

ÁREA ABIERTA Nº 27. NOVIEMBRE 2010
Referencia: AA27.1011.139

“Don Quijote en el cine soviético: Kozintsev y Kurchevski”

AUTOR: Dr. MARTÍNEZ ILLÁN, Antonio. Universidad de Navarra

Don Quijote en el cine soviético: Kozintsev y Kurchevski

*Don Quixote in the Soviet Cinema:
Kozintsev and Kurchevski*

RESUMEN

Don Quijote ha sido el mito extranjero que más ha influido en la literatura y la cultura rusa. Los estudios de Buketoff-Turkevich, Bagno o Monforte se centran en la influencia en la literatura rusa y soviética, pero no hay investigaciones en los estudios fílmicos. Este artículo estudia el desarrollo del arquetipo quijotesco en el cine soviético. La investigación analiza dos versiones cinematográficas del mito cervantino: *Don Quijote/ Don Kijot* (Grigori Kozintsev, 1957) y *Don Quijote libertado/ Osbozhdionniy Don Kijot* (Vadim Kurchevski, 1987). El artículo intenta probar, mediante el análisis fílmico, cómo la figura de don Quijote cambia en el imaginario arquetípico soviético y estas representaciones supusieron una nueva etapa en la identificación soviética con este mito.

Palabras clave:

El mito de Don Quijote, cine soviético, cine ruso, animación soviética, Kozintsev, Kurchevski.

ABSTRACT

Don Quixote has been the foreign myth that has had most influence over Russian literature and culture. The Buketoff-Turkevich, Bagno or Monforte's studies have focused on the influence over Russian and Soviet literature, but no approaches have been offered by film studies. This article studies how the quixotic archetype has developed in Soviet cinema. The study makes use of two representative films: Don Quixote/Don Kijot/ (Kozinstev, 1957) and Liberated don Quixote/Osvobodennyj Don Kijot (Kurchevski, 1987). The aim of this article is to probe, through film analysis, how the figure of Don Quixote changes in soviet archetypal imagery and these representations become new stages in vision the soviet identification with this myth.

Keywords:

The Myth of Don Quixote, Soviet Cinema, Soviet Animation, Kozintsev, Kurchevski.

La interpretación del mito de El Quijote en el cine soviético representa una etapa en la historia de la recepción y asimilación de la novela de Cervantes por parte de la cultura rusa. El personaje de Cervantes ha sido el arquetipo extranjero que más ha influido en la literatura rusa como han mostrado los estudios sobre este fenómeno. Esta transfiguración del mito español en un símbolo ruso también se produjo en el cine en la época soviética. Este artículo estudia dos versiones cinematográficas del mito cervantino: *Don Quijote/ Don Kijot* (Grigori Kozintsev, 1957) y la película de animación *Don Quijote libertado/ Osbozhdiionniy Don Kijot* (Vadim Kurchevski, 1987), basada en la obra teatral del mismo título de Lunacharski de 1922. Como se mostrará, estas versiones supusieron una reflexión sobre lo que había sido la Revolución o sobre la identidad y el destino de la Unión Soviética en dos momentos claves de la historia de la URSS, tras la muerte de Stalin y en los años previos al desmoronamiento del sistema soviético.



El artículo se divide en cuatro apartados. En el primero se describe la metodología empleada para el análisis que viene determinada por el objeto de estudio, dos adaptaciones cinematográficas. El método parte de las propuestas recientes sobre los estudios de la adaptación de Thomas Leitch y Linda Hutcheon y de la imagología, al tratarse de una imagen extranjera cuya interpretación supone a la vez una apropiación cultural. En el segundo apartado se establece el doble contexto en los que estas películas se enmarcan: el quijotismo ruso y la adaptación de textos clásicos de la literatura en el cine soviético. En el tercero se analizan las dos películas y en el cuarto, se establecen las correspondencias y diferencias entre las películas como conclusiones al artículo. Se intenta mostrar cómo las dos películas, de acuerdo con tradición rusa en la interpretación de este arquetipo, ofrecen una visión de un Quijote que lucha por la utopía y cuyo fracaso y final no viene por la cordura –como en la novela cervantina–, sino al descubrir que no es posible la justicia para todos, que su lucha por la utopía fracasó.

1. Metodología

Don Quijote es un mito iconográfico y un arquetipo que trasciende los contenidos de la novela tal como la concibió Cervantes. La noción de arquetipo mítico que se sigue se inspira en C. G. Jung (formas universalmente existentes y heredadas cuyo conjunto constituye la estructura del imaginario colectivo¹) y en la aplicación al cine que realiza John Izod en *Myth, Mind and Screen* al cine. La idea de arquetipo está relacionada con del género que Cervantes inaugura. Northrop Frye plantea en qué medida la parodia irónica distingue a la novela cervantina de la parodia demoníaca por la inocencia del personaje en su experiencia del mundo². Para Frye y para Mijail

¹ Cfr. JUNG, Carl G., *El hombre y sus símbolos*, Paidós, Barcelona, 1995, p. 67.

² Cfr. FRYE, Northrop, *The "third book" notebooks of Northrop Frye, 1964-1972: the critical comedy*, University of Toronto Press, Toronto, 2002, p. 142.

Bajtin, Cervantes escribía dentro de la tradición carnavalesca y la sátira menipea, una convergencia de géneros cultos y populares que dio lugar a la novela y que se formaba a partir de digresiones constantes, erudición cómica y mezcla de géneros³. Las dos adaptaciones que se analizan mantienen estos rasgos del Quijote, en ellas se puede encontrar la parodia y los elementos carnavalescos.

La identificación de la cultura soviética con el arquetipo quijotesco se estudia en versiones cinematográficas; por ello nos enfrentamos aquí con el problema de la adaptación al cine de una novela y un mito universales. De acuerdo con Thomas Leitch, el concepto de adaptación está cambiando, en *Film Adaptation and its Discontents* advierte que "adaptation and allusion are clearly intelligible only within a broader study of intertextuality"⁴ y Linda Hutcheon compara la adaptación con la biología y la define como: "is how stories evolve and mutate to fit new times and different places"⁵. Para estudiar la intertextualidad se establecen los contextos en los que estas dos películas se enmarcan y que son algunas de sus fuentes intertextuales.

Para el análisis de las películas se sigue la propuesta de Robert Stam en "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation"⁶. Se analizarán las diferentes reestructuraciones de la trama, la caracterización, los temas y los diferentes contextos históricos en los que se produjeron las películas, con el fin de comprender la actualización y la apropiación del arquetipo quijotesco que hay en estas películas.

Las dos versiones cinematográficas son ejemplos de la recepción de un arquetipo extranjero. El análisis tiene en cuenta la noción de imago tipo según se entiende en la imagología. La imagología es una rama de la literatura comparada que estudia cómo se produce la apropiación de una imagen, originaría de una cultura ajena, en este caso don Quijote, y se crea una imagen nueva, el quijote ruso. Desligada de sus peculiaridades históricas y literarias originales, se crea una nueva imagen o imago tipo que pasa a formar parte de un imaginario cultural ajeno. De acuerdo con Leersen, el estudio de las imágenes por parte de la imagología se centra en cómo se produce la apropiación, la translación de una imagen a otra cultura: "Images do not reflect identities, but constitute possible identifications"⁷. Las películas, como se verá, suponen un fenómeno de apropiación cultural y de recreación que se refleja en la interpretación de los directores del don Quijote y la recepción que tuvieron las dos adaptaciones.

2. Contexto del arquetipo de don Quijote en el cine soviético

2.1. El mito del Quijote en la cultura rusa

Resulta un lugar común referirse al sentido de comunidad entre 'el alma rusa' y 'el alma española', a pesar de existir pocas conexiones históricas dada la distancia cultural y geográfica entre estas culturas⁸. La investigación sobre esta relación se ha centrado en la influencia del mito del Quijote en la literatura. Ludmilla Buketoff-Turkevich, que estudió el fenómeno desde sus orígenes hasta 1940, señala cómo "the figure of the crusader in conflict with society recurs again and again, under Cervantes influence, in Russian literature"⁹. Esta influencia convierte al personaje de la novela

³ Cfr. BAJTIN, Mijail, *La Cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza, Madrid, 1987, p. 26

⁴ LEITCH, Thomas, *Film Adaptation and its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2007, p.126.

⁵ HUTCHEON, Linda, *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York, 2006, p. 177.

⁶ STAM, Robert, "The Dialogics of Adaptation", NAREMORE, James (ed.), *Film Adaptation*, Rutgers, New Jersey, 2000. pp. 54-76.

⁷ Cfr. LEERSEN, Joep, 'Imagology: History and Methods' en *Imagology, the cultural construction and literary representation of national Character*, BELLER, Manfred y LEERSEN, Joep (eds.) *Studia Imagologica*, 13, New York, 2007, pp. 17-32 (28).

