

# DON QUIJOTE DE LA MANCHA (1948), EN SU CONTEXTO\*

Fernando González García  
Universidad de Salamanca

## RESUMEN

Este trabajo quiere poner de relieve las variables que pudieron condicionar la adaptación de la obra de Cervantes que dirigió Rafael Gil para la empresa CIFESA. No se trata de una adaptación cualquiera, sino la de la obra más universal de las letras castellanas, y así fue entendido el esfuerzo de la producción en su momento, para elogiarlo, o para atacarlo. Ya se ha escrito mucho, con ocasión de las recientes conmemoraciones de la obra de Cervantes, de sus adaptaciones cinematográficas, entre ellas la que nos ocupa: el interés de este artículo está en que intenta combinar los condicionantes económicos e ideológicos con las contradicciones que se dan, en el interior de la industria y de la crítica españolas del momento, acerca de la labor y la responsabilidad del director de una película. En la última parte del artículo, se pretende proyectar, a partir de las discusiones acerca de la «autenticidad española» de esta adaptación, la problemática de la necesidad de *atender al presente*, que será clave en el desarrollo de la crítica, de la teoría y de la cinematografía españolas en las décadas siguientes.

PALABRAS CLAVE: *Don Quijote de la Mancha*, Rafael Gil, adaptaciones, CIFESA.

## ABSTRACT

«Don Quixote of La Mancha (1948), in its context». In this paper we've tried to explain the determining factors involved in the adaptation of *Don Quixote de la Mancha*, directed by Rafael Gil in 1948. We've analyzed both, the industrial and the ideological items, and the part played by the Spanish press during its premiere. Also we bring to the present the contributions of this book of chivalry as an immortal work.

KEYWORD: *Don Quixote of la Mancha*, Rafael Gil, adaptations, CIFESA.

En el comentario que Fernando Méndez Leite von Haffe hace de la película *Don Quijote de la Mancha*<sup>1</sup> —de un tipo muy semejante a lo que se estilaba en tiempos del estreno—, se desglosan las responsabilidades del equipo técnico y artístico, atribuyendo, jerárquicamente, la última a su director, encomiando su esfuerzo. Sin embargo, el sujeto de todo el texto no es Rafael Gil, sino —en línea con el contenido ideológico de su *Historia del Cine Español*—, la *cinematografía nacional*. Por eso se utiliza un impersonal «se» para hablar del origen de los «sacrificios económicos» realizados para este *Quijote*, en vez de decir claramente el nombre de la empresa y las ayudas que ésta recibió por parte de órganos del Estado. Casi la mitad



del artículo lo dedica Méndez Leite a repasar las versiones anteriores, insistiendo en que son extranjeras. De entre ellas, la más famosa —la de Pabst— está realizada por un austríaco y protagonizada por un ruso, y «si su fama ha perdurado», se afirma, no es más que por ser un «curioso reflejo de la vida ficticia del hidalgo manchego y su inseparable escudero». Hubo que esperar mucho, dice, después de las versiones de Lauritzen primero y Pabst después, hasta que el cine español se lanzó al intento de abordar la obra cumbre de su Literatura, pero no se trata de una cualquiera, sino de una empresa gigantesca. Y si el resultado es diferente a lo hecho hasta entonces, es por ser no ya una versión española, sino españolísima. Pasa luego Méndez Leite a comentar los resultados a partir de la diversificación de funciones del equipo: el trabajo del *técnico* y del *artístico* está señalado más de lo habitual, siguiendo el tono hiperbólico de todo el comentario. De él, me interesa resaltar la «extraordinaria fortuna» de la fotografía, pero sobre todo la capacidad de Alarcón y Bronchalo para vencer el «difícil problema de los decorados», porque está relacionado con lo «españolísimo» de los resultados. Si algo se elogiaba de la versión de Lauritzen, era que vino a La Mancha a rodar. Si de algo se acusaba a Pabst, era de haber utilizado un paisaje francés muy diferente del manchego. Volveremos sobre esto, pero sigamos con las citas. Todavía en 1970, Carlos Fernández Cuenca<sup>2</sup> resalta:

Debe tenerse en cuenta, a efectos de la exactitud ambiental de todo momento, que el decorador del filme, Enrique Alarcón, es manchego, de Campo de Criptana exactamente, y que puso el más denodado esfuerzo y la atención más precisa y documentada para que todo respondiera a la fidelidad ideal en cada caso.

