

La parodia quijotesca en el cine = Quixotic Parody in Film

Author: Luisa Briones-Manzano

Persistent link: <http://hdl.handle.net/2345/bc-ir:104030>

This work is posted on [eScholarship@BC](#),
Boston College University Libraries.

Boston College Electronic Thesis or Dissertation, 2013

Copyright is held by the author, with all rights reserved, unless otherwise noted.

Boston College

The Graduate School of Arts and Sciences

Department of Romance Languages

LA PARODIA QUIJOTESCA EN EL CINE

a dissertation

by

LUISA BRIONES-MANZANO

submitted in partial fulfillment of the requirements

for the degree of

Doctor of Philosophy

May 2013

La parodia quijotesca en el cine

Luisa Briones-Manzano

Professor Elizabeth Rhodes

Esta tesis analiza la función de la parodia en *Don Quijote de La Mancha* (1605, 1615). A partir de la cual se explora la manera en que tres adaptaciones cinematográficas de la novela de Cervantes reutilizan la estructura paródica de *Don Quijote*. Estas adaptaciones son *Don Quijote cabalga de nuevo* de Roberto Gavaldón (México, 1973), *Don Quijote de Orson Welles* de Jess Franco (España, 1992) y *Don Quijote de La Mancha* de Rafael Gil (España, 1948). La novela *Don Quijote* de Cervantes ofrece una estructura de la parodia que los directores de estas tres películas emplean para criticar discursos originalmente parodiados por Cervantes en su novela—la condenación de la literatura de caballerías. Esta tesis explora las nuevas funciones de la parodia quijotesca analizando cómo se representan y transforman en las adaptaciones cinematográficas. El marco teórico tiene en cuenta recientes contribuciones a la teoría de la parodia, que interpreta esta figura más allá de los estudios de la parodia tradicional vinculados a la representación cómica. Puede ser homenaje o crítica seria de los contextos culturales y políticos del momento en el que el nuevo texto, la adaptación, se produce. Igualmente, recientes estudios teóricos sobre adaptaciones cinematográficas desplazan el privilegio tradicionalmente concedido al texto literario. Estas tres adaptaciones cinematográficas de la novela *Don Quijote de La Mancha* utilizan la parodia original para crear parodias posmodernas de acuerdo a sus propios contextos históricos y artísticos.

Quixotic Parody in Film

This dissertation analyzes the function of parody in *Don Quijote de La Mancha* (1605, 1615). This provides the foundation for an exploration of the way in which three cinematographic adaptations of Cervantes' novel reutilize the parody structure of *Don Quijote*. These adaptations are Roberto Gavaldón's *Don Quijote cabalga de nuevo* (Mexico, 1973), Jess Franco's *Don Quijote de Orson Welles* (Spain, 1992) and Rafael Gil's *Don Quijote de La Mancha* (Spain, 1948). Cervantes's novel *Don Quijote* offers a parody structure that the directors of these three film adaptations use to criticize discourses that are different from those that Cervantes originally parodied in his novel—i.e., the condemnation of knightly literature. This dissertation explores the new functions of quixotic parody as it is represented in, and hence transformed by, these films. The theoretical framework takes into account recent contributions to the theory of parody that interprets this figure beyond traditional understandings of parody as being essentially linked to comic representation. It can be homage or serious criticism of the cultural-political context of the moment in which the new text, the film adaptation, was produced. Also, recent theoretical approaches to film adaptation are basic to this research, since they propose sociological and artistic studies of the adaptations that displace the privilege traditionally granted to the literary text. These three film adaptations of the novel *Don Quijote de La Mancha* use the original parody to create postmodern parodies according to their own artistic and historical contexts.

ÍNDICE

Introducción	1
Capítulo 1	
Fundamentos críticos	13
Capítulo 2	
La fidelidad paródica: Roberto Gavaldón y Orson Welles	37
Capítulo 3	
La aparente fidelidad argumental: Rafael Gil	123
Conclusiones	145
Anexo 1: Paradigma paródico	153
Obras citadas	154

Introducción

...y así por mis valerosas, muchas y cristianas hazañas he merecido andar ya en
estampa en casi todas o las más naciones del mundo. Treinta mil volúmenes se han
impreso de mi historia y lleva camino de imprimirse treinta mil veces de millares, si el
cielo no lo remedia...

Don Quijote de La Mancha

La creación paródica trae a colación la aparición de dos textos, el aludido y la nueva producción. Así, este registro crea un elaborado juego de ficción crítico entre sus contextos históricos y culturales. Cuando una obra literaria se representa en el cine también se caracteriza por esta dualidad ficcional entre el texto literario y su representación cinematográfica, y si la creación fuente es paródica, las posibilidades creativas se multiplican en su proceso de adaptación. Las películas de *Don Quijote de La Mancha* en su incorporación de la parodia cabaleresca recrean estas múltiples referencias intertextuales, exponiendo sus complejas relaciones tanto en la elaboración como en la recepción. Todo dependerá de la creatividad e intenciones de su director y guionista a la vez que del conocimiento del espectador de los textos aludidos.

La historia cinematográfica de *Don Quijote* se caracteriza por su abundancia de producciones en todas las épocas y multitud de países. Entre las adaptaciones clásicas se encuentran la británica de Wilhelm Pabst (1933), la rusa de Grigori Kozintsev (1957) y

los famosos proyectos inacabados de Terry Gilliam y Orson Welles.¹ La película de Pabst se convierte en modelo cinematográfico por ser el primer Quijote sonoro. Por ejemplo, su escena de los molinos cuando don Quijote queda atrapado en las aspas dando varias vueltas hasta su caída al suelo, es icónica para las producciones posteriores.² La adaptación de Kozintsev se define por su elaboración marxista de las aventuras del caballero don Quijote y su escudero Sancho, la cual se convierte en una innovadora representación en el cine de la novela de Cervantes. El proyecto inconcluso de Gilliam, *The Man who Killed Don Quixote*, se recoge en el documental *Lost in La Mancha* (2002) de Keith Fulton y Louis Pepe, quienes muestran las dificultades y complicaciones del rodaje de la película. Las desventuras de Gilliam se convierten en analogías de las derrotas quijotescas. Las escenas del Quijote de Welles se caracterizan por el cambio de

¹ Para un listado completo de la filmografía de las películas de *Don Quijote* consúltase Heredero, quien ilustra la exposición realizada en el año 2005 por la Filmoteca Española sobre la interpretación de la novela de Cervantes en el cine. De la Rosa, González y Medina también editan una amplia conglomeración de artículos sobre las películas del *Quijote* a raíz del 35 Festival de Cine de Alcalá de Henares (2005).

² De esta película se hicieron tres versiones: una en alemán que está desaparecida, otra en inglés cuyas imágenes se encuentran en muy malas condiciones, y la francesa que se conserva con una gran calidad de imagen, la cual se reproduce en DVD para la comercialización de la adaptación de Pabst.

época del desarrollo de las aventuras de sus protagonistas que pasan de la era de Cervantes a la década de los sesenta del siglo XX, modernizándolas de esta manera.³

Dentro de las numerosas representaciones cinematográficas, hay que diferenciar las películas que proponen la adaptación de la trama principal de *Don Quijote*, las cuales pueden mantener los personajes y la época aunque inventen episodios no incluidos en la novela o desarrollar la misma historia en un tiempo moderno, frente a aquellos proyectos con trayectorias artísticas independientes a la obra cervantina. Herranz las denomina “aproximaciones tangenciales” (331). Entre éstas, unas recrean la anécdota de un capítulo o parte específica de la novela como *El curioso impertinente* (España, 1948) de Flavio Calzavara, y otras se inspiran en sus personajes o episodios convirtiéndose en adaptaciones con argumentos muy alejados de la obra en la que se basan. Algunos ejemplos son *The Amorous Adventures of Don Quixote and Sancho Panza* (1976) del norteamericano Raphael Nussbaum, *Un diablo bajo la almohada* (España, 1967) de José María Forqué y *Dulcinea* (España, 1962) de Vicente Escrivá.⁴

³ Esas imágenes son recogidas en la película *Don Quijote de Orson Welles*. Jess Franco realizó su montaje por encargo de la Junta de Andalucía, la Filmoteca Española y el Ministerio de Artes Visuales. La película se proyectó en 1992 en la Expo de Sevilla.

⁴ Nussbaum “presenta a un don Quijote especie de héroe sexual y a un Sancho que no pasa de vulgar ladrón” en una comedia musical pornográfica (Quesada 41). Forqué adapta la trama de la “novella” interpolada “El curioso impertinente,” ambientándola en la época de los años sesenta y en la que “el enredo de celos, imprudencia y adulterio imaginado por Cervantes se convierte en un vodevil moderno

Hasta el momento, la fidelidad al texto literario de Cervantes ha sido una referencia de aproximación analítica, además de la medida de éxito de una adaptación cinematográfica de *Don Quijote*: “-se habla, en términos generales, de *obras fieles* o *infieles*, de filmes que *desmerecen* o *hacen justicia al personaje*, que logran o no *reflejar su espíritu*, que están cerca o lejos de la *grandeza moral de don Quijote*-” (Herranz 12).⁵ Acercarse a las adaptaciones según su menor o mayor proximidad al original proporciona una medida relativamente obvia para calcular el valor de una película. Caballero afirma que: “...aun cuando tomemos textos literarios y filmes de muy diferentes registros, épocas... o filiaciones ideoestéticas” hay que analizarlos “desde la más recia fidelidad a la palabra, al verbo escrito, hasta la distancia más raigal con respecto a la segunda realidad” (92).

El criterio de selección de las adaptaciones cinematográficas aquí analizadas se basa en el rechazo del concepto de fidelidad para dejar campo a la creatividad en vez de a con aire de comedia bufa a la española” (Quesada 37). Escrivá reproduce el personaje de Dulcinea con tratamiento de mártir religioso, que toma el puesto de don Quijote, y es ella la apaleada y mofada. Este director reutiliza la construcción religiosa desarrollada en la película de Luis Arroyo también titulada *Dulcinea* (España, 1947), que a su vez se basa en la obra teatral del francés Gaston Baty (1939). La obra de teatro se traduce al español por Humberto Pérez de la Ossa y se estrena en Madrid en 1941.

⁵ Herranz se refiere a la terminología utilizada en los estudios críticos sobre las adaptaciones cinematográficas del *Quijote* que aparecen en el libro coordinado por De la Rosa, González y Medina en 1998, reeditado y ampliado en 2005.

la imitación. Este estudio parte de un análisis de la función de la parodia en *Don Quijote*, como base de un análisis de la parodia en tres adaptaciones cinematográficas: *Don Quijote cabalga de nuevo* de Roberto Gavaldón (México, 1973), *Don Quijote de Orson Welles* de Jess Franco (España, 1992) y *Don Quijote de La Mancha* de Rafael Gil (España, 1948). Las películas de Gavaldón y Welles son adaptaciones más libres que la de Gil porque, desde el punto de vista de la anécdota, alteran más su contenido y varían el orden cronológico de las aventuras a las que se enfrenta don Quijote. Welles y Gavaldón aportan otras maneras más creativas de afrontar la parodia cervantina, principalmente en la invención de nuevos espacios, situaciones y juegos narrativos representados. Estas alteraciones, propias de un texto literario adaptado plenamente al lenguaje cinematográfico, son menos evidentes en la película de Gil, la cual presenta menos diferencia en los episodios narrados frente a las dos anteriores.

Un estudio de cómo estos directores adaptan la parodia quijotesca en sus películas plantea unas preguntas importantes sobre la parodia en sí: si se crea una película a base de un texto paródico —como lo es *Don Quijote*—, qué cambios sufre la función paródica cervantina al importarse a obras que imitan esa función paródica, que además presentan la problemática de la adaptación de un texto escrito a uno visual. *Don Quijote* ofrece una especie de esqueleto paródico que han encarnado varios directores y guionistas para parodiar otros discursos que los del original de Cervantes. Se analiza, por tanto, las nuevas funciones de la parodia cervantina representadas en el cine, que se desarrollan al adaptar la parodia de la novela al lenguaje cinematográfico. En este análisis, el punto clave es el mecanismo paródico del texto de Cervantes puesto al servicio de otro objetivo en cada película.

Según Rodríguez Vecchini, la parodia se define como repetición, imitación y lectura crítica de un modelo que se transforma en otro texto (398): por definición lidia con un texto base o pretexto al que imita y critica. En *Don Quijote*, Cervantes hace precisamente eso con los libros de caballerías, y su propósito fue explícitamente la condena de la literatura caballeresca como explica uno de los personajes del prólogo de la novela: “este vuestro libro no tiene necesidad de ninguna cosa de aquellas que vos decís que le falta, porque todo el es una invectiva contra los libros de caballerías” (I. “Prólogo,” 13). Esta primera intención se sobrepasa y, en la representación hiperbólica y anacrónica de un héroe caballeresco en el siglo XVII, Cervantes también logra parodiar no sólo ese sino varios géneros literarios, tanto como la realidad social de su tiempo, la España Contrarreformista. Siglos después, los diferentes directores de cine reutilizan la parodia de la literatura de caballerías, pero condenando otros géneros, literarios y cinematográficos, y otras realidades. Obviamente, tales transformaciones de la parodia original dependen del contexto cultural e histórico de cada adaptación cinematográfica de la novela.

El estudio cinematográfico tiene dos vertientes: la primera, identificar y analizar el objetivo paródico de cada película, el cual será diferente al del libro, puesto que ya no es desautorizar los libros de caballería, ni producir una imitación especular de la crítica de la España del momento de Cervantes. También los cambios de la función paródica original se producen en el proceso de adaptar el texto literario al lenguaje cinematográfico, por ejemplo, en la reducción de éste para acoplarlo a la duración del documento visual. Aquí la invención o selección de pasajes, capítulos, personajes, etc. del texto cervantino es fundamental en el cambio de la función paródica fuente. Es así

como las adaptaciones cinematográficas varían el mecanismo de la parodia de Cervantes y terminan construyendo sus propios discursos de acuerdo con el objetivo artístico del director y a sus nuevos contextos históricos y culturales. Por ejemplo, la adaptación mexicana de Gavaldón inventa un juicio a don Quijote, en el que aparece como acusado y defendido por su escudero Sancho. Stam, citando a Cervatiuc, afirma que dicha representación jurídica de los personajes crea un diálogo con el “intertexto” mexicano y construye “a parody... of the official ‘revolutionary’ discourse of Mexico’s PRI (Institutional Revolutionary Party)” (*Literature through Film* 43).

La segunda vertiente corresponde al análisis de cómo adaptan los directores la representación de las técnicas narrativas literarias en el cine, como reflexión sobre el arte paródico de narrar en sus películas, trasladando los elementos meta-textuales creados por Cervantes a la narración visual. Por ello, se analiza la función de este proceso artístico representado en las adaptaciones. Por ejemplo, la práctica auto-referencial de Cervantes a lo largo de su novela, como cuando se disfraza del “yo” que habla de su creación literaria en el prólogo de la primera parte, se da en la adaptación de Welles en el cameo del director en el momento en el que aparece como personaje de su propia obra. Welles habla con Sancho sobre la película del *Quijote* que está rodando y desea contratarle como actor extra en su película.

En los análisis cinematográficos, se trabaja con un renovado concepto de parodia. Una de las nuevas características de este registro artístico radica en la complejidad de su intencionalidad textual. Es decir, la parodia imita y repite un texto, pero no siempre con la intención de criticar el texto imitado: “the ‘target’ of parody is not always the parodied text at all, especially in twentieth-century art forms” (Hutcheon *Parody* 50). Las películas

que parten de *Don Quijote* son un ejemplo claro de estas nuevas intencionalidades textuales en su repetición de la parodia quijotesca en el cine, y la parodia es fundamental en todas las adaptaciones aquí estudiadas. La estructura paródica de la novela hace que su reutilización se pueda recrear en contextos tan diferentes ideológicamente y artísticamente como son el de México “revolucionario” de principios de los setenta (Gavaldón), de la España de Franco autárquica de los cuarenta (Gil) y de la España turística de los años sesenta vista desde fuera (Welles).

Hasta ahora no se han analizado las adaptaciones cinematográficas del *Quijote* desde esta perspectiva del concepto paródico tan característico de la novela cervantina, a pesar de los numerosos trabajos que existen sobre las obras.⁶ En los estudios del tema, llama la atención la cobertura descriptiva de las diferentes películas tanto españolas como extranjeras, frecuentemente tratadas desde el punto de vista de la fidelidad de la “letra” y del “espíritu” al texto cervantino para definir la calidad del proyecto. Bazin afirma que la adaptación cinematográfica debe llegar a restituir lo esencial de la letra y el espíritu (20).

⁶ Las tesis doctorales sobre *Don Quijote* en el cine de Hermsilla y Maughan se limitan a cuantificar temas. Maughan elige el tema de la masculinidad y examina su representación en las adaptaciones de Wilhelm Pabst (Reino Unido, 1933), Rafael Gil (España, 1947), Gregory Kozintsev (Rusia, 1957), Arthur Hiller (Estados Unidos, 1972), Mauricio Scaparro (Italia, 1983), Manuel Gutiérrez Aragón (España, 1991, 2002) y Jess Franco (España, 1992). Por su parte, Hermsilla estudia las películas de Pabst, Gil, Kozintsev y Gavaldón en los apartados siguientes: la caracterización de personajes, las cuestiones técnicas y los elementos subversivos de la novela cervantina.

Por ejemplo, comentando la película inglesa de Pabst, Gil-Delgado mantiene que: “No es la mejor película sobre *Don Quijote*, pero se trata de una cinta de gran belleza plástica... muy quijotesca aunque menos cervantina de lo que debería ser” (67). En referencia a la película mexicana de Gavaldón, que destaca por la invención de episodios, Payán afirma que: “[es] tal la animadversión que...despierta en algunos círculos culturales y oficiales, que cierta instancia administrativa...la vetó, total y absolutamente...en una lista de filmes...para la celebración de unos coloquios entorno a la obra de Cervantes” (93). Al hablar de la síntesis literaria en la que basó el guión de su película, Gil insiste que “[es] posible que puedan contarse con los dedos de la mano los pasajes en los que, imprescindiblemente, ha añadido una frase que no fuese de *El Quijote*” (Vilches 229).⁷

Se nota una fuerte tendencia, entonces, de poner el texto de Cervantes sobre una especie de altar artístico, proceso que convierte en hereje al director que se atreve a apartarse del original idealizado. En este contexto es importante notar que una de las innovaciones más interesantes e importantes del libro de Cervantes es cómo juega con modelos literarios anteriores, rompiendo con la tradición a la vez que la invoca, así abriendo paso a su originalidad. Propongo que los directores más exitosos que emplean *Don Quijote* como punto de partida para una película, hacen con la novela de Cervantes lo que Cervantes hizo con sus propios modelos.

Además, a pesar de que estos estudios se basan en las premisas de la fidelidad al texto literario, ninguno de ellos incluye alusiones a la fidelidad paródica cervantina, ni

⁷ Gil comenta su adaptación en una entrevista publicada en la revista de cine *Radiocinema* n°140 el 1 de octubre de 1947, la cual Vilches incluye en su estudio.

tampoco aportan los significados propios de las adaptaciones cinematográficas que proporciona el lenguaje multi-track del cine [imagen (montaje, planos, luz, puntos de vista, etc.) y sonido (diegético y extradiegético)]. En este sentido las nuevas teorías sobre la adaptación proporcionan este tipo de acercamientos, ya que no sólo proponen estudios basados en análisis cinematográficos, sino que también tienen en cuenta sus contextos artísticos e históricos, que proporcionarían los análisis paródicos de las películas.

Andrew plantea la realización de estudios sociológicos y artísticos de las adaptaciones cinematográficas porque al fin y al cabo la práctica del cine depende del sistema estético de una época y de una sociedad particular: “Adaptation is a peculiar form of discourse... We need to study the films themselves as acts of discourse. We need to be sensitive to that discourse and to the forces that motivate it” (37). Stam propone su estudio desde el dialogismo intertextual: “The intertextuality theory of Kristeva, rooted in Bakhtinian ‘dialogism,’ stressed the endless permutation of textual traces... of a later text to an earlier one... An adaptation is thus less a resuscitation of an originary word than a turn in an ongoing dialogical process” (*Literature through Film* 4). De acuerdo a esta perspectiva dialógica afirma que la adaptación rusa de Kozintsev “might also be seen as a veiled critique of the contradictions of Stalinism” debido al momento político de su realización (*Literature through Film* 40).⁸ Los estudios de las películas de esta tesis

⁸ Esta interpretación de Stam de la película rusa basada en las relaciones dialógicas, contrasta con la de Gimferrer, basada sólo en criterios de fidelidad. Gimferrer afirma que Kozintsev “ha adaptado ciertamente aspectos del *Quijote* que importan mucho a un lector actual, pero que no formaban parte en modo alguno del proyecto estético de

aportan análisis en relación al diálogo creado entre los contextos estéticos e históricos, que se crea entre la novela y la película a partir de la estructura paródica. Por tanto, teniendo en cuenta estos nuevos acercamientos teóricos se puede afirmar que cada adaptación cinematográfica que re-produce la novela de *Don Quijote* activa (o varía), en su diálogo con el original, la parodia del texto de Cervantes para relacionarse con el momento propio. El análisis paródico de las películas como paradigma de reportación crítica de contextos artísticos e históricos (diferentes a los del original), se convierte en una teoría de la parodia visual.

En los capítulos que siguen se exploran estas parodias visuales y auditivas de contenidos sociales, políticos y culturales modernos. El primer capítulo ofrece una reflexión teórica sobre el concepto de parodia y sus cambios en función de su evolución histórica y definidos por la ampliación de los objetivos paródicos. Las parodias producidas en el siglo XX se caracterizan por una complejidad intencional que tipifica la cultura posmoderna. Los cambios que se producen en las parodias quijotescas cinematográficas respecto a la parodia quijotesca literaria forman parte de esta complejidad. El segundo capítulo analiza la activación de la parodia quijotesca en Gavaldón y Welles, en plena relación con el contexto histórico y artístico de sus adaptaciones, el México “revolucionario” de finales de la década de los sesenta y principios de los setenta y la España turística de Franco de los años sesenta junto al

Cervantes y que en ningún caso –ni siquiera concediendo primacía a la perspectiva de ahora- puede constituir el sentido capital de la novela” (70). Destaca la escasa especificidad del concepto de fidelidad utilizado por Gimferrer.

contexto visual televisivo y cinematográfico estadounidense de esa misma época. Los cambios producidos por estos directores respecto a la trama de la novela de Cervantes son más obvios que los que se dan en Gil. La película de este último director se analiza en el tercer capítulo, que explora los cambios de significado de la parodia original creada por Cervantes, aun cuando parece imitarla directamente. Es decir, el contexto varía y en esta obra el espectador se encuentra delante un don Quijote relacionado con la España autárquica de Franco.

Capítulo 1

Fundamentos críticos

“The kind of parody upon which I wish to focus is an integrated structural modeling process of revising, replaying, inverting, and “trans-contextualizing” previous works of art.”

Linda Hutcheon

Para analizar las nuevas estructuras paródicas de las adaptaciones cinematográficas de *Don Quijote de La Mancha* se requiere analizar la evolución teórica de la parodia, técnica cuyas definiciones han ido cambiando a lo largo de la historia dependiendo de su producción en diferentes contextos artísticos e históricos. No tienen las mismas funciones la parodia griega y latina que la medieval o las producidas en siglos posteriores. Hutcheon sugiere, “there are probably no transhistorical definitions of parody possible” (*Parody* 10), lo cual plantea serias complicaciones para un análisis de cómo unos textos de la época posmoderna manejan e imitan un texto paródico de cuatrocientos años antes. Primero, este capítulo presenta la definición de la parodia en su evolución histórica. Segundo, relaciona las nuevas teorías de la parodia producidas en el siglo XX con la re-contextualización de la parodia quijotesca en las películas estudiadas. Para terminar, especifica en qué consiste la parodia original creada por Cervantes y cómo han influido estas nuevas teorías en su análisis actual.

En textos clásicos griegos y latinos la parodia consistía en una imitación cómica de un poema serio, ya fuese de sus palabras o de su estilo, centrándose más en el efecto

de la risa. La parodia medieval continúa con el enfoque humorístico, aunque se caracteriza por utilizar textos sagrados de la Biblia y la liturgia como textos parodiados: “the sacred words of religion themselves, were all subjected to laughing inversion” (Dentith 52). En la época barroca la parodia se empieza a utilizar como arma de sátira y de imitación cómica, cuyo objetivo era criticar a autores contemporáneos (*Princeton* 881).⁹ El elemento de la burla continúa como característica principal de su definición, como demuestra el tratado de retórica de la época, la *Philosophia antiqua poética* de Alonso López –conocido como el *Pinciano*- publicada en 1595 y de gran influencia sobre Cervantes (Forcione 10). Dice López: “la parodia no es otra cosa que un poema que a otro contrahace, especialmente aplicando las cosas de veras y graves a las de burlas” (I, 289).¹⁰

Incuso hoy en día, el aspecto únicamente cómico del término “parodia” se mantiene en el diccionario de la Real Academia Española, que la define tan sólo como una “imitación burlesca.” El elemento o carácter de ridiculización cómica continúa presente en el concepto, aunque ya en el siglo XIX, según Hutcheon, “we find other

⁹ Para una concisa elaboración de la historia de la parodia, véase *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (881-883). Hutcheon ofrece una versión más elaborada (*Parody* 30-49).

¹⁰ Consúltense Darst y Shepard para el estudio sobre esta obra en cuanto al concepto de parodia como teoría literaria del Siglo de Oro. Darst examina el proceso imitativo en el Siglo de Oro. Shepard se enfoca en cómo el *Pinciano* ajusta las doctrinas literarias aristotélicas a la teoría del Siglo de Oro.

persistent and extensive uses of parody...which challenge the definitions of parody as the conservative ridiculing of artistic fashion's extremes" (*Parody* 11). Un buen ejemplo de este tipo de parodias del siglo XIX, según Mizrahi, es la que Gustavo Adolfo Bécquer hace de la poesía romántica de José de Espronceda. Aquí la ausencia de comicidad, a pesar de la ridiculización de su poesía, produce una parodia tan sutil que la crítica tradicional no la identifica y encuadra a Bécquer como poeta posromántico.

Actualmente, la definición de la parodia ha sufrido cambios importantes, debido precisamente a la producción de textos paródicos en los que estas definiciones van más allá de la pura comicidad. Su definición en las últimas décadas se basa más en la imitación y crítica de otro texto, dejando opcional la característica cómica. Se añade, también, la posibilidad de variar el objetivo de crítica que puede dirigirse hacia un texto diferente del imitado, además de sustituirla por el elemento homenaje. Según Hutcheon, "parody can be a serious criticism, not necessarily of the parodied text; it can be a playful, genial mockery of codifiable forms. Its range of intent is from respectful admiration to biting ridicule" y citando a Rabinowitz añade: "It is indeed a form of 'artistic recycling', but a very particular form with very complex textual intentionality" (*Parody* 15). Dentro de este complejo registro de intencionalidades, al que alude Hutcheon en este nuevo concepto de parodia, se incluye la crítica seria y el elemento homenaje, tanto del texto imitado como de su contexto (el texto fuente) o el contexto

diferente en el que se produce la nueva parodia. Tal acercamiento - cuya posmodernidad es manifiesta- hace difícil la distinción entre la parodia y otros modos literarios.¹¹

A pesar de la dificultad de dar una definición transhistórica de la parodia, se pueden discernir dos premisas básicas en la evolución de su concepto: aquella que proviene de la crítica del texto imitado con carácter principalmente humorístico y la que surge de aquellas parodias en las que su objetivo no es criticar o ridiculizar el texto fuente. Dentith se refiere a esta segunda premisa como las parodias que utilizan una obra con autoridad cultural para referirse al mundo contemporáneo:

Many parodies draw on the authority of precursor texts to attack, satirize, or just playfully to refer to elements of the contemporary world. These parodies also need to be reckoned in to any definition, so the polemical; direction of parody can draw on the allusive imitation to attack, not the precursor text, but some new situation to which it can be made to allude.

(9)

Estas nuevas funciones paródicas se basan en la complejidad de la intencionalidad, cuyo rango puede darse desde la crítica implícita a través de la ridiculización del texto imitado, la crítica implícita a través de la ridiculización de otro

¹¹ La sátira tiende a confundirse con la parodia, ya que la imitación y el elemento tanto de crítica social como de burla están presentes en ambas. Sin embargo de acuerdo a Hutcheon, la sátira tiene una intención más moralista. La ironía también se superpone en ambos modos. Para un desarrollo detallado de sus relaciones consúltese Hutcheon (*Parody* 61-62).

objetivo que no es el texto imitado, y el homenaje y la crítica sin ridiculización. Los significados de esta nueva parodia moderna se amplían y pueden variar desde la dirección social, política, artística, estética (de forma) en las que se puede incluir o excluir su ridiculización humorística. Se pueden dar parodias tanto serias como cómicas; o la dirección de la parodia puede ser sobre la imitación aludida pero no del texto predecesor, sino de una nueva situación que puede ser producida (Dentith 18).