⁸ Las relaciones culturales entre España y Rusia han sido estudiadas por CARMONA, Ángel, *Rusia y el alma de Don Quijote*, La Jirafa, Barcelona, Año II, n°9; ALEKSÉEV, Mijail, *Rusia y España, una respuesta cultural*, Seminario y Ediciones, Madrid, 1975; BAGNÓ, Vsevolod, "Rusia y España: frontera común" en *Diálogo de culturas*, ORO CABANAS, J. M. y VARELA, J. (Coords.) Univ. de Santiago de Compostela, Santiago, 1998, pp. 11-28; y BÁRDENAS, P. y DEL PINO, F. (Eds.), *Frontera y comunicación cultural entre España y Rusia: una perspectiva interdisciplinar*, Vervuert, Frankfurt am Main, 2006.

⁹ BUKETOFF-TURKEVICH, Ludmilla, *Cervantes in Russia*, Princeton: Princeton University Press, New Jersey, 1950, p. 224. Este trabajo fue de las primeras investigaciones sistemáticas en el ámbito de la literatura comparada en abordar la

cervantina en un símbolo que pasa a formar parte del imaginario arquetípico de la cultura rusa. La interpretación de don Quijote como símbolo cambia a la vez que la historia del país. En el siglo XIX, los novelistas rusos identificaron el destino de Rusia con don Quijote y a ellos mismos también. De acuerdo con Montero Díaz: “Si Turgenev hizo ruso a don Quijote, Dostoievsky fue más lejos. Le hizo Rusia, le identificó al ansia mística, imperialista, cósmica, que rugen en la entraña de su pueblo”¹⁰.



A pesar del carácter universal del arquetipo quijotesco, la asimilación por parte de la cultura rusa es, más que en una adaptación, una transfiguración en un mito nacional. Don Quijote es visto, desvinculado de la novela cervantina, con rasgos propios de la idiosincrasia rusa. ¿Por qué se produjo esta asimilación? Vsévolod Bagnó da una respuesta al señalar la predisposición de la cultura rusa a la utopía y afirma que:

Toda la variedad de las interpretaciones del héroe cervantino en Rusia tiende hacia tres facetas diferentes de la mentalidad rusa y de las tendencias sociales, intelectuales, espirituales y religiosas de la época: 1) salvar a la humanidad que se equivoca (la tendencia mística y puramente mesiánica); 2) salvar al oprimido (los quijotes de la revolución; y 3) salvar al prójimo (los quijotes del cristianismo)¹¹.

La recepción del mito en la etapa soviética aquí estudiada se puede adscribir a la segunda de estas interpretaciones, un Quijote que intenta salvar a los oprimidos. Así lo muestra la obra teatral de Lunacharski *Don Quijote libertado* (*Osbozhdiennyi Don Kijot*, 1922), en la que se basa la película de animación de 1987 de Kurchevski. Sin embargo, el arquetipo quijotesco no fue interpretado de manera unívoca en la época soviética. En los años que siguen a la Revolución de Octubre el héroe es visto con un carácter mesiánico o revolucionario. La influencia de don Quijote en la literatura en las décadas siguientes – en la obra de Bulgákov y en la de Platónov– tendrá un sentido distinto. Frente a la visión mesiánica del caballero que lucha por la justicia, las hazañas de don Quijote cobran un sentido trágico en la obra de en Platónov –en especial en *Chevengur*– donde se muestran las consecuencias de esa utopía. De acuerdo con Bagnó esta novela es una “parábola

influencia del Quijote sobre la cultura rusa. Muchos estudios posteriores siguen las hipótesis y llegan a las conclusiones de Burketoff. Entre ellos debe destacarse MALKIEL, Yakov, “Cervantes in nineteenth century Russia”, *Comparative Literature*, 1951, 3, 1951, pp. 353-381; PUJALS, Esteban, “Proyección de Cervantes en la literatura rusa”, *Revista nacional de educación*, n. 11, 1951, pp. 22- 37, MONTERO DÍAZ, Santiago, “Cervantes en Turgeniev y en Dostoievsky”, *Revista de Estudios Políticos*, Madrid, 1946 pp.21-78, (reeditado como prólogo en *El Quijote desde Rusia*: Visor, Madrid, 2005, pp. 9-30) y *Cervantes compañero eterno*, Aramo, Madrid, 1957; CARMONA, Ángel, *op. cit.*; EICENWALD, Yuri, *Don Kijot na russoi pochve*, Chalidze Publications, New York, 1982; BAGNÓ, Vsévolod, *Dorogami “Don Kikhot”*, Kniga, Moscú, 1988; *El Quijote vivido por los rusos*, Centro Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1995 y “El aspecto mesiánico del Quijotismo ruso” en *Lecturas Cervantinas* 2005, Fundación Cervantes de San Petersburgo, San Petersburgo, 2007, pp. 90-103; HACHER, Gerhard, *Rocinantes Wege nach Russland*, Lantz, Münster, 1995; CANAVAGGIO, Jean, “La mirada rusa” en *Don Quijote del libro al mito*, Espasa, Madrid, 2006, pp. 175-183 y MONFORTE, Roberto *Las andanzas del Quijote por la Literatura Rusa*, Huerga y Fierro, Madrid, 2007.

¹⁰ MONTERO DÍAZ, S., *El Quijote...*, *op. cit.*, p. 26.

¹¹ BAGNÓ, Vsévolod, “El aspecto mesiánico...” *op. cit.* p. 91.

llena de trágicas reflexiones sobre los destinos tanto del país como de los mismo quijotes-bolcheviques"¹².

2.2. La adaptación en el cine soviético

Un segundo contexto en el que estas películas deben considerarse es el de la adaptación cinematográfica de obras literarias, la *ekranizatsiia*¹³ en la producción soviética. El cine, como parte de la cultura soviética y rusa, no quedó al margen de esta influencia y de esta visión. Las dos películas se produjeron en dos épocas históricas en que se permitió cierta libertad en las artes: el deshielo tras el discurso secreto de Jrushov que reconocía el culto a la personalidad de Stalin en 1956 y en la época de Gorbachov (1985-1991). En ambos momentos el cine soviético hubo cierta libertad y se rodaron películas basadas bien en obras de la literatura rusa anterior a la revolución (Dostoyevsky), bien en obras de la literatura extranjera (Shakespeare, Dickens, Cervantes). De acuerdo con Hutchings:

*Under the more relaxed atmosphere of the post-Stalin Thaw, film-makers began to spend the cultural capital they had accumulated by moving backwards to the established cannon and transforming it from within. This process has two aspects: the filming of works by recognized authors, which had not before been deemed suitable for screen; and the reinterpretation of texts that already formed part of the Soviet cannon*¹⁴.

A pesar de que Hutchings se está refiriendo la literatura rusa –a las adaptaciones de novelas de Dostoyevsky las obras de inspiración cristiana de Tolstoi (*Resurrección*, *Anna Karenina*) y las comedias de Il'f y Petrov)–; las versiones del Quijote pueden analizarse a la luz de esta tendencia de reinterpretación de la literatura alejándose del realismo socialista como ideología.

Don Quijote es la primera película en la que Kozintsev abandona la estética y la temática del realismo socialista. Tras esta película rodaría *Hamlet* (*Gamlet*, 1964) y *Rey Lear* (*Korol Lir*, 1971). En esta trilogía de adaptaciones de obras extranjeras Kozintsev se permite una reflexión sobre la



naturaleza humana y sobre el poder que no se observa en sus películas anteriores. Para ello, se puede pensar que el guión toma de la novela aquellos capítulos en don Quijote se muestra como justiciero de manera más evidente. Las luchas de don Quijote por la libertad y la justicia en la película le hacen perder su sentido de la realidad y su búsqueda del bien produce el mal. El film ha sido leído como una alegoría del estalinismo. Sin embargo, y más allá de la interpretación política, la estructura de la adaptación, como se analizará, cuestiona el realismo como estilo y como ideología.

¹² Cf. BAGNÓ, Vsévolod, "El aspecto mesiánico...", *op. cit.* p. 110; PISKUNOVA, Svetlana, "Y dentro ... *El Quijote*", *Ínsula*, Junio 1992, n. 546, pp. 1-2; GENEVRAY, Françoise "Don Quichotte de la steppe: *Tchevengour*, par Andreï Platonov" en *Don Quichotte au XX siècle*, PERROT, Danielle, (ed.), Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2003, pp. 491-503.

¹³ La adaptación de clásicos de la literatura como un diálogo más que como una translación ha sido estudiada muy recientemente en Rusia, en Estados Unidos y en el Reino Unido. Es lo que se conoce como la *Ekanizarsiiia* de la cultura rusa. Aquí se parte de los siguientes autores BOGOLOMOV, Iuri, (ed.), *Ekrannye iskusstva I literature: zvukovoe kino*, Nauka, Moscú, 1994; GILLESPIE, David, *Russian cinema*, Longman, London, 2002, BUDIÁK, Liudmila, *Ekranizatsiia Istorii: Politika I Poetika*, HUTCHINGS, Stephen y VERNITSKI, Anat, (eds.), *Russian and Soviet Film Adaptations of Literature, 1900-2001*, Routledge, London, 2004; HUTCHINGS, Stephen, *Russian Literary Culture in the Camera Ages. The Word as image*, Routledge, London, 2004.