Joaquín Gorostiza cita una entrevista con Enrique Alarcón<sup>3</sup>, en la que éste le confesaba que, entre las numerosas películas en las que intervino, era ésta la que más le gustaba porque había vivido en un pueblo de La Mancha y el despacho de Don Quijote era una reproducción fiel del de una hermana de su padre, el corral de la venta una combinación entre el corral de su bodega y el de la bodega de sus primos, y el Tribunal de Justicia de Sancho una copia del jaraiz de su bodega rodeado de tinajas...

También para Luis Gómez Mesa, en su conocido libro *La literatura española en el cine nacional*, publicado por la Filmoteca Nacional de España en 1978, una de las características de esta versión del *Quijote* es la autenticidad, entendida de manera comparativa: «Las instituciones extranjeras de enseñanza superior, como las universidades, suelen preferir esta película a otras no producidas por nuestro cine,

---

\* Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación HUM2004-02103, dirigido por José Antonio Pérez Bowie.

<sup>1</sup> *Historia del Cine Español*, vol. II, Rialp, Madrid, pp. 12-13.

<sup>2</sup> Carlos FERNÁNDEZ CUENCA, *Imágenes del manchego sin par*, Ministerio de Información y Turismo, Dirección General de Promoción del Turismo, Comunidad turística de La Mancha, 1970.

<sup>3</sup> Enrique ALARCÓN, *El decorador en el cine español*, sin lugar, sin fecha, p. 80. Jorge GOROSTIZA, *Directores artísticos del cine español*, Cátedra/Filmoteca Española, Madrid, 1997, p. 67.

ya que consideran que ha de tener mayor autenticidad». En otro momento anterior, dice: «Tanto los aspectos realistas como los imaginativos del bueno Alonso Quijano —y cumplidos en lo visual— están apropiadamente conseguidos»<sup>4</sup>.

Para los citados Méndez Leite, Fernández Cuenca y Gómez Mesa, la película dirigida por Rafael Gil es importante en primer lugar por su fidelidad al texto, y en segundo lugar, pero al mismo nivel, por tratarse precisamente de una película española, realizada por españoles: de ahí se deduce y por ello se cumple una mayor veracidad en todos los órdenes, desde el de la concepción general del proyecto, hasta la elaboración plástica de los detalles. A pesar de tratarse de textos tardíos, contienen en sí los mismos elementos que Pérez Bowie ha identificado como el paratexto —publicidad, declaraciones, entrevistas, etc.— que dirige la atención del posible espectador desde el momento del rodaje hasta después del estreno: es decir, que se trata de una «operación cultural» de gran envergadura «destinada a dignificar la cinematografía española y abrirla a los mercados internacionales, utilizando como pretexto la conmemoración del IV centenario del nacimiento de Cervantes», además de proporcionar a esos espectadores foráneos una visión «auténtica» de nuestra patria<sup>5</sup>.

Para Pérez Bowie, el resultado es una película «plana», consecuencia quizás tanto del «efecto paralizante» debido al prestigio del texto, como «también por el carácter de operación propagandística de la españolidad (y en consecuencia del régimen franquista de cara al exterior) que adquirió el filme desde el primer momento de su gestación y ante la cual la actitud más razonable para el realizador era la de optar en la medida de lo posible por la ‘invisibilidad’».

Comparto en buena medida los juicios de Pérez Bowie, aunque no totalmente. Más adelante intentaré profundizar en la cuestión de la *invisibilidad* del autor. Como él mismo dice al final de su artículo, es necesario tener en cuenta la complejidad del contexto y la diversidad de factores implicados en las prácticas adaptativas. De momento, vayamos a las cuestiones complementarias de la españolidad y de los mercados internacionales.