Para apreciar las adaptaciones cinematográficas de *Don Quijote*, es imprescindible acudir a la parodia como práctica posmoderna, compleja y variada. Al fin y al cabo “the specific means by which the polemical purposes of parody are achieved need to be described locally” (Dentith 37). Las nuevas funciones paródicas representadas en las películas de *Don Quijote* reflejan este registro de intencionalidades. Como afirma Dentith: “Our responsibility, then, is perhaps not so much to trace alternative traditions, as to be alert to the diverse ways in which the words of another are celebrated, betrayed, assaulted, ironised, and set in motion in the words of particular and specific novels” (93). Esta breve historia de la parodia y sus aproximaciones teóricas demuestra el uso variado que de ella se ha hecho en la creación literaria a lo largo de los siglos, y en un contexto contemporáneo da la clave para un nuevo análisis de las adaptaciones cinematográficas de un texto paródico como es *Don Quijote de La Mancha*.

El uso de la parodia en la creación artística del siglo XX figura como una de las prácticas creativas y de crítica más común de nuestra cultura mediática, por lo que los documentos visuales del *Quijote* no sólo están representando en un texto cinematográfico la parodia caballerescas cervantina, sino que también, en este proceso de reutilización de la parodia, la están dotando de nuevos significados más alejados del contexto literario que

tuvo en un primer momento y más cercanos al contexto histórico, social y político de la película. En este sentido la repetición de la parodia quijotesca, en la adaptación, funciona como un hueco que genera un espacio en que el director vierte su propia parodia, sea artística, social, o política. Por su propia parte, esas nuevas funciones paródicas de las películas generan nuevos significados de la parodia quijotesca, los cuales tienen mucho que ver con los niveles de críticas culturales, sociales o políticos que intenta desarrollar cada una. En la mayoría de las adaptaciones hay una intencionalidad más allá que sólo la de copiar su anécdota y adaptar los diálogos de una novela al cine.

Este trabajo propone el análisis de películas del *Quijote* en función de un concepto moderno de parodia. En la adaptación cinematográfica, los procesos de imitación y repetición coinciden en sus procesos de creación con la parodia tradicional y la crítica, ya sea cómica o seria, se desarrolla cinematográficamente en la activación de la parodia de Cervantes para renovarla y abrir nuevos niveles textuales en la película. Estos nuevos usos de la parodia quijotesca en el cine ponen de relieve los cambios que se han producido en la definición del concepto de parodia, principalmente en relación con el elemento de la risa y la ampliación de la función del pretexto. Estas adaptaciones cinematográficas del *Quijote* no parodian la parodia de Cervantes, sino que emplean la función paródica del texto cervantino como estrategia de reflexión histórica y artística.

La parodia en *Don Quijote*

Según Garrad, en *Don Quijote de La Mancha* se puede hablar tanto de parodia literaria como de parodia política (27), ya que la crítica del género literario de los libros de caballerías se sobrepasa y termina condenando también la España Contrarreformista.

De esta manera, los procesos paródicos de la novela de Cervantes consisten en la imitación de la estructura narrativa, personajes, contenido, temas y lenguaje de los libros de caballerías para criticar el idealismo del género caballeresco, a través del cual Cervantes condena también actos de su propio tiempo, como el ocio de la clase noble, el acto inquisitorial, la honra y las jerarquías sociales e incluso cuestiones de género tan poco características en otros autores de su época.¹²

De acuerdo a Urbina, la parodia cervantina presenta “un uso continuado y deliberado de la ironía como crítica no sólo de los libros de caballerías” como género literario, “sino de la visión del mundo caballeresco que presentan,” es decir, su mundo idealizado (“Chrétien de Troyes” 146) y plantea que “la ironía que anima la creación del *Quijote*” ya es un “elemento crucial” para la crítica y creación en la tradición y género parodiado por Cervantes (“Ironía medieval” 680). A través del choque de ese mundo idealizado de la sociedad de los caballeros ficticios con el contexto histórico-social del siglo XVII, surge la crítica de Cervantes. A partir de la utilización de la ironía, que proporciona el contraste de los dos mundos, se puede dar desde el homenaje de los valores medievales hasta la crítica de su representación idealizada en los libros de caballerías y su uso en la sociedad del XVII.

Por un lado, el homenaje se basa en los comportamientos e ideales de los caballeros medievales en su lucha por la justicia en defensa del débil y del desfavorecido,

¹² Para el estudio sobre estos temas ver Johnson (interpretaciones políticas), Gilman (censura inquisitorial), Salazar (aspectos sociales) y Ettinghausen (lectura histórica).

su patria y su rey, los cuales además se asocian a los caballeros del Renacimiento. A éstos también llega el homenaje de la parodia cervantina (Lowry 93).¹³ Por otro lado, la sociedad retrograda que representa e impone desde el estado la clase gobernante noble de la época de Cervantes se caracteriza por su anquilosamiento en el pasado.

Los conceptos de honra y pureza de sangre de la sociedad medieval permanecen en la jerarquía social del XVII. Es aquí donde surge la crítica en la utilización y perpetuación de estos valores de clase tan anticuados en una sociedad en la que los conceptos de honra y pureza de sangre contrastan con la realidad de una comunidad pluralista, por ejemplo la de los judíos conversos o moriscos que viven en la península y que no pueden ascender socialmente por su característica religiosa de conversión: “Who you were, and what you meant in society, had very little to do with you, and much more to do with your family” (Johnson *Modern* 9). La clase social de un individuo se predestinaba por la hidalguía de sus antepasados y la religión a la que pertenecieron y poco tenía que ver con su comportamiento. La manera de actuar de los caballeros del XVII, en contraste con la de los caballeros medievales y renacentistas, proporciona también la crítica de las acciones de los contemporáneos de Cervantes que inventa el autor para representar la corrupción política y social de un país en crisis como es la

¹³ Desde la perspectiva de las nuevas teorías sobre el concepto de parodia este aspecto de homenaje complica y enriquece la función paródica de *Don Quijote*. Lowry habla sobre la urgencia de utilizar el término parodia “as a neutral, non-derogatory term of literary criticism, divested of any presumptive triviality, disrespect, or malice” (93).

monarquía de Felipe III (1598-1621) frente a las monarquías de expansión de los Reyes Católicos (1669-1516) y Carlos V (1516-1556).¹⁴

La publicación de la novela de Cervantes en 1605 y 1615 se da en el contexto histórico de los primeros años y plenitud de la monarquía de Felipe III, la cual se la identifica con un reinado débil caracterizado por “unos años que vieron un viraje dramático en la situación histórica de la monarquía española, y en la política del gobierno” (Ettinghausen 26). El cambio se basa principalmente en la falta de autoridad del rey que traspasa sus poderes a un valido, el duque de Lerma. Este gobierno se caracteriza por su abuso y codicia. Según Domínguez Ortiz, “Lerma había ejercido el poder en provecho propio y se había deshonrado acumulando riquezas” (15). El ambiente en la Corte y su trámites se transforman y “el favoritismo y la corrupción empezaron a minar aquella burocracia” a la vez que “se llenaba de nobles pedigüños en busca de cargos, pensiones y ayudas de costa” (Domínguez Ortiz 13).

A esta situación política se le añade las circunstancias económicas de la última década del siglo XVI, en la cual “la economía española ya no aguantaba el peso de las aventuras imperiales en que se había embarcado Felipe II” (Ettinghausen 26). La bancarrota de 1607 provocada por los intereses que España tenía que pagar a sus prestamistas alemanes y holandeses por las acciones en el nuevo mundo induce una crisis económica acrecentada por la ruina del campo y la despoblación demográfica que ha estimulado las guerras, la emigración a Indias, la expulsión de los moriscos, las

¹⁴ Consúltense los estudios histórico-sociales pertinentes de Domínguez Ortiz, Kamen, Perry y Nirenberg.

epidemias de la peste, etc. (Domínguez Ortiz 67). Las consecuencias sociales son el hambre y el caos social.¹⁵

A los problemas políticos y económicos ocasionados por las guerras imperialistas y la situación de la conquista y colonización de las Américas se unen también la influencia en la sociedad del contexto religioso del converso o nuevo cristiano. Ser converso judío o morisco en este periodo de la sociedad española provoca conflictos e intolerancia social (Johnson *Modern* 11). Dicho origen intervine por un lado, en los estamentos jerárquicos sociales y por otro, en las actividades profesionales.

Cervantes refleja esta situación en el *Quijote*, ya que en su época de adulto “one needed to prove ‘purity of blood’ in order to serve on the royal councils, to be employed by the Inquisition, to belong to certain religious orders, to emigrate to America or to belong to a *colegio mayor*” (Johnson *Modern* 8). El concepto de limpieza de sangre perpetúa el concepto de honor a partir del cual se establece la clase social (Kamen *Society* 133) y el origen judío o musulmán de un individuo o su familia proporciona falta de honorabilidad. Ser converso afecta la capacidad de obtener honor y ascender en la jerarquía social.

Ya desde el reinado de los Reyes católicos se crea una categoría social de superioridad de los cristianos viejos frente a los grupos religiosos de los conversos y musulmanes. Johnson lo denomina “horizontal división of society” que simultáneamente se daba a la jerarquía vertical representada en el campesino, iglesia, nobles y rey. A partir

¹⁵ Maravall ofrece más testimonios de este momento de crisis de la sociedad española (55-127).

de 1492, con la conquista del último reino musulmán, la pluralidad religiosa se reemplaza por la cristiana (Johnson *Modern* 5-6). Los judíos y musulmanes, obligados por el estado, se convierten al cristianismo apareciendo el converso judío y morisco. A pesar de su conversión religiosa se consideran menos honorables que los cristianos sin mezcla en sus orígenes y se crea la diferencia entre cristianos viejos y nuevos. A partir de aquí, el honor no sólo se define por la integridad personal en la sociedad o la distinción adquirida en la batalla (Kamen *Inquisition* 230), sino también por el origen religioso: “La honra y orgullo de los cristianos viejos se cifran en su limpieza de origen y... de su supremacía personal frente a los nuevos cristianos, originalmente manchados de impureza” (Goytisolo 30).

El origen religioso influye también en las profesiones que desempeñan cristianos, judíos y musulmanes. Los cristianos de la aristocracia tenían el poder político, hacían la guerra y defendían al país del enemigo, los no aristócratas solían poseer pequeñas tierras, los moros y musulmanes se dedicaban a la agricultura y trabajos de ingeniería y los judíos controlaban las profesiones de finanzas y administrativas. A partir de la conversión, también las ocupaciones de éstos se traspasan a sus descendientes cristianizados (Johnson *Modern* 6). De esta manera, las expulsiones de una casta u otra del territorio español tienen una influencia económica. Por ejemplo, la expulsión de los moriscos (1609-1614) decretada por Felipe III “arruina la agricultura del Mediterráneo” (Salazar 293) y aunque su población era el cuatro por ciento de los españoles, se dio una inmediata catástrofe económica principalmente en los lugares donde vivían como Valencia y Aragón: “Tax returns fell and agricultural output declined” (Kamen *Society* 111). Las finanzas de la Inquisición se vieron afectadas por la repentina ausencia de los pagos que los moriscos hacían por sus terrenos agrícolas: “In 1611 the tribunals of

Valencia and Saragossa complained that the expulsion had resulted in their bankruptcy, since they were losing 7500 ducats a year which they had formerly received from ground-rents” (Kamen *Society* 112).¹⁶ La expulsión “impuesta en la época como hazaña gloriosa de la Monarquía identificada con el radicalismo inquisitorial y cristiano viejo, en medio de un estallido de alabanzas que inundan toda la literatura” (Márquez Villanueva 234) es reflejada e ironizada por Cervantes en su *Quijote* al crear por ejemplo el personaje morisco Ricote (II, 53), quien califica la acción de Felipe III como heroica por haber muchos falsos cristianos entre los moriscos (citado en Kamen *Society* 112). Cervantes parodia la posición del morisco expulsado en la figura de Ricote.

Ideológicamente estas características religioso-sociales se representan desde el estado a través del Concilio de Trento (1545-64), que afirma la tradición romana católica a partir de la amenaza luterana y la Inquisición que, además de perseguir al posible falso converso, censura las producciones literarias, científicas y en general cualquier actividad intelectual que promueve el cambio.¹⁷ Como afirma Johnson “The society that Don Quixote belongs to, at the end of the sixteenth century, might be described as one that had a particular devotion to tradition and a particular aversion to change” (*Modern* 9).

Domínguez Ortiz afirma que el siglo XVI se caracteriza por la “curiosa mezcla de rasgos

¹⁶ Sobre la situación morisca en la España de finales del siglo XVI y principios del XVII ver el estudio de Bernard Vincent (capítulo tres).

¹⁷ Para un análisis sobre los conflictos entre intelectuales y la Inquisición española en su impacto en la literatura y la ciencia consultar Kamen (*Inquisition* 103-136 y *Inquisition and Society* 91-100).

tradicionales y renovadores” y que aunque “hubo un renacimiento de las artes” propio del Renacimiento, también se promulgó desde el estado “la esclavitud” representada en la rigidez de “los cuadros sociales...; la codificación gremial, la jerarquización de la nobleza, la cristalización de las diferencias raciales y religiosas en estatutos...”

(Domínguez Ortiz 7).

Cervantes relaciona y critica los diferentes aspectos de su sociedad contemporánea con la de los libros de caballerías: la economía, la clase social (honra), la guerra, la política, la religión y el amor (matrimonio). Desde la oposición de estos dos mundos se forma la parodia política. Según Urbina:

La aparición del *Amadís de Gaula* en 1508 refundido por Montalvo cristaliza en España el interés por lo caballeresco nacido a raíz de las últimas etapas de la reconquista y del descubrimiento del Nuevo Mundo... Amadís se muestra a lo largo de su historia como el completo y perfecto caballero, cortés y guerrero, virtuoso y valiente, mesurado y fiel en extremo. (*Principios* 141)

Cervantes aporta significado social al situar estas características del caballero medieval y renacentista en el contexto del siglo XVII y así “in trying to resuscitate ‘caballería andante’ Don Quixote was, after all, trying to resuscitate the notion of service to other, of self-sacrifice and personal heroism” (Iffland “Cervantismo” 243). Pero como esto lo hace en una sociedad en crisis caracterizada por el despilfarro de gobernantes y burócratas de la corte de Felipe III y de la ociosidad de la nobleza de su tiempo, produce un contraste manifiesto y risible entre el presupuesto modelo que imita Don Quijote y el contexto en que intenta llevar a cabo esa imitación.

El caballero andante lucha por su patria, su honor y su dama. Este amor idealizado, perfecto, aporta también significado político, social y religioso. Según Urbina, para Amadís “su amor por Oriana, puro, íntimo y honesto, se ve acompañado de un propósito doble, moral y político: la reafirmación de la monarquía en una marco cristiano” (*Principios* 141). La problemática religiosa de la España Contrarreformista se expresa en esta imitación del carácter cristiano del caballero andante y su escudero: Sancho se proclama “enemigo mortal...de los judíos,” a lo que Don Quijote responde con una visión menos radical y en la que se percibe cierta crítica religiosa: “...los cristianos católicos y andantes caballeros más habemos de atender a la gloria de los siglos venideros [...] que a la vanidad de la fama. Nuestras obras no han de salir del límite que nos tiene puesto la religión *cristiana* que profesamos” (II. 8, 606). De acuerdo a Redondo, aquí Cervantes “con esa manera atenuada de hablar de las obras -uno de los temas candentes de enfrentamiento entre protestantes y católicos- más se sitúa en la línea de un cristiano acendrado que en la de un exuberante catolicismo post-tridentino” (*Otra manera* 93). El contexto religioso de la Contrarreforma va ligado a los valores medievales impuestos en la sociedad por la visión del cristiano viejo, mientras que el entorno Erasmista pertenece al ámbito de las ideas renovadoras renacentistas y por tanto se relaciona con el resto de la sociedad cambiante.¹⁸

¹⁸ Las interpretaciones religiosas de la novela se hacen desde el contexto Contrarreformista (Lollis, Descouzis y Moreno Báez), Erasmista (Castro, Bataillon y Vilanova) y Criptojudía (Aubier y Rodríguez). Para un estudio de la religión en el *Quijote* sobre la Contrarreforma (procesiones y representación de los frailes) consúltense

Este tipo de crítica religiosa también se dirige a las funciones que los personajes eclesiásticos, sacerdotes y frailes, tienen frente a su obra cristiana. Redondo afirma que al cura Pero Pérez “no se le ve dedicarse al adoctrinamiento de los fieles y no vacila en abandonar a sus feligreses para divertirse saliendo en busca del hidalgo” y que los frailes se dedican más a azotarse para redimir sus pecados que a la actividad de una vida religiosa (“Aspectos” 459; 465). Frente a estos personajes aparecen otros, como don Diego de Miranda, que a pesar de no tener el oficio eclesiástico, ponen en práctica una religión caracterizada por “una vida sencilla y discreta, aplicando la doctrina cristiana” (“Aspectos” 471). Se aluden y representan así las características de la ideología religiosa Erasmista frente a la Contrarreformista, en la que las acciones del individuo, su integridad personal deben concordar con el mensaje cristiano más allá de los rezos, misas, confesiones, azotes, etc. más propios de la religiosidad Contrarreformista.

En cuanto a la Inquisición y su representación en *Don Quijote*, según Redondo, “el Santo Oficio no aparece verdaderamente como tal, pero las referencias a la institución inquisitorial se vislumbran en varios pasajes, en relación con la censura del libro” (*Otra manera* 94), el vocabulario hace referencia a los autos de fe y los procesados condenados a la hoguera y “como ya han indicado algunos críticos, el escrutinio de los libros del

Redondo (*Otra manera* 84-99). Descouzis analiza aspectos religiosos en la novela desde la perspectiva del Concilio de Trento (santos, milagros, reliquias, procesiones de la Virgen María, penitencias). Iffland habla sobre la representación de los curas (“Pero Pérez”), y Johnson hace referencia al contexto erasmista y su crítica a las prácticas religiosas de los cristianos viejos (*Modern* 12-18).

héroe (I, 6: 60) no es sino una evocadora parodia de un auto de expurgación con la quema de los libros condenados” (95). Johnson dice que ese episodio: “combines literary criticism with a parody of the practices of the Inquisition” (*Modern* 46).¹⁹

Los valores políticos, sociales y religiosos que representan los libros de caballerías son los que Cervantes contrasta con su plena decadencia en su propia sociedad para enfatizar por un lado la política corrupta que rige su época, y por otro exponer estos valores del pasado que no son acordes con una sociedad en pleno cambio, en la que ya se perfilan los pasos del feudalismo al capitalismo; como se representa en la segunda parte del libro en la que la parodia económica y social de la novela “recast the social and historical scenario explored by Part One” y “presents a parade of social types,” por ejemplo Don Diego de Miranda (Quint xi). Los caballeros que forman esa sociedad cervantina no sólo son los caballeros cristianos viejos, sino que también constituyen esa sociedad los caballeros cristianos nuevos y los soldados que ayudaban al imperio en la conquista y colonización de las Américas.

Según Quint, por un lado los libros de caballerías representan el mundo idealizado del orden feudal aristocrático frente a la realidad de una sociedad moderna emergente. Por otro lado, los héroes de caballería exponen una similitud entre los caballeros andantes y los soldados de la época de Cervantes que se van a tierras lejanas a defender el honor de la patria y que a su vez representan la nueva sociedad materialista, es decir el paso de una sociedad feudal a una sociedad burguesa (x). De ahí las menciones al dinero/sueldo de un

¹⁹ Consúltense los artículos sobre el escrutinio de la biblioteca de Gilman, Osterc y López Estrada.

escudero. De acuerdo a Johnson, Sancho desea salir de pobre ya sea a través del “antiguo” o “nuevo” modo. Lo antiguo y lo nuevo se corresponden con los dos tipos de sociedades que coexisten: “in the old order one is a vassal; in the new he is an employee” (*Material World* 24).²⁰

El objetivo de Cervantes de criticar los libros de caballerías se supera y llega a la crítica social de la España Contrarreformista. Los temas de su parodia política son el poder ideológico oficial que representa el cristiano viejo en los ámbitos de la política imperialista, la justicia, la religión cristiana tradicionalista de la Contrarreforma frente a la actitud religiosa Erasmista, la economía y la sociedad feudal que unida a la mala administración y pereza de la clase gobernante llevan a la ruina económica y moral de España. Según Garrad:

Cervantes had more reason than most of his contemporaries for resenting the political bureaucracy of Habsburg Spain: King Philip refused to reimburse his ransom money on his return from captivity in Algiers; he was denied a post in the colonies; and the Town Council of Écija gaoled him when the bankers holding his tax-money went bankrupt. The result is that in *Don Quixote* there is some sneaky parody of 16th-century political theory that goes over the modern reader’s head. (27)

Por otro lado, la parodia literaria quijotesca consiste en la imitación hiperbólica de la forma, contenido y temas de los libros de caballerías. Los personajes, la lengua

²⁰ Johnson elabora una explicación extensa sobre el tema del salario de Sancho (*Material World* 15-36).

utilizada en sus discursos, los asuntos de los diálogos, la estructura narrativa caballeresca que se convierte en un aspecto metaficcional de cómo se narra una novela, son todos elementos que desarrollan los procesos paródicos en la primera y segunda parte del libro, dándose también una superación de la propia parodia caballeresca en la evolución de la locura de don Quijote. Estas formas paródicas sirven para manifestar la distancia entre la caballería sincera que practica Amadís de Gaula y la risa que provoca tal sinceridad en el siglo XVII.

El hecho de que el caballero de Cervantes es menos loco en la segunda parte que en la primera (Riley 116) reduce el contraste entre las expectativas de don Quijote y el mundo alrededor de él, así reduciendo las oportunidades para la parodia formal y social que caracterizan la primera parte. Esa reducción le brinda al autor la oportunidad no de disminuir, sino de aumentar e intensificar la función paródica del texto al parodiar la primera parte en la segunda: la nueva y principal característica de esta segunda parte es la metaficción, el aspecto auto-reflexivo sobre el arte de narrar. De allí la crítica literaria en el volumen de 1615 no de los libros de otros, sino del mismo primer volumen, y los personajes de *Don Quijote II* no sólo saben de la existencia de *Don Quijote II*, sino que saben que son personajes literarios en ella. De allí el juego con el libro de Avellaneda, el hecho de que don Quijote se encuentra con un personaje de ese libro y varíe su trayecto para manifestar la “falsedad” de esa pobre imitación de su propia historia. Entonces, se ve como la reflexión de la narrativa novelesca comienza con la parodia de los libros de caballería, pero rápidamente se amplía para finalmente convertirse en reflexión metaficcional. Ya en Cervantes, entonces, se manifiesta la característica auto-consciente de la parodia que críticos como Hannoosh llaman su “essential reflexivity, its capacity to

reflect critically back upon itself, not merely upon its target” (113), sin reconocer su aparición ya en un texto de la Contrarreforma española.

Igualmente Cervantes auto-parodia su texto a través de la estructura narrativa de los libros de caballerías. Según Quint, Cervantes se inspira en la técnica narrativa del “ensarte” propia del género caballeresco y que consiste en el juego creado entre los argumentos y temas comunes que se contraponen entre unos episodios y otros.²¹ En este sentido, Cervantes utiliza este método para parodiar en un episodio asuntos presentados en capítulos anteriores (Garrad 28). Las aventuras presentan argumentos paralelos y temas en común, generando significados en la yuxtaposición de las historias y en el reflejo de unas sobre otras (Quint 5). Esa relación entre los episodios también aporta significado de crítica socio-política. Por ejemplo, después de su gobierno de la ínsula Barataria (II, 53) Sancho se encuentra con Ricote (II, 54), morisco desterrado y testimonio de las leyes de su época. El tema político de los dos episodios se entrelaza y refleja la crítica al gobierno del momento de Cervantes.

Estos procedimientos estructurales de la narrativa paródica se amplían con la parodia del manuscrito encontrado típico de las novelas de caballerías, cuyo objetivo es dar veracidad histórica a las aventuras narradas. Ferreras explica que: “En estos libros suele aparecer un sabio..., que dice escribir la historia, la crónica; cada caballero, en principio tiene así su historiador al que se referirá el autor del libro, sosteniendo, por ejemplo que se ha encontrado la historia encerrada en un arca” (119). Cervantes va más

²¹ Para profundizar en el análisis de esta técnica Quint cita entre otros los estudios de Williamson y Vinaver.

allá y hace árabe al historiador, Cide Hamete Benengeli, aunque en los libros de caballerías éste suele ser griego. Según Garrad, por un lado, el autor parodia “the typical Muslim historian” (28).²² Su origen árabe le proporciona el juego paródico al aportarle la característica de infiel y mentiroso. Por otro lado, Cervantes se burla de los preceptos clásicos de Aristóteles y Horacio utilizados en la tradición literaria caballeresca. De esta manera, su historiador árabe se permite el lujo de poner o quitar capítulos según su criterio sin tener en cuenta su relevancia. Por ejemplo, Cervantes incluye el episodio sobre la amistad entre Rocinante y el burro de Sancho como parte de esta parodia al “decorum” literario clásico (Garrad 28).

El contraste entre el mundo ideal que representan los libros de caballerías y el contemporáneo de Cervantes también se recrea a través del realismo que representa Sancho Panza frente al mundo idealizado de don Quijote. A través de la relación entre el caballero y su escudero yuxtapone el mundo imaginario y el real, ya que para enfatizar la crítica del mundo idealista literario del caballero andante necesita expresar la visión del mundo contemporáneo de Cervantes a través del escudero. Según Morón, “Don Quijote... simboliza el punto de encuentro del idealismo certero y el utópico, y Sancho es realista sólo donde se necesita el testimonio de los sentidos: él ve los molinos, los rebaños de ganado...” (234). Sancho ayuda a construir la parodia literaria en su verbalización

²² Consúltese el estudio de Johnson sobre Cide Hamete Benengeli desde la característica “aljamiada” de su manuscrito, dialecto del español hablado por la comunidad morisca, la cual se encuadra paródicamente en la tradición literaria morisca.

anticaballeresca de una visión de la época desde la clase baja, que ve y escucha el protagonista.

En este choque con la actualidad cervantina igualmente aparece el amor idealizado de Dulcinea, a través de la cual Cervantes parodia no sólo la representación de la figura femenina idealizada del género caballeresco, sino también el género de la literatura pastoril y la tradición amorosa cortesana. Aquí la parodia literaria también se sobrepasa y las interpolaciones de Grisóstomo y Marcela (XII-XV); Cardenio/Luscinda y Anselmo/Dorotea (XXIII-XXIX); y los personajes de “El curioso impertinente” (XXXIII-XXXIV) se relacionan directamente con cuestiones de género: comportamiento masculino en las cuestiones del amor y el honor. Según Quint, los personajes de estas interpolaciones tienen en común la actuación egoísta de los caballeros: “such male egotism, its relationship to codes of love and honor, and its concomitant victimization of women are the focus of these stories that so intricately mirror each other...Most important, it links all three of these interpolated stories to Don Quijote’s love for Dulcinea” (22). Además esta representación idealizada del amor elude cualquier alusión al sexo (Morón 238) y Dulcinea “es la dama platónico-cortesana por excelencia, el objeto soñado, idealmente perfecto, del amor imposible” (Riley 54).²³ Estas características de perfección se traspasan a los personajes femeninos de estas interpolaciones. La mujer debe ser y comportarse impecablemente, expectativas que frustra Cervantes con las acciones de sus enamorados imperfectos. Cervantes dialoga con las expectativas extratextuales que provocan la representación femenina de estos géneros literarios.

²³ No por eso carece la obra de sátira sexual, como bien indica el estudio de Cull.

Quizás Cervantes, igual que crea la novela moderna, ha creado también un nuevo tipo de parodia, más allá de la parodia antihumanista que Cortázar analiza. La nueva parodia surge a partir del homenaje y ausencia de comicidad frente a la exageración de elementos o características que provocan el carácter cómico de la parodia tradicional, la cual Cervantes desarrolla en los personajes principales del caballero andante y su escudero a través de la exageración de sus actos, su lengua arcaica, etc. Hoy en día y de acuerdo a los nuevos significados del concepto de parodia, se afirma que además de hacer una parodia divertida del caballero andante, Cervantes también introduce parodias basadas, por un lado, en la función homenaje al caballero/soldado renacentista, contexto en el que se da los libros de caballerías y, por otro, en repeticiones textuales muy fieles a intertextos de la literatura de su época, en las que el elemento cómico no aparece y a las que Riley denomina “parodias sostenidas.” Por ejemplo, los capítulos de Micomicona (I, 30), la Condesa Trifaldi (II, 38-39), el Caballero afortunado (II, 21) y El Caballero del lago hirviente (II, 50) “son tan fieles a sus modelos, y la descriptiva vivacidad y el ritmo que los caracteriza son tales, que el placer que aportan procede de la percepción de la imitación” (Riley 56).