¹⁴ HUTCHINGS, Stephen C., *Russian Literary...*, *op. cit.*, 118.

Don Quijote libertado es una película dirigida a un público adulto a finales de los años 80. Fue vista por una generación que creció en medio del revisionismo histórico de la época de Gorbachov. En este film se retoma la cuestión planteada por Lunacharski en 1922: si los medios violentos justifican el fin libertador. Lunacharski toma un episodio de la novela cervantina, la liberación de los galeotes. A partir de ahí realiza una alegoría sobre las consecuencias de las contradicciones que se encuentran en almas ingenuas como las de don Quijote y sobre el triunfo contra el poder establecido que logran los galeotes, símbolo del pueblo. Con esta película se introduce a una nueva generación en la reafirmación de los valores proclamados en los años posteriores a la Revolución por comisarios políticos –ministros– como Lunacharski. Se trata de una idea de la revolución soviética heredera del leninismo y del bolchevismo. Sin abandonar la estética y el espíritu creativo de la animación soviética, Kurchevski rueda una película que es un manifiesto político y, a la vez, con un estilo visual que rinde homenaje a la pintura española de El Greco, Goya o Velázquez.



3. Dos adaptaciones soviéticas de Don Quijote

3.1. Don Quijote/ Don Kijot (Kozintsev, 1957)

La película de Kozintsev ha sido reconocida entre las mejores adaptaciones de la novela¹⁵. Para analizar la imagen del arquetipo quijotesco conviene centrarse en dos aspectos: cómo el mito está recreado en el guión y en la película y la recepción de la película en el contexto de la Unión Soviética en 1957.

3.1.1 Don Quijote en la imaginación de Kozintsev

La versión de Kozintsev está influida por la película de G. W. Pabst, *Don Quijote* (Don Quichotte, 1933). Ambas pretenden ser fieles a la novela cervantina, en las dos la escena de los molinos se sitúa próxima al final y Chercasov, el actor que interpreta don Quijote en la película de Kozintsev, toma como modelo a Chaliapin, quien encarna al caballero en la película de Pabst. Kozintsev se inspiró también en las pinturas sobrias y espiritualizadas de El Greco y de Velázquez, en los bodegones y retratos, en la lectura de *El Quijote*, llevado al teatro en su época como miembro del FEKS (1921) y en las ilustraciones de Daumier.

Kozintsev y el guionista, Yevgueni Shvarts, realizan una variación sobre el mito del Quijote, más que sobre la novela y esto se observa en cuatro aspectos: I. Cómo se cuenta la historia de don Quijote en la película. II. La puesta en escena y la dirección de actores. III. La ausencia del tema de la realidad y la irrealidad IV. Cómo se adapta la ironía cervantina.

I. La historia de don Quijote en la película

El guión de la versión soviética supone una dramatización de la novela que introduce cambios a la trama cervantina y deja fuera parte de la metaficción del texto original. La película recoge los episodios de la novela que subrayan el carácter justiciero de don Quijote. Se da una visión de la sociedad española del siglo XVII que enfatiza el clasismo de aquella época. Aldonza le dirá a don Quijote en su primer encuentro que se ha levantado a la hora de los campesinos. Esta imagen se

¹⁵ Por ejemplo, Sánchez Noriega escribe: “el trabajo de Grigory Kózintsev se sitúa entre los más honestos” en SÁNCHEZ NORIEGA, José L., “El idealista caballero andante en Crimea. Notas sobre la estética y recepción del Quijote de Grigiy Kózintsev”, en *Memoria rusa de España. Alberto y El Quijote de Kozintsev*, Sociedad Española de conmemoraciones, Madrid, 2005, pp. 85-102. Y Carlos F. Heredero lo considera entre los tres Quijotes canónicos junto con el dirigido por Pabst en 1933 y el de Rafael Gil Delgado en 1948, Cf. HEREDERO, Carlos F., *Don Quijote y el cine*, Filmoteca Española, Madrid, 2005, p. 76.

observa con claridad en la burla en el palacio ducal a don Quijote y en la coronación de Sancho como gobernador de Barataria.



A pesar de esto, y como señala Jane W. Albrecht, *Don Quijote* de Kozintsev es algo más que un producto del momento político y se enfrenta, con los cambios que introduce en el guión, a cuestiones de la novela que otros directores no abordaron en sus adaptaciones¹⁶. Una de ellas es el papel que adopta Aldonza Lorenzo. En la película tiene rasgos de don Quijote, sueña con ser Dulcinea y vivirá sin descubrir que era ella la Dulcinea de quien don Quijote estaba enamorado. Isabel Castell, Juan Bonilla y Robert Stam señalan hasta qué punto esta quijotización de Aldonza puede ser entendida como si toda la película no fuera más que un producto de su imaginación¹⁷. Se introducen otros cambios en el guión, como el papel dado a Altisidora que

se convierte en la dama que viaja con los vizcaínos y que reaparecerá más tarde para llevar a don Quijote ante el león y al palacio ducal. Mediante la elipsis, el barbero, el cura, la sobrina y el ama narran parte de las aventuras de don Quijote. La película es circular y se cierra tras las dos salidas de don Quijote, en el lecho de muerte de don Quijote, donde un plano mostrará a don Quijote y Sancho cabalgando hacia el horizonte. Antes de morir, en el camino de regreso a casa, don Quijote sabrá por el pastorcillo Andrés y por los galeotes que sus gestas libertadoras resultaron estériles.

En 1955, el departamento de guiones de los estudios Lenfilm, después de leer el guión, emite este informe para la *Glavlit* –la oficina de censura–: “En el guión don Quijote se muestra como amigo de la humanidad, las masas le adoran, sin embargo, en la novela pierde su sentido de la realidad (Stalin) y la búsqueda del bien produce el mal”¹⁸. Esta es una idea clave que muestra el guión. Kozintsev se proponía crear un personaje puro un idealista no corrompido por el mundo y que resultara versosímil; sin embargo, no queda tan claro hasta qué punto pierde el sentido de la realidad, si realmente enloquece. En las notas de su diario de 1963, tras el rodaje de *Hamlet*, la película que dirigió después de *Don Quijote*, encontramos que él mismo certifica esta idea:



A la tontería y a la vulgaridad de las millonarias escenificaciones bíblicas oponer la más simple y la más sabia parábola de un hombre que quiso llevar al mundo la bondad y la verdad. La historia donde habría una tierra quemada por el sol, la simpleza de la ropa de lino casero, el ajetreo de los comerciantes y el hierro de los soldados. Y un hombre simple, diáfano y bueno. La humanidad no ha inventado nada mejor que esta leyenda. Lo hubiera

¹⁶ Cfr. ALBRECHT, Jane W., ‘Theatre and Politics in Four Film Versions of the “Quijote”’, *Hispania*, Vol.88, No. 1, 2005, p. 9.

¹⁷ Cfr. CASTELL, Isabel, ‘El ingenioso hidalgo cabalga en Rusia: La versión cinematográfica de Don Quijote, de G. Kozintsev’, *La Página*, 1998, n.º. 31, pp. 18-23; BONILLA, Juan, ‘El Quijote de Kozintsev’ in Martin, J. L. (ed.), *Nuevas visiones del Quijote*, Oviedo: Nobel, p. 55 y STAM, Robert, *Literature through film: Realism, magic, and the art of adaptation*, Blackwell, Oxford, 2005, p. 41.

¹⁸ Citado por AYJENVALD, Yuri, *Don Quijote na russkoi pochve* (Don Quijote por las tierras rusas), Minsk, Moscú, 1996, p., 307.

podido escribir Shwartz. Es una pena que haya logrado hacer tan poco en Don Quijote. En la pantalla no ha salido ni una milésima parte de lo que había soñado¹⁹.

La interpretación del mito de Kozintsev se expresa en esta cita. Él había soñado un don Quijote que no consideró que se plasmaba en el film. Don Quijote sería su primer estadio en este sueño de la recreación del Evangelio, esta doble fuente de inspiración (don Quijote y Cristo) se encuentra también en el Príncipe Mishkin de *El idiota* de Dostovievsky.



II. Puesta en escena y dirección de actores

En la puesta en escena en esta película influyen la voluntad narrativa, la dirección de actores y la relación de Kozintsev con Alberto Sánchez, el pintor español exiliado tras la Guerra Civil que sería asesor artístico, escenógrafo y ayudaría a Altman y a Yenej en el diseño de decorados, de exteriores e interiores. El director recoge en sus notas el encuentro con Alberto Sánchez en Moscú y cómo éste le influyó:

Llamé y Don Quijote me abrió la puerta. Era él, vivo y auténtico. Se adivinaba inmediatamente. Su sentido tan español de la propia dignidad, su porte noble, su exaltación soñadora. Y ese su buen decir, su generosa gesticulación, en entornar los ojos hacia arriba o cerrarlos cuando, de súbito, una idea centraba su atención. Su fidelidad al ideal, que compaginaba con el no hacer caso a pequeñas y mezquinas distracciones.