Al menos desde el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía de 1931, se identifica la proyección internacional de España con la posibilidad de conquistar mercados, fundamentalmente los de habla hispana. Ricardo Urgoiti, en esas fechas, plantea ya explícitamente una disyuntiva: si la iniciativa privada será capaz de conseguirlo sola, o si va a «ser preciso que el Estado tome sobre sí dicha misión, como función de política internacional»<sup>6</sup>. Será el Estado franquista el que desde el primer momento acepte dicho cometido, tanto por razones de propaganda como por la búsqueda del equilibrio en la balanza de pagos. La proyección exterior del cine

<sup>4</sup> *Op. cit.*, pp. 78 y 79.

<sup>5</sup> «El Don Quijote de Rafael Gil (1947). Los condicionantes ideológicos de la traslación del texto cervantino a la pantalla». *Cuadernos del Lazarillo*, núm. 28. Enero-junio. 2005, pp. 52-58.

<sup>6</sup> Valeria CAMPORESI, *Para grandes y chicos. Un cine para los españoles 1940-1990*, Ediciones Turfan, Madrid, 1994, pp. 32-33.





español va a parecer una realidad tras el ingreso de España en la Cámara Internacional del Cine, manejada por Alemania, en 1941, uno de cuyos propósitos es llegar al autoabastecimiento europeo. España conseguirá exportar películas a mercados europeos vinculados a Alemania —aunque mínimamente a la misma Alemania—, además de a Portugal a partir de 1942. Curiosamente, los mercados de Hispanoamérica se resisten, y México y Argentina van a presentar una balanza de pagos favorable a ellos. En este contexto derivado de la confianza en que el resultado de la II Guerra Mundial pueda ser aún una victoria alemana, o en todo caso el mantenimiento del estado de cosas en el continente europeo, España confía y se plantea una política expansiva, llegándose a liberar divisa para comprar material con el que dotar nuevos estudios y poner al día los ya existentes<sup>7</sup>. En 1943 se publica en el *Índice Cinematográfico de España, 1942-1943*, una especie de estudio de mercado mundial, en el que se especifica qué cine importa cada país preferentemente (norteamericano, inglés, alemán, etc.); así las cosas, en las revistas oficiosas, como *Primer Plano*, se escribe acerca de qué tipo de cine español aceptarán los mercados internacionales, cuál debe ser su técnica, su forma de propaganda, su manera de contar, etc.<sup>8</sup>. Tras las primeras derrotas alemanas y la vuelta del cine estadounidense a las pantallas españolas, renovado, técnica y narrativamente distinto del que se seguía viendo aquí hasta esas fechas, que comparte cartelera con el alemán y el italiano, la discusión va a comenzar a modificarse, y el tema no va ya a ser tanto el de la proyección propagandística directa de lo español —es decir, lo español vinculado al Movimiento—, sino en qué consiste la propaganda indirecta, antes repudiada, cómo funciona lo que tiene éxito en los mercados internacionales, y cómo se puede adaptar el cine español. Comienzan aquí las retractaciones, como la de Florián Rey, se refuerzan las críticas a los excesos de «autoría» y de innovación, y los directores tienden a hablar menos de sus pretensiones y a justificar una especie de secreto profesional<sup>9</sup>. Con la derrota alemana a la vista, y la posibilidad de que el régimen se pueda mantener a pesar de una victoria de los aliados, la cuestión de los mercados exteriores se mantiene, y se empieza a pensar en qué es lo que el cine español podría aportar. Finalmente, con la derrota total del Eje, se produce un colapso de los mercados exteriores vinculados a Alemania.

Para el régimen de Franco, empieza una etapa a la que comúnmente damos el nombre de *Autarquía*, que es fundamentalmente ambigua. Sólo pasarán seis años para que tras la victoria de los aliados, y en el contexto de la guerra fría, empiece a ser reconocido internacionalmente de modo oficial. El régimen no se vio atacado militarmente tras la guerra y, aunque se vea sometido a un cierto boicot, no se

---

<sup>7</sup> Emeterio DÍEZ PUERTAS, *Historia social del cine en España*, Capítulo «La dependencia tecnológica: la partida aduanera 690». Fundamentos, 2003, pp. 79-89.

