve para conseguir la paz. El tratamiento de este discurso evidencia que no se da puntada sin hilo en la construcción de los diálogos, bajo la apariencia de fidelidad a Cervantes.

En cuanto a la relación con el poder, conviene apuntar un detalle curioso que se produjo cuando se estaba rodando el episodio de Clavileño en el palacio de los duques. *Primer Plano* nos informa de que durante ese rodaje se celebra una “brillante fiesta en el rodaje de Don Quijote de la Mancha: asistió a la misma la Excelentísima Sra Dña Carmen Polo de Franco, que fue atendida por el Consejero Delegado de Cifesa, don Vicente Casanova, y su distinguida esposa”⁴⁸. Y no solamente asistió la esposa de Franco, sino también entre otros: “el Nuncio de su santidad, Monseñor Cicognani” o “el subsecretario de la presidencia, Señor Carrero Blanco”⁴⁹, aparte de las autoridades ministeria-

47. Al igual que *Radiocinema*, *Primer Plano* en este número de aniversario de la “Elevación de Franco a la Jefatura del Estado”, dedica a Franco en su primera página un texto panegírico acompañado de una fotografía en la que éste aparece en plena campaña militar recibiendo de manos de otro militar una cámara cinematográfica, lo cual le sirve a *Primer Plano* para “atar el pensamiento de la familia cinematográfica a la columna miliaria que rige el afán de todos los españoles”. Titula el artículo “De esta fotografía hace once años” y explica que dicha fotografía preside la redacción de la revista. En el número de las mismas fechas de otra de las revistas cinematográficas más importantes *Cámara* (n.º 114, 1 de octubre de 1947), dirigida por Tono no hay ninguna conmemoración Franquista; pero la línea de esta revista era por aquel entonces más moderada e internacional y tenía secciones de *Cámara* en diferentes ciudades de Europa. Precisamente en la sección “Cámara en Londres”, del número 215, febrero de 1952 (p. 14-15) se ocupa de “El estreno del Don Quijote hispano” en Londres, y el crítico Lionel Collier del semanario *Picturegoer* le dedica palabras elogiosas.

48. *Primer Plano*, 13 de julio de 1947, n.º 352 (sin número de página).

49. *Ibid.*

les responsables de la cinematografía de la época. Es curiosa la coincidencia en ese plató de rodaje de las máximas autoridades de la vida real con las máximas autoridades de la ficción del Quijote, porque los duques se comportan como auténticos reyes⁵⁰; probablemente la megalomanía del régimen franquista quisiera dejar bien claro quien mandaba, pero sin proponérselo nos ofrece un fantástico juego de espejos digno de la mejor mentalidad cervantina-borgiana.

III A MODO DE CONCLUSIONES

Reparemos en estas dos declaraciones de Rafael Gil.

Una de 1947, ya aludida en parte:

“Estoy satisfecho por todo –nos dice–. Me ha sido dable realizar con *Don Quijote de la Mancha* la aspiración, el ideal supremo de mi carrera de director y ello sería ya bastante. Pero además, nunca pude soñar con tantas y tan valiosas cooperaciones como las que me ha deparado el inteligente esfuerzo de Cifesa. Respecto a la ambición de la obra resultaría pueril y pretencioso adentrarnos en disquisiciones y cábalas y perogrullesco el que te subrayase que ‘hemos visto y hemos hecho’ lo que creemos el más exacto trasunto en concepción plástica y hondura emotiva, de la gesta doliente e ilusionada del héroe cervantino. No me pidas, porque no te los daría análisis esotéricos de lo que pretende significar don Miguel. Yo pienso de acuerdo con Ivan Turgeneff que Alonso Quijano es el ‘símbolo de la fe’. Y con ello basta, puesto que toda España es fe. Conviene recordar que Ramiro de Maeztu ha escrito que, al saborear el *Quijote* debe olvidarse la inmensa literatura crítica que ha suscitado y leer las líneas y no leer las entrelíneas, pues las obras de arte no son misterios accesibles únicamente al iniciado, y sí expresiones de sentimientos comunicables. Quizá para el sector de los derrotistas y los envidiosos, de los cómodos y los descontentos el más leído y universal de los libros debió haberse considerado tabú. Pero ninguna empresa importante se llevó a cabo con el criterio inhibicionista”⁵¹.

50. Es interesante destacar la crítica del escritor falangista Rafael García Serrano al exceso de autoridad y lujo en el palacio de los duques, que en la novela ofrece un reducto de lúdica sensualidad, y que para la austeridad de Falange debería resultar peligrosamente decadente:

“El guión sigue con respeto inteligente, con una reverencia gentil y cortésana –incomprensible en un hombre de la amplia cintura que posee Antonio Abad – con delicado pormenor el itinerario que se inventó Miguel de Cervantes. ¿Qué el duque vive con un fasto poco aragonés?, pero hombre, ustedes se olvidan de que los duques aragoneses y catalanes, y castellanos y andaluces eran virreyes en menos que canta un gallo. Quien mas, quien menos en Italia estuvieron todos. Quien mas, quien menos se trajó en su equipaje de gobernador, en su atilío de soldado toda la fresca y alegre existencia italiana. ¿De donde vinieron los cintajos, los colorines para el traje de nuestros Tercios?”.