La exageración de elementos o características de los libros de caballerías que desarrolla Cervantes en los personajes principales del caballero andante y su escudero se da también a través de la parodia de su retórica, la lengua arcaica que estos utilizan: “Part of Cervantes’ joke is that whenever Don Quixote speaks consciously in his persona of knight errant, he does so in a language which parodies—because it is based on but is comically different from— the mock mid-medieval Spanish in which the Peninsular novels of chivalry were written” (Garrad 25). Cortázar denomina esta práctica “parodia

elocutiva,” ya que las referencias a los libros de caballerías se hace “mediante el uso de formas lingüísticas y expresivas arcaicas y retóricas en boca de don Quijote, de Sancho, de otros personajes y hasta del mismo narrador, en circunstancias propias o cercanas a las de la novela de caballerías;... o la utilización de la fonética y el léxico arcaizantes...” (73). Rizando el rizo, el asunto de la parodia elocutiva se embrolla cuando los discursos de estos personajes también son parodiados entre ellos. Por un lado, “[l]a parodia intertextual respecto de la novela de caballería se complica en el diálogo representado, sobre todo cuando encontramos la contaminación recíproca entre el discurso del rústico campesino y el del caballero destronado” (Rodríguez Vecchini 417) y por otro lado: “[j]ust as Sancho parodies Don Quixote, Don Quixote tries to parody two of Sancho’s quirks: his mania for dragging proverbs into de conversation and his gift for malapropisms” (Garrad 24).

Otros juegos lingüísticos que forman parte de esta parodia “elocutiva” se da en la invención de nombres de lugares característicos de esta literatura, por ejemplo el nombre del reino Micomicón, un juego de palabras entre “mico” o “mono” y “cómico,” (Redondo “Micomicona” 127) o el mismo nombre de Sancho Panza, que es un juego de palabras entre el nombre de un rey de la España medieval y una parte del cuerpo grotesca e hiperbólica (Ziomek 770). El juego léxico se amplía también con asociaciones irónicas entre lugares de la España de Cervantes, por ejemplo el espacio de La Mancha y los lugares misteriosos y exóticos de los libros de caballerías como Gaula. Al significado de la voz ‘mancha’ [“Señal que una cosa hace en un cuerpo, ensuciándolo o echándolo a perder” o “deshonra, desdoro” (DRAE)] se añade, según Johnson, el significado de lo que supone ser de una región sin familias ilustres o importantes sucesos históricos: “To be

from La Mancha was distinctly not an honor, the exact opposite of being from Gaula” (*Modern* 43). Así, la parodia retórica también se extiende y alude al contexto histórico-social de la época cervantina.

Don Quijote de La Mancha es una parodia de la literatura de caballerías a través de la cual se parodia también la sociedad de Cervantes. Su representación en el cine —la adaptación cinematográfica— puede perder, mantener, transformar esta intencionalidad paródica original. Esta tesis hace referencia al concepto de parodia como recreación de un texto, en cuyo proceso de repetición se revisa —a veces irónicamente, otras brindando un homenaje— un trabajo de arte previo (Hutcheon *Parody* 11) y en el que la intencionalidad de crítica de las parodias creadas en las películas van dirigidas a otro texto que no es el imitado. En los siguientes capítulos se analiza la complejidad de la intencionalidad paródica de las películas basadas en *Don Quijote*, para revelar y explicar los cambios que sufre la función paródica original propuesta por Cervantes al adaptar al cine un texto paródico. A esta luz, la adaptación cinematográfica de *Don Quijote* se convierte de una mera imitación en un juego creativo que actualiza la crítica social y la crítica literaria. Si el propósito de *Don Quijote de La Mancha* es acabar con los libros de caballería, ¿cuál es el propósito de las películas que lo invocan de manera abierta como pretexto?

Capítulo 2

La fidelidad paródica: Roberto Gavaldón y Orson Welles

La crítica tradicional analiza la adaptación cinematográfica en términos de su fidelidad al pretexto y considera versiones “libres” de la novela las películas *Don Quijote cabalga de nuevo* (México, 1973) de Roberto Gavaldón y *Don Quijote de Orson Welles* (España, 1992) de Jess Franco. Esto quiere decir que existe una gran variación respecto al original de Cervantes. Las dos obras tienen en común dos cambios fundamentales que aportan una aproximación más creativa con la que abordar una adaptación. Por una parte, se caracterizan por la invención de aventuras y, por otra, en ellas los directores invocan la forma paródica cervantina sin su contenido con el fin de exponer o parodiar los contextos políticos y culturales del momento de sus películas.

La adaptación cinematográfica de Gavaldón y su entorno histórico mexicano pertenece a la época posrevolucionaria, la cual dominó el gobierno del PRI, Partido Revolucionario Institucional (1946-1989). Las acciones políticas de los gobernadores priistas, en la modernización de México, contrastan con el discurso idealizante sobre la identidad mexicana revolucionaria que el PRI propone y promociona a través del cine. Welles, por su parte, graba las imágenes de su obra en la última década de la dictadura franquista, la cual construye una identidad española exportada por su turismo como base económica de una aparente apertura que se contrapone a la realidad de una sociedad dictatorial. La película de Welles hace posible un análisis contrastivo con la manera en que el gobierno democrático español construye el espacio cultural de la producción/montaje de estas escenas, la España democrática de 1992 con la celebración

del quinto centenario del descubrimiento de América en el que se organizan los eventos de la Expo de Sevilla, los XXV Juegos Olímpicos en Barcelona, y Madrid como capital europea. Todos son actos culturales de repercusión mundial, cuyo objetivo es lanzar al extranjero una imagen moderna de España frente a la constituida a través del turismo por el gobierno dictatorial franquista en los años sesenta.

Al igual que Cervantes usa los libros de caballerías y produce la parodia política y literaria que choca con la idealización representada en sus propios pretextos, estos directores utilizan la idealización de las identidades mexicana y española promocionadas por sus gobiernos dictatoriales y el contraste que se produce con la realidad para crear nuevas parodias políticas y culturales. A pesar de que las películas cambian el argumento de la novela al adaptarla, producen una gran fidelidad paródica al mantener la función original de la parodia quijotesca.

Don Quijote cabalga de nuevo (México, 1973) de Roberto Gavaldón

El cine de Gavaldón forma parte de la revisión de la identidad nacional mexicana. Según Ariel Zúñiga, sus películas se vinculan “to his own well-defined views of the world and the Mexican nation that surrounded him” (193). Las reflexiones cinematográficas de este director se oponen a la representación de la identidad mexicana desarrollada a partir de la década de los cuarenta, en la que comienza una abundante producción de películas que forman parte del período conocido como la Edad de Oro del cine de México. Dicha industria cinematográfica es parte de la construcción de la modernidad mexicana y propaganda de los ideales revolucionarios. El cine de la Edad de Oro se caracteriza por la representación de la ideología dominante de la era

posrevolucionaria y expone el concepto de lo que es ser mexicano a partir del “tema de la modernización, la teoría del mestizaje, la reconciliación del mexicano consigo mismo y con su pasado indígena, la reinterpretación... y la homogeneización ideológica de la historia” (Berg 189). Gavaldón continúa criticando y cuestionando esta visión oficial de la historia mexicana y su representación de la identidad nacional en su adaptación de la parodia quijotesca.²⁴

La fidelidad a los diálogos y episodios del texto de Cervantes no es un objetivo en esta película, como explica su guionista Carlos Blanco: “Como no puedo meter en dos horas todo ese caudal que despliega Cervantes...Lo que sí puedo hacer es describir las impresiones que me producen Don Quijote y Sancho...” (citado en Cobos “Entrevista” 350). Básicamente, estas reflexiones de los personajes se concentran en el mecanismo paródico original que el director y el guionista reutilizan para contextualizar su nueva parodia. Ya el título de la adaptación, *Don Quijote cabalga de nuevo*, apoya la idea de la variación tanto argumental como de contenido paródico y sus posibles reescrituras. Por un lado, anula la muerte de Don Quijote con que Cervantes acabó la novela, por otro anuncia la continuación de sus aventuras, que pueden desarrollarse de diferente manera.

²⁴ Anteriormente a esta adaptación del texto cervantino, Gavaldón había colaborado con Juan Rulfo y Gabriel García Márquez en el guión de la adaptación cinematográfica *El gallo de oro* (1964), en la que las críticas al período posrevolucionario de Rulfo y este director se aúnan. Para una detallada filmografía de Gavaldón, consúltese Zúñiga.

Las vicisitudes de sus particulares don Quijote (Fernando Fernán Gómez) y Sancho (Fortino Mario Alonso Moreno Reyes, “Cantinflas”) comienzan ya como pareja cabalgando por el campo. Tras una breve exposición luchando en varios sucesos en los que Sancho toma protagonismo, la batalla de los pellejos de vino y la lucha contra los molinos de viento, se desarrollan episodios con temas o protagonistas de ámbitos legales, como el del notario Baldomero Fernández, quien viaja en un carruaje con el que don Quijote se cruza en el camino y al cual ataca porque cree que en él va secuestrada la princesa Blanca Flor para casarla con un príncipe, aunque ella esté enamorada del trovador Gerineldo. Hablando con Sancho, Don Quijote justifica la imagen masculina de la princesa como treta del mago Frestón. Posteriormente será una de las causas de su detención por atraco del vehículo, aunque la única intención del caballero sea la de ayudar.²⁵

Después de este episodio, llegan a la venta, donde se encuentran con Sansón Carrasco (Ricardo Merino) y Aldonza (María Fernanda D’Ocón). Durante la estancia en la posada, Sansón explica a Sancho y Aldonza el oficio de caballero andante y su función de salvar princesas. A Aldonza le sorprende que la confundan con una princesa, y empieza a enamorarse de don Quijote. Finalmente llega un grupo de jueces para detener a don Quijote y lo llevan enjaulado para juzgarlo. Se produce el primer juicio en el que se culpa a don Quijote por daños causados a la sociedad, consecuencias de las situaciones caóticas creadas en sus batallas imaginarias. En este proceso judicial, se condena los libros que le han hecho perder la cabeza, identificándolos con el materialismo, y los

²⁵ Este episodio tiene paralelo con el que aparece en la novela (I: 8-9).

quemar. Tras su vuelta a casa y su posterior salida, se representa el episodio en el palacio de los duques en el cual Aldonza toma protagonismo, el episodio del gobierno de Sancho en la isla Barataria, que destaca por su discurso al pueblo aplaudido tanto por el pueblo mismo como por un grupo de notarios, y la redacción de la carta sobre su gestión como gobernador a su mujer. La adaptación termina con Sancho recogiendo los trozos de la armadura que se le van cayendo a don Quijote y, tras afirmar el escudero, “Se ha curado,” siguen cabalgando juntos.

La adaptación cinematográfica de Gavaldón propone una interpretación jurídica de las aventuras de don Quijote y Sancho para parodiar la actuación política del PRI del México posrevolucionario (Stam *Literature through Film* 43). Este partido actúa legislativamente de manera dictatorial y de forma contraria a la ideología revolucionaria que representa. La crítica se construye a partir de los protagonismos de Sancho y Aldonza como representantes del pueblo promotor de la revolución. También, con el fin de enfatizar el aspecto inquisitorial del gobierno revolucionario legalizado en la constitución y las alteraciones argumentales e invenciones de episodios que se enfocan en los aspectos judiciales para marcar la diferencia entre los valores revolucionarios y su institucionalización, el director no cambia la época de las aventuras de don Quijote y Sancho. El objetivo es expresar las contradicciones de la cultura revolucionaria y la visión idealizada de ésta en el cine que promociona su gobierno. Gavaldón da el papel de Sancho a Cantinflas para expresarlas, primero, por su relación con el pueblo a través de la figura del pelado: “the New World descendant of the Spanish pícaro” (Stavans “Cantinflas” 94) protagonista del cine de los años treinta, cuarenta y cincuenta que representa al campesino que emigra a la ciudad y a la clase obrera (Stavans “Riddle” 30)

y, posteriormente, por la identificación de su imagen con el discurso priista en sus películas de la década de los sesenta y principios de los setenta.²⁶

Esta adaptación se enmarca en el momento en que la literatura y las artes expresan, según Monsiváis, “una revisión crítica de la cultura nacional” como consecuencia del evento histórico de la matanza de Tlatelolco del 2 de octubre de 1968 (“Sollozo” 735). Dicho suceso ejemplifica la expresión máxima de autoritarismo del gobierno del PRI cuando su representante, el presidente Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970), ordena disparar contra los manifestantes reunidos en la Plaza de las Tres Culturas de la Ciudad de México días antes de la inauguración de la celebración de los XIX Juegos Olímpicos. La celebración de las Olimpiadas en México había tenido como objetivo exponer una imagen moderna de la sociedad mexicana posrevolucionaria a la comunidad internacional. Por ejemplo, Gallo afirma que los estadios construidos para el evento son “symbols of a new postrevolutionary modernity” (202). Obviamente, el acto de la masacre chocó con la imagen del país modernizado. El asesinato de los manifestantes

²⁶ Fortino Mario Alfonso Moreno Reyes (1911-1993) es conocido como Cantinflas. Su apodo surge en una actuación de teatro en los años treinta cuando en un improvisado discurso se olvida del diálogo que interpretaba. Alguien del público dijo “en la cantina tú inflas” (Stavans *Riddle* 39). El nombre proviene de este juego de palabras a partir del cual el actor también adopta la improvisación en sus diálogos convirtiéndola en un particular estilo de comunicarse característico de su carrera como actor. Ver Stavans, Monsiváis, Pilcher y Esterrich para un análisis detallado de Cantinflas y su influencia en la cultura mexicana.

expone y “aclara el brutal anacronismo de un sector gubernamental, y el fin próximo de una cultura política” que representa este partido (Monsiváis “Sollozo” 735).

El profesor M. Mayagoitia explica el objetivo de las movilizaciones del pueblo mexicano contra el gobierno en una carta escrita al periódico *Le Monde* el 7 de octubre de 1968:

Se trata de un conflicto muy distinto al de mayo en Francia. En México no hubo prácticamente reivindicaciones escolares o académicas; sólo peticiones políticas... ¿Puede hablarse de sólidas tradiciones democráticas cuando de hecho no hay más que un partido político? (citado en Poniowska 20)

Como consecuencia del despotismo de los gobernantes priistas, los mexicanos reivindicaron una democracia real y se rebelaron en una protesta pacífica de profesores, estudiantes, obreros, amas de casa, profesionales, etc. Por ejemplo, en un mitin político en relación al uso de los medios de comunicación, su presidente Díaz Ordaz (1964-1970) afirma: “Tendré que enfrentarme a quienes tienen una gran capacidad de propaganda, de difusión, de falsía, de injuria, de perversidad” (citado en Poniowska 65). Para él, “jamás hay opositores, sólo conspiradores, y por eso ve en el movimiento estudiantil de 1968 a la gran conjura” (Monsiváis “Sollozo” 735). Sin embargo, en realidad la causa de la manifestación era “la protesta contra represiones bárbaras y conductas antidemocráticas” (Monsiváis “Sollozo” 735). La masacre ejemplifica el aspecto inquisitorial del PRI, que forma parte de una actitud política iniciada con la institucionalización de la revolución mexicana.

El movimiento armado de 1910 contra el régimen de Porfirio Díaz (1876- 1911) luchó contra sus políticas feudalistas e imperialistas (Millon 182). La revolución se legalizó formalmente en la Constitución de 1917, la cual surgió del Congreso Constituyente (1916-1917), considerado como la “expresión jurídica de los ideales y aspiraciones o como el programa de la revolución mexicana” (Mejía-Zúñiga 259) y estableció su institucionalidad política de “control y mando” en 1929, al fundarse el Partido Nacional Revolucionario (PNR), futuro PRI (Monsiváis “Cultura” 625).

Al día siguiente de la declaración de la Constitución de México, Venustiano Carranza (1917-1920) convocó elecciones para Presidente de la República (Mejía-Zúñiga 261). El Congreso Constituyente puso en vigor leyes agrarias y obreras, de organización política y económica, de educación y relaciones familiares que efectuaron un cambio radical en la sociedad tradicional de la colonia y la dictadura (Mejía-Zúñiga 239). El perfil ideológico de la revolución se conformaba con los componentes ideológicos de “antiimperialismo y nacionalismo, agrarismo e indigenismo, obrerismo y justicia social” (Mejía-Zúñiga 246). A partir de su triunfo, el objetivo era “la construcción nacional” y aunque intentaron “con éxito su gestión constructora en el campo de la economía, la reforma social y la cultura” (Krauze 225), sus acciones políticas traicionaron al pueblo y se caracterizaron por el despotismo. Por ejemplo, ya desde el Congreso Constituyente empezaron a aparecer “caudillos en las antesalas del triunfo” (Mejía-Zúñiga 259) y “se designa a los gobernadores como si fuesen empleados personales y éstos nombran de igual forma a los regidores. Lo mismo ocurre con los poderes legislativo y judicial” (Krauze 49). En cuanto a la reforma agraria, mientras que los campesinos recibieron tierras baldías, las tierras de regadío se las dieron a los políticos por favoritismo. Según

Millon, éstos “exploit the properties as absentee capitalist landlords” (184). En este sentido Monsiváis afirma: “La revolución ha sido traicionada, fue tan sólo una sustitución de personas, el campesino y el obrero continúan explotados sin misericordia” (“Cultura” 633).

Las contradicciones continuaron en las acciones de los dirigentes de la institucionalización de la revolución. El conflicto armado de 1910 se alargó hasta 1920 por las luchas internas de líderes revolucionarios como Pancho Villa (1878-1923) y Emiliano Zapata (1879-1919). Por ejemplo, el presidente Carranza, se apropió en una ley de los programas zapatistas y villistas, y atrajo a la causa constitucionalista a los campesinos (Mejía-Zúñiga 239). Posteriormente, los líderes revolucionarios Villa y Zapata fueron asesinados. Defendían los derechos de los indígenas y la repartición igualitaria de tierras como parte de la reforma agraria, primer objetivo de la revolución.²⁷

El autoritarismo continuó representando al partido en la Presidencia de la República, el PNR, que controló el sistema electoral, aunque organizó a los campesinos y obreros en sindicatos creando la Confederación de Trabajadores de México (CTM) y la Confederación Nacional Campesina (CNC) y constituyó los partidos locales y regionales (Monsiváis “Sollozo” 726). Entre 1927 y 1940, los gobernantes “acatan el caudillismo y

²⁷ Sobre las guerrillas de los movimientos villistas y zapatistas en la institucionalización de la revolución mexicana ver Knight (330-375), Mejía-Zúñiga (241-243) y McLynn. Para un análisis detallado del asesinato de Villa, consúltese Katz (761-794), y Pinchon sobre su biografía detallada como soldado. Ver también Womack para el papel de Zapata en la revolución mexicana (224-370).

lo describen como rémora intolerable, no le conceden al pueblo madurez suficiente como para usar racionalmente el voto, reprimen a los comunistas y acuden con frecuencia al habla marxista en su versión soviética” (Monsiváis “Sollozo” 725). Por ejemplo, Lázaro Cárdenas (1934-1940) hizo pública su disposición de no compartir el poder. Sin embargo, su gobierno se caracterizó por su “programa civilizador” en el que acepta la libertad de prensa, dio asilo al líder bolchevique Leon Trotsky, perseguido por el estalinismo, y a miles de españoles perseguidos en la dictadura franquista y denunció la invasión de Stalin en Finlandia (Monsiváis “Sollozo” 726). También fue un general en la revolución de Villa y Zapata antes de ser elegido presidente de México (Stavans *Riddle* 51).

El gran cambio ideológico de la revolución mexicana de un discurso marxista a uno caracterizado por el capitalista se dio con el gobierno de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) al implantar el concepto económico del “desarrollismo,” que consistió en una “política de buena vecindad con Estados Unidos, la obediencia a los dictados de la guerra fría y del macartismo... y la divulgación masiva de las metas del individualismo capitalista” (Monsiváis “Sollozo” 730). El posterior gobierno del Presidente Miguel Alemán (1946-1952), apoyado por su antecesor Ávila Camacho, se caracterizó por su “fe en el desarrollismo” (Monsiváis “Sollozo” 730) y fue con él que se cambió el nombre del partido. En 1946 pasó de ser Partido Nacional Revolucionario (PNR) a Partido Revolucionario Institucional (PRI). Además, como consecuencia del cambio ideológico “se elimina de la Constitución la educación socialista y del lenguaje público la retórica izquierdista, se ingresa con entusiasmo en la Unión Panamericana presidida por Estados Unidos, y se adopta un anticomunismo ramplón” (Monsiváis “Sollozo” 728).

La cultura de la revolución mexicana es tanto el movimiento armado de 1910 contra el régimen del porfiriato como la ideología cultural representada en “las interpretaciones artísticas específicas del sistema de poder y sus orígenes armados” (Monsiváis “Cultura” 625). Las complejas contradicciones de esta cultura política fueron parte del cine de la Edad de Oro que, según Monsiváis, “mezcla realidades históricas” y representó “actualizaciones culturales forzadas” (“Sollozo” 729). Estas películas utilizaron las acciones de líderes revolucionarios como Villa y Zapata sin exponer ningún compromiso político: “The technique is then applied to historical reconstruction, for it does not behoove the cinema to forget what happened on the battlefields between 1910 and 1917: cavalry charges, occupations of cities, the bold courage of the soldiers girls ... Under the pretext of paying homage, hypocrisy ... turns a social explosion into the backdrop for a Western” (Monsiváis “Landscape” 239). En el cine de la Edad de Oro, el contenido se presentó como la interpretación correcta de la revolución mexicana: “Y en medio de una enseñanza histórica superficial (fechas y discursos) la versión oficial y pública de la revolución mexicana termina siendo la del cine... Allí se erige la única visión global aprobada, ordenada o consentida oficialmente del movimiento de 1910” (Monsiváis “Cultura” 661).

A la misma vez, el cine de la Edad de Oro mitificó a “figuras emblemáticas” como la de Cantinflas, figuras que surgieron con el objetivo de reflejar los cambios políticos revolucionarios de la sociedad mexicana. De acuerdo a Monsiváis: “Idols (myths) and recurrent characters are indispensable to a public brought up on the extreme ‘personalization’ of politics history and society” (“Landscape” 240). En este sentido, el

actor Cantinflas, que interpreta al personaje de Sancho, representa la historia política del PRI y la sociedad mexicana.

El icono de Cantinflas simboliza lo mexicano en el uso de la figura del pelado, por la que se hizo famoso, la cual fue la imagen del campesino que el gobierno de Cárdenas, según Stavans, utilizó para reflejar un país agrario en su búsqueda de huellas precolombinas (*Riddle* 51). El aspecto campesino formó parte de la representación del “peasant hero, ignorant and naive in the ways of the industrial world” (Stavans *Riddle* 47), y el pelado se convirtió en una figura tipo que simbolizó el México preindustrial: “His elliptical adventures help audiences understand the transition from rural to urban settings experienced by many poor, uneducated ... a quixotic journey where a ‘good job’ might still earn only a few pesos” (Stavans “Riddle” 32). Según Pilcher, Cantinflas y su pelado reflejan las ambigüedades de la falsa industrialización y el progreso del milagro económico de la búsqueda de la modernidad mexicana:

The mantras of progress, urbanization, and nation building, which had carried Mexico through the years of the miracle, sounded hollow by the 1970s. The ostensibly revolutionary government succeeded in constructing the facade of a modern industrial society, but it turned out to be a ghastly parody of the original plan. Immigration from the countryside overwhelmed the feeble attempts to construct decent housing and transformed Mexico City into a metropolis of primitive shanties. (213)

Por otro lado, culturalmente las nuevas generaciones tampoco se identificaban con esta figura y la identidad nacional folklórica basada en los iconos culturales populares que simbolizaba Cantinflas en los años treinta y cuarenta. De acuerdo a

Pilcher, tanto el canon cultural como la generación de los más viejos critican a los jóvenes de clase media de los sesenta y setenta que tenían símbolos de rebeldía internacionales como los Beatles o Che Guevara por venderse a imperialistas extranjeros (195). Fue entonces cuando de nuevo, la contradicción a las políticas imperialistas de los gobernantes del PRI aparecieron incorporadas en la cultura que promocionaban y construyeron la figura del jipiteca: “an indigenous version of the hippie.” El fin fue mostrar una alternativa a la autenticidad mexicana. Junto a esto, Cantinflas como representante del pueblo comenzó a criticar la actitud de los jóvenes hippies en sus películas de la década de los sesenta y principios de los setenta (Pilcher 196)²⁸ para terminar convirtiéndose en la imagen conservadora y corrupta del partido que simbolizaba, el PRI.

Gavaldón representa las contradicciones de la cultura política de la revolución mexicana a través de la figura de Cantinflas. De la manera en que Cervantes identifica a Sancho con la realidad del pueblo español, Gavaldón relaciona a Cantinflas con el pueblo

²⁸ En 1969 Cantinflas también protagonizó otra película basada en la novela cervantina, *Un Quijote sin mancha* de Miguel Delgado, producción independiente de la que se analiza en este estudio y en la que interpretó a un abogado que luchaba por solucionar los problemas de los pobres. Pilcher proporciona un análisis de estas películas de Cantinflas en relación a las políticas del PRI (185-210).

mexicano.²⁹ Esta analogía permite construir la crítica al PRI y reflejar la complejidad de su cultura revolucionaria a través del icono político y social de Cantinflas. En la diégesis de la película, Sancho toma protagonismo frente a don Quijote para enfatizar el momento de crisis de la sociedad mexicana y su reflexión sobre la identidad nacional que enarbola la política del partido PRI. Gavaldón presenta su crítica al PRI con el juego que se produce de la imagen de Cantinflas, primero en su identificación con el pueblo, expresión de lo mexicano, y segundo en su identificación con el PRI, identidad mexicana idealizada que se expresaba a través del cine en el periodo posrevolucionario. La elección del actor Cantinflas expresa el comentario crítico social y político que Gavaldón quiere formular en su adaptación. Como indica Stavans: “[i]n a country where the ruling party has won every national presidential election... Cantinflas perfectly expresses a kind of fatalistic critique... He dissembles his illiteracy, stupidity, and lack of knowledge about the accouterments of modernity...” (“Riddle” 36).

El particular estilo de comunicarse del actor cómico también forma parte del uso de la figura de Cantinflas para exponer la crítica al PRI y sus prácticas contradictorias a la ideología revolucionaria que representaban. El lenguaje humorístico al estilo del actor se denomina como el cantinfleo, es decir “hablar y actuar de forma disparatada e incongruente y sin decir nada” (DRAE), cuyo ejemplo más claro es Sancho Panza, el cual se presenta al espectador con un juego de palabras, definiéndose como “Sancho Pampa,”

²⁹ La película soviética de Kozintsev (1957) hace lo mismo con su crítica al estalinismo representada también en la analogía de Sancho y el pueblo español de la época de Cervantes.

el Sancho del campo. Por un lado, Gavaldón utiliza este tipo de lenguaje para crear el juego de palabras que identifica al personaje con el pueblo campesino y las injusticias de las prácticas de las políticas revolucionarias impropias de los valores originarios de la revolución mexicana. En México, las pampas son los llanos sin vegetación (DRAE). Este tipo de tierras son las que se repartieron como producto de la reforma agraria a los agricultores frente a las de regadío que se distribuyeron por favoritismo durante el período de la institucionalización de la revolución mexicana. Igualmente, su lengua, el cantinfleo o rascuache, se asimila al lenguaje proverbial utilizado por Sancho y alude a la cultura del “rascuachismo” que encarna Cantinflas. Según Stavans, éste es parte de una estética de las clases bajas (“Riddle” 24). Esta estética verbal de Cantinflas simboliza la cultura de las masas y queda claramente igualada a la característica carnavalesca que la crítica cervantina aporta al personaje de Sancho, tanto en el aspecto verbal como en su relación con la cultura popular.

Por otro lado, el director también emplea el cantinfleo para criticar el discurso político del PRI cuando Sancho lo utiliza en su gobierno de Barataria. A partir de la característica de incoherencia de esta particular manera de comunicarse de Cantinflas con el espectador, Gavaldón imita la forma de hablar vacía de los políticos priistas simulando su forma de comunicarse con el pueblo. Por ejemplo, Sancho afirma en su discurso: “Y como quiero que este pueblo sea feliz, voy a quitar al verdugo que me cayó mal desde que lo vi. Y voy a quitar la pena de muerte porque la muerte no merece la pena, lo que merece la pena es la vida. Y una vida tranquila y descansada” (Díaz López 358). Ahora Sancho encarna la autoridad gubernamental y judicial, al igual que la imagen de Cantinflas termina encarnando el discurso del PRI.

Gavaldón construye la identidad mexicana en su nueva parodia política a través del icono doble de la figura de Cantinflas: (1) el pelado con su uso del cantinflero como símbolo de una estética del pueblo y (2) la identificación de su imagen junto a su forma de comunicarse con el discurso político-cultural priista. El Sancho de Gavaldón conforma los significados ambiguos de la realidad política revolucionaria de México y es la base para las variaciones de argumento y diálogos que crean la nueva representación paródica. Éstas se manifiestan en el cambio de protagonismo del escudero frente al caballero y en dos juicios: uno realizado contra don Quijote y otro que hace Sancho en su gobierno de Barataria. En el primero, Sancho representa al pueblo y en el segundo, el escudero constituye metafóricamente la autoridad priista en su trabajo de gobernador, ya que el espectador identifica su alegato judicial con el del gobierno del PRI.

El elemento central que aparece intacto en la película es la época de la novela. Esta posibilidad en la adaptación de una obra literaria al cine, aporta también significado en la reproducción paródica de Gavaldón. La ambientación en la época original enfatiza la crítica social de Cervantes, que enfatiza el aspecto inquisitorial y opresivo del gobierno. También hace posible un paralelo con el período colonial mexicano y las mismas políticas autoritarias y beneficiosas para las clases altas del virreinato y período del porfiriato contra las que luchó la revolución mexicana. Aunque Gavaldón no haya variado la época, el anacronismo consigue que la función paródica del texto de Cervantes, ya alejada de su argumento original, todavía esté en plena función paródica.