<sup>8</sup> Fernando GONZÁLEZ GARCÍA, «Técnica, ideología y mercados. El discurso oficialista en el cine español entre 1939 y 1945», en VVAA, *Apuntes sobre las relaciones entre cine e historia. (El caso español)*, Junta de Castilla y León, 2004, pp. 97-110.

<sup>9</sup> Fernando GONZÁLEZ GARCÍA, «El discurso sobre la técnica en *Primer Plano*: 1940-1945», *Secuencias*, núm. 19, primer semestre de 2004, pp. 31-51.

interrumpen tampoco del todo sus relaciones comerciales internacionales. En lo que toca al cine, se importa, y también se exporta, pero ha desaparecido toda fantasía vinculada a una expansión al ritmo que se preveía muy poco antes, cuando se contaba con los mercados del Eje y se creía posible, también, en exportar a la órbita aliada y neutral.

Con este repaso excesivamente somero de la situación, lo que pretendo es subrayar que la idea de una proyección internacional del cine español no es nada nueva, que su origen no está precisamente en el Estado, y que hubo un momento en el que la coincidencia de intereses entre empresas y Estado, en una circunstancia internacional favorable, hizo que pareciera posible. Esa posibilidad no fue olvidada, a pesar de que las circunstancias cambiaron totalmente en el curso de muy pocos años. Todavía durante la guerra mundial, en 1943, es decir, en el contexto de la lucha Norteamericana contra Alemania por el mercado español, el representante de administración de la Paramount, Stanton Griffis, se cuida mucho de ofender las veleidades exportadoras de la industria española tanto como las de los órganos de propaganda, y se permite aconsejar sobre qué tipo de películas españolas gustarían en el extranjero:

aquellas que reflejan alguna faceta de su país [...] El carácter español y sus reacciones, nadie mejor que los españoles para difundirlas. El cine [...] es el mejor medio de propaganda. Sobre cualquier asunto trivial pueden ustedes mostrarnos sus paisajes, sus bailes<sup>10</sup>.

Con una legislación que vincula la importación a la producción, es decir, sólo se consiguen licencias de doblaje si se produce, y esto dentro de unos criterios de calidad —y también, por supuesto, ideológicos—, el Estado puede seguir soñando con recuperar mercados exteriores. Se asegura la ayuda estatal a través del crédito sindical, manejado desde el SNE, con el control previo de los organismos de censura y clasificación. Pero es competencia de las empresas realizar productos capaces de conquistar tanto el mercado interior como salir al exterior.

Según Rafael Gil, el proyecto de este *Quijote* data de julio de 1946<sup>11</sup>. La productora, CIFESA, estaba intentando comenzar a remontar una crisis que había encontrado su momento más grave entre 1945 y 1946. Las causas de esta crisis son, según Félix Fanés, de diversa índole, unas internas, las más importantes, debidas a la mala gestión, o quizás a previsiones erróneas acerca del curso de la guerra y sus consecuencias, y otras externas: la pérdida de mercados exteriores (fundamentalmente Italia, Alemania y sus mercados satélites), la competencia exterior en el mercado interno, y el boicot aliado, sobre todo el norteamericano, a las empresas que habían colaborado con Alemania, que se concreta, entre otras cosas, en la restricción de película virgen. Sin embargo CIFESA, que también es distribuidora, llega a

---

<sup>10</sup> Valeria CAMPORESI, *op. cit.*, p. 34.

<sup>11</sup> Ángel VILCHES, «El *Quijote* no puede verse de otra manera que como lo escribió Cervantes». Entrevista con Rafael Gil, *Primer Plano*, 28 de septiembre de 1947.



mover, en el período del boicot, algunas películas norteamericanas, lo que demuestra, según Fanés, que éste no era tan riguroso<sup>12</sup>.