(GARCÍA SERRANO, Rafael, “Don Quijote en la Gran Vía (crítica), *Arriba*, 10 de marzo de 1948).

(La extrañeza de García Serrano ante la actitud de Abad Ojuel, se debe probablemente a que éste último había sido redactor jefe de *Arriba* y Secretario General del Espectáculo entre 1943 y 1946).

51. Declaraciones de Rafael Gil a Luis Ardila en el artículo mencionado: ARDILA, Luis “Don Quijote de la Mancha” La obra más ambiciosa del cine español”; *Primer Plano*, Madrid 28 de septiembre de 1947, n.º 363.

Y dándole la vuelta a las fechas, otra de 1974.

“A la vez que se hacía ‘Locura de Amor’ yo rodaba ‘Don Quijote’. Se hicieron con los mismos elementos, pero ‘Locura de Amor’ dio mucho más dinero. Y ya no es problema entre Orduña y Rafael Gil, sino entre Cervantes y Tamayo y Baus. Yo me llevé una gran desilusión, pero ahora resulta que de esa película tienen copia todas las Universidades Americanas, y el propio Buñuel dijo que de todas las versiones de ‘El Quijote’ la mejor era la mía. Lo que me dijeron es que estaba hecha con falta de imaginación porque los molinos eran molinos y no gigantes, pero yo no lograba imaginármelo de otra manera. Recuerdo que Gerardo Diego⁵² y Jardiel Poncela⁵³ salieron en defensa de mi película que apenas tenía público, y que fueron los únicos que entendieron lo que yo quería hacer, que era ponerme totalmente al servicio de Cervantes, servirle de alfombra a sus pies. Yo me contentaba con difundirle, no quería comentarle. Para eso hay que ser Unamuno y yo no soy Unamuno”⁵⁴.

Como vemos por un lado, en la época que rodó la película, Rafael Gil dice que no quiere interpretaciones esotéricas del texto pero las acaba dando y al cabo de los años decide que no quería comentarle sino difundirle[sic]. Las luces y sombras de *Don Quijote de la Mancha* de Rafael Gil parten de estas contradicciones. Un director no debe limitarse a difundir un texto sirviendo de alfombra a los pies del autor adaptado ya que entonces ofrecerá una mera ilustración, algo de lo que peca a veces la película de Rafael Gil, como se encargaron de demostrar ciertos críticos disidentes de la época⁵⁵. El mejor Rafael Gil brilla cuando tiene que encontrar soluciones puramente cinematográficas

52. DIEGO, Gerardo, “Una glosa en Sierra Morena...” (ver nota n.º 37).

53. Conozco dos textos de Jardiel Poncela sobre el tema.

Uno es JARDIEL PONCELA, Enrique, “Jardiel Poncela. Habla del Quijote desde el ángulo del humor (en el número monográfico de *Radiocinema* del 1 de octubre de 1947), en el que confiesa entre otras cosas: “yo no he conseguido jamás terminar de leer ‘El Quijote’”.

En el otro, JARDIEL PONCELA, Enrique, “Nueve reflexiones sobre *El Quijote* de Rafael Gil, Madrid, 15 de Marzo de 1948, p. 9, llega a la conclusión de que: “Si ahí está el Quijote cinematográfico de Rafael Gil. E inolvidablemente. Para que al verle[sic] puedan recordar muchos pasajes de “El Quijote” de Cervantes las innumerables personas que lo leyeron cuando eran tan niños que todavía no sabían leer. Y esa sola virtud, ya bastaría para declararlo extraordinario”.

La gracia de esta afirmación deriva de que en una de sus reflexiones anteriores había afirmado que con tal de no confesar que no ha leído *El Quijote*, mucha gente dice que lo leyó “hace tanto tiempo que ni siquiera sabía leer”. Además hay mucho de descaro en tales razonamientos, pues se pueden considerar una defensa paranoica de sí mismo, porque al contrario de lo que pasa en España, él si se atreve a confesar, si conocemos el artículo de *Radiocinema*, que no lo ha acabado. El artículo sigue una especie de razonamiento humorístico más delirante que de costumbre, típico, por desgracia, ya del Jardiel de esta última época, y muy alejado de sus tiempos más ingeniosos.