Ya que el tema de la revolución mexicana es central en su obra, no sorprende que Gavaldón haya cambiado el protagonismo del escudero frente al caballero. Este cambio se representa y enfatiza cinematográficamente en el comienzo de la película a través de

los primeros planos de Sancho y su posición en la pantalla delante de don Quijote desde la perspectiva del espectador. Por ejemplo, en la batalla de los pellejos de vino, brevemente desarrollada al principio de la adaptación mientras aparecen los títulos de crédito, don Quijote está peleando contra los “gigantes” (ilustración) y el escudero entra en plano situándose delante de él (ilustración).



Don Quijote inicia el ataque de los cueros de vino creyendo que son gigantes, *Don Quijote*, dir. Gavaldón (1973)



Sancho entra en escena, *Don Quijote*, dir. Gavaldón (1973)



Sancho, delante de don Quijote desde la perspectiva del espectador, *Don Quijote*, dir. Gavaldón (1973)

Es importante destacar esta construcción visual de la aventura de la batalla de los pellejos de vino, ya que además de que Sancho toma protagonismo frente a don Quijote, la iluminación destaca el uso de la luz roja, enfatizando el vino tinto en la cara del escudero (ilustración anterior). La puesta en escena sugiere una metáfora de esta batalla como el acto sangriento de la matanza de Tlatelolco. El filtro colorado subraya el líquido rojo en el rostro de Sancho y se analoga a sangre derramada. Seguidamente, la referencia a Cantinflas como Sancho en los títulos de crédito enfatiza la importancia de su figura (ilustración).



Don Quijote, dir. Gavaldón (1973)

La siguiente aventura que destaca el protagonismo del personaje Sancho es la de los molinos de viento. Cuando don Quijote los ataca y queda enganchado en sus aspas,

también Sancho queda atrapado, a distinción de la novela, en la cual sólo don Quijote se queda colgado de los “brazos” de su enemigo. En la historia filmográfica del libro, la batalla de los molinos también se representa únicamente con don Quijote apresado en las aspas del molino, mientras su escudero le observa y, posteriormente, trata de ayudarlo desde el suelo. Por ejemplo, así se incorpora en la escena icónica de la película de Pabst (1933) y sus posteriores adaptaciones (ilustraciones).



Don Quijote inicia el ataque a los molinos mientras Sancho le observa haciendo la señal de la cruz repetidamente, *Don Quixote*, dir. Pabst (1933)



Don Quijote atrapado en el aspa del molino, *Don Quixote*, dir. Pabst
(1933)



Don Quijote dando vueltas en el aspa del molino, *Don Quixote*, dir. Pabst
(1933)



Sancho y campesinos ayudando a don Quijote, *Don Quixote*, dir. Pabst (1933)

Sin embargo con Gavaldón, Sancho queda también atrapado en el aspa del molino cuando intenta ayudar a su señor (ilustración). Al incluir al escudero en el descalabro, el director le da un rol activo a Sancho y lo que representa, el pueblo mexicano. Según Redondo, cuando don Quijote se abalanza contra los molinos o gigantes, lo hace contra las fuerzas del mal y la modernidad que produce “el desasosiego engendrado por una época en crisis, aquella en la que se elabora el texto cervantino” (“Molinos” 201), Sancho como representante del pueblo y motor de la revolución mexicana se une a don Quijote en este ataque de las fuerzas malignas y modernizadoras que representan las políticas del PRI y el fracaso de los líderes de la revolución mexicana en su intento de modernización del país. Si el don Quijote de Cervantes se enfrenta contra la modernidad que representaban los molinos, el don Quijote y Sancho de Gavaldón pelean también contra la falsa modernidad construida por los gobiernos priistas.



Don Quijote y Sancho enganchados en el aspa del molino, *Don Quijote*,
dir. Gavaldón (1973)

Después de esta presentación de Sancho y don Quijote en los primeros minutos de la adaptación, la identificación de Cantinflas con el pueblo mexicano continúa en el primer juicio. Tras la escena de la aventura de la venta, don Quijote es arrestado y juzgado (ilustración).



Juicio contra don Quijote con algunos de los personajes que participan en él. En este fotograma se puede ver a don Quijote como acusado subido en el carro, Dulcinea al lado observando el pleito de su amado, Sancho como testigo defensor junto a Sansón Carrasco, el juez y el escribano, *Don Quijote*, dir. Gavaldón (1973)

Gavaldón da protagonismo de nuevo a Sancho frente a don Quijote al incluirlo como testigo defensor de las acciones del caballero para expresar la crítica del pueblo mexicano al poder judicial. Sancho se enfrenta al juez para cuestionar la acusación de loco a don Quijote por ayudar “a que el débil sea fuerte y el fuerte...no abuse,” contra lo cual la autoridad debería luchar. Posteriormente, Aldonza, representación también del pueblo, confirma esta crítica a la justicia en su respuesta a Sancho, mientras Aldonza y Sancho observan la quema de libros (ilustración). En esta escena Sancho afirma: “Dicen

que está así [loco] porque no les gusta lo que hace,” a lo que Aldonza contesta: “Ayudar a los que no tienen nada.”



Sancho y Aldonza hablan sobre la (no) locura de don Quijote durante la quema de libros, *Don Quijote*, dir. Gavaldón (1973)

En la novela de Cervantes, Dulcinea es un personaje imaginario al que don Quijote identifica con Aldonza, una joven del pueblo. Gavaldón elige representar la persona real, Aldonza, en quien don Quijote basa la ficción de Dulcinea, para crear otra conexión con el pueblo y enfatizar el contraste entre el mundo ideal revolucionario y la realidad mexicana, que provoca la crítica del poder y sus contradicciones en sus actuaciones políticas y culturales.

Por ejemplo, cuando Aldonza llega a palacio en busca de don Quijote su representación cinematográfica diferencia entre el pueblo mexicano y el gobierno. Gavaldón representa a la clase alta vestidos de color crema (ilustración). Tanto monocolor crea el efecto visual de uniformidad dando la impresión de unidad y poder al llenar todo el plano. El ojo del espectador sigue el color marrón del vestido de Aldonza que destaca ante la masa cremada frente al grupo predominante en la pantalla. El número elevado de personas vestidas de esta manera idéntica provoca el efecto de supremacía frente a una persona, Aldonza, y por tanto de dominación y opresión hacia ella. Se establece así la superioridad de la clase alta y política respecto al pueblo, su aislamiento y la gran brecha existente entre las clases sociales, ya que a través del vestuario se crea visualmente un contraste entre los personajes de palacio y Aldonza como pueblo.



Dulcinea en el palacio de los duques, *Don Quijote*, dir. Gavaldón (1973)

La puesta en escena ironiza el concepto priista de que no existen clases sociales: “El gobierno del Presidente Ávila Camacho (1940-1946) se caracteriza por la consigna de la Unidad Nacional: ante el enemigo no hay diferencias entre ricos y pobres; ante el bien de México la división de clases es una falacia” (Monsiváis “Sollozo” 730). Sin embargo, Gavaldón expone la diferencia de clases y critica el discurso contradictorio priista al enfatizar la separación del pueblo con el gobierno parodiándolo visualmente.

Es importante recordar que el muralista Diego Rivera, representante de la cultura de la revolución mexicana que constituye el PRI también refleja “los ejemplos ensalzados por la sociedad y el gobierno” (Monsiváis “Sollozo” 729). Por ejemplo en 1944 se crea el Colegio Nacional “para alojar al Olimpo irrefutable” (Monsiváis “Sollozo” 729) de figuras destacadas de la cultura mexicana entre los que se encuentra Rivera, quien representa en el mural de *La historia de México* (1953)³⁰ a Cantinflas y su figura del pelado como intermediario entre la clase alta/burguesa y el pueblo, precisamente para mostrar esta ausencia de clases proclamada por el gobierno del PRI (ilustración).

³⁰ El mural es parte de la fachada del teatro de los insurgentes situado en la capital mexicana. Para un análisis detallado de la figura de Cantinflas en el mural ver Stavans (“Riddle” 44). La imagen aquí recogida, montaje del mural junto a la imagen del pelado, aparece en la web del Festival de Cannes como parte del artículo escrito por Paranagua sobre el cine mexicano en el festival de Cannes.



La historia de México, Rivera (1953)

Por otro lado, la falta de color del vestuario de la clase alta en la escena de Aldonza en el palacio de los duques sirve para mostrar la presencia invisible de este estamento social en el gobierno y la cultura. Y en este caso la incongruencia de que sus dirigentes defiendan los derechos de la clase alta y burguesa. Hodges afirma que, “Before 1940 the State soared high above the main social classes, but now the financial oligarchy has pulled it down and tied it to the apron-strings of the big bourgeoisie. This bourgeoisie has seized the political initiative and bends national decisions to its interest” (108). La clase alta/burguesa queda representada de forma invisible en el PRI. Y al igual que Cervantes representa “...a biting satire on the ‘knights’ of the present day, the high nobility” en la que “Don Quijote may be capable of ethical reform, but these aristocrats are not, and their entrenched power and courtly idleness offer an explanation for national

decline” (Quint, xii), Gavaldón hace una analogía de la clase alta/burguesa mexicana con la nobleza de la sociedad cervantina. La puesta en escena del episodio de los duques marca la relación de la clase política con el pueblo y expone las incongruencias del PRI al señalar la traición de las políticas de este partido a la revolución mexicana, al centrarse en los beneficios de la burguesía y clase alta frente a los del pueblo. Ser gobernados por ellos contribuye al declive del discurso revolucionario y su corrupción.

Por otro lado, Gavaldón hace que Aldonza se enamore de don Quijote. El melodrama es el género principal desarrollado en las películas del cine de la Edad de Oro durante las décadas de los treinta, cuarenta y cincuenta y a través del cual se expresa el discurso identitario mexicano (Berg 188). Por ello su enamoramiento parodia el amor melodramático representado en la cultura idealizada de la revolución promovida por el PRI. Dulcinea representa la idealización del amor en la literatura caballeresca, lo cual Gavaldón utiliza para criticar la idealización del amor en el cine de la Edad de Oro. De ahí que Gavaldón incluya a Aldonza apresada (ilustración):



Dulcinea sale de palacio de los duques enjaulada, *Don Quijote*, dir.

Gavaldón (1973)

El pueblo queda atrapado en el discurso idealizado que este cine de entretenimiento promociona, un discurso ajeno a los objetivos originales de la Revolución. Como Monsiváis afirma: “No one ever seriously considered rejecting machismo, feudal-era moralism, class discrimination, internal racism. The purpose of the industry was the adulation of its audience, and the ‘Golden Age’ ... in the false guise of sentimental oracle, pretended to explain and guide daily life” (“Landscape” 246).

En el primer juicio de don Quijote, Gavaldón también crítica al PRI a través de su resolución. El poder judicial condena a la hoguera los libros que producen la locura de don Quijote y que le causan los sueños de luchar por un mundo más justo. Dice el juez, “Si al materialismo, alias mago Frestón, no le puedo poner la mano encima, ¿a quién

castigo?” Sansón Carrasco, abogado defensor del caballero, contesta: “Castigue a los que le hicieron soñar, ésta no es época de sueños sino de pesadillas.” Gavaldón identifica los libros de caballerías con el materialismo, parte de la ideología marxista en que se basa la revolución mexicana.³¹ Los primeros hacen soñar al don Quijote de Cervantes y los segundos al de Gavaldón. Ambos chocan con sus realidades respectivas. Si la locura de don Quijote es la base de la parodia quijotesca cervantina para contrastar un mundo idealizado con la realidad y así criticarla, en esta película es la base para oponer la idealización del mundo de la revolución mexicana a la realidad que el pueblo está viviendo en los momentos en que el director la filma. Por tanto, también critica a la autoridad causante de esta realidad, el PRI. Y por ello, al igual que en la novela se

³¹ El materialismo es la “versión marxista de la dialéctica idealista hegeliana, interpretada como económica y basada en la relación de producción y trabajo” (DRAE). Según Vargas Lozano, la relación del materialismo con la ideología marxista tiene su origen en “una concepción del marxismo adaptada a las circunstancias especiales” de la sociedad rusa, en la que se combinaba capitalismo incipiente, feudalismo y esclavismo. La ideología en la que se basa el pensamiento de la revolución mexicana con la que se construye el nuevo estado de la nación a principios del siglo XX proviene de este contexto revolucionario. Consúltese Hopper para un análisis detallado de los complejos aspectos ideológicos del pensamiento revolucionario mexicano, el estudio de Millon sobre Lombardo-Toledano y las teorías marxistas en la revolución mexicana, y Hodges sobre sus diferentes interpretaciones ideológicas (72-93).

quemar como responsables de la locura de don Quijote, en la película se echan a la hoguera aquellos libros causantes de las locuras de la revolución del pueblo mexicano.

En este juicio, Gavaldón está parodiando las contradicciones del falso gobierno revolucionario, cuyas acciones políticas no corresponden con los ideales revolucionarios. El juez se analogo a la autoridad priista, ya que castiga la base ideológica de la revolución mexicana, el materialismo, quemando en la hoguera los libros en que se expresan estos ideales revolucionarios, los libros marxistas. Por un lado, la película hace alusión a la eliminación por parte del gobierno del lenguaje marxista de la constitución y al cambio de rumbo político antirrevolucionario del PRI a partir de la década de los cuarenta con el gobierno de Ávila Camacho (1940- 1949) y la implantación del desarrollismo, o lo que es lo mismo, la americanización del país, cuyas políticas recuerdan más a la dictadura del porfiriato que al período revolucionario iniciado en 1910. Por el otro, el poder judicial también hace alusión a las contradicciones del período de la institucionalización de la revolución mexicana en el que se formalizó el partido de la revolución, PNR, y hubo una legalización de los derechos del pueblo en la Constitución de 1917 surgida en el Congreso Constituyente y considerada la “expresión jurídica de los ideales” de la revolución mexicana (Mejía-Zúñiga 259), mientras que el estado promulgaba el caudillismo desplazando a líderes revolucionarios como Villa y Zapata, primero apropiándose de sus programas y segundo asesinandolos (Monsiváis “Cultura” 633).

En este sentido, Gavaldón construye a don Quijote al estilo de estos héroes que en su lucha revolucionaria provocan el caos social y chocan con el autoritarismo del PNR, futuro PRI. En la película, el juez acusa a don Quijote de alterar el orden público, asaltar y robar, acusaciones que recuerdan a las acciones de Villa y Zapata en su lucha

revolucionaria social: “In the fall of 1913 he [Villa] captured a federal train, hid troops on board, and chugged into Ciudad Juarez” (Hodges 16). Al presentar a don Quijote al estilo de héroes como Villa y Zapata, Gavaldón contrasta los ideales originarios revolucionarios con la política real y produce un contraste manifiesto y risible entre el modelo que representan estos héroes y las políticas de los gobernantes revolucionarios.

Es importante señalar que, como ocurre en la obra de Cervantes, al don Quijote de Gavaldón le juzga la Inquisición y se queman los libros “dañinos.” Así el director establece una analogía entre las autoridades mexicanas y la inquisición española. El gobierno revolucionario mexicano del PRI de finales de la década de los sesenta aplicaba censura a la libertad de prensa, dominaba los medios de comunicación y castigaba la práctica democrática.³²

En el segundo juicio, Sancho protagoniza la burla del PRI en su gobierno de la ínsula Barataria. Ahora Cantinflas como pueblo representa la autoridad (ilustración).

³² Gavaldón sufre de la censura del gobierno priista al prohibir la emisión de sus películas *Macario* (1959), *La sombra del caudillo* (1960) y *Rosa blanca* (1961) que circulan en el país clandestinamente (Zúñiga 195).



Juicio de Sancho como gobernador de la ínsula Barataria. Destaca la riqueza del vestuario de Sancho frente al del pueblo, *Don Quijote*, dir. Gavaldón (1973)

Aquí, se presenta como “el gobernador de los pobres” y explica sus proyectos, los mismos que los de la revolución mexicana, la escuela gratuita: “como que los niños tengan una escuela tan grande como un comedor y un comedor tan grande como una escuela porque los niños son el presente del pasado y el futuro del porvenir” (Díaz 358) y mejoras laborales: “¡Y a los que trabajan –que han de ser todos- les daré tres días de descanso a la semana! En este pueblo no quiero vagos, ni holgazanes” (Díaz 358). Sin embargo, su proyecto político se convierte en disparatado y contradictorio como demuestra también el galimatías del comienzo de su discurso:

¡Estimado pueblo! ...Creo que nos hemos encontrado. Y digan lo

que digan otros gobernantes, ¡nada tan fácil como encontrar al pueblo!
 ¡Sólo hay que buscarle! ... ¿por qué como demoninos se va a encontrar lo
 que no se busca... o cómo se busca lo que no se encuentra. Ya estamos
 juntos pero no revueltos. ¡Caminaremos juntos... con el paso corto pero
 seguro que me ha enseñado mi burro,... que hasta de quien rebuzna se
 puede aprender... siempre que rebuzne con buena intención! (Díaz López,
 358)

Gavaldón parodia el discurso oficial del PRI a través de la forma de hablar del actor Cantinflas, su cantinfleo, que según Fregoso se identifica con la retórica de los políticos conocida como “pura palabrería” (citado en Stavans “Riddle” 24). A través de la identificación de la autoridad con Sancho -protagonizado por Cantinflas-, el director está criticando y mofándose del discurso vacío del gobierno revolucionario mexicano. El cantinfleo está parodiando la erudición marxista (Stavans *Riddle* 40). Esta incoherente forma de hablar malinterpreta el mensaje y provoca una falta de entendimiento entre el gobierno y el pueblo. Por ejemplo, el presidente Luis Echevarría Álvarez (1970-1976) en un discurso del PRI dijo: “No somos de la izquierda, ni de la derecha, sino todo lo contrario” (Stavans *Riddle* 34). Este tipo de discurso es lo que se identifica con la cantinflada que subvierte el mensaje hegemónico (Pilcher 211). Al igual que en Cervantes, el carácter carnavalesco de la lengua de Sancho “se caracteri[za] por la lógica interna de las cosas ‘al revés’ y ‘contradictorias,’ por las permutaciones entre lo alto y lo bajo, lo noble y lo grotesco, así como por las diversas formas de parodias, inversiones y degradaciones...” (Redondo *Otra manera* 193).

Las palabras de Sancho no sólo son aplaudidas por el pueblo, sino también por los miembros de su gobierno al inicio de su gerencia política en Barataria (ilustración):



Un consejo de ministros aplaude el discurso de Sancho, *Don Quijote*, dir. Gavaldón (1973)

En la novela, las opiniones del escudero en la isla representan “los astutos juicios críticos emitidos por Sancho” con los que Cervantes “presenta abiertamente cuestiones de índole ética y política” del momento histórico de la sociedad cervantina (Riley 118-120). Según Redondo, Sancho es ejemplo de buen gobernador:

El escudero sale tan pobre del gobierno como ha entrado en él y lo abandona por decisión propia...En la realidad, ocurre todo lo contrario: el apego al poder, sobre todo por parte de los menos capacitados para

ejererlo, y el desvergonzado enriquecimiento personal, es lo que domina.

(*Otra manera* 88)

La corrupción política y de valores morales a los que hace referencia el Sancho de Cervantes se transforma en Gavaldón con el uso del cantinfleo. Ya el lenguaje del escudero representa las incongruencias del gobierno de la institucionalización de la revolución, es decir la política del PRI. Gavaldón ironiza con la forma de hablar del escudero el modelo de “rectitud y honradez” de este partido. Y como ocurre en la realidad de la sociedad de Cervantes, critica sus ganancias, la permanencia en el poder y su capacidad para ser buenos gobernantes. Se parodia su discurso a través del cantinfleo que posteriormente se enfatiza en la escena en la que Sancho escribe la carta a su mujer y que de nuevo se ironiza sobre los deberes de los políticos a través de las cantinfladas. Por ejemplo, Sancho cuenta que tiene un vecindario “con quien me *traigo* muy bien y no digo me *llevo* porque esa palabra no se oye bien en boca de un gobernador” o cuando el escribano le pide “más despacio por favor que no lo *agarro* todo,” Sancho contesta “tanto mejor porque en el palacio de gobierno hay que *agarrar* lo menos posible.”

Después del juicio de Barataria, Sancho sale en busca de don Quijote. Es la última escena de la película en la que el escudero, ahora fuera de su identificación con la autoridad, aparece recogiendo restos de la armadura que se le van cayendo al caballero hasta que lo encuentra trotando a caballo. En el momento del reencuentro afirma, “se ha curado.” Gavaldón marca el reconocimiento de la locura y recuperación de don Quijote a través de Sancho. De nuevo, el director cambia el protagonismo del caballero por el del escudero. En la novela, Don Quijote confiesa su locura y saneamiento antes de su muerte: “yo fui loco, y ya soy cuerdo” (II. LXXIV, 1103). Gavaldón no escenifica la muerte de

don Quijote, aunque sí aparezca su cordura. Su adaptación termina con Sancho y Don Quijote “cuerdo” cabalgando por tierras mexicanas.

Gavaldón representa el complejo icono de Cantinflas y su relación con el pueblo y el gobierno mexicano del PRI también a través de la banda sonora de su adaptación, en particular con el tema musical principal.³³ Para diferenciar la doble identificación de pueblo y PRI, cuando utiliza la figura de Cantinflas como pueblo artífice de la revolución mexicana, lo señala con el uso del sonido extradiegético frente a su ausencia cuando el mismo personaje representa la política del PRI. Así se distinguen los ideales originarios revolucionarios, representados en la gente mexicana, y las acciones de sus héroes al estilo de don Quijote frente al mal uso que el PRI hace de ellos. Por ejemplo, el tema musical principal aparece en la presentación de Cantinflas en el papel de Sancho, o mientras Don Quijote y Sancho caminan por el campo antes de las batallas, brevemente en el primer juicio en el momento en el que se habla de las acciones de don Quijote, al final cuando el escudero se reencuentra con el caballero, etc.

La figura de Cantinflas expresa las contradicciones en la cultura mexicana revolucionaria a partir de las cuales Gavaldón construye los cambios de la novela de Cervantes realizados en su adaptación: argumento, diálogos, cambio de personaje principal y la elección de la representación del personaje Aldonza. El director los emplea para parodiar el PRI. Así, revisa irónicamente lo que representa este partido en relación al pueblo en sus prácticas políticas y culturales. Sus gobernantes se asimilan a aquellos que critica Cervantes en su favoritismo y corrupción de la corte de Felipe III, y las películas

³³ La banda sonora es compuesta por el argentino Waldo de los Ríos.

promocionadas por sus gobiernos se equiparan a los libros de caballería en la absurda idealización de la realidad. Gavaldón critica los diferentes aspectos de su sociedad contemporánea con la expuesta en el cine de la Edad de Oro: economía, clase social, combates revolucionarios, amor, etc. Desde la oposición de estos dos mundos se forma la parodia política y cultural. Los valores de identidad nacional, que representan las películas de la Edad de Oro, son los que Gavaldón contrasta con la plena decadencia de su sociedad para enfatizar la política corrupta y exponer valores del pasado, que no son acordes con una sociedad en pleno cambio. Su parodia supera el objetivo de crítica al gobierno mexicano y alude a la representación idealizada de la revolución mexicana en el cine. A pesar de las variaciones de la adaptación respecto al original literario, se puede afirmar que existe una fidelidad paródica. Esta película tan criticada por su infidelidad a Cervantes, es más fiel a la innovación cervantina que sus imitadores, que ignoran la importancia central de la parodia en la obra.

El Quijote de Orson Welles (España, 1992) de Jess Franco

Otro director que realiza importantes variaciones de la novela de Cervantes es Orson Welles. Esta película, como la de Gavaldón, también se considera una adaptación libre caracterizada por su cambio de argumento y época y termina siendo otro ejemplo de fidelidad paródica. Las imágenes grabadas para su inacabada adaptación cinematográfica de *Don Quijote de La Mancha* representan las acciones del héroe caballeresco en la España de la década de los sesenta. En una entrevista realizada en 1964 por Cobos, Rubio y Pruneda, Welles afirma: “I utilize these two characters freely but I do it in the same spirit as Cervantes” (124). Su parodia se relaciona plenamente con la crítica del contexto

histórico elegido para el desarrollo de las aventuras de don Quijote: la España turística de la dictadura franquista y con el contexto artístico cinematográfico de Welles: el cine de Hollywood, incluidas las grandes producciones de cine histórico de la industria hollywoodiense realizadas en esta España dictatorial.

La historia del rodaje comienza para la televisión CBS en 1955. A pesar de que posteriormente este canal le negó su aportación económica, Welles siguió grabando hasta su muerte (1985), de ahí que el director Jess Franco diga que sólo usó en la recopilación de las imágenes para su película una parte pequeña de todo lo que Welles había grabado durante su vida, en países tan variados como España, Italia, Marruecos y México. Welles siempre hacía broma sobre el título de su adaptación debido a que nunca la terminaba y decía que la iba a titular “When Will You Ever Finish Your Don Quixote?” (Cobos, Rubio y Pruneda 45).³⁴ La película se montó póstumamente por Jess Franco, Patxi Irigoyen (productor) y Oja Kodar (compañera sentimental de Welles) a partir “del estudio de las anotaciones manuscritas y del doblaje de 62 minutos que estaba hecho de los personajes principales, más el narrador” (*Cervantes en imágenes* 526).³⁵ Irigoyen buscó

³⁴ Sobre el largo rodaje y las cuatro versiones inacabadas de su *Quijote* ver también Naremore (236-237) y Rosenbaum (296-307).

³⁵ Un anterior montaje del material de la película inacabada de Welles ya se había presentado previamente en el Festival de Cine de Cannes en 1989 tras la muerte de Welles (*Cervantes en imágenes* 526). Rosenbaum explica la selección de imágenes que Kodar realiza en este primer trabajo del incompleto *Quijote* de Welles en la conferencia sobre Welles en la Universidad de Nueva York en 1988 (115-119).

durante dieciocho meses por dos continentes el material que después se utilizó para el montaje final, ya que una parte de los negativos de las imágenes estaban guardados en almacenes de cine de Los Ángeles y en casa de un amigo de Welles en Italia, Mario Bonani, quien había trabajado con Welles en el montaje original. Irigoyen creyó que tenía todo el material pero faltaba la escena de don Quijote en el cine (ilustración).³⁶



Don Quijote en el cine, *Don Quixote*, dir. Welles (proyecto inacabado)

³⁶ Existe una transcripción de este fragmento del guión publicado en *Griffith* (14-18). Esta escena es descrita por Rosenbaum en su estudio de los proyectos inacabados de Welles, ya que vio el original en una conferencia sobre Welles que se organiza en 1992 en Italia (230). También se puede ver completa en Youtube. Ver Cobos y la explicación de sus conversaciones con Irigoyen respecto a la historia de la búsqueda de las imágenes de Welles (*España como obsesión 197-201*).

En esta escena el caballero lucha contra las imágenes proyectadas: “a scene of various women being crucified in what appears to be a conventional 50s peplum” (Rosenbaum 230). Estas imágenes excluidas por Welles para su versión final estaban en posesión de Bonani y no se incluye en ninguno de los montajes póstumos de su *Quijote*. Según Rosenbaum, ni el documento mostrado en Cannes, ni la versión de Jess Franco las tiene porque “he [Welles] eventually decided to discard, as we know from Oja, with the intention of shooting new material with his daughter Beatrice to replace it” (229).