La posibilidad de aprovechar la conmemoración cervantina para el relanzamiento a los mercados exteriores afecta entonces tanto al Estado como a esta empresa.

Para salir de la crisis, Vicente Casanova va a seguir dos líneas principales —siempre según Fanés—: por una parte, reducir drásticamente la producción, y por otra, emprender el camino de la superproducción. La primera medida tiene que ver con la invasión de grandes producciones extranjeras altamente competitivas —a lo que quiero adjuntar, de nuevo, la dificultad para competir en los mercados exteriores—. Las pequeñas producciones en serie son mal absorbidas por el propio mercado, así que Casanova entendió que, para recuperar ambos, era mejor producir menos e invertir más en cada película. Fanés<sup>13</sup> cita una memoria de CIFESA, de 1950, de la que reproduzco, por significativo, un fragmento:

Seguimos en cuanto a producción el criterio de que se deben realizar películas que tengan asegurada una explotación internacional. La película de tipo medio no tiene cabida en el mercado mundial, y por consiguiente su explotación es limitada. En cambio, la película de categoría, la película realizada con vistas a una explotación en el mercado exterior, tiene incalculables posibilidades de rendimiento.

Según Fanés, las causas de esta nueva política de empresa tienen que ver, por una parte, con el fracaso anterior, por otra con el recuerdo de algunos éxitos vinculados a la combinación entre gran inversión, adaptación literaria y tema histórico, como *El clavo*, y finalmente, con la recientísima competencia de Cesáreo González, que durante los años de crisis de CIFESA consigue grandes éxitos con películas de coste importante, que cumplen en todo o en parte con aquellas características, como *La fe*, *La pródiga*, y *Reina Santa*. Todas ellas realizadas por Rafael Gil (y con guión o participación en él de Antonio Abad Ojuel), que había tenido hasta 1945 un contrato con CIFESA.

A la altura de 1946, cuando se pone en marcha el proyecto de *El Quijote*, tenemos variables que probablemente van a influir en su forma: por una parte, la creencia de Casanova en la necesidad de una superproducción para competir, por otra, el posible interés del Estado en un proyecto susceptible de llegar a resultados importantes en las dos vertientes fundamentales: comercial y propagandística; y, finalmente, la recuperación de Rafael Gil por CIFESA para llevar a cabo un proyecto de esta envergadura, recuperación en la que posiblemente influya el hecho de que este director está siendo capaz de generar éxitos para la competencia.

Estando así las cosas, el guión de esta película lo van a escribir mano a mano Rafael Gil y Antonio Abad Ojuel. Gil, como decía Méndez Leite, seguramente con razón, se va a encargar de resolver los problemas de planificación a partir de la «síntesis» del texto cervantino que le «facilita» Abad Ojuel.

---

<sup>12</sup> Félix FANÉS, *El cas CIFESA: vint anys de cine espanyol (1932-1951)*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1989, p. 232.

<sup>13</sup> *Id.* p. 237.



¿Quién era Abad Ojuel? Según el *Diccionario del Cine español* dirigido por José Luis Borau<sup>14</sup> se trata de un hombre de una sólida formación literaria, que fue director del diario *La Unidad* desde 1936, y redactor jefe del diario *Arriba*, órgano portavoz de la Falange desde el final de la Guerra Civil, crítico teatral en Radio España, y secretario general del Espectáculo entre 1943 y 1946. Comienza a colaborar con Gil desde 1947, en *La fe*, producción de Cesáreo González, y a partir de entonces se convierte en uno de los más reputados guionistas, especializado en versiones de grandes obras literarias. Así, contar con Abad Ojuel es, para CIFESA, un buen enlace, sobre todo si tenemos en cuenta que también ha conseguido, desde 1945, que el marqués Huétor de Santillán, cabeza de la Casa Civil del Jefe del Estado, forme parte del Consejo de Administración de CIFESA Producción. La convergencia de intereses y los buenos contactos conseguirán que *Don Quijote de la Mancha* cuente con un crédito sindical muy elevado<sup>15</sup>.