54. CASTRO Antonio, *El cine español en el banquillo ...*(ver nota n.º 11)

55. Véase la crítica, sin firma, de la revista *Cinema*: “Gil ha no ha hecho una traducción cinematográfica de *Don Quijote*, sino una traducción literal, excesivamente realista que agobia, abruma y aburre” (“Estos quince días en Madrid”, *Cinema*, abril de 1948) (citado a través de PÉREZ BOWIE José Antonio, *op. cit.*, p. 150), o la de Juan Francisco Lasa en la misma revista (“Nueva salida de Don Quijote Cinema, mayo 1948) que caracteriza a la película de Gil como “Literatura en fotogramas” frente a la versión anterior de Pabst que era auténtico cine (citado a través de PÉREZ BOWIE, *op. cit.*, p. 150).

en su adaptación, y así lo vemos en la presentación de los personajes con esos diálogos inventados que sirven para contar lo mismo que el narrador de la novela o en el empleo metacinematográfico del comienzo de la segunda parte. Pero es que además, no se limita a difundir simplemente a Cervantes, sino que lo difunde según exigía la ideología oficial en la época. Rafael Gil uno de los más excelentes directores en la España de los años 40, heredero del modelo clásico hollywoodiense, no hay más que comprobar su no tan fiel adaptación de *El clavo* (1944)⁵⁶ de Pedro Antonio de Alarcón, pone su genio cinematográfico al servicio de la ideología, práctica común exigida por los imperativos de la época, modificando cuando es necesario el texto para ajustarlo a dicha ideología, aunque a veces lo haga de modo muy efectivo cinematográficamente. Para ello enfatiza la idealización del personaje, oculta lo que puede parecer subversivo moral o políticamente, o subraya en el texto lo que le puede interesar llegando incluso a falsear el mensaje ya que pone en boca de los personajes lo que estos no dicen en la novela.

Rafael Gil se convierte en el propio esclavo de las expectativas que el sistema puso en su obra, y como bien expone el crítico disidente de la revista *Cinema*, Juan Francisco Lasas: “Este filme no puede pasar a la historia del cine español más que como un gigantesco intento –demostrativo de que ya no le faltan medios materiales y de que ha salido de la infancia– pero no como esa definitiva obra, gloria de nuestra cinematografía que pretenden colocarnos entre ceja y ceja”⁵⁷. Esta crítica tajante, y en cierto modo no del todo justa pues niega a la película cualquier valor cinematográfico que tenga, representa el brutal contraste entre las expectativas oficiales expresadas por Vicente Casanova, con las que se abría este artículo, y el resultado final de la obra.

56. Ver: MAÑAS MARTÍNEZ, María del Mar, *El clavo*, de Rafael Gil: la asimilación del modelo clásico de Hollywood por Cifesa”, *Cuadernos cinematográficos*. Valladolid, Secretariado de publicaciones e intercambio editorial, Universidad de Valladolid, n.º 11, pp. 81-97, 2003.

57. LASA, Juan Francisco “Nueva salida de *Don Quijote*”, *Cinema*, mayo 1948 (citado a través de PÉREZ BOWIE José Antonio, *op. cit.*, p. 151).

Resumen

Este artículo analiza la adaptación cinematográfica que de *El Quijote* de Miguel dirigió Rafael Gil en 1947 para Cifesa, la productora cinematográfica española más importante desde los años 30 hasta los años 50.

La primera parte analiza la adaptación en su contexto, considerando la película como una aportación a las celebraciones cervantinas que tuvieron lugar en 1947.

La segunda parte: “reflexiones prácticas acerca de la adaptación” analiza qué variaciones se producen con respecto al texto de Cervantes:

- Variaciones por necesidades cinematográficas: afectan a la presentación de personajes y a la práctica desaparición de elementos metaliterarios, e historias intercaladas.
- Variaciones por razones ideológicas. Son aquellas que intentan adecuar el texto cervantino a las exigencias ideológicas del Franquismo. Van desde la idealización y glorificación del personaje de Don Quijote y la desaparición de elementos escatológicos, pasando por la desaparición y modificación de elementos subversivos (como la desaparición de todo los elementos árabes), hasta la abierta manipulación ideológica.

Palabras clave: Quijote, Cervantes, Rafael Gil, Aniversarios cervantinos de 1947, Cine y Literatura, Adaptaciones cinematográficas, Cine español de postguerra, Franquismo.

Abstract

This essay analyses *Don Quijote de la Mancha*, the cinematographic adaptation based upon the novel of Miguel de Cervantes, directed by Rafael Gil and produced by Cifesa, the most important film studio in Spain between the 30's and the 50's.

The first part is about the film in its context, regarding it as one example of the commemorations of Cervantes in 1947.

The second part “practical reflections about the cinematographic adaptation” is about the differences between the text of Cervantes and the film of Rafael Gil.

- Differences caused by cinematographic reasons. They concern to the presentation of the characters and to the almost total disappearance of metaliterary elements, including the inserted stories
- Differences caused by ideological reasons. The differences that try to adapt the Cervantes text to the ideological requirements of the “Franquismo”. We can find: the idealization and glorification of Don Quixote, the disappearance of scatological elements, the disappearance or modification of subversive elements (for example the ones related to the Muslim universe), and the simple and plain ideological manipulation.

Key words: *Quixote*, Cervantes, Rafael Gil, Commemorations of Cervantes in 1947, Cinema and Literature, Cinematographic adaptations, Spanish Postwar Cinema, “Franquismo”.