Cada pajar visto por el caballero se transformaba en un castillo. Y yo me encontraba no en un minúsculo apartamento, habitación y cocina, en el barrio de Noivye Cheriomushki, sino en el palacio de las maravillas. ¡Lo que no habría en 14 metros cuadrados de superficie habitable! En los cuadros se divisaban, detrás de la barandilla del balcón, mujeres jóvenes, campesinas castellanas llevando un cántaro sobre la cabeza, oterotes en su faena²⁰.

¹⁹ KOZINTSEV, Grigori, Selección de obras, vol. 4, 250, citado por PIGARIOVA, Tatiana 'El Quijote versus 1957', en *Memoria rusa de España. Alberto y El Quijote de Kozintsev*, Sociedad Española de conmemoraciones, Madrid, 2005, pp. 75-84.

²⁰ KOZINTSEV, Grigori, 'Recuerdo de Alberto', en *Memoria rusa de España*, op. cit., pp. 62-63. Sobre la importancia de Alberto Sánchez cfr. también, HERRANZ, Ferrán, *El Quijote y el cine*, Cátedra, Madrid, 2007, pp. 150 y 151.

Kozintsev tiene una idea muy clara España y de lo español, una visión deudora de su relación con Sánchez y que intenta llevar a la película por medio de la iluminación, los decorados, la dirección artística y la puesta en escena. Kozintsev parece buscar el realismo de la tradición española, sin embargo cae en una estilización de la puesta en escena en concordancia con la visión del héroe²¹. Se puede hablar de cierto realismo a imagen de la pintura española del siglo de Oro; sin embargo, carece del contrapunto irónico que encontramos en Cervantes.



Don Quijote y Sancho recorren una Mancha que es Crimea desnuda de toda vegetación, un paisaje que se ha calificado como lunar. Los interiores de las casas participan de un ascetismo más propio de la pintura que de un decorado filmico. Algunos planos emulan estampas como si fueran pinturas de Velázquez, Goya o Soroya, niños desnudos cruzando entre el ganado. Hay dos escenas donde esta estilización pictórica es más acusada por la escenografía y por la disposición de los actores. Son las escenas corales, en el palacio ducal y la escena de la ínsula de Barataria, con Sancho haciendo de juez. El vestuario y la rigidez de los actores recuerda no sólo a Velázquez, también al Greco. Debe pensarse que fue la primera película en color realizada en Lenfilm y la

única para Kozintsev, que volvería a rodar en blanco y negro las adaptaciones de Shakespeare. Esta visión de la España de Cervantes parece caer en el tópico cuando los niños juegan a ser toreros en la plaza.

Otra influencia en la puesta en escena es la versión de *Don Quijote* de Pabst (1933). Chaliapin que interpretaba a don Quijote en aquella película inspira la actuación y los rasgos físicos de Cherkasov. La interpretación de los actores está próxima al teatro en algunos momentos y la reconocida interpretación de don Quijote, en quien Kozintsev quería ver los gestos de Alberto Sánchez, fue hecha por Cherkasov, actor estrella de la época estalinista y a quien él llamaba 'el producto' como se muestra en las cartas a su esposa²². Nikolay Cherkasov era el actor favorito de Stalin y había interpretado a *Aleksander Nevski* (1938) y a *Iván El terrible* (1948-1949) dirigido por Eisenstein. Cherkasov además había interpretado a don Quijote en el teatro²³. Este actor fue doblado por Valdimir Vasilyev, actor de circo y mimo. Para Kozintsev este doble salvó muchas escenas. Kozintsev veía en el personaje esa mezcla de dignidad en la derrota y de lucidez para desenmascarar la injusticia. A don Quijote las lecturas le han llenado de ilusiones en un mundo mejor, lo han convencido de la necesidad de la utopía. Don Quijote no es un loco que ha perdido el sentido de la realidad, es su idealismo justiciero lo que le lleva a salir de su casa y a recorrer el mundo y la consecuencia es el desencanto final.

III. Tema de la realidad y la irrealidad

Los estudios de la película coinciden en señalar que en esta adaptación queda fuera el núcleo de

²¹ Cfr. OLMS, Marcel, 'Grigori Kozintsev' in Rosa, E. et alii. (ed.), *Cervantes en imágenes*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, p.246.

²² Cfr. FIGARIOVA, Tatiana 'El Quijote versus 1957', en *Memoria rusa de España...* op. cit., pp. 72-73.

²³ Cherkasov interpretó a don Quijote en 1919 en la ópera de Masenet sustituyendo a Chaliapin en la escena de los molinos y en el don Quijote según coreografía de Petipá y Minkus, en 1926 en el Teatro de los Espectadores Jóvenes (Leningrado) un don Quijote dramatizado por Alexandra Brustein y en Teatro Pushkih (Moscú, 1940) la versión teatral de Bulgakov. Cfr. CHERKASOV, Nikolai, *Notes of a Soviet Actor*, Foreign Languages Publishing House, Moscú, s. a., p. 134. En estas memorias Cherkasov señala la tendencia a sobreactuar cuando interpretaba a don Quijote (I involuntarily gesticulated too much, particularly in some of the monologues), *Ibid.*, p. 146.

la segunda parte del Quijote²⁴, donde se plantea la relación entre la realidad y la irrealidad. Para Julián Marías, este es el tema central de la novela sin el cual resulta incomprendible²⁵ y señala cómo la película no recoge los pasajes donde el tema se mostraría de manera más clara: el yelmo del Mambrino, la cueva de Montesinos, Clavileño, el retablo de Maese Pedro o el encuentro de Don Quijote con las tres aldeanas, con la supuesta Dulcinea encantada. Esta elección está en coherencia con el personaje de don Quijote que se crea en la película y con el tratamiento que se da a la locura del caballero que resulta ambiguo.

La elección de no tratar este tema parece estar hecha desde el comienzo de la película, donde la quema de libros es contada mediante una elipsis. Don Quijote, tras vislumbrar los motivos que le llevan a realizar su primera salida, tiene una conversación con Aldonza Lorenzo en la que ve a una Dulcinea que han desposeído de su dignidad de dama. Aldonza, cuando don Quijote está en su primera salida, sueña con un Alonso Quijano convertido en don Quijote que se ha enamorado. Esta qui jotización de Aldonza invierte los términos de la novela, en la que la confusión entre realidad y fantasía sólo se producía en la mente de don Quijote. Al final de la novela, Aldonza Lorenzo deseará que venga Dulcinea, y en la imaginación de don Quijote aparece Dulcinea/Aldonza. El plano final, en el que don Quijote y Sancho siguen cabalgando, resulta coherente con esta confusión entre sueño y realidad que encontramos en la película, la muerte de don Quijote queda elíptica, el caballero reconoce ser Alonso Quijano y no don Quijote, sin embargo le confiesa a su escudero que vivirán luchando y que la justicia ganará a la codicia. A Valle Arce afirma que por esta alternancia que se da en la novela entre entendimiento e imaginación, la gente que conoce con relativa intimidad a don Quijote duda tanto en diagnosticarle como loco del todo²⁶. Quien más intimidad tiene con don Quijote es su escudero y en la película de Kozintsev son dos soñadores, no se da el contrapeso entre idealismo y realismo. Tal es esta equiparación, que la primera aparición de Sancho se están probando el yelmo y es Sancho quien se lo prueba, quien comparte así el sueño del Caballero. Si en la película el tema de la irrealidad y de la fantasía parece estar atenuado, también lo está el conflicto de don Quijote con la realidad y la imaginación. De acuerdo con Carlos F. Heredero, en el cine soviético de ese momento, "el realismo deja un hueco a lo excéntrico, pero finalmente impone siempre sus límites"²⁷. Sin salirse de los límites del realismo, y como se muestra en el siguiente punto, Kozintsev se vale del mito cervantino para plantear una reflexión sobre la representación en el cine.



IV. Cómo Kozintsev adapta la ironía cervantina

Sánchez Noriega explica que el hecho de que no esté planteada de manera tan nítida la oposición entre realidad e irrealidad difumina la locura de don Quijote y hace que el personaje carezca del tono humorístico que tiene en la novela cervantina²⁸. En la película, a pesar de introducirse el humor y la burla (sobre todo en lo que se refiere a los duques con don Quijote y a Sancho en Barataria), las consecuencias de las aventuras de don Quijote no generan la broma,

²⁴ Cfr. DE ESPAÑA, Rafael, *De la Mancha a la pantalla: aventuras cinematográficas del Ingenioso Hidalgo*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2007, p. 75, SÁNCHEZ NORIEGA, J. L., op. cit., p. 92; GIMFERRER, Pere, *Cine y literatura*, Planeta, Barcelona, 1985, p. 80; y OMS, Marcel, "Grigori Kozintsev", ...,op. cit., p.243.

²⁵ MARÍAS, Julián, *El cine de Julián Marías*, Royal Books, Barcelona, 1994, p. 196

²⁶ AVALLE-ARCE, Juan Bautista, *Don Quijote como forma de vida*, Fundación Juan March y Editorial Castalia, Valencia, 1976, p. 104.

²⁷ HEREDERO, Carlos F., *Don Quijote y el cine*, Filmoteca Española, Madrid, 2005, p. 78.