Después de resolver problemas legales con los derechos de las imágenes que Welles dejó en herencia a su exmujer Paola Mori, a su hija Beatriz Welles, y a Oja Kodar (Riambau “Welles” 424), la película se estrenó en la Expo 92. Fue muy criticada por ser un montaje de escenas que grabó Welles mezcladas con material del noticiario NO-DO y de su documental para la televisión italiana *Orson Welles nella Terra di Don Chisciotte* hechos hacia mediados de los años sesenta (Cobos *España como obsesión* 201). Por ejemplo, Rosenbaum afirma que aunque no justifica el montaje de Jess Franco ajeno a Welles, por lo menos tenía su voz narradora durante parte de la película, no obstante lo que peor le parece es la inclusión de imágenes del documental que Welles grabó para la televisión italiana y el uso que de ellas hace Jess Franco: “To my mind this TV series is a piece of honest if touristic hack-work, undertaken in order to finance work on *Quixote* but by no stretch of the imagination a piece of *Quixote* itself” (231). Según este crítico al no poder contar con las imágenes del cine Jess Franco incluye las de Welles por España en su limusina “playing the celebrity big shot” pertenecientes al proyecto de una película sobre España para la televisión norteamericana y producida por Frank Sinatra, las cuales

considera incluso más debatibles que las del documental porque en una conversación con Bonani éste le aseguró que: “if Welles had truly decided to delete all the McCormack footage, he would have surely thrown it out (as, indeed, he did discard some of the earliest Quixote footage he shot, back when it was still conceived of as a TV film” (231). Rosenbaum alaba la inclusión del momento en el que Sancho Panza mira directamente a la cámara respondiendo a la voz en off de Welles, aunque critica que lo enfatice con un zoom: “which I assume was added by Franco for unnecessary punctuation. But, of course, I can’t be sure of this; with no documentation at my disposal, I can’t absolutely prove that Welles didn’t shoot another take that included that zoom, which Franco decided to retain” (232).³⁷

La película comienza con una imagen de Welles grabando. A continuación el montaje presenta diferentes fotogramas sobre esculturas de Cervantes y sus personajes don Quijote y Sancho en diferentes ciudades de España, mezclados con escenas grabadas por Welles en las que aparecen las aventuras de don Quijote (Francisco Reiguera) y Sancho (Akim Tamiroff) tanto en el campo como en la ciudad. Entre ellas la aventura del caballero y una joven en una moto vespa, a partir de la cual se actualiza el anacronismo de las aventuras en la España de los sesenta a través del uso de la máquina y el vestuario de la chica frente a la armadura de caballero medieval de don Quijote. Posteriormente las imágenes de españoles trabajando en el campo, panorámicas de pueblos y monumentos históricos, ataques a los nazarenos de Semana Santa, y Moros y Cristianos de las fiestas

³⁷ Para un estudio más detallado del montaje del proyecto de Welles consúltese Rimbau (“Welles y Cervantes” 413-429), Rosenbaum (230-34, 296-307) y Stainton.

populares se enlazan con episodios de gran comicidad en los que destaca las relaciones entre don Quijote y Sancho en situaciones de intimidad. Por ejemplo, el caballero aseándose ayudado por su escudero o accidentes en un desguace de coches que provocan heridas y pérdida de dientes a don Quijote. El montaje incluye también escenas en las que aparece Welles grabando con su equipo y a los que Sancho se dirige preguntando por su señor. Entre ellas se incluye al escudero preguntando por don Quijote a los turistas de un camping y a un grupo de muchachas acompañadas de monjas, o la batalla en la que don Quijote lucha contra los miembros de un equipo que están grabando una película, para finalizar con los diálogos en referencia a la búsqueda de aventuras en la luna. La muerte del caballero no aparece, ya que entre las imágenes que grabó Welles no se encuentra la defunción de don Quijote.³⁸ Franco decide terminar el montaje con la propuesta de otra salida: “vámonos Sancho quizá en la luna haya espacio para los caballeros andantes” basándose en la imagen que existe de Sancho mirando por un telescopio y que forma parte del objetivo de adaptación paródica que Welles pretende hacer al querer incluir los últimos logros y avances de la ciencia. Se termina con un epitafio a Welles en el que se mencionan que sus cenizas están esparcidas por tierras españolas.³⁹

El proyecto de Welles se caracteriza por los continuos cambios que le hacía al guión. En principio la historia de la película era la siguiente:

³⁸ Rosenbaum expone su particular teoría de por qué Welles nunca terminó su *Don Quijote* y afirma que es porque no quiso representar su muerte (307).

³⁹ El arzobispo de Madrid aprobó en 1987 el entierro de las cenizas de Welles en Ronda (Málaga) a pesar de que no eran cenizas católicas (Rosenbaum 234).

Welles en un hotel de México City, comienza a leer la historia e intenta explicarla (por medio de “flas-backs” que engloban los eventos más importantes del relato) a Patty McCormack [la niña que aparece en el cine con don Quijote]...Este Quijote welllesiano no ataca los molinos de viento, sino una excavadora; no usó títeres, sino una pantalla de cine... El final muestra lo último en destrucción, una explosión nuclear... (*Cervantes en imágenes* 526)

Posteriormente, Welles diría que: “Es una película muda en la cual yo haré algún comentario” (Riambau “Welles” 417). Es obvio que su adaptación iba transformándose a medida que pasaban los años. En este sentido, si se tiene en cuenta que la ampliación del significado de la parodia quijotesca desarrollada en la película y cuyos significados tienen mucho que ver con los niveles de crítica social, política o cultural que intenta exponer, no es de extrañar esta abundancia de cambios. Con el paso de los años, España se transformaba e iba variando su perfil identitario. Aquella imagen de la España turística promovida por la dictadura franquista (1939-1975) que Welles había empezado a grabar a finales de los cincuenta y durante la década de los sesenta termina convirtiéndose en una democracia. De ahí que dentro de las cuatro versiones de imágenes rodadas que había de la adaptación, una de ellas trataba la cuestión de si la llegada de la España democrática “would destroy the Man of La Mancha” (Rosenbaum 298).

La relación de Welles con la dictadura franquista comenzó unos años antes de la guerra civil española. Su primer contacto con España fue en 1933 cuando se instaló en Sevilla durante la República y se inició así su pasión por este país a través de la afición por los toros (incluso aprendió a torear) (Riambau *España inmortal* 19-20). A partir de

este momento, su relación con la política española se reflejó en sus trabajos. En 1936 participó en un documental sobre la guerra civil, *Contemporary Historians* de Joris Ivens en el que pone su voz como narrador. Hasta la década de los cincuenta hizo críticas antifranquistas a través de la radio, la prensa y el cine, haciendo propaganda de la causa republicana en las noticias dadas sobre el conflicto. Su primera referencia a Franco fue en el programa *Museum of Television & Radio* de Nueva York el 28 de marzo de 1938 denunciando el bombardeo aéreo sobre Barcelona. En los años sucesivos no dejó de hacer “referencias hacia la perdida causa republicana” (Riambau *España inmortal* 27). Por ejemplo, en 1944 en el programa radiofónico *The Orson Welles Almanac* recuerda la efeméride de la rendición de Barcelona a Franco y en sus colaboraciones en el *New York Post* el 8 de febrero de 1945 “alertaba sobre la existencia de periódicos influidos por el nazismo que alababan a Franco y a Mussolini” (Riambau *España inmortal* 27). En su película *La dama de Shanghái* (1946) aparece como uno de los protagonistas el marinero Michael O’Hara, interpretado por Welles, que fue combatiente de las Brigadas Internacionales.

En los años cuarenta, España se convierte para él en un mito porque al haber ganado Franco, cualquier extranjero a favor de la República es vetado. Su visión romantizada de España es el mito de la guerra civil “que traumatizó a todos los americanos dotados de una conciencia liberal” (Riambau *España inmortal* 28). La dictadura franquista no sólo provocó el exilio de muchos españoles, sino que también prohibió la visita de muchos intelectuales como Welles sustituyendo por otros países latinoamericanos su pasión por lo español. Así comienza su relación con México, en el que hizo diferentes proyectos sobre temas españoles. En 1940 participó en el proyecto

Santa. Aquí habló de la caída de Barcelona, Guernica y los mineros de Asturias. También participó en *It's All True* (1941) un conjunto de episodios de las culturas americanas y para el que grabó el episodio del toreo “My friend Bonito.” A finales de los cuarenta tenía el proyecto de la adaptación cinematográfica de *Carmen* “la novela de Prosper Merimée de la que Bizet había extraído el libreto para su ópera y que encarnaba la quintaesencia de los mitos del españolismo vistos desde una óptica extranjera” (Riambau *España inmortal* 41). A partir de los años cincuenta, volvió y realizó todos sus proyectos en España, entre los que se encuentran *Mister Arkadin* (1955), *Campanadas a medianoche* (1965) y once documentales de media hora sobre España para la televisión internacional (Cobos *España como obsesión* 131).

Los factores de la dictadura que parodió Welles se relacionan con este contacto y conocimiento político y cultural en el exilio de los intelectuales, y con conceptos de la identidad basados en lo puramente español: tradiciones que rechazan lo extranjero, mitificaciones nacionales y clichés turísticos realizados a través de los medios de comunicación, por ejemplo los documentales del NO-DO, usados por la dictadura para engrandecer la figura de Franco, y para exponer y enfatizar los elementos de la identidad española que la dictadura construye. En su adaptación de *Don Quijote*, Welles hace claro que reconoce que tal propaganda es sólo una máscara dictatorial de la realidad española que disfraza los déficits democráticos de su sociedad.

Por ejemplo, la elección de los actores de la adaptación alude al exilio a que se vieron sometidos los intelectuales en contra del régimen. El actor que interpreta a don Quijote, Francisco Reiguera, es un español exiliado en México, y el que interpreta a Sancho, Akim Tamiroff, es un ruso que trae a colación también el papel que tuvo este

país en España con el bando republicano de la guerra civil, el cual acoge a miles de niños:

“There were about 3,000 child refugees from Republican Spain in the Soviet Union”

(Graham *Civil War* 120).

Los comentarios sobre la identidad española construida por el gobierno franquista se ven reflejados en el guión del documental que Welles grabó para la televisión italiana, de las cuales se deduce mucha de la crítica que presenta en su adaptación. Las notas incluyen acotaciones sobre ciudades, la fiesta nacional de los toros y clichés turísticos. Hablando de Sevilla explica que: “es una vieja ciudad con una larga y solemne historia que empieza con Julio Cesar...Y sin embargo cuando caminamos por sus calles, no podemos evitar canturrear las estrofas de una ópera muy romántica del siglo pasado Carmen...,” a lo que un interlocutor responde: “A la gente de Sevilla eso no le agrada...Nos recuerdan que la ciudad tiene su propia música...que sus tradiciones son romanas y moras, y sobre todo muy españolas...” (Cobos *España como obsesión* 191). Parece que tanto para Welles como para Franco, las huellas del pasado histórico están presentes en toda la geografía española del momento y son parte de lo que es España, aunque a diferencia del dictador, Welles critica el rechazo al elemento extranjero de lo español al responder Welles que en Verona, Italia, no se molestan al hacer referencias a lo extranjero, al contrario “nos animan a recordar otra obra inglesa, Romeo y Julieta” (Cobos *España como obsesión* 191). Welles incorpora la visión extranjera de lo español como parte de la identidad de España, aunque en su percepción de Sevilla lo haga desde la perspectiva de los franceses románticos al mencionar la ópera *Carmen* (1875) de Georges Bizet basada en la novela homónima (1845) de Prosper Mérimée. Welles señala

el rechazo de cualquier componente foráneo en la identidad cultural de la dictadura franquista.

Sobre los toros afirma que: “La corrida es una institución arraigada en la tradición de muchas gentes y ofrece un impresionante ejemplo de continuidad a través del tiempo y del espacio” (Cobos *España como obsesión* 189). Estas percepciones taurinas temporales sobre el mito nacional franquista de los toros, su “Fiesta Nacional,” también están presentes en la adaptación cinematográfica *Don Quijote*. En una secuencia no grabada de la que se conserva el guión, se compara el momento del torero lidiando al toro con el don Quijote que lucha contra los molinos de viento.⁴⁰ Al igual que Gavaldón, Welles utiliza la variación del episodio de los molinos para criticar la aparente modernidad de un sistema dictatorial. En este caso asociando la batalla de los molinos con las corridas de toros. Welles mezcla su admiración por el arte taurino y su crítica a la política franquista, y compara al torero con el caballero andante para condenar el estancamiento temporal de la sociedad española.

Sobre los clichés expone que “Sevilla es un cartel turístico hecho realidad... Una antología triunfante de todos los bonitos clichés que le cuelgan a esa pintoresca y en gran medida inexistente institución llamada ‘la soleada España’ ” (Cobos *España como obsesión* 192). Se desprende una reflexión sobre los estereotipos turísticos de sol y playa publicitados por el gobierno franquista: “El sur es como todo el mundo espera que sea España: cálida, suave, romántica. El norte es diferente: La vida mas áspera, pero de

⁴⁰ El fragmento del guión que corresponde a esta escena aparece publicado en *Cervantes en imágenes* (441-445).

alguna manera el norte es tan verdadero como el carácter español” (Cobos *España como obsesión* 194) o “[e]xiste una isla pero dos Ibizas. La parte seria, grave, forma parte de España. La otra es una isla al sol.” (Riambau *España inmortal* 109). Welles rompe con el estereotipo de la España soleada, promocionada por el turismo desarrollado en la dictadura franquista, al incluir por ejemplo la zona norte del país en sus comentarios y cuestionar así la única percepción de una España de sol y playas.

El turismo era la base del desarrollo económico de la década de los sesenta en España: “By 1973 it had become an annual flood of over 30 million tourists bringing with them 3,000 million dollars...It was a low cost tourism which soon saturated the coast creating the architectural horrors of Benidorm and Torremolinos” (Carr 57). Este tipo de progreso promocionaba una imagen falsa de modernidad.⁴¹ La aparente apertura de esta etapa de la dictadura franquista basada en la visita de los extranjeros, se contraponía al estado todavía dictatorial, no sólo de falta de libertad de los españoles tanto a nivel político como cultural, sino también de falta de desarrollo económico de zonas rurales frente a las urbanas, por ejemplo La Mancha. Como afirma Carr: “Regional disparities in per capita income remain severe. In the 1970s the disposable income of a family from the poor rural provinces was a third of that of the rich industrialized regions” (65).

⁴¹ Para un detallado estudio de las políticas económicas basadas en el turismo véase Carr y Fusi (49-103) y sobre el turismo, los planes de desarrollo y el concepto de “Spain is different” (50-70). Sobre la falsa modernidad en la industrialización de España y la sociedad consumista consúltese Richards.

El concepto turístico de “Spain is different,” que promovió el Ministerio de Turismo de Gabriel Arias Salgado en la década de los sesenta de la dictadura franquista y que “tanto pregonó la propaganda oficial” (Goytisolo 202) se basaba tanto en el turismo histórico/religioso como en el de sol y playa: “in the 1930s the artistic monuments of Spain were the magnet; now it was the beaches of the Mediterranean coast” (Carr 57). Este ministerio también se encargó de promocionar la imagen de España en el extranjero a través de la “Operación propaganda exterior” (Rosendorf 82). Y parte de esta publicidad se consiguió con la realización de producciones norteamericanas en suelo español, por ejemplo *El Cid* (1960) producida por Samuel Bronston y protagonizada por Charlton Heston y Sophia Loren. Según Rosendorf, con esta película querían atraer el turismo de Estados Unidos (82). Además, conseguían promocionar la imagen de España mundialmente por tratarse de producciones de Hollywood que podían llegar a una audiencia internacional: “helping to cultivate a positive image for a government with an image problem, though positive portrayals of Spain and Spaniards, and the imprimatur of both glamour and “normality” conferred by Hollywood operations in the country” (Rosendorf 77). Las producciones de cine histórico hollywoodienses seguían representando los ideales de España medieval en la selección de estos proyectos. Como indica Jancovich:

Bronston was well aware that, in 1960, Franco’s Spain was beginning to emerge from the extended period of austerity that followed the Civil War and that even though the economy was beginning to flourish; the government was worried about its international image. Bronston hoped that the Franco government would welcome a film about a Spanish

national hero and that, given the centrality of the tourist trade to the revival of the Spanish economy, images of the Spanish landscape would also prove attractive to those in power. (85)

Los intereses eran comunes tanto para España como Estados Unidos. En el contexto estadounidense de la guerra fría y el discurso cultural de la dictadura de Franco, los personajes históricos representaban los valores de integridad moral y lucha contra el despotismo, y el anticomunismo que tanto promocionaban ambos países: “Franco clearly identified himself with the reconquest of Spain or the expulsion of the Moors and likened this struggle to his own war against the forces of ‘anti-Spain,’ which he identified as socialism, Communism, and anti-Catholicism” (Jancovich 91). Que España fuera una dictadura no importaba demasiado, ya que como indica Rosendford: “The superpower competition made the Franco regime and its vestigial ultra-nationalism seem much less threatening to the US and the West than Soviet communism” (78). Económicamente también ambos países salían beneficiados, hacer películas en suelo español era barato para Hollywood y a España le aportaba ingresos económicos.

Welles utiliza la parodia de Cervantes para parodiar el lenguaje cinematográfico de Hollywood y la realidad idílica que representan sobre España, la misma imagen que la dictadura de Franco exporta y que basa su cultura en el mito del Siglo de Oro y el turismo imperialista. Este director cambia la función paródica de los libros de caballerías por las películas de Hollywood para criticar su idealismo y hacer crítica de la falta de autenticidad de la sociedad franquista.

Los cambios que introduce sugieren paralelos entre la España histórica y religiosa Contrarreformista de Cervantes y la década de los sesenta representada a través de las

fiestas y celebraciones religiosas que promociona el turismo, por ejemplo la Semana Santa o las Fiestas de Moros y Cristianos. La religiosidad e historicidad de las fiestas representadas recuerdan a la España histórica y religiosa Contrarreformista de Cervantes a pesar de los años que han transcurrido. Por ejemplo, la fiesta de los Moros y Cristianos se relaciona con la reconquista de los Reyes Católicos de la España medieval y con los moriscos rebelados del siglo XVI y expulsados posteriormente en 1609. La lucha del caballero cristiano contra el “infidel,” el moro son parte del discurso cultural franquista que a través del turismo histórico se convierten en la expresión de la identidad española de la dictadura.⁴²

Contrasta con la novela, el pequeño número de escenas de ambientes rurales con el gran número de imágenes desarrolladas en la ciudad frente al original que sólo visitan la ciudad de Barcelona hacia el final de la segunda parte. Aunque tanto en las imágenes urbanas como en las rurales se muestra una España de tópicos turísticos, una España estereotipada desde la perspectiva del turista extranjero, por ejemplo, unos niños jugando a bailar flamenco en la calle de un pueblo ante unos turistas, Welles incluido entre ellos. Estos cambios de espacio de la ciudad por el campo son parte del tipo de adaptación cinematográfica libre y creativa de la novela de Cervantes que hace Welles, y se producen por su intento de expresar que estos personajes siguen representando la idiosincrasia de España y siguen integrados tanto en el horizonte rural como en la ciudad

⁴² Ver Carrasco para un estudio de la fiesta de Moros y Cristianos en la historia de España como representación de la Reconquista y su glorificación del bando cristiano en la contienda entre cristiandad e islam en la península.

misma. Por ejemplo, en este fotograma el caballero y su escudero pasean por los alrededores de la ciudad de Toledo que se ve de fondo (ilustración):



Don Quijote y Sancho en Toledo, *Don Quijote de Orson Welles*, dir.

Franco (2001)

El don Quijote de la ciudad se da en una España que representa la percepción del país por un extranjero de los años sesenta, la España turística exportada por la dictadura que forman las fiestas y festejos de sus ciudades. Desde esta perspectiva idealizada de España, constructo exportado por Franco desde una industria turística que representa “su gigantesco aparato de propaganda” (Goytisolo 196), se refleja el choque del ideal de España de un viajero con la realidad de la sociedad franquista. Si a ello se añade que las fiestas se basan en eventos históricos ocurridos en el pasado histórico de una España

imperialista, España no es tan moderna como aparenta. Esta manera en que construye el escenario es una crítica implícita de la España de la dictadura de Franco que por una parte no ha cambiado y por otra, intentó retroceder al pasado castellano.

Welles presenta un escenario rural de La Mancha en el siglo XX que parece ser el original del siglo XVII. Por ejemplo, este director graba imágenes de paisajes agrícolas, de aldeanos trabajando en el campo (ilustración) y transportando mercancías en burro (ilustración), de toros en las dehesas pastando (ilustración), de interiores de pueblos con fondo de molinos (ilustración), etc.



Campeños en el campo, *Don Quijote de Orson Welles*, dir. Franco (2001)



Pastor cuidando de su rebaño, *Don Quijote de Orson Welles*, dir. Franco (2001)



Toro en la dehesa, *Don Quijote de Orson Welles*, dir. Franco (2001)



Aldeana transportando mercancía en un burro, *Don Quijote de Orson Welles*, dir. Franco (2001)



Pueblo manchego con molinos de fondo, *Don Quijote de Orson Welles*,
dir. Franco (2001)

La película continúa con imágenes panorámicas de don Quijote y Sancho en el espacio campestre para representarlos como parte del paisaje rural de España (ilustración). Cinematográficamente, la innovación se presenta en la mezcla de panorámicas con planos contrapicados que enfatizan la imagen de los cielos y a los cuales se dirige don Quijote para invocar a Dulcinea (ilustración).



Quijote y Sancho pasean entre molinos, *Don Quijote de Orson Welles*, dir.
Franco (2001)



Quijote y Sancho como parte del paisaje rural con énfasis en los cielos,
Don Quijote de Orson Welles, dir. Franco (2001)



Quijote y Sancho como parte del paisaje rural invocando a Dulcinea, *Don Quijote de Orson Welles*, dir. Franco (2001)



Plano contrapicado en el que Don Quijote invoca a Dulcinea, *Don Quijote de Orson Welles*, dir. Franco (2001)

Entre estas imágenes rurales se incluyen también escenas en las que el punto de vista de la cámara representa lo que los personajes ven con ángulos de arriba hacia abajo y de abajo a arriba. En su montaje se produce el movimiento de una persona caminando o montando a caballo en el campo. Al presentar así lo que los personajes ven, el espectador se equipara e integra en el paisaje con ellos al sentir el caminar por un espacio rural no uniforme con subidas y bajadas, mientras escucha la voz en off que habla en primera persona e identifica la figura de don Quijote y Sancho con el paisaje:

siempre me han fascinado estas tierras y hace mucho tiempo que he intentado reflejar las virtudes de este pueblo...siempre han querido ver en

don Quijote una figura divertida alguien que se volvió loco leyendo libros de caballería pero la verdad es un auténtico caballero...juntos han resistido siglos de...tiranía, juntos han resumido un paisaje con que las gentes sinceras sentimos la tentación de identificarnos, un paisaje que aun con las agresiones del turismo aun permanece vivo o al menos así me lo parece.

Por un lado, Welles a través de las palabras en off da conciencia del carácter homenaje basado en la autenticidad como caballero y ayudante del desamparado que Cervantes da a don Quijote. Por otro, esta cinematografía para presentar a los personajes don Quijote y Sancho en el campo refuerza el concepto de que siguen siendo parte integral del paisaje y la idiosincrasia española como lo fueron en el siglo XVII, cuando Cervantes los creó. El don Quijote y Sancho de Welles evidencian el anacronismo en el que vive la gente española del siglo XX, al igual que los personajes originales muestran la incoherencia de la sociedad cervantina.

En las adaptaciones cinematográficas de *Don Quijote*, el elemento cómico de la parodia quijotesca puede aparecer o estar ausente. Su presencia dependerá de la creatividad artística del director para transmitir el anacronismo temporal del caballero andante. Welles representa este anacronismo a través del cambio de época y consigue que su don Quijote sea tan divertido para los espectadores de los años sesenta como el de Cervantes lo fue para los lectores de su época. Por ejemplo, lo sitúa en la mitad de un camino intentando salvar de un monstruo a una princesa. El monstruo es la moto vespa en la que una muchacha viaja (ilustración).

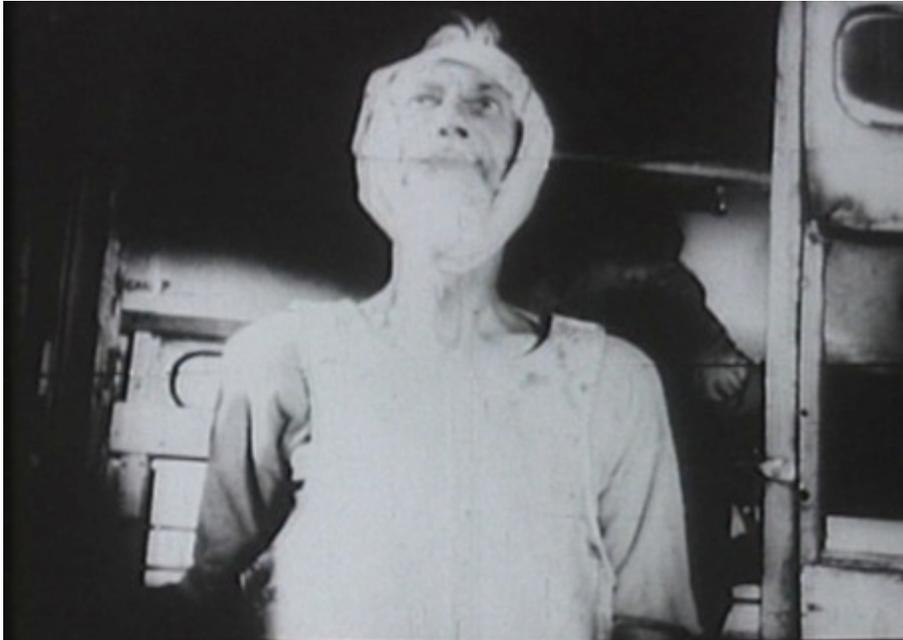


Don Quijote y la princesa secuestrada por la diabólica máquina/vespa,
Don Quijote Orson Welles, dir. Franco (2001)

Así, el director consigue el mismo efecto anacrónico que Cervantes y por tanto de risa a través de esta recontextualización del anacronismo del caballero andante.⁴³ Otras escenas en las que don Quijote se está bañando desnudo en un bidón de agua en medio de un cementerio de coches o las caídas que sufre en este espacio al bajar del esqueleto de un autobús (ilustración) también aportan la comicidad del anacronismo. La sustitución del

⁴³ Es evidente que ni en las adaptaciones que mantienen la época, ni en las adaptaciones que adaptan el anacronismo, el espectador no culto no reconoce el pretexto de los libros de caballerías, aunque con Welles sí se identifica lo absurdo. Don Quijote viste una armadura de caballero frente al resto de personajes que van con trajes de la época de los sesenta.

medio de transporte, de caballos a máquinas, queda perfectamente representada en estas escenas tanto de la moto como del cementerio de coches sustituyendo la vejez de Rocinante por la vejez de los coches destruidos del desguace.



Don quijote subido en el armazón del autobús en el desguace de coches antes de caerse. Minutos antes Sancho le vendó la cabeza, contó las muelas que le quedaban, mientras don Quijote hace un discurso sobre la libertad porque Sancho no quiere seguir luchando, *Don Quijote de Orson Welles*, dir. Franco (2001)

La comicidad se produce en otros momentos provenientes de las aventuras que le ocurren a don Quijote pero estos se dan en ambas la novela y la ficción del film, por

ejemplo en el episodio de la comida en la que don Quijote hace penitencia en la sierra frente a la cena de Sancho (ilustración).



Sancho insiste en que don Quijote coma algo por ello le ofrece comida acercándosela a la nariz para que el olor le tienta a comer aunque esté haciendo penitencia, a lo que Don Quijote le contesta que es “honra no comer,” *Don Quijote de Orson Welles*, dir. Franco (2001)

El cambio de época también se relaciona con el objetivo que Welles tiene en su adaptación. Rosenbaum afirma que el plan de Welles fue claramente situar a don Quijote en una España moderna (300). Su objetivo de integración en el paisaje rural y urbano de don Quijote y Sancho también queda patente. Como afirma Welles: “la electricidad y el motor de gasolina han llegado a España pero harán falta más que automóviles y motos

para desplazar del camino español a esta pareja” (Cobos *España como obsesión* 18).

Estas imágenes representan la vida de este caballero andante en una España de Franco tan en crisis como la de la Castilla del siglo XVII. La modernidad de la época de Cervantes queda también representada en este anacronismo modernizado. El objetivo de Welles se extendería a la crítica de esta falsa modernidad en la España de este periodo.

El cartel publicitario que aparece en el siguiente fotograma (ilustración) cumple con la integración de los personajes en una España moderna y refleja la sociedad consumista desarrollada por las políticas de Franco en la década de los sesenta.



Don Quijote se baña en un bidón ayudado por Sancho, *Don Quijote de Orson Welles*, dir. Franco (2001)

La España de la dictadura franquista se caracteriza por un turismo agresivo y por planes de desarrollo urbano, que de planificación tienen poco, y que además de modificar los paisajes de los espacios rurales, intentan mostrar, una España más moderna y abierta, de acuerdo al discurso franquista. Sin embargo, hay que destacar la pobreza representada en las imágenes rurales en contraste con la ciudad como un elemento básico de la crítica de Welles a la política de Franco, en el sentido de que este desarrollo económico es en parte falso debido a la desigualdad que esta aparente modernidad produce entre el campo y la ciudad. En este fotograma se análoga la pobreza del pueblo español con la de Sancho representado en los agujeros de los calcetines (ilustración).



Sancho se pone los calcetines agujereados mientras habla de dinero con don Quijote, *Don Quijote de Orson Welles*, dir. Franco (2001)

Además, la elección de las fiestas históricas y religiosas incorpora una España católica y conservadora centrada en recordar victoriosos eventos del pasado, en los cuales se basa su turismo imperialista, irónicamente dicho turismo es símbolo de modernidad y apertura de la última etapa de la dictadura franquista. Por ejemplo, en una escena don Quijote lucha contra los nazarenos de una procesión de Semana Santa y los ataca gritando “por Dulcinea” (ilustración). Como explica Johnson al citar el capítulo diecinueve de la primera parte de la novela, don Quijote identifica los penitentes como diablos del infierno cuando son lo contrario: “Cervantes seems to be suggesting that there is no inherent difference between a religious procession and a vision out of hell. This is a scandalous proposition in the repressive environment of 1600” (*Quest* 13). Por un lado, don Quijote recontextualizado sugiere esta misma identificación de la procesión con el infierno y, por otro, se analogía el contexto represivo religioso de 1600 de la Contrarreforma y la Inquisición en el presente de 1960. La imagen que España proyecta en el turismo encarna una España idealizada y del pasado como el mundo de don Quijote, y que contrasta con la realidad social de la dictadura de Franco. El pueblo español en la celebración de los festejos y fiestas mostrando a un pueblo feliz y contento que se divierte contrasta con su realidad dictatorial y de ausencia de libertad.