No es la primera vez que Gil trabaja mano a mano con un adaptador, a veces el propio autor del texto de partida<sup>16</sup>. Los guiones, como en este caso, están realizados a dos columnas, una para los datos técnicos, posición de la cámara, entradas y salidas de los personajes de cuadro, seguimiento, si procede, mediante panorámica o travelling, angulación y movimientos de cámara, sin datos acerca de dirección de actores, de iluminación —salvo en raras ocasiones—, y nunca sobre cuestiones de escenografía, mientras que la columna de la derecha va a estar dedicada exclusivamente a los diálogos. Así, y teniendo en cuenta cómo había trabajado Gil hasta entonces, es muy posible que Abad Ojuel le diese los diálogos y, a partir de ellos, Gil estableciese un guión de hierro, que se va a parecer mucho al resultado audiovisual final —si exceptuamos aquello que no se menciona en el guión, como la música, la iluminación y la escenografía—.

El guión resultante, depositado en la Biblioteca Nacional, consta de 235 páginas, con un desglose de la película en 748 planos, con los diálogos en la columna de la derecha. Está muy detallado con respecto al encuadre, a la posición de la cámara y sus movimientos —a veces muy complejos—, así como a los de los actores en relación con el marco. Se tiene en cuenta fundamentalmente la acción, y son muy parcas y esquemáticas las descripciones del ambiente.

Podemos, pues, hacernos eco de Méndez Leite cuando desglosa el trabajo y atribuye a cada parte su responsabilidad específica, quedando para Gil la tarea de organizar en una unidad ese trabajo conjunto. Sin embargo, el equipo fundamental, es decir, iluminación, dirección y dirección artística, está compuesto por un grupo de tres individuos —Gil, Fraile y Alarcón— muy acostumbrados a trabajar coordinadamente.

---

<sup>14</sup> José Luis BORAU (COORD.), *Diccionario del cine español*, Alianza Editorial, Madrid, 1998.

<sup>15</sup> 1.904.628,40 pesetas, según Ángel LUIS HUESO, *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1941-1950*, Cátedra/Filmoteca Española, Madrid, 1998.

<sup>16</sup> Fernando GONZÁLEZ GARCÍA, *Crise no cinema espanhol. As adaptações de Rafael Gil para a Cifesa: 1942-1945*, Cine Clube de Viséu, 2001.



Gil aportará, además de la dirección de actores, su tradicional puesta en escena, esta vez, quizás, más apoyada en lo que se refiere a tecnología; Alarcón, sus escenarios, que esta vez va a diseñar a partir de recuerdos, y, finalmente, Fraile una fotografía muy elaborada, también con todo el apoyo económico y técnico necesarios.

Es quizás el momento de preguntarnos quién es el responsable de esta adaptación. Gianfranco Bettetini, en *La conversación audiovisual*<sup>17</sup>, describe hasta seis modalidades de lo que da en llamar «sujeto empírico de la enunciación». La primera, que es la que creo que nos atañe, sería la de un sujeto empírico que puede «manifestarse como aparato productor que, definido de ordinario por una política cultural explicitada o dada por conocida [...] se hace garante institucionalmente en confrontación con los propios clientes, de la calidad y de la significación de sus discursos. Este aparato recurre a la colaboración de ‘autores’ [...]. Los ‘autores’ implicados terminan comúnmente por constituir una especie de propiedad del aparato, un componente de reclamo en la globalidad de su práctica enunciativa». Como sabemos, CIFESA recurre a Rafael Gil en una situación determinada. Es decir, este *Quijote es obra* de Rafael Gil en menor medida en la que es sobre todo una producción de CIFESA, pero también, en este caso, una producción que CIFESA plantea como algo que puede interesar al Estado en determinados aspectos y que recibe de éste una importante ayuda. Si, como sugiere Méndez Leite, Gil trabaja no a partir del mismo texto de Cervantes, sino de la síntesis de Abad Ojuel, es imposible atribuirle la autoría de la adaptación a Gil<sup>18</sup>. En todo caso, sería un resultado determinado en parte por las propias características del «aparato» como sujeto empírico de la enunciación, y de las circunstancias en las que se encuentra este aparato<sup>19</sup>.