²⁸ SÁNCHEZ NORIEGA, José L., 'El ingenioso ..., op. cit., p. 92.

más bien la tragedia. Andresillo el pastor al final de la película maldice a los caballeros andantes. La parodia y la ironía cervantina tienen en la película un sentido distinto que en la novela porque el conflicto de don Quijote con la realidad es distinto. Para Bajtin, el Quijote está a medio camino entre la parodia medieval y la parodia moderna²⁹. La parodia tiene como rasgo principal el realismo grotesco y la degradación de lo sublime a un plano material; sin embargo la parodia moderna perderá el sentido positivo –regenerador– que tenía en la comedia medieval y sólo tendrá un carácter negativo –privado–. En la novela cervantina todavía las imágenes materiales y corporales mantienen cierto sentido carnavalesco y grotesco propio de la parodia popular.



Stam y Leaming han analizado el film de Kozintsev atendiendo a los elementos carnavalescos, las imágenes del cuerpo y de la cultura popular y a los dualismos señalados por Bajtin. Para Robert Stam la película enfatiza las protuberancias del cuerpo de Sancho y capta la naturaleza dialógica de la novela. Este autor plantea como probable que Kozintsev realice alguna concesión a la estética del realismo socialista al valerse de un coro-narrador que son el ama, la sobrina, el barbero y el cura que aportan realidad a la ficción de don Quijote³⁰. Leaming por el contrario plantea que Kozintsev está cuestionando el realismo socialista valiéndose del juego entre realidad y ficción³¹. La puesta en escena, heredera del realismo socialista, pretendía un relato transparente, sin

embargo Kozintsev introduce varios elementos que cuestionan la veracidad de esta relación entre imagen y realidad. La apertura y el final de la película coinciden en mostrarnos este juego. En la primera aparición de Alonso Quijano se le ve escapándose de su biblioteca (del mundo de la ficción) por una ventana, para salir al exterior y convertirse en don Quijote en el mundo real. Este juego se reproduce al final del film, donde la muerte de Alonso Quijano es contada mediante una elipsis mientras se muestra un plano de don Quijote y Sancho cabalgando, en un paisaje soñado por don Quijote en su agonía. Aldonza y Sancho también forman parte de esta quijotización. Hay un elemento clave estudiado por Leaming: la ambigüedad que se produce con la interpretación de las imágenes, la contradicción que Kozintsev explota entre lo que vemos en la imagen y aquello que mediante diálogos el relato se está contando. Ejemplo de esto sería la apertura de la película o lo que se supone que está sucediendo en un espacio en off y luego sucede, cuando se escuchan sonidos, don Quijote cree que es una fanfarria que anuncia su llegada y aparece un cerdo. Estas disparidades entre palabra e imagen se producen también en las discusiones entre don Quijote y Sancho sobre lo que ven. En estas escenas el espectador, por la distancia de los objetos, puede creer percibir lo que don Quijote ve y cuando la cámara se acerca da la razón a Sancho. Leaming afirma que en estos planos de la película: *"the naturalness of the cinematic image is brilliantly subverted!"*³²

Esta subversión del realismo debe relacionarse con el contexto histórico –el deshielo– y con la trayectoria anterior de Kozintsev. La estructura de la película, como se ha dicho, cuestiona la realidad tal como se representaba en el cine siguiendo la estética y la doctrina del realismo socialista. En el deshielo se comienza a filmar la realidad cotidiana, una realidad que ya no es la impuesta como sucedía en el cine de los años 30 y 40. De acuerdo con Richard Taylor, *" (...) in the 1920s Soviet film-makers had been able to portray reality as they saw it; in the 1930s they had to portray reality as the Party saw it. Reality as it really was yielded to reality as it ought to be, and that*

²⁹ BAJTIN, Mijail, *La Cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza, Madrid, 1987, p. 26. y REED, Walter L., "The Problem of Cervantes in Bahktin's poetics", *Cervantes*, VII, 2 (1987), pp.29-37.

³⁰ Cfr. STAM, Robert, *Literatura through Film, Realism, Magic and the Art of Adaptation*, Blackwell, Oxford, pp.40-42.

³¹ Cfr. LEAMING, Bárbara, *Grigori Kozintsev*, Twayne Publishers, Boston, 1980, pp.82-83.

³² *Ibid.*, p. 85.

new reality was called 'socialist realism'"³³. Kozintsev, un director activo en las dos décadas que menciona Taylor es un maestro reconocido cuando rueda *Don Quijote*. El cambio que esta película produjo se explica en el contexto del deshielo político y cultural y en la trayectoria de Kozintsev, que se alejaba del realismo heroico, valiéndose del héroe *par excellence*. Este doble contexto explica el sentido que tiene la lucha por la justicia de don Quijote y la reflexión que en la película se hace sobre el cine como representación de la realidad.

3.1.2 Recepción de *Don Quijote* en el contexto del cine soviético

La recepción de este Quijote en la Unión Soviética fue favorable. La película fue reconocida como un éxito de la cinematografía soviética, mostrada y premiada en el festival de Cannes como embajadora de la cultura soviética del deshielo y en el Festival de cine de Moscú de 1958. Kozintsev era un director reconocido, un maestro. Por ejemplo, V. Skolvski, que había conocido a Kozintsev en sus años del FEKS, escribió tras el estreno de la película que *Don Quijote* era, sin lugar a dudas, un éxito de la cinematografía soviética³⁴.

Dado que deshielo es el contexto de esta película, debe considerarse que en esos primeros años de Jrushov, tras la muerte de Stalin, se permitió que este proyecto pasara la censura y se rodara. La película comparte el espíritu del momento. Josephine Woll, en su magistral estudio sobre el cine de esta época *Real Image*, afirma que llegó a convertirse en un lugar común el optimismo y la búsqueda de signos que mostraran que los tiempos estaban cambiando³⁵. A Kozintsev se le permite rodar entonces una superproducción, con la tecnología más avanzada del momento y en Sovcolor. La película pudo ser leída con 'la lengua de Esopo' como crítica velada a los logros del estalinismo y a sus consecuencias y así ha sido interpretada por la crítica³⁶. Es, tal vez, el fracaso de don Quijote el que puede interpretarse como alegoría del estalinismo. Frente al León enviado por el rey de Orán, don Quijote confesará su soledad y al dominico, al final de la burla en el palacio ducal, le dirá: "Salir de vuestra capilla y mirad lo que pasa en el mundo, donde sólo triunfan los malvados, los difamadores, los ambiciosos".

Otras interpretaciones han visto esta película como una adaptación marxista de la novela. Por ejemplo, Antonio Santos analiza cómo don Quijote es un revolucionario que, en coherencia con el ideario soviético, en busca de la utopía³⁷. Para Robert Stam la película da una imagen de los duques, de Altisidora y de la iglesia que a una audiencia rusa puede recordar el tiempo de los zares³⁸.

Sin contradecir estos análisis, también se puede señalar que el film se aleja de los postulados del realismo socialista en dos aspectos: la imagen del héroe y la visión de la realidad. *Don Quijote* se diferencia del héroe de la propaganda estalinista y presenta a un nuevo héroe que busca la utopía y descubre las consecuencias trágicas que esta búsqueda encierra. De acuerdo con Leaming, en la visión de Kozintsev, a pesar de que el héroe preserva su heroísmo, lo es en un sentido más auténtico³⁹. Esta autenticidad se puede observar en cómo el héroe desenmascara el cinismo de lo que le rodea.

³³ TAYLOR, Richard, Taylor, Richard. *The Politics of the Soviet Cinema, 1917-1929*. Cambridge University Press, Cambridge, 1979, p. 157.

³⁴ Cfr. SKLOVSKI, Viktor, 'La magnífica ironía del Don', en *Cervantes en imágenes...* op. cit., p. 252.

³⁵ WOLL, Josephine, *Real Images, The soviet cinema in the thaw*, Tauris, London, 2000.

³⁶ Fernando Lara afirma que "Kozintsev (...) subraya la condición de símbolo de una justicia casi utópica" 'El Quijote: variaciones sobre un mito' en DE LA ROSA, Emilio et alii. (eds.) *Cervantes en imágenes*, Festival de cine de Alcalá, Madrid, 1998, p. 82. Olms afirma que 'es imposible no leer entre líneas una reflexión sobre el pasado reciente de la URSS'(244); Isabel Durán analiza la estancia de don Quijote con los duques como una ceremonia del Kremlin, Fernando Gil-Delgado escribe que don Quijote sería un idealista que reprocha a la burocracia haberse apropiado de es del pueblo y Sancho remata esa idea en Barataria, en "Don Quijote /Don Kihot, 1957", en JUAN PAYÁN, Miguel et alii (Coord.), *El Quijote en el cine*, Ediciones jaguar, Madrid, 2005, p. 79.

³⁷ Cfr. SANTOS, Antonio, *El sueño imposible. Aventuras cinematográficas de don Quijote y Sancho*, Fundación Marcelino Botín, Santander, 2006, pp. 59-60. En este capítulo se analiza la estancia de Sancho y don Quijote en la Barataria y se concluye, de manera acertada a nuestro parecer, cómo el film demuestra que "la justicia, si existe, está depositada en las manos del pueblo, y nunca en las de sus opresores", p. 63.