Don Quijote lucha contra los nazarenos de una procesión de Semana Santa al grito de su amada Dulcinea, *Don Quijote de Orson Welles*, dir. Franco (2001)

Welles constituye al pueblo español atrapado en la imagen idealizada del turismo que promociona el gobierno de Franco, como se desprende de la imagen de Sancho observando a don Quijote enjaulado y en la ciudad después de representarlo en las fiestas (ilustración). Don Quijote como en la novela aparece aprisionado, sin embargo el punto de vista se invierte para sugerir que el enjaulado es Sancho y no don Quijote. El contexto de las fiestas identifica el tema del pueblo, y como en la novela Sancho ayuda a construir la parodia política al proporcionar una visión del pueblo de la época.



Sancho observa a don Quijote enjaulado (pueblo español atrapado en la España franquista), *Don Quijote de Orson Welles*, dir. Franco (2001)

Curiosamente Sancho está mirando a don Quijote que es el que está dentro de la jaula (realmente es un carro o carreta que funciona como jaula). Sin embargo, Welles presenta esta mirada de Sancho a don Quijote de tal forma que para el espectador es Sancho el que aparece como encarcelado y no don Quijote. De esta manera se enfatiza la idea de prisión del pueblo español. Por un lado, aprisionado en la identidad idealizada y, por otro, cautivo en un país de costumbres medievales. Llama la atención como Gavaldón y Welles incluyen imágenes de jaulas para representar al pueblo aprisionado en sus construcciones paródicas.

En 1982 Welles afirma hablando sobre España: “yo quería mostrar que era eterna y ahora tengo que mostrar lo contrario” (Riambau “Welles” 422). Se está planteando si

las figuras del caballero andante y su escudero, podrán seguir representando la idiosincrasia de este nuevo país ahora en transición democrática y con un futuro de cambios sociales, culturales y políticos, ya que este texto literario creado en una España Contrarreformista y recontextualizado en la dictadura franquista seguía siendo la España del don Quijote y Sancho de Cervantes. Esto es así precisamente porque los eventos históricos tienen la función de recontextualizar la parodia quijotesca y de aportar significado a su nueva función paródica tanto histórica como artística. Como indica Rosenbaum “many of Welles’s creative deliberations were in a continual state of flux, a situation that I believe was especially true of Quixote” (305).

Más allá del contenido de las aventuras, la película de Welles hace constantes referencias metacinematográficas. La primera imagen es un plano del director con la cámara. La reflexión sobre el arte de narrar de Cervantes aquí se convierte en una reflexión sobre el arte de hacer cine. La práctica auto-referencial de Cervantes, por ejemplo el “yo” que habla de su creación literaria en el prólogo de la primera parte, se paralela en este cameo de Welles al inicio de la película. A partir de aquí, la función de la parodia en esta adaptación presenta cinematográficamente muchos de los juegos narrativos que Cervantes utilizó, pero cambiando los significados con que se comunican tales juegos.⁴⁴

⁴⁴ Sobre el arte narrativo cervantino: auto-referencialidad y perspectivismo consúltense Reed (auto-referencialidad), Flores (perspectivismo), Villanueva (dialogismo), Frenk (juego de narradores) y Molho (instancias narradoras).

Cervantes expone la explícita intención de acabar con las novelas de caballería de dos maneras: en la primera parte se hacen referencia directa a ellos: “todo él es una invectiva contra los libros de caballerías” (I. “Prólogo,” 13) y en la segunda parte, se los menciona a través de la misma ficción: “que esta segunda parte de *Don Quijote* que te ofrezco es cortada del mismo artífice y del mismo paño que la primera, y que en ella te doy a don Quijote dilatado, y finalmente muerto y sepultado, porque ninguno se atreva a levantarle nuevos testimonios...” (II. “Prólogo,” 546). Welles paralela los múltiples niveles narrativos de la novela e inventa su propia metaficción. Sustituye los libros de caballería por la televisión y el cine.

Por un lado en la película, hay escenas en que la televisión habla de Welles y de su rodaje de la adaptación. Por otro, Sancho no distingue entre la realidad y la ficción de la televisión. Por ejemplo, después de llevar la carta a Dulcinea, busca a su amo en la ciudad. Para ello, entra en los bares preguntando a los españoles, si lo han visto. En uno de estos bares Sancho ve a Welles en la televisión, que en ese momento está hablando del director y su viaje a Pamplona para filmar la adaptación de don Quijote y su escudero. Si el héroe representado en la novela es “un hombre que no sabe distinguir entre la vida y la ficción literaria,” en la película no sabe distinguir entre la vida y la ficción de la televisión, aunque en el caso de Welles, es Sancho, el que se confunde. Por esto, cuando Sancho busca al caballero, pregunta a las gentes si han visto al don Quijote que sale en la “caja que habla y hace música” y que hablaba de su amo. Las imágenes de la televisión y el cine convierten a don Quijote y Sancho en personajes de una ficción. La televisión, en este ejemplo, sería lo que el apócrifo de Avellaneda para Cervantes en que los personajes se dan cuenta de que son –y lo son- personajes de un libro. Sancho se da cuenta de que es

un personaje de la ficción de una película por el informativo/noticias que ve en la tele de la grabación de la adaptación cinematográfica de Welles. La mayor ironía del texto cervantino, que emplea un libro para parodiar un género literario, sigue intacto, ya que Welles acude a la tele y al cine para parodiar otros géneros/medios de la cultura visual.

Las referencias metacinematográficas se dan también en el intertexto del cine hollywoodiense para hacer tanto comentarios cinematográficos como históricos. La parodia artística se construye en la escena de don quijote en el cine cuando lucha contra las imágenes proyectadas de una película histórica. Welles iguala así las películas de género histórico hollywoodienses tan proyectadas en los cines de la época franquista con los libros de caballería. El texto cinematográfico ya no imita a los héroes de la literatura, sino a los héroes mediáticos populares en la sociedad del momento como lo fueron los protagonistas de los libros de caballerías en la sociedad de Cervantes. Este intertexto se especifica en el contexto español a través de las películas históricas que se realizan con el auspicio del gobierno. Las producciones de cine histórico hollywoodienses seguían representando los ideales de España medieval en la elección de los proyectos. Un ejemplo es la película *El Cid* (1960-61): “donde la reconstrucción histórica (a pesar de la presencia de Ramón Menéndez Pidal como asesor) cedía el paso ante una adaptación cinematográfica mucho más próxima a los patrones del espectáculo hollywoodiense” (Santamarina 191).⁴⁵

⁴⁵ En contraste ese mismo año la censura franquista niega el permiso de rodaje de otra película sobre el personaje histórico de El Cid. Según Santamarina, la película *Jimena* con guión de Mario Camus, Joaquín Jordá, Miguel Picazo y Francisco Regueiro

Las producciones históricas como *El Cid* (1961) que avala la cultura franquista, se convierte en parte de la crítica metatextual de la cinematografía de Hollywood por parte de Welles en su adaptación *Don Quijote*, otro tipo de héroe literario e histórico de España. Esta película cultural-histórica expresa el aspecto de espectáculo, su tradicional forma de narrar y el uso de la historia, propios del cine comercial, por parte de la cultura norteamericana y franquista a través de una producción extranjera. Ambas culturas utilizan personajes de la historia para hacer representaciones idealistas y con carácter de espectáculo dejando de lado el rigor histórico o crítico.⁴⁶ Según Jankovich: “these films did not simply commodify the past and reproduce a consumerist discourse around materialist spectacle; they also were vehicles for cinematic exhibitionism that enabled Hollywood to promote itself by reproducing or recreating the scale of bygone civilizations” (Jankovich 79). La función de la intertextualidad y metatextualidad de Welles es parodiar el idealismo constituido en las tramas argumentales como parte del elemento de espectáculo, su forma de narrar (lenguaje cinematográfico) y el uso de la historia que la industria hollywoodiense realiza en sus películas de género histórico.

se caracteriza por “un abordaje más riguroso e histórico del personaje del Cid y de su entorno” (191).

⁴⁶ Sobre la película norteamericana *El Cid* (1960) consúltense Jankovich y sus comentarios sobre la interpretación de mitos españoles de héroes en la producción de una película épica para un mercado internacional, y Rosendorf sobre el contexto histórico de las producciones norteamericanas con el régimen de Franco.

Según Rippy, los proyectos inacabados de Welles se caracterizan por desarrollar unos patrones fijos en su lenguaje cinematográfico que construyen una retórica que expone interpretaciones centradas en contenidos ambivalentes frente a comentarios lineales como los de las películas históricas, cuyo objetivo es:

the exploration of a first-person narrator; desire to adapt classic texts for mass media audiences; recurrent use of expressionist images from modernist primitivism for the purposes of collective politics; and finally exploration of the line between reality and fiction, tangibly linked to the line between commercially marketable wartime propaganda and marginalized cinematic art. (5)

Todos estos elementos aparecen en la película del *Quijote* y forman parte de las nuevas funciones de la parodia adaptada: cameo y narrador en primera persona para expresar la auto-referencialidad, uso de un texto clásico para llevarlo a una audiencia de los medios de comunicación, empleo de imágenes expresionistas en la representación de los momentos íntimos de don Quijote con funciones condenatorias a ciertas políticas, y la exploración entre la realidad y la ficción que experimenta Sancho con la televisión y don Quijote con el cine, que se relaciona con la condena de las películas históricas de Hollywood y su propaganda política versus el marginalizado cine de autor.

Los temas de sus películas inconclusas tratan asuntos actuales sobre política e identidad, centrados en la manifestación de una tradición en relación a la reproducción de la realidad contemporánea en la cultura de los medios de comunicación de entretenimiento (Rippy 5). Por ejemplo, Sancho también ve en la televisión noticias sobre la NASA y su viaje a la luna, informes sobre la efectividad de misiles americanos en caso

de conflicto con la Unión Soviética y a Welles recibiendo una medalla de socio de honor de la asociación vinícola de Jerez. La función de estas imágenes incluidas en las noticias de televisión es recontextualizar el objetivo paródico.

Tanto el cine como la televisión se identifican con la modernidad, que hacen “de lo falso verdadero y de lo verdadero falso” (narrador). El uso de las imágenes televisivas y de las cámaras de cine grabando la adaptación junto a la inclusión del director aluden a la construcción de la realidad (por ejemplo de las noticias y las películas históricas de Hollywood) por la televisión y el cine. De la misma manera, Cervantes manifiesta el aspecto metaficcional de cómo se narra una novela. La reflexión de la narrativa cinemática y televisiva de Welles comienza con la parodia de las películas de Hollywood y su representación idealizada de la realidad, pero rápidamente se amplía para convertirse en reflexión metaficcional y auto-reflexiva. Aunque Welles no imite y juegue con los modelos televisivos y cinemáticos, al igual que Cervantes hace con sus modelos literarios. La reflexión sobre el arte de narrar de Cervantes aquí se convierte en una reflexión sobre el arte de hacer cine y televisión.⁴⁷

La complejidad de narradores y fiabilidad para contar una historia de la novela cervantina se da en los diferentes cameos de Welles cuando aparece como director (ilustración) y personaje de la película. Por ejemplo, es un espectador grabando la corrida

⁴⁷ Las películas de Welles se caracterizan por una cinematografía que habla del arte haciendo arte. Consúltese Naremore para el análisis de esta técnica en otras películas del director (236-259).

taurina en una escena en la que Sancho busca a don Quijote en la plaza de toros. En otro momento, habla con Sancho como director de la adaptación *Don Quijote* (ilustración).



Welles y su equipo grabando la adaptación *Don Quijote*. Welles dirige la grabación de una escena con Sancho, *Don Quijote de Orson Welles*, dir. Franco (2001)



Sancho reconoce a Welles, que está dentro del coche, como el director de la película que está rodando sobre don Quijote y Sancho, y le pregunta si le ha visto, *Don Quijote de Orson Welles*, dir. Franco (2001)

Es importante destacar la identificación de la voz en off con Welles para evidenciar la práctica auto-referencial cervantina y construir el perspectivismo. Éste proviene del juego de narradores para contar la historia (voz en off, director y personajes) y produce la (no) fiabilidad para narrarla. Primero, Sancho mirando directamente a cámara hace comentarios sobre su señor hablando a la voz en off, la cual le contesta. Ambos opinan sobre las acciones de don Quijote (ilustración). Segundo, la voz en off funciona como narrador de las aventuras y percepciones de los personajes sobre la realidad. Y tercero, Sancho identifica a la voz en off (narrador), Welles y su equipo de rodaje como “el mago que cuenta nuestras aventuras.” Los magos practican el “arte o

ciencia oculta con que se pretende producir, valiéndose de ciertos actos o palabras, o con la intervención de seres imaginables, resultados contrarios a las leyes naturales” (DRAE). La fiabilidad de un mago para contar la historia se análoga a la del historiador árabe Cide Hamete Benengeli en su característica de mentiroso. Ambos falsifican la realidad.



Sancho se dirige a la voz en off y dialoga con ella mirando directamente a cámara, *Don Quijote de Orson Welles*, dir. Franco (2001)

La fiabilidad para contar una historia también se da fuera del análisis de las imágenes de Welles, ya que se encuentra el paralelo entre el trabajo de Jess Franco y la técnica del manuscrito encontrado o los múltiples niveles de narración, que crea Cervantes en su novela a través de este tópico de la literatura caballeresca. Alguien se encuentra una película de *Don Quijote* y la edita. Jess Franco monta unas imágenes de un

texto cinematográfico grabadas por otro autor (Welles) para diferentes medios de comunicación, el cine y la televisión. Y como el historiador árabe de Cervantes, Jess Franco se permite el lujo de poner o quitar capítulos según su conveniencia.

Ya el mismo Welles en *Question Mark* (1973) había trabajado con materiales que no había grabado él y, como explica Riambau, “aceptó aparecer personalmente frente a la cámara para, mediante lo que el mismo calificó de ‘film ensayo’, desacreditar la función de los expertos que se atreven a juzgar la autenticidad de una obra de arte” (*España inmortal* 108). El propio Welles afirma que “no importa realmente quién firma una obra... Lo que importa...es la obra en sí” (Riambau *España inmortal* 108). De la misma manera, se puede afirmar la relación de Jess Franco con el texto inacabado de Welles y contrastar de esta manera el academicismo que la obra de Welles produce al relativizar como en *Question Mark* el concepto de originalidad creativa.

Igualmente la complejidad de narradores y fiabilidad para contar una historia de la novela cervantina sigue presente en este proyecto de Jess Franco que se realiza en el momento de la Expo 92, ya que se crea un paralelo cultural entre la novela de Cervantes, la adaptación de Welles y los objetivos democráticos de este acontecimiento. Por un lado, la Expo 92 es una celebración de la democracia española y pretende dar al resto del mundo la imagen de una España moderna: “one goal of the Quincentenary was to change the image of Spain in the world by showing a different, more contemporary face” (Summerhill and Williams 131). La culminación del proceso económico, político, social y cultural de la democracia española se da en 1992 (Graham “Politics” 417). Por otro lado, conmemora el viaje de Cristóbal Colón a las Américas, pero no centrado en la

colonización, sino en el encuentro cultural que supone el descubrimiento.⁴⁸ Los historiadores y la academia española de una España democrática y moderna tratan de hacer otras lecturas de este hecho histórico.⁴⁹ El objetivo es contrarrestar la perspectiva imperialista de la educación española como consecuencia de la dictadura franquista, y la exportación de esta imagen imperialista al resto del mundo que se dio a través del turismo durante las diferentes etapas del largo mandato de Franco. La imagen de una España transformada culturalmente, que revisa históricamente su periodo colonial, es fundamental para esta nueva imagen moderna y democrática.⁵⁰ Por eso, el intento por

⁴⁸ Para un desarrollo de los objetivos y consecuencias de la celebración del quinto centenario del descubrimiento de América consúltese Summerhill and Williams (127-149). Ver Knight para un desarrollo específico de los objetivos de la Expo 92 entre los que se encuentran la redefinición nacional basada en una imagen moderna a través de su tecnología e infraestructuras frente al destino único de sol. El cambio de imagen también es primordial para conseguir la inversión extranjera (24).

⁴⁹ Por ejemplo, en la Expo se construye un pabellón titulado “Arte y cultura alrededor de 1492” que es el centro de la exposición universal. Se hacen nuevas ediciones y nuevas investigaciones sobre el periodo colonial, conferencias, exposiciones de arte precolombino y cultura judía sefardita. Se proyectan en el cine películas como *El dorado* (España, 1988) de Carlos Saura o *Los naufragios de Cabeza de Vaca* (México, 1990) de Nicolás Echevarría, etc. Sobre los detalles del evento consúltese Harvey.

⁵⁰ Para un estudio de las reformas democráticas: fuerzas de seguridad, justicia, administración, traspaso de competencias a las autonomías, leyes de partidos y

recuperar un proyecto inacabado por parte de la administración española, que presenta una innovadora forma de adaptar un texto literario del Siglo de Oro y que refleja la crisis de esta sociedad imperialista, entra dentro de la lógica en el objetivo de proyectar al mundo una imagen de otra España más actual. La recuperación de la adaptación de Welles se convierte en un proyecto evidente, sobre todo si se tiene en cuenta que el último Quijote en el cine, fue el de Rafael Gil (1948).

A la Expo se une la celebración de los Juegos Olímpicos y Madrid como capital del mundo. Los tres acontecimientos forman parte de la nueva imagen que se quiere dar de España al exterior. El lugar de las celebraciones en Sevilla, Barcelona y Madrid, además de mostrar la pluralidad lingüística, descentraliza y rompe los estereotipos promovidos por el turismo franquista. En el contexto democrático el nuevo “aparato de propaganda,” como Goytisolo llama al turismo franquista (196), se basa en eventos alejados de las idealizaciones de la identidad española representada en su turismo. Ahora el extranjero podrá visitar y hacer otro tipo de actividades turísticas, por ejemplo visitar los nuevos museos recientemente abiertos como el Reina Sofía (1990) y el Thyssen (1992). Se da también una renovación culinaria.⁵¹ España es algo más que fiesta, toros, sol, tortilla de patatas y paella. Aunque el turista pueda seguir haciendo este tipo de

educación, consúltese Robert Graham (295-333). En cuanto al cine y las leyes propuestas para modernizar el antiguo aparato de la cinematografía española consúltense Riambau (“Public Money” 56-58). Sobre la revitalización del cine realizado en los noventa y transformación del imaginario cultural ver Heredero (“New Creators”).

⁵¹ Ver Bremzen para una historia de la cocina española.

actividades, la imagen proyectada cambia la representación de la identidad española. Según MacAloon: “At the end of the Games, IOC President Samaranch remarked that the world now knew that Spain was not the culture of siestas” (184). Por otro lado, esta nueva imagen cultural coincide con un desarrollo económico y está más acorde con la modernidad de la realidad española democrática frente a la de la última etapa de la dictadura franquista y el boom turístico que la representó. Para el gobierno democrático, el intento de recuperar las imágenes de un *Quijote* como el de Welles que cuestiona culturalmente la visión idealizada del pasado es muy importante porque supone hacer una adaptación de la novela en la democracia.⁵²

Que el montaje de las imágenes lo haga un director como Jess Franco, caracterizado por un tipo de cine alternativo y desconocido en el extranjero, igualmente aporta la idea de la nueva imagen cultural de España en 1992. A Jess Franco, lo llaman el “Ed Wood” español porque se caracteriza por hacer películas en períodos muy cortos de tiempo y de baja calidad. Sus películas son de terror y alto contenido sexual con una especial manera de filmar los planos utilizando mucho la cámara de mano.⁵³ Además, la

⁵² Según Kercher, el proyecto forma parte de promocionar la hegemonía cultural de Cervantes (101). Ver su análisis sobre el marketing de esta cultura por los gobiernos democráticos (99-132).

⁵³ Para un estudio de la filmografía de este director y de su estilo cinematográfico experimental y vanguardista de género de horror, consúltese Le Cain, quien analiza el tema de las fronteras de género en algunas de sus películas. También Hawkins estudia el montaje en el cine de horror vanguardista de este director (87-113).

Filmoteca Española, el Ministerio de Artes Visuales y la Junta de Andalucía elige a Jess Franco para hacer el montaje por su relación laboral con Welles en diferentes proyectos, a través de la cual le comunica sus intenciones sobre su adaptación cinematográfica del *Quijote*.

En conclusión, la manera en que Welles adapta el *Quijote* es muy innovadora y poco usual en las adaptaciones cinematográficas de la novela. A ello se une la original forma de filmar las imágenes como parte de la crítica del lenguaje tradicional hollywoodiense, la cual se representa en los planos contrapicados tan característicos de la cinematografía de Welles, la inclusión de Rocinante como personaje y el enfoque humanizado de los personajes incorporado en sus acciones y vestuario. Estas características de los protagonistas contrastan con sus representaciones sublimes en otras películas. Por ejemplo, Welles incluye planos de don Quijote desnudo o en camiseta (ilustración), y graba en primer plano el trasero de Rocinante (ilustración). Tales “realidades,” nunca representadas ni en las novelas de caballería ni en las épicas de Hollywood, representan el mismo bajo nivel mimético que coincide con la parodia. Welles se burla de los preceptos clásicos del cine de Hollywood al incluir estas imágenes sin relevancia para el canon americano.



Don Quijote en camiseta invoca a Dulcinea en plano contrapicado, *Don Quijote de Orson Welles*, dir. Franco (2001)



Plano del trasero de Rocinante, *Don Quijote de Orson Welles*, dir. Franco (2001)



Don Quijote se baña con la ayuda de Sancho en la azotea de un edificio al lado de las antenas de televisión, *Don Quijote de Orson Welles*, dir. Franco (2001)

La creatividad de Welles para abordar la adaptación de la parodia cervantina se da tanto en la forma de filmar como en la manera de adaptar esta obra literaria al cine. En su *Quijote*, Welles consigue reflexionar sobre “the periphery of Spain, exploring the territories of Cervantes with his own rhetorical flourish...” (Rippy 13). En conjunto, se crea así un discurso cinematográfico que va en contra del estilo y contenido de la tradición del cine de entretenimiento. El objetivo de Welles de criticar el idealismo del

cine de Hollywood se supera y llega a la crítica social y política de la España turística e idealizada de Franco. Y al igual que con Cervantes, el idealismo de su don Quijote sigue chocando con la realidad española que todavía está necesitada de héroes. La España franquista sigue siendo un país de costumbres medievales.

Capítulo 3

La aparente fidelidad argumental: Rafael Gil

La película *Don Quijote de La Mancha* de Rafael Gil (España, 1948), con guión basado en una síntesis literaria de Antonio Abad Ojuel, no inventa episodios nuevos respecto a la trama de la novela original, ni produce cambios de época en su representación. Incluso los títulos de crédito mencionan que el argumento de la adaptación es la novela de Miguel de Cervantes. A pesar de ello, esta película, aparentemente muy fiel al original, produce cambios en la parodia cervantina y sigue siendo ejemplo de adaptaciones cinematográficas que crean parodias nuevas. En el caso de Gil, se construye una imitación paródica con intencionalidad de homenaje al texto literario y la España imperial de Cervantes, que acaba convirtiéndose en (parodia) homenaje a los valores religiosos del proyecto cultural franquista. El objetivo de análisis que sigue es determinar cómo el elemento de veneración a la sociedad cervantina y a la suya propia produce una falta de fidelidad paródica al texto literario.

La película de Gil se estrena el dos de marzo de 1948 durante la primera década de la dictadura de Franco, para celebrar el cuarto centenario del nacimiento de Cervantes y “en solemne función de gala, bajo el patrocinio del Ministerio de Educación Nacional” (Fernández Cuenca 57). La producción es de Cifesa, empresa productora franquista, y como consecuencia es obvio su interés nacionalista. Las condiciones del franquismo afectan el empleo de la parodia quijotesca, ya que el director, además de trabajar con

Cifesa, defendió la ideología de la dictadura en todo su trabajo y adaptaba obras literarias al cine con el fin de adecuarlas a la ideología establecida del régimen (Herranz 56).⁵⁴

El resultado de la adaptación de Gil es comparable al cuento de Borges “Pierre Menard, autor del *Quijote*” (1941), en el que un narrador anónimo defiende la genialidad de Pierre Menard en su proyecto de reescritura del *Quijote*. El texto de Menard representa exactamente los capítulos nueve, treinta y ocho, y un fragmento del veintidós de la primera parte la novela de Cervantes. Según el narrador: “El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico” (52). La causa de esta riqueza se basa en la lectura de un texto clásico en un contexto temporal diferente que aportaría la diferencia de significado en el mismo acto de lectura. Como afirma el narrador del cuento: “Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas” (55).⁵⁵ Al cambiar de contexto, el texto de Menard, aunque idéntico al cervantino, varía su significado.⁵⁶

⁵⁴ Sobre el cine realizado por la productora Cifesa consúltense Evans.

⁵⁵ Borges sugiere que la acción de escribir y leer, aunque idéntica, crea significado. Borinsky, Sacerio-Garí y Madrid (159-163) ofrecen análisis del tema. Sobre otros acercamientos del cuento ver también Arrojo y su estudio como una reflexión sobre la ambivalencia de la fidelidad en las teorías de la traducción.

⁵⁶ Los capítulos elegidos por Menard para su reescritura hablan sobre los diferentes narradores de la novela. Por ejemplo, el capítulo noveno de la primera parte es el momento en el que el narrador explica el asunto del manuscrito encontrado escrito en

Según Santos, “el Quijote de Cifesa —la antorcha de los éxitos⁵⁷— fue concebido como un ambicioso producto cultural característico de la época: una operación de prestigio en la que la fecha de realización y el sello característico de la casa productora condicionaron profundamente el resultado” (42). Este resultado es, a primera vista, una adaptación de argumento muy fiel al original, en la que se narran las dos partes de la novela y se incluyen las tres salidas y la muerte de don Quijote. Si se compara con otras películas, la de Gil es la que más aventuras de la novela representa en imágenes porque el director tenía obsesión por la fidelidad al texto literario en toda su labor, y pretendía representar a un don Quijote “realista y humano, sin intentar interpretaciones personales que estarían fuera de lugar en una adaptación cinematográfica” (Fernández Cuenca 57). De ahí que Gil comience su película con un primer plano en el que aparecen los créditos con el título de la novela y su autor: *Don Quijote de La Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra sobre una imagen fija de un dibujo de don Quijote leyendo (ilustración).

árabe que contiene la historia de don Quijote, que fue escrita por Cide Hamete Benengeli y traducida por un morisco al español. Esto pone de relieve la importancia de la selección de los capítulos o momentos elegidos para su repetición en relación con el objetivo del texto borgiano por su naturaleza metaliteraria.

⁵⁷ El icono visual de la productora Cifesa era una antorcha.



Imagen fija sobre la que aparecen los títulos de crédito, *Don Quijote*, dir. Gil (1948)

Sin embargo, a pesar de esta supuesta fidelidad, el resultado es bien diferente, no sólo por el mero paso del tiempo sino por cómo manipula Gil el texto literario.⁵⁸ Los cambios realizados son el resultado de la representación de un discurso franquista. Por ello, la parodia cervantina expone los códigos morales establecidos en la época de Franco e incorpora elementos propios en la anécdota, por ejemplo el discurso patriótico hiperbólico y el catolicismo. Dado que el objetivo, tanto de Gil como Cifesa, era un

⁵⁸ Abad Ojuel, escritor, periodista y colaborador de Gil en varios proyectos, colaboró en el guión cinematográfico de la adaptación de la novela. Ellos lo llaman “síntesis” de la novela, precisamente por esta obsesión de fidelidad al texto literario.

proyecto propagandístico, según Herranz, la película corresponde “al concepto de ‘aprovechamiento’ del patrimonio nacional por operación de prestigio y por potenciar los elementos de la cultura populista española” (52). Por un lado, se aprovecha de la popularidad del personaje literario don Quijote, de gran prestigio literario internacional para construir un héroe del bando nacional. Por otro lado, *Don Quijote* se considera patrimonio nacional cultural, ya que forma parte del mito del Siglo de Oro que la cultura franquista desarrolla.

El mito del Siglo de Oro se fundamenta en el énfasis de eventos históricos que representan triunfos de la historia española, principalmente basados en la Reconquista, la defensa del territorio español con identidad de cruzada, y la conquista de grandes tierras nuevas. Esta cultura oficial de la vuelta al pasado enfatiza las luchas religiosas de la península de cristianos contra moros, la conquista, colonización y evangelización del Nuevo Mundo en las monarquías de Carlos V, Felipe II y Felipe III, que junto con la Contrarreforma definen, según el proyecto cultural franquista, la identidad española o el concepto de lo español. Así que, en este contexto, el descubrimiento de América simboliza el esplendor español de su monarquía y expansión católica en su lucha contra el infiel. Según Mira, la productora Cifesa representa este mito del Siglo de Oro en la cinematografía de sus películas históricas, en las cuales “la narrativa...construye las metáforas históricas de la falange y del franquismo” que se identifican con “el catolicismo y las virtudes españolas” (63). Este uso de la historia se da por igual tanto en las películas históricas como en las adaptaciones cinematográficas de la literatura española.