³⁸ STAM, Robert, *Literature through...*, op. cit., p. 40.

³⁹ LEAMING, Bárbara, *Grigori...*, op. cit., p. 86.

La visión que se da de la realidad no es la impuesta por el partido, que sería lo propio del realismo socialista, sino la realidad que la película crea a partir de su estructura formal. Kozintsev retoma en la película algunos de los experimentos y de las ideas de su etapa en las FEKS (*Fabrika ekstsentricheskogo aktyera/ Fábrica de actores excéntricos*)⁴⁰ en lo que trabajó con los teóricos de la escuela formalista rusa. Los jóvenes cineastas que se reunían en este taller pretendían llevar al cine y al teatro lo que consideraban un arte excéntrico, que se salía de lo cotidiano, entre el que se encontraba el arte de Gógol o de Cervantes. En *Don Quijote*, Kozintsev recupera rasgos estilísticos de entonces y de puesta en escena y cuestiones formales que compartía con los teóricos Skolovsky y Tynianov. El film plantea, como se ha visto en el punto anterior, la relación que existe entre realidad y representación, rompiendo la relación entre imágenes y palabras. De acuerdo con David Gillespie, "ideological imperative are juxtaposed with aesthetic concerns"⁴¹. El contraste que se produce entre la ideología y estética permite interpretar la película como un alegato de la libertad y como su contrario.

3.2. *Osbozhdionniy Don Kijot* (Vadim Kurchevski, 1987)

Treinta años después de *Don Quijote* de Kozintsev se estrenó en la Unión Soviética *El Don Quijote liberado*. Una película de animación de Vadim Kurchevski de 19 minutos de duración. El guión toma como punto de partida la versión de este mito que es la obra de Lunacharski *El don Quijote libertado* (*Osbozhdionniy Don Kijot*, 1922). Si cada época tuvo su visión de personaje cervantino, resulta indicativo que en los años próximos a la desintegración de la Unión Soviética se regresara a la visión bolchevique de don Quijote. Para analizar la relación del film de Kurchevski con la obra de Lunacharski y de un Quijote de la época de la Revolución con un Quijote de la *Perestroika*, el análisis tendrá dos partes: Primero se introducirán los aspectos fundamentales del arquetipo quijotesco en la obra de Lunacharski y, segundo, se analizará la película en su contexto.

3.2.1. *Don Quijote libertado* de Lunacharski, 1922

Anatoly Lunacharski (1875-1933) fue comisario Popular para la Instrucción Pública (ministro de Educación) desde el comienzo de la Revolución hasta 1929, Stalin lo relevó de este cargo y lo nombró embajador de España, Lunacharski murió en 1933 de camino a España. *El Quijote libertado* lo escribió en los cinco años siguientes a la Revolución Bolchevique y el planteamiento de la obra es una alegoría de lo que estaba sucediendo entonces en Rusia: don Quijote libera a tres condenados a la horca por una sublevación contra el duque (Baltasar estudiante de Salamanca, Rodrigo Paz, el herrero rojo y Castro Bermellón, gitano y bandolero). Don Quijote y Sancho son conducidos al palacio, donde el duque y el conde se burlan de él. Don Quijote se enfrenta al duque y es arrestado. Los condenados liberan a don Quijote y encierran al conde, a quien don Quijote liberará más tarde. El ejército del conde se enfrentará a los sublevados y Baltasar mandará a don Quijote al exilio para ahorrarle pasar por "los abismos espantosos" necesarios para crear la tierra del bienestar, hasta que le pueda decir "Venid, caballero blanco, cread el bien"⁴².

⁴⁰ La FEKS fue un grupo vanguardista fundado a finales de 1921 en Petrogrado que, como se recoge en su manifiesto *Eccentricismo* (*Ekstsentrizm*), pretendían ir más allá de los dogmas del constructivismo y del futurismo del que partían con un único fin: construir versiones de Shaw, Shakespeare o Meyer en lo que llamaban el arte excéntrico (sobre todo en arte y graffitis) que fuera 'inteligible para millones' -de acuerdo con la expresión de Leonid Trauberg. El grupo comenzó la producción de películas en 1924 con 'Las aventuras de un niño de octubre' (*Pokahozdeniya Octubrinny*). Después rodaría *El Capote* ('*Shinel'*) y más tarde, *Nueva Babilonia* ('*Novi Babilón*, 1929). Cfr. LEYDA, Jay. *Kino. A history of Russian and Soviet film*. Princeton University Press, Princeton, 1973, pp. 201-202.

⁴¹ GILLESPIE, David, "Adapting foreign classics: Kozintsev's Shakespeare" en HUTCHINGS, Stephen y VERNITSKI, Anat, (eds.), *Russian and Soviet Film Adaptations of Literature, 1900-2001*, Routledge, London, 2004, p. 79 .

⁴² LUNACHARSKI, ANATOLIO, *Don Quijote liberado. Drama en diez actos con un descanso*, Talleres Luz, Madrid, 1934, p. 86.



La obra parte de *Don Quijote I*, 22, donde se relata la escena en que don Quijote libera a los cautivos a los que pide visitar luego a Dulcinea y tiene la discusión con Ginés de Pasamonte. Sin embargo, Lunacharski cambia a Ginés de Pasamonte por tres revolucionarios y une esta historia a la de la visita de don Quijote al palacio de los duques. Lunacharski se inventa una historia nueva que se sitúa en Castilla en el siglo XVII. En este capítulo de la novela, como explica Anthony Close, don Quijote establece un principio de clemencia cuando dice: “No es bien que los hombres honrados sean verdugos de los otros hombres, no yéndoles nada en ello”⁴³. Considero que este el punto de partida la pieza teatral, que habla más de la guerra civil que siguió a la Revolución Bolchevique que de España y plantea la cuestión inherente a toda revolución, si el fin justifica los medios empleados para alcanzar el ideario revolucionario.

Como muestra Waegemans la obra puede entenderse como una respuesta al ‘don Quijote de Poltava’, Vladimir Korolenko (1853-1921)⁴⁴. Korolenko se enfrentó a las leyes militares y a las penas de muerte en la época en que se instauraba el régimen bolchevique. En 1920, en Poltava y ante Lunacharski salió en defensa de cinco condenados que iba a ser ejecutados por la Checa, éste le pidió que escribiera en cartas su condena a las medidas y al sistema bolchevique que se publicarían junto con su refutación. Korolenko escribió seis cartas como refutación al bolchevismo que sólo se publicarían en 1988, en la época de Gorbachov. Tras morir Korolenko en 1921 Lunacharski leyó su obra en Moscú y al año siguiente se publicó y se representó.

Don Quijote libertado plantea varios tipos de revolucionarios que vienen a desacreditar la forma pasiva y pacífica de lograr la revolución, la de aquellos Quijotes que anteponen la libertad y la justicia y no creen necesario el terror revolucionario. Don Quijote en la pieza teatral, como Korolenko, se describe como un revolucionario ingenuo cuyo exilio es necesario para que los verdaderos revolucionarios impongan, mediante todos los medios, el bien de la humanidad. La versión del mito de Lunacharski y las cartas de Korolenko mencionadas encarnan, de acuerdo con Bagnó, dos visiones del Quijote enfrentadas, el quijotismo como amor al bien (Korolenko) y el quijotismo como odio al mal (Lunacharski)⁴⁵. En 1923, como si el argumento de la novela fuera el guión de la historia, fueron exiliados, al igual que don Quijote, 160 intelectuales de la Unión Soviética.

3.2.2. *Don Quijote libertado* de Kurchevski

En 1987, cuando el sistema mostraba sus limitaciones, tras los años del estancamiento de Bréznnev, se estrenó la película de Vadim Kurchevski (1928-1997). Vladimir Kernike y Kurchevski firman el guión,

⁴³ CLOSE, Anthony, ‘The Liberation of the Gallery Slaves and the Ethos of Don Quixote Part I’ *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 27.1, 2007, p.22.

⁴⁴ Cfr. Waegemans, Emmanuel, ‘*Don Quijote libertado*. El caballero de la Triste Figura en el país de los soviets’ in Behiels, L. (ed.), *Tras las huellas de Don Quijote: Actas de la Jornada dedicada a Don Quijote de la Mancha*, Antwerp: Lessius Hogeschool, 2007, p. 102.

⁴⁵ BAGNO, V., ‘El aspecto mesiánico... op. cit., p. 99.

que es una adaptación fiel de la obra de Lunacharski. *Don Quijote libertado* es una película realizada con la técnica de la *stop-motion*⁴⁶ y producida por Soyuzmultfilm. Kurchevski se había formado en la Escuela de Arte Muhina en Leningrado y en 1957 entró a trabajar como director de arte en el departamento de *stop-motion* de Soyuzmultfilm. En estos estudios de animación se crearon en 1936 y hasta mitad de los años 50 produjeron animación para niños basada en cuentos y en leyendas populares con el estilo y la técnica de Disney. En los estudios, que siempre se caracterizaron por una estética innovadora, se comenzaron a realizar animaciones para adultos a comienzos de los años sesenta. Se abandonó entonces el estilo Disney, que era interpretado como el estilo más naturalista, más próximo al realismo como ideología. Este alejamiento de la figuración se reflejó en las técnicas de animación, en la pérdida de la corporeidad de los personajes y que la narración se alejó de la verosimilitud y pasó a hablar de temas cotidianos⁴⁷.