El manejo de la literatura y la historia en el cine con fines ideológicos determina la elección de los textos literarios que se quieren llevar a la pantalla y cómo se llevan. Al adaptar el *Don Quijote* de Cervantes, Gil crea sobre todo una ampliación del mito siglo de orista basada en el elemento religioso para afirmar la identidad nacional que proporciona el símbolo de este héroe de la caballería andante con “el ideal castellano del hombre religioso y guerrero que lucha por Dios y por la Patria” (Goytisoló 54).

Para Franco, el “verdadero” carácter español es católico (Grugel y Rees 130). El catolicismo está fuertemente vinculado a la causa nacional, por ejemplo en el control de la educación, la moralidad, los valores familiares, y al objetivo histórico de la España cristiana de los Reyes Católicos y del Siglo de Oro que Franco pretende continuar. Y así se expone en el partido oficial de la dictadura, la Falange, en el que “many Falangists saw Catholic values as central to their own cultural and social programme, and as a feature of their ideology” (Grugel y Rees 131).⁵⁹ De hecho, fuera de la escuela, este partido crea el Sindicato de Estudiantes Universitarios y el Frente de Juventudes para el control religioso de los jóvenes, vigilancia de las actividades de las jóvenes españolas que se daba a través de la Sección Femenina (Grugel y Rees 133). Esta organización política representa el

⁵⁹ El partido se crea en los años treinta para agrupar a los movimientos fascistas españoles y se apropia del yugo y las flechas del escudo de los Reyes Católicos como su símbolo. Utilizan a los monarcas como inspiración para sus objetivos de devolver a España a su grandeza monárquica inseparable del poder imperial (Gibson 27). Payne y Ellwood estudian el fascismo español en detalle.

lado femenino del partido de la Falange española y en la que Isabel la católica y Santa Teresa de Ávila son los modelos de conducta para su proyecto religioso e intelectual.⁶⁰

Los libros de caballería fortalecen el catolicismo que exalta el franquismo. Según Grugel y Rees, la conquista religiosa, la unificación de España, la creación de un imperio fueron identificados como proyectos católicos designados para la expansión de la “verdadera” religión: “The ideal that was upheld, strongly influenced by the nineteenth-century polemicist Menéndez Pelayo, was of the ‘golden age’ of Ferdinand and Isabel. This suggested that the church and its traditional teachings were essentially responsible for the past greatness of Spain” (130). Y los libros de caballería representan y ensalzan en sus héroes este ideal cristiano de los siglos XV y XVI, los cuales no son textos religiosos, sin embargo se convierten en defensores de la religión católica al exaltar el ideal cristiano de la época. De ahí que la adaptación cinematográfica de Gil represente a un caballero andante católico apostólico, icono del caballero cristiano viejo, y se identifique a sus enemigos, los encantadores de la realidad, con los moros símbolos del mal.⁶¹ Gil crea un

⁶⁰ La Sección Femenina se constituye en 1934, dirigida por Pilar Primo de Rivera, hermana del líder de la Falange, José Antonio Primo de Rivera. Ofer ofrece un estudio detallado de sus modelos históricos femeninos y su redefinición de feminidad, que incluyen contradicciones en el uso de estas figuras de la Edad Media y del Siglo de Oro por Franco: i.e., estas figuras femeninas pueden verse como ejemplos de mujeres con poder público (Grugel y Rees 135).

⁶¹ Históricamente España se ha formado con la llegada de muchos pueblos (romanos, fenicios, visigodos, árabes, etc.). Sin embargo, en el discurso franquista sólo a

don Quijote católico al estilo Contrarreformista ligado a los valores medievales de la visión del cristiano viejo porque el original, aunque sea cristiano, es crítico con dicha práctica religiosa y como se mencionó en el capítulo primero, su cristianismo se encuadra en el entorno Erasmista más en concordancia con las ideas renovadoras renacentistas y la sociedad cambiante de la época de Cervantes (Johnson *Modern* 12-18).

Las características de los héroes de los libros de caballería, representantes de la cultura medieval y por tanto de la retórica de la cruzada, encarnan las virtudes del carácter español: nobleza de espíritu, valentía, bondad cristiana, lucha por el bien contra el mal, imbatibilidad y obtención de honra y gloria combatiendo a los infieles. Los libros de caballerías llenos de ideales religiosos y guerreros coinciden con los valores propagados por el régimen franquista: catolicismo, pureza racial (en la que se incluye la pureza religiosa) y unidad nacional.

El héroe santo y buen guerrero simbolizado en don Quijote ha sido el ejecutor de la vuelta de los valores que representan la “Nueva España” franquista y que – según reza la propaganda- se perdieron con la República contra la cual el Bando Nacional luchó en la guerra civil para imponer el orden perdido de la monarquía. La obligación de su proyecto cultural es restablecer este orden perdido en todos los niveles. Según Grugel:

los árabes se les ve como extranjeros. El mito de tal homogeneidad es el que provoca que en el régimen dictatorial de Franco el concepto de lo español se defina a partir de la lucha religiosa contra el musulmán (Goytisolo 7-29). Hopewell analiza el desarrollo de este tema en la sociedad y cine de la dictadura (29-43).

The Republic and its supporters represented a threat to property, religious values, the social order, and the integrity of the nation state ... In this sense the Nationalist rhetoric of ‘true Spain’ and ‘anti-Spain’ was as much directed at cultural and social forms and practices as at political ones...Constructing the New State was therefore...an attempt to wield cultural and social power in order to rewrite the evolution of Spain and make Francoism an unquestioned part of the natural order of thing. (128)

El don Quijote de Gil es representado con este enfoque en el catolicismo y aunque en la novela de Cervantes también es buen cristiano, como se explicó anteriormente, Gil enfatiza este aspecto del caballero en la repetición, por ejemplo, del grito “¡Gracias, Dios mío!” verbalizado por don Quijote después de cada batalla (ilustración).



Fotograma de don Quijote dando gracias a Dios por haber vencido en la batalla en la que una princesa va secuestrada en un coche de caballos (paralelo con el episodio de la novela I. 8-9), *Don Quijote*, dir. Gil (1948)

Como indica Mira, “todos los héroes en narrativas historiográficas en este periodo están vinculados con Franco” (69) y la vinculación de don Quijote con el caudillo es evidente. Las batallas se representan con un esquema muy fijo: planos panorámicos para la lucha, planos medios de la lucha entremezclados con un primer plano de Sancho, nervioso ante la situación, y finalmente un primer plano de don Quijote derrotado, vencido por el contrincante. Acto seguido, don Quijote y Sancho continúan su viaje por tierras manchegas (ilustración).



Plano medio de Don Quijote fracasado, *Don Quijote*, dir. Gil (1948)

La repetición de este esquema cinematográfico de las batallas de don Quijote aporta la característica “sufrida” y de superación de su carácter heroico. La superación de las constantes derrotas le hace memorable. Es decir, se representa la valentía de un personaje que se enfrenta a sus enemigos a pesar de sus repetidas derrotas. Si a esto se le añade que está luchando “contra el mal, por Dios y por su patria,” como repite constantemente al principio de cada batalla, la representación de este héroe se relaciona con el esfuerzo y valentía del propio Franco al enfrentarse al bando republicano. Las coletillas verbales utilizadas por don Quijote forman parte del discurso franquista que expresaban la ideología de la dictadura y que se repiten constantemente en sus textos oficiales como decretos y cartas. Por ejemplo, los decretos y comentarios incluidos en el libro sobre la construcción del Valle de los Caídos, que Méndez utiliza para explicar el objetivo de esta obra arquitectónica del dictador, están llenos de este tipo de referencias: “por los que cayeron en el camino de Dios y de la Patria,” “los que dieron su vida por Dios y por la Patria, y para ejemplo de las generaciones venideras” (314-316). En referencia a la tumba de Franco, Méndez afirma que “recibía sepultura bajo la misma bóveda y al lado de miles de españoles caídos por Dios y por la Patria” (291). Posteriormente, Sancho se une a las batallas y participa con don Quijote en ellas, metáfora de los españoles que lucharon junto a Franco en la guerra civil.

La narrativa cinematográfica muestra una contradicción en la característica del guerrero invencible, ya que se representan constantes derrotas, enfatizadas en el lenguaje filmico con primeros planos. Sin embargo, esta característica se transforma en resignada humildad, tan propia de la vida católica, y en superación y valentía ante el enemigo. La construcción cinematográfica de las aventuras de don Quijote destaca los valores de

cruzada representados y su asociación con la cultura militar tan protagonista en el régimen franquista. Según Graham:

A generation of officer cadets came to see themselves as the defenders of Spain's unity and hierarchy and of its cultural and political homogeneity, as consubstantial with the country's historic greatness. Indeed, many in the military elite took this one step further, interpreting their defense of this idea of 'Spain' as a new imperial duty. (*Civil War* 3)

El énfasis de Gil en el elemento patriótico-católico en la lucha de don Quijote contra el mal por Dios y por su Patria confirma la construcción heroica no sólo basada en la vuelta al pasado imperial, sino también en su lucha antirrepublicana o “roja,” ya que la República constituyó una lucha contra la iglesia tanto a nivel político con el establecimiento institucional de un estado laico como social al alejar las actividades religiosas de la esfera pública. De acuerdo a Vincent: “The Republican constitution of 1931 inaugurated a bitter legislative battle to make Spain a secular state...with and independent church, devoid of state support or official function, and religious practice confined to the private sphere” (55). De ahí que durante la época republicana, las políticas religiosas establecieron normas en la manera de exponer la religión públicamente: “the way the new authorities restricted religious processions or the ringing of church bells, or their interference with ceremonies and celebrations organized around local saints or local appellations of the Virgin Mary” (Graham *Civil War* 11). La dictadura de Franco legitimó el catolicismo como religión nacional lo que significó la vuelta a la esfera pública de esta clase de manifestaciones religiosas.

Este tipo de celebraciones religiosas profundamente arraigadas en el pueblo conecta con la característica de derrota, sufrimiento y resignación de don Quijote representado en la película que forma parte de la identidad de mártir de la vida de los santos, los cuales mueren a mano de infieles en su intento de superar al enemigo de la religión católica. Con Gil, el héroe de caballerías queda representado como un santo, un personaje que lucha contra las injusticias del mundo en el que vive, en el que sus enemigos, los encantadores de su realidad, son los moros, o sea “el otro” no castizo. La característica de mártir, de sufrimiento por los otros desarrollada en el héroe don Quijote le aporta al héroe filmico el significado tanto católico como popular: “In these creations, as in other aspects of the fascist aesthetics in the initial period of the dictatorship, the configuration of a cultural myth upholds the prototype of a hero who belongs to the collective ideal of a rural society, in which the archetypes of saints and warriors hold sway” (Tuñón de Lara 26). La lucha antirrepublicana queda así también figurada en la representación de un santo junto al héroe de la España Contrarreformista como modelos de santidad para el pueblo español.

El elemento religioso sigue apareciendo en la película de Gil, primero, incluido constantemente en los diálogos de los personajes con coletillas como “si Dios lo quiere así...,” o en la venta, el posadero le dice a don Quijote: “hoy es viernes comerá usted truchuelas y no hay otro pescado” (ilustración).



Plano de don Quijote en la venta, *Don Quijote*, dir. Gil (1948)

Segundo, se aprecia en las acciones y discursos del caballero y el escudero, por ejemplo en la sierra don Quijote reza el Ave María (ilustración), o Sancho le pide la bendición a su señor antes de partir con la carta para Dulcinea (ilustración), o en la escena de la ínsula Barataria, que no casualmente es incorporada muy brevemente destacando la comparación de la acción de buen gobernador de Sancho con un ángel: “Señores desnudo salgo. No es menester otra señal para dar a entender que he gobernado como un ángel” (ilustración).



Don Quijote reza el Ave María en la sierra, *Don Quijote*, dir. Gil (1948)



Sancho recibe la bendición de don Quijote, *Don Quijote*, dir. Gil (1948)



Sancho se compara a un ángel por su buen gobierno en Barataria, *Don Quijote*, dir. Gil (1948)

Tercero, se manifiesta en la manera en que Gil adapta los personajes del texto cervantino. Por ejemplo, en el texto de Cervantes el cura Pero Pérez habla siempre de literatura secular, nunca religiosa. Según Lathrop: “He never even mentions religious literature—the Bible, lives of the saints, missals, prayer books, and so on. He is very astute in his valuations of secular literature and seems to have been a voracious reader in most areas” (xxx). Gil abandona esta función literaria y su versión del cura realiza únicamente funciones religiosas. Por ejemplo, desaparecen los momentos en los que Pero Pérez pronuncia sus dictámenes sobre la literatura secular en su discusión con el barbero sobre los libros de caballería (I. 6). Pero Pérez aparece dando la extremaunción a don Quijote en la escena de su muerte al final de la película en un catolicismo exagerado, que además

aparece en las últimas palabras del caballero: “Señores... Vámonos poco a poco... pues ya en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño... Yo fui loco y ya soy cuerdo... Quede con vuestra mercedes mi arrepentimiento... y mi verdad... volverme a la estimación que de mí se tenía... Jesús... Jesús... Jesús” (62). A pesar de que el discurso viene directamente del libro, la adición de la palabra “Jesús” repetida en el último mensaje de don Quijote refuerza el enfoque religioso de la adaptación, acentuando el fervor católico que el montaje audiovisual de los últimos minutos recalca. Después de este diálogo don Quijote muere y aparece un primer plano del libro seguido de don Quijote y Sancho en el camino con letras impresas en mayúscula que dicen “Y eso no fue el fin sino el principio” (ilustración). La letra de la música, que acompaña a las imágenes, es “Gloria, Gloria.”



Don Quijote y Sancho al final de la película, *Don Quijote*, dir. Gil (1948)

Este lenguaje cinematográfico audiovisual del final de la película de Gil expone el carácter megalómano de Franco en su intento de glorificarse a sí mismo y a su causa a través de la apropiación de artefactos culturales, como lo hizo con la construcción del Valle de los Caídos, al erigir un monumento arquitectónico que en sus hiperbólicas dimensiones estructurales supera la basílica de San Pedro, símbolo de grandeza del Vaticano y residencia del papa.⁶² En el caso de la película, el final de Gil glorifica el proyecto cultural de Franco, un modelo social de comportamiento construido a partir de la lucha contra el infiel y cuyo héroe afirma al comienzo, “Dichosa edad y siglos en el que saldrán mis hazañas.” La glorificación de la guerra civil se iguala a los eventos históricos de la “reconquista,” las monarquías imperialistas y la sociedad Contrarreformista.

La película de Gil que se aborda a partir de los conceptos romántico-positivistas que escribía Américo Castro sobre la novela: la locura sublime, un Quijote idealista y un Sancho realista (Herranz 59) presenta a un caballero andante hiperbólicamente idealizado, exagerando sus cualidades religiosas y desechando aquellos episodios más realistas propios del personaje de la novela en los que don Quijote pasa hambre, es apaleado o insultado. El director elimina el carácter realista y humano del héroe cervantino porque no representa los episodios de hambre que abundan en la novela, y al contrario, don Quijote en esta película come mucho, y si es viernes, come pescado.

⁶² Ver Coad para un análisis detallado de la arquitectura franquista en el uso de la construcción de la nación y a lo largo de la historia española y Méndez para un análisis específico del monumento.

También elimina los momentos escatológicos de la obra de Cervantes. Por ejemplo, no son representados los vómitos producidos por el bálsamo de Fierabrás (I. 27) entre otros.⁶³ Gil trabaja sobre todo en la ampliación del mito literario para afirmar la identidad nacional, transformando una obra profundamente cómica en algo únicamente serio. Anula los momentos cómicos del texto literario con el objetivo de presentar a un héroe solemne recreado en un discurso dictatorial y caracteriza a los personajes de su adaptación basándose en él.

Todos estos cambios hacen que la adaptación cinematográfica de Gil produzca una metamorfosis de la parodia literaria y política original porque en Cervantes lo que era crítica de la España Contrarreformista, Gil lo convierte en exaltación. La crítica de la sociedad cervantina, que surge de la parodia literaria, se transforma en la película en homenaje a la sociedad Contrarreformista, que en sí es, modelo de la sociedad franquista. Su exacerbación del catolicismo y de la identidad nacional a través del pasado literario se convierte en la exaltación de eventos históricos que representan valores de religión, unidad nacional y pureza racial. El caballero perfecto es el caballero cristiano “-ideal, repetimos, de todos los españoles cuando en nuestros dominios no se ponía el sol-” (Goytisolo 39).

Por lo tanto, los creadores del discurso franquista se apoderan de la obra maestra de Cervantes para alabar sus propios valores. Sin embargo, hay que tener en cuenta que tras la reconquista y el imperio de Carlos V se termina la época heroica en la que la honra

⁶³ El bálsamo lo beben el caballero y su escudero como en la novela pero solamente aparece su ingesta, no sus consecuencias escatológicas y divertidas.

y la gloria se consigue combatiendo a los infieles. Cervantes publica su *Quijote* (1605, 1615) en un momento histórico caracterizado por el fin del esplendor de la monarquía de Felipe II, el retraimiento de la monarquía de Felipe III y la crisis económica de finales del siglo XVI. En este contexto, los hidalgos empobrecidos son los que van a las Indias para luchar a cambio de tierras, y los conquistadores del Nuevo Mundo son los hidalgos sin fortuna. En este ámbito, el autor protesta el cambio de la honra y la gloria de la guerra por el dinero parodiando los libros de caballería para mejor articular su protesta.

En contraste, esta protesta desaparece por completo en la película, en la que el uso de la historia y la literatura se convierten en un arma para la imposición de la misma ideología contra la cual escribía Cervantes:

Franco legitimized his violent new order by reference to an ultra-conservative reading of Spanish history...He erected a repressive myth of a monolithic Spanish 'nation' born in the 15th century with the Catholic Kings, where hierarchy and cultural homogeneity, guaranteed by integrist Catholicism, had generated imperial greatness. (Graham *Civil War* 133)

La película de Gil, de trasfondo nacionalista y de ensalzamiento de los valores católicos y culturales del discurso franquista, dice más por lo que no expresa su *Quijote* que por lo que se está ensalzando en ella. Los aspectos no representados del caballero don Quijote (los discursos de crítica, sus momentos de hambruna, etc.) son los déficits de una sociedad que expresa su identidad desde un sistema dictatorial.

Gil transforma la parodia cervantina de tal modo que des-parodia la obra cervantina para terminar convirtiéndose en homenaje y ensalzamiento a los valores religiosos y caballerescos del héroe de caballerías representado en don Quijote y el Siglo

de Oro. Desde la perspectiva de la fidelidad paródica, la película de Gil mantiene el elemento homenaje a los caballeros medievales característica de la parodia quijotesca. A la misma vez dicha representación cinematográfica representa el fracaso de esta adaptación de la parodia de la novela al desaparecer la crítica al idealismo del género caballeresco y por consiguiente la parodia literaria y política original.⁶⁴

En la adaptación de Gil la ironía cervantina no se representa. Y como se dijo en el primer capítulo, es la que proporciona el contraste de los dos mundos, el ficticio y real del momento de Cervantes. A partir de la ironía cervantina se da tanto el homenaje de los valores medievales como la crítica del carácter idealizado de estos valores en los libros de caballerías y su uso en la sociedad del XVII o la crítica del retraimiento político y social religioso que practicaban los gobernantes de la época cervantina. Gil incorpora solamente el ensalzamiento a los valores medievales del caballero que lucha por la justicia, su patria y su rey, hiperbolizando el elemento cristiano/católico. El director en el proceso de imitar a Cervantes hace de su película una imitación de una novela de caballerías con un caballero cristiano patético y la nueva parodia se construye a partir de la imitación hiperbólica del elemento católico. Esta exageración de lo religioso construye el homenaje a los caballeros andantes de los libros de caballerías, a los valores de la sociedad Contrarreformista, a la novela de Cervantes y al momento histórico, político y social de la

⁶⁴ Según Eisenberg, era muy común en la dictadura franquista la publicación de estudios sobre Cervantes como defensor de la sociedad de su tiempo (*Cervantes* 97).

película, la dictadura franquista.⁶⁵ El elemento de auto-reflexividad de la parodia homenaje creada en la película de Gil se basa precisamente en el discurso político, social y religioso de la dictadura del *Generalísimo* Franco.

⁶⁵ Para que haya parodia no es imprescindible que se de humor o crítica. En el proceso de imitación, es en la diferencia con el primer texto donde se construye la crítica, o el humor, o el homenaje.

Conclusión

What I do want to suggest is that we must broaden the concept of parody to fit the needs of the art of our century – an art that implies another and somewhat different concept of textual appropriation...The best historical model for this is the mock epic...

Linda Hutcheon

Don Quijote de La Mancha ofrece una especie de esqueleto paródico que han encarnado varios directores de cine para parodiar otros discursos que el original de Cervantes y que están más cercanos al contexto histórico, social y político de la adaptación (el gobierno revolucionario mexicano, el cine hollywoodiense y la dictadura franquista). El mecanismo paródico de esta novela se convierte en una herramienta de producción de nuevas parodias en el cine. De esta manera, se cuestiona por un lado los “acercamientos moralistas” de la crítica española en los análisis de las adaptaciones *Don Quijote de La Mancha* al definir las como fieles o no fieles al texto literario, lo cual aporta respectivamente positividad o negatividad a la creación del director o guionista. Por otro lado, se justifican los nuevos análisis de la adaptación filmica basados en el estudio de las películas como obras independientes, teniendo en cuenta sus contextos históricos-artísticos y a través del cual se observa y enfatiza la creatividad de un director a la hora de adaptar un texto literario al cine.

La variedad de representaciones de la novela de Cervantes con objetivos y contextos tan diferentes se da por la característica paródica del texto cervantino:

El hecho que el *Quijote* ejerce una hegemonía como “libro nacional” ha dado una dimensión política particularmente fuerte al forcejeo entre bandos opuestos de críticos y pensadores. Aquellos que luchan por apropiarse de la obra (o de su autor) para sus respectivos campos representan todas las corrientes ideológicas imaginables, desde nostálgicos tradicionalistas y nacionalistas hasta los que abogan por profundos cambios revolucionarios. (Iffland “Sobre el destino” 96)

El carácter propio de la parodia provoca esta multiplicidad de intencionalidades políticas y artísticas ya que “parody can be used as a self-reflexive technique that points to art as art, but also to art as inescapably bound to its aesthetic and even social past” (Hutcheon *Poetics* 101). El análisis demuestra que el nuevo significado paródico se da tanto en las películas que varían el argumento, como en las que aparentemente no lo varían.

En este ámbito de las relaciones entre el cine y la literatura, el concepto de fidelidad al original se sobrepasa porque todo depende de lo que se entienda por “fidelidad.” Inventarse nuevos episodios no resta fidelidad literaria si se analiza a la luz de la fidelidad paródica. Como sugiere Hutcheon, el problema surge no sólo en que la nueva obra puede tener diferentes objetivos (las películas de *Don Quijote*), sino también en que el original “can be plural too” (*Adaptation* Xiii). Es decir, existe una intención a la hora de adaptar una obra literaria al cine que va más allá de la simple representación del texto literario en la pantalla. Además de las múltiples fidelidades que se pueden dar al contestar la pregunta que Bazin y posteriormente otros críticos plantean respecto a este tema: “Faithful to what?” (75).

Stam caracteriza los análisis de las adaptaciones cinematográficas basados en conceptos de fidelidad de “moralistic approach” apoyándose en la idea de que “when we say an adaptation has been ‘unfaithful’ to the original, the term gives expression to the disappointment we feel when a film adaptation fails to capture what we see as the fundamental narrative, thematic, and aesthetic features of its literary source” (“Beyond Fidelity” 54). La noción de fidelidad es problemática, principalmente porque, primero, excluye “the actual processes of making films” (“Beyond Fidelity” 56) y, segundo, porque en el proceso de adaptar una obra literaria al cine se complica “by the passage of time and by the change of place. The verbal signals are not always communicated in the same way in a changed context” (“Beyond Fidelity” 57). Por tanto, hay que cuestionar los estudios basados en los conceptos de fidelidad que no tienen en cuenta estos cambios contextuales e introducir nuevos acercamientos a las adaptaciones cinematográficas.

Al reflexionar sobre las diferentes aportaciones metodológicas de la academia en la teoría de la adaptación, Ray apoya los estudios que se alejan de las traducciones de las palabras a las imágenes (parte de los análisis de la fidelidad) a favor de aquellos que contextualizan los análisis cinemáticos:

The film adaptation, in Derridean language, is not simply a faded imitation of a superior authentic original: it is a “citation” grafted into a new context, and thereby inevitably refunctioned. Therefore, far from destroying the literary source’s meaning, adaptation “disseminates” it in a process that Benjamin found democratizing. (45)

Renovar una obra literaria en el cine implica, como dice Ray “rethinking the media’s fait accompli, imagining new ways in which words and images can be adapted or combined, as well as new purposes for those combinations” (49).

Los tres ejemplos de adaptaciones de *Don Quijote* analizados desde la perspectiva sociológica que propone Andrew “has rapidly taken us into the complex interchange between eras, styles, nations, and subjects” (37). Las reflexiones históricas provenientes de la adaptación de la parodia quijotesca al cine y su recontextualización se convierten en una lectura posmoderna de las nuevas realidades parodiadas. En este trabajo, el concepto de posmodernidad se incorpora de acuerdo a Lyotard como un proceso de reflexión crítica contemporánea de la modernidad a través del pasado artístico: “the ‘post-’ of postmodernity does not mean a process of coming back or flashing back, feeding back, but of *ana*-lysing, *ana*-mnesing, of reflecting” (1615). ¿Y qué son, si no análisis o reflexiones históricas y artísticas de la modernidad estas nuevas representaciones cinematográficas de la parodia quijotesca de Cervantes?

El término polisémico de posmodernidad, según Stam, “implies the global ubiquity of market culture, a new stage of capitalism in which culture and information become key terrains for struggle” (“Politics” 753). Los nuevos contextos culturales representados en las películas hacen referencia a estas expresiones de lucha sociales tanto desde la izquierda como desde la derecha política. Este discurso posmoderno “has shown a protean capacity to change meaning in different national and disciplinary context, coming to designate a host of heterogeneous phenomena, ranging from details of architectural décor to broad shifts in societal or historical sensibility (Stam “Politics” 753). En el ámbito de las relaciones entre el cine y la literatura, la reutilización de la

parodia quijotesca cambia su significado original y las nuevas parodias creadas en las adaptaciones cinematográficas de la novela *Don Quijote de La Mancha* se convierten en lecturas posmodernas de las nuevas sociedades aludidas.

A pesar de que Stam no considere la parodia (frente al pastiche) como la más típica expresión estética de la posmodernidad (“Politics” 755), ésta es parte del desarrollo posmoderno. La parodia y el discurso posmoderno están muy relacionados por su carácter de reescritura. Según Hutcheon, “postmodernist parody is a value-problematizing, de-naturalizing form of acknowledging the history (and through irony, the politics) of representations” (*Poetics* 94). Utilizar la estructura paródica para criticar los momentos históricos y culturales de las películas corresponde a lecturas posmodernas, ya que se analiza la estructura paródica de las películas en una lectura de re-análisis de los discursos históricos y culturales:

Parody has perhaps come to be a privileged mode of postmodern formal self-reflexivity because its paradoxical incorporation of the past into its very structures often points to these ideological contexts somewhat more obviously, more didactically, than other forms. Parody seems to offer a perspective on the present and the past, which allows an artist to speak to a discourse from *within* it, but without being totally recuperated by it.

(Hutcheon *Poetics* 35)

El uso de las parodias literarias para crear parodias contemporáneas en el cine, hace que estas nuevas parodias sean posmodernas por su característica de “-*decentering*, *displacement*- which suggest the demystification of preexisting paradigms” (Stam “Politics” 754). Es decir, por su proceso de reflexión crítica contemporánea a través del

pasado artístico. Los directores utilizan la auto-reflexividad propia de la parodia quijotesca para examinar sus propios contextos artísticos e históricos y por tanto las parodias creadas son parodias posmodernas que Hutcheon califica como “‘nudging’ commitment to doubleness, or duplicity” (“Poetics” 1). La duplicidad del texto cervantino (de la literatura de caballerías y el propio texto) se sobrepasa y las representación de la novela en el cine – la adaptación cinematográfica- crea su propia dualidad textual, la cual se convierte en lectura posmoderna del nuevo momento parodiado.

Finalmente, hay que tener en cuenta las diferencias respecto al tiempo y contextos en la recepción y producción, tanto del texto literario como de la adaptación. Desde el punto de vista de la recepción de estas películas, los cambios en la estructura paródica original hacen que el placer del espectador al ver la adaptación proceda de reconocer estos cambios. Según Riley, para los contemporáneos de Cervantes “gran parte del placer de leer la novela de Cervantes debe haber procedido de reconocer en ella incidentes determinados o típicos, situaciones y giros extraídos de su exótico hábitat en los *romances* de caballerías y que luego florecían con agradable extrañeza en la tierra hogareña del Quijote (50). De la misma manera, el espectador de la adaptación debe estar familiarizado no sólo con el intertexto literario, sino también con el contemporáneo de la película. Como explica Dentith respecto a la recepción y sus polémicas funciones de la imitación paródica respecto al contexto en la parodia cervantina: “In later centuries, when different social and cultural battles are being fought, then other forms will be the subject of contention...” (59).