Don Quijote libertado hace explícito en los primeros planos la moraleja de la historia: "Esta es una historia triste sobre el noble caballero Don Quijote y su fiel escudero, Sancho Panza, sobre un cruel duque y su despiadada corte, sobre la insurrección del pueblo, y sobre cómo algunas veces el bien que se realiza se convierte en mal". Este texto es leído por una voz en off mientras van pasando como títulos créditos con imágenes al fondo de don Quijote, el Duque, los bandoleros, el yelmo y la lanza de don Quijote. La obra teatral y la película comparten un mismo mensaje, la contraposición entre el idealista puro (don Quijote) y los revolucionarios que consiguen su ideal sin contemplar los medios necesarios para ello (Baltazar, Rodrigo y Castro). El film de Kurchevski, a través de elementos visuales y expresivos propios de la técnica de animación que emplea, da una visión de don Quijote, que se diferencia en algunos rasgos de la de Lunacharski.

Lunacharski caracteriza a los personajes mediante el diálogo y las acciones. En la película no hay diálogos y la caracterización reside en la expresividad de los rostros de los muñecos. Los rostros de los fugitivos y de la gente del pueblo que asaltan el palacio recuerdan en sus rostros a los pintados por El Bosco en *Cristo con la cruz a cuesta* (Jheronimus Bosch, 1450-1516). Como en la pintura del flamenco, también Kurchevski se vale de la deformación para introducir lo grotesco. La crueldad de los revolucionarios –los amotinados– y de los contrarrevolucionarios –el duque, el conde y el dominico– se representa por medio de los gestos, la mímica y la intensificación de los colores que reflejan rabia y odio.



El desarrollo narrativo en el film se produce a través de la acción y, sobre todo, por medio de asociaciones visuales y emocionales que se establecen entre música e imagen. La música, compuesta por Shandor Kallosh, es un concierto de guitarra española que rompe su cadencia armónica en las escenas en que se intensifica el drama con las batallas (don Quijote contra el gigante africano o cuando los rebeldes toman el palacio). Este valor diegético de la música también lo tienen los planos que evocan pinturas. Las escenas suelen comenzar con espacios inamovibles o estáticos, planos en los que no se percibe movimiento y el espectador cree estar más ante un cuadro que ante un encuadre fílmico. En la apertura, por ejemplo, tras los títulos de créditos se muestra un paisaje amarillo y áspero que recuerda en el tono y la composición a las

⁴⁶ El *stop motion*, parada de imagen, paso de manivela o cuadro por cuadro es una técnica de animación que consiste en aparentar el movimiento de objetos estáticos por medio de una serie de imágenes fijas sucesivas. En el caso soviético se observa la influencia del director checo Jiri Trnka que también comenzó una versión del Quijote con esta técnica de las que sólo se conocen algunos fragmentos.

⁴⁷ Una de las primeras películas dirigidas por Kurchevski *Mi cocodrilo verde* (*Moi zelenyi Krokodil*, 1966) es una historia de 9 minutos que relata cómo un cocodrilo se enamora de una vaca y para mantener el amor de su amada se transforma en una hoja. Esta metamorfosis muestra otra forma de alejarse del naturalismo. Los personajes de animación, como explica Macfadyen, pierden su integridad corporal y se caracterizan por una relación emocional con todo lo natural. Cfr. MACFADYEN, David, *Yellow crocodiles and blue oranges. Russian animated film since World War Two*, McGill-Queen's University Press, Montreal, 2005, p. 54

Vistas de Toledo pintadas por El Greco. Ese paisaje es el mismo que aparece al final, por donde don Quijote inicia su exilio y continúa su aventura, dando a la película un carácter circular.



El uso de las sombras, las luces, el uso de los colores y la atención al detalle en los vestidos de los personajes recuerda a la pintura flamenca. La película de Kurchevski recrea una atmósfera que tiene en algunos momentos un carácter onírico, estando más próxima a la focalización a través de don Quijote que a la de los otros personajes. Don Quijote, que libera a todos y por todos es engañado, es tratado con ironía en la película. Los rostros del duque, el conde y el dominico muestran cinismo y crueldad cuando se dirigen a don Quijote, a pesar de necesitar del caballero para ser liberados. La maestría de Kurchevski se encuentra en su dominio de la técnica de animación que

emplea y, también, en cómo modela y viste las figuras dándoles un fuerte expresionismo, debe considerarse que el director trabajó muchos años como encargado de las exposiciones (*curator*) en el museo de muñecas de Zagorsk.

Para celebrar el 40 aniversario de la victoria sobre el nazismo Soyumultfilm produjo *Historia de un muñeco* (*Istoriya odnoj kukly*, 1984), un film de animación de 9 minutos que cuenta cómo la fabricación de un muñeco de don Quijote ayuda a los prisionero en el campo de concentración de Osvencim a mantener el espíritu humano contra el fascismo. Las dos películas se dirigen a un público adulto y tuvieron la misma directora de arte, Marina Kurchevskaya, la mujer de Kurchevski y, en las dos, el motivo de don Quijote, siendo un muñeco, se convierte en símbolo de la resistencia frente a la barbarie, bien sea ésta el fascismo o los revolucionarios y los contrarrevolucionarios.

En 1987, sin embargo, la identificación del pueblo soviético con don Quijote pudo tener un sentido distinto que en 1984. En otro deshielo que en algunos ámbitos fue la política de *glasnot* impulsada por Gorbachov, apelar a la figura de don Quijote y a la obra de Lunacharski significaba también volver a viejas ideas sobre la Revolución de Octubre y, sobre todo, participar del revisionismo histórico de este momento sobre lo que había sido la Unión Soviética 70 años después de la Revolución. Un año después de la adaptación de Kurchevski se permitió la publicación de las cartas de Korolenko, inéditas hasta entonces, que habían estado en el origen de la obra de Lunacharski. De acuerdo con el espíritu de la Perestroika, la película recuperaba ciertos postulados del leninismo, alejándose así del estalinismo y dando una nueva legitimidad y apoyo a la política de Gorbachov. En la obra Lunacharski, don Quijote es utilizado por los insurgentes y por los aristócratas, liberará a las dos de la cárcel. El bien mal entendido, el quijotismo –símbolo de todos los intelectuales que habían apoyado la Revolución pero sancionado sus métodos– acaba siendo manipulado. En la película de Kurchevski, el idealismo puro de don Quijote se convierte en una reflexión sobre el momento que vivía entonces la Unión Soviética, en cierta forma un reconocimiento de los errores y los excesos que acompañan a toda una revolución, pero también aleccionaba cómo el quijotismo bienintencionado conducía a la autarquía.

Conclusiones

1. En Occidente se ha tendido a interpretar el cine y el arte soviético bajo las premisas de complacencia con el régimen o de disidencia. Estas dos películas son dos obras de arte que no cabe interpretar sólo bajo estas premisas. Las dos permiten una lectura política, sin embargo, por su experimentalismo formal y su nivel estético, se enfrentan a la complejidad del personaje creado por Cervantes y la actualizan.
2. En las dos películas don Quijote puede interpretarse como un quijote soviético, en la medida que invitan a la revolución, a luchar contra el orden establecido para participar en la construcción de la utopía y, por tanto, del comunismo. Don Quijote busca la justicia social y se

enfrenta al cinismo que le rodea y esa búsqueda no cesa en el lecho de muerte. De alguna forma, el final de las dos películas, con el plano que muestra al caballero y su escudero cabalgando, sugiere que la empresa de don Quijote no ha finalizado. En la línea del deshielo, de optimismo, también se puede leer la película de Kozintsev como una crítica a los excesos del estalinismo y la película de Kurchevski como un respaldo a las reformas emprendidas por Gorbachov, pero en el marco siempre de la Revolución Soviética.

3. Tal vez sin entrar en conflicto con la ideología soviética dominante, las dos plantean visualmente una interpretación que está más allá del mensaje alegórico. El film de Kozintsev cuestiona qué ha sido el realismo socialista mediante aspectos estéticos y formales: en la elección del tema, una obra clásica ajena al canon soviético, en la visión del héroe, que es mostrado en su fracaso y en la estructura de la historia, en la que parecen entrar en el conflicto lo que visualmente se cuenta y lo que el diálogo, los sonidos y la música aportan a la diégesis.
4. La animación de Kurchevski tiene un componente de experimentación con nuevas formas de expresión artística. El refinamiento iconográfico logra narrar una trama que no necesita el diálogo para su desarrollo y cuya fuerza emocional descansa en elementos visuales. Los logros formales no se hacen a costa de sacrificar el mensaje de la obra de Lunacharski en la que se basa. La película enfrenta a una nueva generación con ideas y fragmentos de la historia soviética que hasta entonces se habían silenciado o se desconocían sobre la revolución, como la relación entre Korolenko y Lunacharski.

Agradecimientos:

Debo al Prof. O. Pronkevich (Univ. Petro Mohyla Mar Negro, Ucrania) las ideas y los ejemplos de la relación de la película de Kurchevski con la pintura española. Esta investigación forma parte del proyecto "El mito de don Quijote en la configuración de la nueva Europa", HUM2007-64546 (Ministerio de Ciencia e Innovación).

BIBLIOGRAFÍA

- ALBRECHT, Jane W., 'Theatre and Politics in Four Film Versions of the "Quijote"', *Hispania*, Vol.88, No. 1, 2005, pp. 4-10.
- ALEKSÉEV, Mijail, *Rusia y España, una respuesta cultural*, Seminario y Ediciones, Madrid, 1975.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, *Don Quijote como forma de vida*, Fundación Juan March y Editorial Castalia, Valencia, 1976.
- AYVENJALD, Yuri, *Don Quihot na russkoi pochve* (Don Quijote por las tierras rusas), Minsk, Moscú, 1996.
- BOGOLOMOV, Iuri, (ed.), *Ekrannye iskusstva i literature: zvukovoe kino*, Nauka, Moscú, 1994.
- BUDIÁK, Liudmila, *Ekranizatsiia Istorii: Politika i Poetika*.
- DE LA ROSA, Emilio et al., *Cervantes en imágenes*, Festival de cine de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1998.
- BAGNÓ, Vsevolod, *Dorogami "Don Kikhot"*, Kniga, Moscú, 1988.
- El Quijote vivido por los rusos*, Centro Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1995.
- "Rusia y España: frontera común" en *Diálogo de culturas*, ORO CABANAS, J. M. y VARELA, J. (Coords.) Univ. de Santiago de Compostela, Santiago, 1998, pp. 11-28
- 'El aspecto mesiánico del Quijotismo ruso', *Lecturas cervantinas 2005*, Fundación Cervantes de San Petersburgo, San Petersburgo, pp. 90- 103.
- BAJTIN, Mijail, *La Cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza, Madrid, 1987.
- BÁRDENAS, P. y DEL PINO, F. (Eds.), *Frontera y comunicación cultural entre España y Rusia: una perspectiva interdisciplinar*, Vervuert, Frankfurt am Main, 2006.
- BONILLA, Juan, 'El Quijote de Kozintsev' in Martin, J. L. (ed.), *Nuevas visiones del Quijote*, Nobel, Oviedo, 1999, pp. 45-59.
- BUKETOFF-TURKEVICH, Ludmilla, *Cervantes in Russia*, Princeton University Press, Princeton, 1950.
- CANAVAGIO, Jean, *Don Quijote, del libro al mito*, Espasa, Madrid, 2006.
- CASTELLS, Isabel, 'El ingenioso hidalgo cabalga en Rusia: La versión cinematográfica de Don Quijote, de G. Kozintsev', *La Página*, 1998, nº. 31, pp. 18-23.
- CHERKASOV, Nikolai (1958), *Notes of a soviet actor*, Moscow: Foreign Languages Publishing House.

- CLOSE, Antohy (2005), *La concepción romántica del Quijote*, Barcelona: Crítica.
- (2008), 'The Liberation of the Gallery Slaves and the Ethos of Don Quixote Part I' *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 27.1: 7-30.
- EICENWALD, Yuri, *Don Kijot na russoi pochve*, Chalidze Publications, New York, 1982.
- ESPAÑA, Rafael de, *De la Mancha a la pantalla: aventuras cinematográficas del Ingenioso Hidalgo*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2007.
- FRYE, Norton, *The "third book" notebooks of Northrop Frye, 1964-1972: the critical comedy*, University of Toronto Press, Toronto, 2002, p. 142.
- GIL DELGADO, Fernando (2005), 'Don Quijote, 1957', in Payán, Miguel (ed), *El Quijote en el cine*, Madrid: Jaguar.
- GILLESPIE, David, *Russian cinema*, Longman, London, 2002.
- "Adapting foreign classics: Kozintsev's Shakespeare" en HUTCHINGS, Stephen y VERNITSKI, Anat, (eds.), *Russian and Soviet Film Adaptations of Literature, 1900-2001*, Routledge, London, 2004, pp. 75-88.
- GIMFERRER, Pere, *Cine y literatura*, Planeta, Barcelona, 1985.
- HACHER, Gerhard, *Rocinantes Wege nach Russland*, Lantz, Münster, 1995,
- HEREDERO, Carlos F., (Ed.) *Don Quijote y el cine*, Filmoteca Española, Madrid, 2005.
- HERRANZ, Ferran, *El Quijote y el cine*, Cátedra, Madrid, 2007.
- HUTCHEON, Linda, *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York, 2006.
- HUTCHINGS, Stephen y VERNITSKI, Anat, (eds.), *Russian and Soviet Film Adaptations of Literature, 1900-2001*, Routledge, London, 2004, pp. 75-88.
- Russian Literary Culture in the Camera Ages. The Word as image*, Routledge, London, 2004.
- JUAN PAYÁN, Miguel et alii (Coord.), *El Quijote en el cine*, Ediciones Jaguar, Madrid, 2005, p. 79.
- JUNG, Carl G., *El hombre y sus símbolos*, Paidós, Barcelona, 1995
- IZOD, John, *Myth, Mind and the Screen*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001.
- LEAMING, Barbara *Grigori Kozintsev*, Twayne Publishers, Boston, 1980.
- LEERSEN, Joep , 'Imagology: History and Methods' en *Imagology, the cultural construction and literary representation of national Character*, BELLER, Manfred y LEERSEN, Joep (eds.) *Studia Imagologica*, 13, New York, 2007, pp. 17-32.
- LEITCH, Thomas (2007), *Film Adaptation & its Discontents*, Baltimore: The John Hopkins University Press.
- LEYDA, Jay. *Kino. A history of Russian and Soviet film*. Princeton University Press, Princeton, 1973.
- LUNACHARSKI, Anatolio, *Don Quijote liberado. Drama en diez actos con un descanso*, Talleres Luz, Madrid, 1934.
- MACFADYEN, David, *Yellow crocodiles and blue oranges. Russian animated film since World War Two*, McGill-Queen's University Press, Montreal, 2005.
- MALKIEL, Yakov, "Cervantes in nineteenth-century Russia", *Comparative Literature*, 1951, 3, 1951, pp. 353-381.
- MARÍAS, Julián, *El cine de Julián Marías*, Royal Books, Barcelona, 1994.
- MONFORTE, Roberto, *Las andanzas del Quijote por la Literatura Rusa*, Huerga y Fierro, Madrid, 2007.
- MONTERO DÍAZ, Santiago, *Cervantes compañero eterno*, Ed. Areamo, Madrid, 1957.
- OLMS, Marcel, 'Grigori Kozintsev' in Rosa, E. et alii. (ed.), *Cervantes en imágenes*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1988, pp.243-245.
- PERROT, Danielle, *Don Quichotte, figure du XX siècle*, Klincksieck, París, 2005.
- PISKUNOVA, Svetlana, "Y dentro ... *El Quijote*", *Ínsula*, Junio 1992, n. 546, pp. 1-2.
- PRONKEVICH, Oleksandr (2005), 'La demonización de Sancho Panza y la crisis de las elites ucrañianas', *Mundo Eslovo*, 4, pp. 179-188.
- PUJALS, Esteban, "Proyección de Cervantes en la literatura rusa", *Revista nacional de educación*, n. 11, 1951, pp. 22- 37.
- REED, Walter L., "The Problem of Cervantes in Bahktin's poetics", *Cervantes*, VII, 2 (1987), pp.29-37.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, 'El idealista caballero andante en Crimea. Notas sobre la estética recepción del *Quijote* de KOZINTSEV, Grigori en *Memoria rusa de España*, Alberto y *El Quijote de Kózintsev*, BRIHUEGA, Jaime y SÁNCHEZ, Alcaén (Eds.), Sociedad Estatal de Publicaciones, Madrid, 2005, pp. 85-102.
- SANTOS, Antonio, *El sueño imposible. Aventuras cinematográficas de don Quijote y Sancho*, Fundación Marcelino Botín, Santander, 2006.

- STAM, Robert, *Literature through film: Realism, magic, and the art of adaptation*, Blackwell, Oxford, 2005.
- TAYLOR, Richard, Taylor, Richard. *The Politics of the Soviet Cinema, 1917-1929*. Cambridge University Press, Cambridge, 1979.
- WOLL, Josephine, *Real Images, The soviet cinema in the thaw*, Tauris, London, 2000.
- WAEAGEMANS, Emmanuel, 'Don Quijote libertado. El caballero de la Triste Figura en el país de los soviets' in Behiels, L. (ed.), *Tras las huellas de Don Quijote: Actas de la Jornada dedicada a Don Quijote de la Mancha*, Lessius Hogeschool, Antwerp, 2007, pp. 99-106.