Los receptores de la época de Cervantes reconocen perfectamente el intertexto de los libros de caballerías debido a la gran popularidad de éstos. A lo largo de los siglos, el pretexto caballeresco deja de ser conocido y hoy en día los espectadores de las adaptaciones cinematográficas de la novela ya no perciben este primer objetivo paródico de Cervantes. En este estudio no se tiene en cuenta la cultura del receptor para identificar el intertexto de la parodia literaria o cinematográfica que sólo el lector culto puede reconocer. El espectador no contemporáneo perderá la noción de éstos con el paso del tiempo. Y en el caso de las adaptaciones de la novela *Don Quijote* este punto de reconocimiento paródico se complica porque tiene que reconocer el texto y pretexto de Cervantes junto a los nuevos ámbitos de las adaptaciones cinematográficas. Por ejemplo, el elemento cómico que proviene del anacronismo de las aventuras de un caballero andante en la sociedad cervantina estará o no en la adaptación dependiendo de la creatividad del director. Si “[I]o cómico surge de la incompatibilidad de situar en un marco moderno y realista una narrativa fantástica y anticuada” (Riley 51). Al cambiar la época y actualizarla, Welles plantea de forma visual el anacronismo y consigue que el espectador que no es contemporáneo a la época de Cervantes lo perciba. El espectador contemporáneo a la película puede reconocer más fácilmente los cambios producidos en la estructura paródica y su reutilización. Para el espectador de Gavaldón y Gil, el mantener la época, hace que le sea más difícil reconocer no sólo el anacronismo de Cervantes, sino también la reutilización de la estructura paródica. De ahí que el éxito o fracaso de una adaptación cinematográfica estará determinado más por la creatividad de su director que por cuestiones de fidelidad al texto fuente.

La novela *Don Quijote de La Mancha* es “un libro cambiante, que seguramente nunca acabaremos de conocer del todo, porque sus arquetipos se van ajustando a los sueños de cada generación de lectores” (García Jambrina 42). Estos arquetipos, el héroe idealista y solidario, humano y sublime, nacionalista y religioso, se encarnan en sus adaptaciones cinematográficas, que representan precisamente estos ajustes de arquetipos, desde su representación en el siglo XVII hasta nuestros días. A partir de aquí se explora una de las prácticas artísticas más comunes de la época posmoderna: la reutilización de textos literarios consagrados para expresar nuevas prácticas culturales y criticar los nuevos contextos en los que se producen. A la misma vez, esta tesis pone en juego los nuevos acercamientos a la teoría de la adaptación cinematográfica basados en la contextualización de las películas y amplía el concepto de fidelidad en su perspectiva paródica, a partir del cual se cuestiona. Se proponen así acercamientos analíticos a las adaptaciones cinematográficas de un texto literario basados en la producción crítica “that not only takes into account, but also welcomes, the differences among the media” (Stam “Beyond Fidelity” 76). Las diferencias de las películas versus el texto literario son parte de la creatividad de los directores y guionistas a la hora de hacer una adaptación cinematográfica de una obra literaria. Es evidente que las adaptaciones cinematográficas se deben analizar no en términos de su fidelidad al texto original, sino en términos de su propia originalidad y cómo el pre-texto hace posible la articulación que busca cada director.

ANEXO 1

PARADIGMA PARÓDICO

	Discurso imitado	Función paródica y resultado
Novela <i>Don Quijote</i> (1605) (1615)	Libros de caballerías	Crítica del idealismo del género caballeresco. Idealismo vs. realismo (literaria) Crítica de la sociedad Contrarreformista (social y política)
Adaptación <i>Don Quijote</i> Welles (los 60) Jess Franco (1992)	Novela <i>Don Quijote</i>	Crítica del idealismo de la tradición cinematográfica de Hollywood (artística) Crítica de la España de Franco (social y política)
Adaptación <i>Don Quijote</i> Gavaldón (1973)	Novela <i>Don Quijote</i>	Cine mexicano Edad de Oro sobre la revolución mexicana (artística) Crítica corrupción PRI revolución mexicana (social y política)
Adaptación <i>Don Quijote</i> Gil (1948)	Novela <i>Don Quijote</i>	No hay protesta, homenaje a la sociedad medieval y de Franco (social)

Obras citadas

- Andrew, Dudley. "Adaptation." *Film Adaptation*. Ed. James Naremore. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 2000. 28-37.
- Arrojo, Rose Mary. "Translation, Transference, and the Attraction to Otherness-Borges, Menard, Whitman." *Diacritics* 34. 3 (Winter 2004): 31-53.
- Aubier, Dominique. *Don Quijote, profeta y cabalista*. Barcelona: Ediciones Obelisco, 1981.
- Bataillon, Marcel. *Erasmus y España. Estudio sobre la historia espiritual del siglo XVI*. México, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- Baty, Gaston. *Dulcinea*. Madrid: Gredos, 1944.
- Bazin, André. "Adaptation or the Cinema as Digest." *Film Adaptation*. Ed. James Naremore. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 2000. 19-27.
- Berg, Walter Bruno. "Imágenes de México en movimiento: aspectos político-culturales del cine mexicano de los años 40 a 60." *Literatura, historia política, articulando las relaciones entre Europa y América Latina*. Madrid: Iberoamericana, 2004. 187-199.
- Borges, Jorge Luis. "Pierre Menard, autor del Quijote." *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial, 2001. 41-55.
- Bremzen, Anya and Susan Goldman. *The New Spanish Table*. New York: Workman Publishing, 2005.
- Borinsky, Alicia. "Rewritings and Writings." *Diacritics* 4. 4 (Winter, 1974): 22-28.
- Caballero, Rufo. *Rumores del cómplice. Cinco maneras de ser crítico de cine*. La Habana: Letras Cubanas, 2000.

- Carr, Raymond and Fusi, Juan Pablo. *Spain Dictatorship to Democracy*. Boston: George Allen & Unwin, 1979.
- Carrasco Urgoiti, María Soledad. "Aspectos folklóricos y literarios de la fiesta de Moros y Cristianos en España." *PMLA* 78. 5 (1963): 476-491.
- Castro, Américo. *El pensamiento de Cervantes*. Madrid: Revista de filología española, 1925.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de La Mancha*. Ed. Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 2004.
- Coad, Emma Dent. "Constructing the Nation: Francoist Architecture." *Spanish Cultural Studies: An Introduction. The Struggle for Modernity*. Ed. Helen Graham and Jo Labanyi. Oxford, U.K.: Oxford University Press, 1995. 223-225.
- _____. *Spanish Design and Architecture*. New York: Rizzoli, 1990.
- Cobos, Juan. "Entrevista a Carlos Blanco." *Cervantes en imágenes: donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra*. Emilio de la Rosa, Luis M. González y Pedro Medina (Coord.). Alcalá de Henares: Festival de Cine, Centro de estudios cervantinos, 2005. 345-350.
- _____. *Orson Welles. España como obsesión*. Madrid: Filmoteca Española, 1993.
- Cobos, Juan, Miguel Rubio and J.A. Pruneda. "A Trip to Don Quixoteland: Conversations with Orson Welles." *Orson Welles. Interviews*. Mark W. Estrin (Ed.). Jackson, MS: University Press of Mississippi, 2002. 96-125.
- Cortázar, Celina de. "El 'Quijote' parodia antihumanista." *Anales cervantinos* 22 (1984): 59-72.
- Cull, John. "The 'Knight of the Broken Lance' and his 'Trusty Steed': On Don Quixote and

- Rocinante." *Cervantes* 10. 2 (1990): 37-53.
- Darst, David H. *'Imitatio' (Polémicas sobre la imitación en el siglo de Oro)*. Madrid: Orígenes, 1985.
- De la Rosa, Emilio, Luis González y Pedro Medina (Coord.). *Cervantes en imágenes: donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra*. Alcalá de Henares: Festival de Cine, Centro de estudios cervantinos, 2005.
- Dentith, Simon. *Parody*. London and New York: Routledge, 2000.
- Descouzis, Paul Marcel. *Cervantes a nueva luz. El "Quijote" y el Concilio de Trento*. Madrid: Ediciones Iberoamericanas, 1973.
- Díaz López, Marina. "Don Quijote cabalga de nuevo: Cantinflas hace su lectura del mito." *Cervantes en imágenes: donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra*. Emilio de la Rosa, Luis M. González y Pedro Medina (Coord.). Alcalá de Henares: Festival de Cine, Centro de estudios cervantinos, 2005. 351-359.
- Domínguez Ortiz, Antonio. *La sociedad española en el siglo XVII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1963.
- Don Quijote*. Dr. Grigori Kozintsev. Divisa, 2005.
- Don Quijote*. Dr. Wilhelm Pabst. Divisa, 2005.
- Don Quijote cabalga de nuevo*. Dr. Roberto Gavaldón. Buena Vista Home Entertainment, 2005.
- Don Quijote de La Mancha*. Dr. Rafael Gil. Buena Vista Home Entertainment, 2005.
- Don Quijote de Orson Welles*. Dr. Jess Franco. Vellavision, 2001.
- Dulcinea*. Dr. Luis Arroyo. Galatea Films, 1947.

- Dulcinea*. Dr. Vicente Escrivá. Buena Vista Home Entertainment, 2005.
- El Cid*. Dr. Anthony Mann. Samuel Bronston Productions, 1961.
- El curioso impertinente*. Dr. Flavio Calzavara. Valencia Films, 1948
- Eisenberg, Daniel. *Cervantes y Don Quijote*. Barcelona: Montesinos, 1993.
- Ellwood, Sheelagh. *Spanish Fascism in the Franco Era: Falange Española de las Jons, 1936-76*. New York: St. Martin's Press, 1987.
- Esterrich, Carmelo and Ángel M. Santiago-Reyes. "From the Carpa to the Screen: The Masks of Cantinflas." *Studies in Latin American Popular Culture (SLAPC)* 1998, 17: 33-50.
- Ettinghausen, Henry. "De edad de oro a edad de hierro: Cabreros, caballeros, cautivos y cortesanos en el *Quijote*." *Edad de Oro*. Madrid: Universidad Autónoma, 1996. 25-39.
- Evans, Peter. "Cifesa: Cinema and Authoritarian Aesthetics." *Spanish Cultural Studies: An Introduction. The Struggle for Modernity*. Ed. Helen Graham and Jo Labanyi. Oxford, U.K.: Oxford University Press, 1995. 215-222.
- Fernández Cuenca, Carlos. "Historia cinematográfica de Don Quijote de La Mancha." *Cervantes en imágenes: donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra*. Emilio de la Rosa, Luis M. González y Pedro Medina (Coord.). Alcalá de Henares: Festival de Cine, Centro de estudios cervantinos, 2005. 25-64.
- Fernández de Avellaneda, Alonso. *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000.
- Ferreras, Juan Ignacio. *La estructura paródica del "Quijote"*. Madrid: Taurus, 1982.

- Flores, R.M. "Don Quijote de la Mancha: perspectivismo narrativo y perspectivismo crítico." *Revista canadiense de estudios hispánicos* 21.2 (Invierno 1997): 273-293.
- Forcione, Alban K. *Cervantes' Christian Romance. A Study of Persiles y Sigismunda*. Princeton: Princeton UP, 1972.
- Frenk, Margit. "Juegos del narrador en el *Quijote*." *Nueva Revista de filología hispánica* 57.1 (2009): 211-220.
- Gallo, Rubén. *Mexican Modernity: The Avant-Garde and the Technological Revolution*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2005.
- García Jambrina, Luis. "Cien años de adaptaciones quijotescas." *Blanco y negro cultural*, 9 noviembre 2002. 42.
- Garrad, Ken. "Parody in Cervantes." *Southern Review* 13.1 (1980): 21-29.
- Gibson, Ian. *Fire in the Blood*. London: BBC Books, 1992.
- Gil-Delgado, Fernando. "Don Quijote (Don Kikhot), 1957." *El Quijote en el cine*. Madrid: Jaguar, 2005.
- Gilman, Stephen. "Los inquisidores literarios de Cervantes." *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*. Ed. Carlos H. Magis. México: El Colegio de México, 1970. 3-25.
- Gimferrer, Pere. *Cine y literatura*. Barcelona: Seix Barral, 2000.
- Goytisolo, Juan. *España y los españoles*. Barcelona: Lumen, 1979.
- Graham, Helen. *The Spanish Civil War*. New York: Oxford University Press, 2005.
- ____ and Antonio Sánchez. "The Politics of 1992." *Spanish Cultural Studies: An Introduction. The Struggle for Modernity*. Ed. Helen Graham and Jo Labanyi.

- Oxford, U.K.: Oxford University Press, 1995. 406-418.
- Graham, Robert. *España: anatomía de una democracia*. Barcelona: Plaza & Janes, 1985.
- Grugel, Jean and Tim Rees. *Franco's Spain*. London and New York: Arnold, 1997.
- Hannoosh, Michele. "The Reflexive Function of Parody." *Comparative Literature* 41. 2 (Spring, 1989): 113-127.
- Harvey, Penelope. "Nations on Display. Technology and Culture in Expo '92." *The Politics of Display. Museums, Science, Culture*. Ed. Sharon Macdonald. London and New York: Routledge, 1998. 139-158
- Hawkins, Joan. *Cutting Edge*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2000).
- Herdero, Carlos F. "Don Quijote en la pantalla" *Don Quijote y el cine*. Ministerio de Cultura, 2005. 21-97.
- _____. "New Creators for the New Millennium: Transforming the directing Scene in Spain." *Cineaste*, Winter, 2006. 32-37.
- Hermosilla, Antonio. "Lecturas filmicas de *El Quijote*." *Dissertation Abstracts International* 52.10 (1992): 3620.
- Herranz, Ferran. *El Quijote y el cine*. Madrid: Cátedra, 2005.
- Hodges, Donald and Ross Gandy. *Mexico 1910-1982: Reform or Revolution?* London: Zed, 1979.
- Hopewell, John. *Out of the past: Spanish Cinema after Franco*. London: BFI Books, 1986.
- Hopper, Rex; Muller-Montiel, Angela. "Aspectos ideológicos y de jefatura de la Revolución Mexicana." *Revista mexicana de sociología* 18.1 (Jan.-Apr. 1956):

19-36.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*.

Chicago: University of Illinois, 2000.

_____. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.

_____. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.

Iffland, James. "Sobre el destino social de Don Quijote: literatura e interpelación ideológica." *Texto y sociedad: problemas de historia literaria*.

Amsterdam/Atlanta, 1990. 96-141.

_____. "Cervantismo as Social Praxis in the 'Neo-Post' Age: Are We Kidding Ourselves?"

Cervantes and His Postmodern Constituencies. Ed. Anne J. Cruz and Carroll B.

Johnson. New York and London: Garland Publishing, 1999. 235-247.

_____. "La raíz festiva del cura Pero Pérez." *Actas II Congreso Internacional de la*

Asociación de Cervantistas. Naples, Italy: Instituto Universitario Orientale, 1995.

353-62.

Jancovich, Mark. "The Purest Knight of All: Nation, History, and Representation in El

Cid (1960). *Cinema Journal* 40, 1, Fall 2000. 79-103.

Johnson, Carroll B. *The Quest for Modern Fiction*. Illinois: Waveland Press, 1990.

_____. *Cervantes and the Material World*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2000.

_____. "Voces Clamantes in Deserto: Cervantismo y Materialismo en el contexto norteamericano." *Insula* (Enero-Febrero) 2005: 697-698.

- ____. "The Virtual Don Quixote: Cide Hamete Benengeli's Manuscript and Aljamiado Literature." *Essays on Golden Age Spanish Literature in Honor of James A. Parr*. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 2006. 172-88.
- Kamen, Henry. *Inquisition and Society in Spain*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.
- ____. *The Spanish Inquisition. A Historical Revision*. New Haven and London: Yale University Press, 1997.
- Katz, Friedrich. *The Life & Times of Pancho Villa*. Stanford: Stanford University Press, 1998.
- Kercher, Dona M. "The Marketing of Cervantine Magic for a New Global Image of Spain." *Refiguring Spain*. Ed. Marsha Kinder. Durham: Duke University Press, 1997. 99-132
- Knight, Alan. *The Mexican Revolution*. II. New York: Cambridge University Press, 1986.
- Knight, John. "Discovering the World in Seville: The 1992 Universal Exposition." *Anthropology Today* 8, 5 (Oct. 1992): 20-26.
- Krauze, Enrique. *La historia cuenta*. México: Fabula Tusquets, 1998.
- Lathrop, Tom. Ed. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1997.
- Le Cain, Maximilian. "The Frontiers of Genre and Trance: Five Films by Jess Franco." *Senses of Cinema* 27, 2007.
- Lollis, Cesare. *Cervantes reazionario*. Roma: Fratelli Treves, 1924.
- López Estrada. "La función de la biblioteca en el *Quijote*." *De libros y bibliotecas. Homenaje a Rocío Caracuel*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1995. 193-200.

- López Pinciano, Alonso. *Philosophia antigua poética*. Ed. Alfredo Carballo Picazo. Madrid: CSIC, 1973.
- Lost in La Mancha*. Dr. Keith Fulton and Louis Pepe. Lauren Films, 2006.
- Lowry Nelson, Jr. "Chaos and Parody: Reflections on Anthony Close's *The Romantic Approach to "Don Quixote."* *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 2.1 (1982): 89-95.
- Liotard, Jean-François. "Defining the Postmodern." *The Norton Anthology. Theory and Criticism*. New York: Norton & Company, 2001. 1609-1615.
- MacAloon, John. "Barcelona 92: The Perspective of Cultural Anthropology." *The keys to success. Barcelona 92'*. Eds. Miquel de Moragas and Miquel Botella. Barcelona: Universitat Autònoma, 1995. 181-187.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 1975.
- Márquez Villanueva, Francisco. *Personajes y temas del Quijote*. Madrid: Taurus, 1975.
- Maughan, Rona Lee. "The Object of the Gaze and Masculinity: The Portrayal of Don Quixote in Film." *Dissertation Abstracts International* 65. 9 (2005): 3408-9.
- McLynn, Frank. *Villa and Zapata: A History of the Mexican Revolution*. New York: Carroll & Graf Publishers, 2000.
- Madrid, Lelia. *Cervantes y Borges : La inversión de los signos*. Madrid: Pliegos, 1987.
- Méndez, Diego. *El Valle de los Caídos: idea, proyecto, construcción*. Madrid: Fundación de la Santa Cruz del Valle de los Caídos, 1982.
- Mejía-Zúñiga, Raúl. *La Revolución Mexicana*. México: Homenaje a la Convocatoria del Congreso Constituyente en su Cincuentenario 1916-1966, 1966.
- Millon, Robert Paul. *Mexican Marxist Vicente Lombardo Toledano*. Durham: The

- University of North Carolina Press, 1966.
- Mira, Alberto. "Spectacular Metaphors: The Rhetoric of Historical Representation in Cifesa Epics." *Spanish Popular Cinema*. New York: University Press, 2004.
- Mizrahi, Irene. *La poética dialógica de Bécquer*. Atlanta: Rodopi, 1998.
- Molho, Mauricio. "Instancias narradoras en *Don Quijote*." *MLN* 104.2 (Mar. 1989): 273-284.
- Monsiváis, Carlos. "La cultura mexicana en el siglo XX." *Contemporary Mexico*. Los Angeles: UCLA Latin American Studies, 1976. 624-670.
- _____. "Landscape, 'I've got the drop on you!' On the Fiftieth Anniversary of Sound film in Mexico." *Studies in Latin American Popular Culture* 4 (1985): 236-246.
- _____. "No con un sollozo, sino entre disparos (Notas sobre cultura mexicana 1910-1968)." *Revista Iberoamericana* 149. 55 (Jul – Dec 1989):715-735.
- Moreno Báez, Enrique. "Perfil ideológico de Cervantes." *Suma Cervantina* (ed. J.B. A Valle Arce y E. C. Riley). London: Tamesis Books, 1973. 233-72.
- Morón, Ciriaco. *Para entender El Quijote*. Madrid: Ediciones Rialp, 2005
- Naremore, James. *The Magic World of Orson Welles*. Dallas: Southern Methodist University Press, 1989.
- Nirenberg, David. "Race and the Middle Ages: The Case of Spain and Its Jews." *Rereading the Black Legend: the Discourses of Religious and Racial Difference in the Renaissance Empires*. Ed. Margaret R. Greer, Walter D. Mignolo and Maureen Quilligan. Chicago: The University of Chicago Press, 2007. 71-87.
- Ofer, Inbal. "Historical Models — Contemporary Identities: The Sección Femenina of

- the Spanish Falange and its Redefinition of the Term 'Femininity'." *Journal of Contemporary History* 40. 4 (2005): 663-74.
- Osterc, Lúdivik. "El escrutinio de la biblioteca de Don Quijote y la crítica conservadora." *Acta Neophilologica*, 31, 1998. 57-64.
- Paranagua, Paulo. "Cine mexicano y el Festival de Cannes." *Festival de Cannes*. 30 jun. 2012. Web.
- Payán, Miguel Juan (Ed.). *El Quijote en el cine*. Madrid: Jaguar, 2005.
- Payne, Stanley. *Fascism in Spain, 1923-1977*. Madison: University of Wisconsin Press, 1999.
- Perry, Mary Elizabeth. "The Politics of Race, Ethnicity and Gender in the Making of the Spanish State." *Culture and the State in Spain*. Ed. Tom Lewis, Francisco J. Sánchez. New York: Garland, 1999. 34-54.
- Pilcher, Jeffrey M. *Cantinflas and the Chaos of Mexican Modernity*. Wilmington, DE: Scholarly Resources Inc., 2001.
- Pinchon, Edgumb. *Viva Villa!* New York: Arno Press & The New York Times, 1970.
- Poniatowska, Elena. *La noche de Tlatelolco*. México: Biblioteca Era, 1998.
- Quesada, Luis. *La novela española y el cine*. Madrid: Ediciones JC. Monteleón, 1986.
- Quint, David. *Cervantes's Novel of Modern Times*. Princeton: Princeton University Press, 2005.
- Rabinowitz, Peter J. "What's Hecuba to Us: The Audience's Experience of Literary Borrowing." *The Reader in Text: Essays on audience and Interpretation*. Princeton, NY: Princeton University Press, 1980. 241-63.

- Ray, Robert B. "The Field of 'Literature and Film'." *Film Adaptation*. Ed. James Naremore. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 2000. 38-53.
- Redondo, Agustín. *Otra manera de leer el Quijote*. Madrid: Castalia, 1997.
- _____. "Burlas y veras: la princesa Micomicona y Sancho negrero (*Don Quijote*, I, 29)." *Edad de Oro*. Madrid: Universidad Autónoma, 1996. 125-140.
- _____. "Algunos aspectos religiosos del Quijote. Entre burlas y veras." *Edad de Oro*. Madrid: Universidad Autónoma, 1996. 457-72.
- _____. "Nuevo examen del episodio de los molinos de viento (*Don Quijote*, I, 8)." *On Cervantes: Essays for L. A. Murillo*. Newark: Juan de la Cuesta, 1991. 189-205.
- Reed, Cory A. "Chaotic *Quijote*: Complexity, Nonlinearity, and Perspectivism." *Hispania* 77. 4 (Dec. 1994): 738-749.
- Riambau, Esteve. "Welles y Cervantes: una aventura quijotesca." *Cervantes en imágenes: donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra*. Emilio de la Rosa, Luis M. González y Pedro Medina (Coord.). Alcalá de Henares: Festival de Cine, Centro de estudios cervantinos, 2005. 413-429.
- _____. *Orson Welles: una España inmortal*. Published with Juan Cobo's *Orson Welles: España como obsesión*. Madrid: Filmoteca Española, 1993.
- _____. "Public Money and Private Business or How to Survive Hollywood's Imperialism: Film Production in Spain (1984-2002)." *Cineaste*, Winter 2003. 56-61
- Richards, Mike. "Terror and Progress: Industrialization, Modernity, and the Making of Francoism." *Spanish Cultural Studies: An Introduction. The Struggle for Modernity*. Ed. Helen Graham and Jo Labanyi. Oxford, U.K.: Oxford University Press, 1995. 173-171.

- Riley, Edwin C. *Introducción al "Quijote."* Barcelona: Crítica, 2000.
- Rippy, Marguerite H. *Orson Welles and the Unfinished RKO Projects: A Postmodern Perspective.* Carbondale: Southern Illinois University Press, 2009.
- Rodríguez, Alfred and Mariana A. Ramírez. "Whistling in the Dark: Chapters 19 and 20 of Part I of *Don Quijote*." *Cervantes* 16.2 (1996): 107-13.
- Rodríguez Vecchini, Hugo. "La parodia: una alegoría irónica. Reflexión teórica a partir del Libro del Arcipreste y del Quijote." *La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico* 6.23 (1992): 365-432.
- Rosenbaum, Jonathan. *Discovering Orson Welles.* Berkeley: University of California Press, 2007.
- Rosendorf, Neal Moses. "Hollywood in Madrid: American Film Producers and the Franco Regime, 1950-1970." *Historical Journal of Film, Radio and Television* 21, 1, March 2007. 77-109.
- Sacerio-Garí, Enrique. "Towards Pierre Menard." *MLN* 95.2 (Mar. 1980): 460-471.
- Salazar Rincón, Javier. *El mundo social del "Quijote."* Madrid: Gredos, 1986.
- Santamarina, Antonio. "Vuelven don Quijote y el Cid." *Academia: revista del cine español* 32 (2002): 190-195.
- Santos, Antonio. *El sueño imposible. Aventuras cinematográficas de don Quijote y Sancho.* Santander: Fundación Marcelino Motín, 2006.
- Shepard, Sanford. *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro.* Madrid: Gredos, 1962.
- Stainton, Audrey. "Don Quixote: Orson Welles' Secret." *Sight and Sound*, Autumn 1988.
- Stam, Robert. *Reflexivity in Film and Literature: from Don Quixote to Jean-Luc Godard.*

- Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1985.
- . *Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*.
Malden/Oxford/Victoria: Blackwell Publishing, 2004.
- _____. “Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation.” *Film Adaptation*. Ed. James
Naremore. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 2000. 54-76.
- _____. “The Politics of Postmodernism.” *Film and Theory*. Oxford: Blackwell Publishing,
2008. 753-757.
- Stavans, Ilan. *The Riddle of Cantinflas*. Albuquerque: University of New Mexico Press,
1998.
- _____. “The Riddle of Cantinflas.” *Transition*, 67, 1995: 22-46.
- _____. “Cantinflas.” Review: *Latin American Literature and Arts* (Fall 1994): 94-95.
- Summerhill, Stephen J. and John Alexander Williams. *Sinking Columbus*. Florida:
University State of Florida, 2000.
- The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. “Parody.” Alex Preminger and
T.V.F. Brogan, co-editors; Frank J. Warnke, O.B. Hardison, Jr., and Earl Miner,
associate editors. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1993.
- The Amorous Adventures of Don Quixote and Sancho Panza*. Dr. Raphael Nussbaum.
Dalia Productions, 1976.
- Tuñón de Lara, Manuel and Dominique Aubier. *Spain*. London: Vista Books, 1960.
- Un diablo bajo la almohada*. Dr. José María Forqué. Producciones cinematográficas
Orfeo, 1967
- Urbina, Eduardo. “Ironía medieval, parodia renacentista y la interpretación del
Quijote.” *Centro Virtual Cervantes*. 670-80.

- _____. *Principios y fines del Quijote*. Maryland: Scripta Humanistica, 1990.
- _____. "Chrétien de Troyes y Cervantes. Más allá de los libros de caballerías." *Anales cervantinos* 24 (1986): 137-147.
- Vargas Lozano, Gabriel. "Esbozo histórico de la filosofía mexicana del siglo XX." 22 Oct. 2011. Web.
- Vilches, Ángel. "El *Quijote* no puede verse de una u otra manera, sino sólo como lo escribió Cervantes." *Cervantes en imágenes: donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra*. Emilio de la Rosa, Luis M. González y Pedro Medina (Coord.). Alcalá de Henares: Festival de Cine, Centro de estudios cervantinos, 2005. 229-239.
- Vilanova, Antonio. *Erasmus y Cervantes*. Madrid : CSIC, 1949.
- Villanueva, Darío. "El *Quijote*: dialogismo y verosimilitud." *Revista chilena de literatura* 67 (Nov. 2005): 11-29.
- Vinaver, Eugene. *The Rise of Romance*. Oxford: Clarendon Press, 1971.
- Vincent, Bernard. *Historia de los moriscos. Vida y tragedia de una minoría*. Madrid: Revista de occidente, 1978.
- Vincent, Mary. "The Spanish Civil War as a Religious Conflict." *Teaching Representations of the Spanish Civil War*. New York: MLA, 2007. 54-62.
- Williamson, Edwin. "Romance and Realism." *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 2, Spring 1 (1982): 43-67.
- Womack, John. *Zapata and the Mexican Revolution*. New York: Alfred A. Knopf, 1969.
- Ziomek, Henry. "La satirizante fuerza cómica del *Quijote*." *Hispania* 49. 4: (Dec., 1996). 769-777.

Zúñiga, Ariel. "Roberto Gavaldón." *Mexican Cinema*. London: British Film Institute, 1995. 193-201.

____. *La revolución mexicana*. México: Homenaje a la convocatoria del congreso constituyente en su cincuentenario (1916-1966), 1966.