Sin embargo, ya que la operación de CIFESA consistió en buena medida en recurrir a una ficción de autoría, a la que se presta de buen grado Gil<sup>20</sup>, conviene volver a recordar que en este momento la autoría no se define por la intencionalidad, sino por un saber hacer dentro de unas normas, un saber que, por lo demás, no es comunicable, que pertenece a una especie de secreto de oficio. Ese secreto consiste en la «sencillez».

- Bien. Y dígame ahora ¿desde qué ángulo cinematográfico la ve usted? Parece pensarlo y sin embargo responde rápidamente.

<sup>17</sup> Cátedra, Madrid, 1986, pp. 37-43.

<sup>18</sup> Fue Abad Ojuel quien decidió las supresiones que había que realizar. Así lo afirma en una entrevista concedida a *Primer Plano*, para el número del 28 de septiembre de 1947, y así lo confirma Gil en el mismo número: la síntesis y los diálogos son de Ojuel, y el guión suyo. Sin embargo, en mayo Gil había dicho en una entrevista para *Imágenes* (núm. 25) que la síntesis literaria es de Ojuel, y la cinematográfica suya, sin explicar nada más.

<sup>19</sup> En la entrevista, durante el rodaje, de *Imágenes*, núm. 25, mayo de 1947, Gil afirma que la síntesis cinematográfica es suya, la literaria de Abad Ojuel, lo que nos autoriza a pensar que hubo un trabajo común y previo de selección de episodios.

<sup>20</sup> «En 1946 surgió la idea de hacer *Don Quijote*. Días después la acogía, con esa ilusión que él pone siempre en todo lo que sea una noble empresa del cine español, Don Vicente Casanova». Ángel VILCHES, *op. cit.*



- Con la máxima sencillez. Emplearé la técnica más sencilla, escueta y simplista del mundo<sup>21</sup>.

Rafael Gil no se explica más. Ya en 1943, cuando el cine norteamericano había vuelto a entrar en España, provocando una cierta crisis, Gil manifestaba que si el conocimiento de la técnica era necesario para el director, porque de lo contrario estaría supeditado a «cualquiera», este conocimiento no tendría por qué salir del ámbito de los estudios.

Sin embargo, no seríamos justos si no dijéramos que, en la entrevista recién citada, el tema anterior había sido la adaptación de Pabst, frente a la que Gil pone distancia:

Esta obra no se puede interpretar, sino sencillamente ponerse a su servicio. Tenemos un ejemplo: Pabst hizo una versión que plásticamente era buena, pero que resultó rotundamente equivocada.

No da Gil más explicaciones acerca de en qué consiste la equivocación de Pabst, pero queda suficientemente claro que si hay equivocación es porque hay «interpretación».

Así, al proyecto CIFESA, encabezado por Gil, hay que añadirle como un condicionante más que, desde antes de ser una obra rodada y montada, ya va a ser comparada con la del austríaco. Lo hace, por ejemplo, Carlos Fernández Cuenca, en 1947, en el folleto *Cervantes y el cine* (Orión, 1947), publicado cuando Gil comienza el rodaje: Pabst realizó una obra cinematográficamente perfecta en cuanto a ritmo, composición, interés y calidad. En concreto, la secuencia de los molinos «está entre los pasajes definitivos que el cine logró en su medio siglo de historia»; y cita que se incluyó en una película didáctica del Centro Sperimentale di cinematografia —*I mezzi espressivi del cinema*—, dirigida por Luigi Chiarini, con la colaboración de Paolo Ucello y Renato May. Pero si algo le falta a la versión de Pabst, es justamente «sentido español»: el actor protagonista es un cantante ruso y su interpretación como Don Quijote parte de la «aparatoso» ópera de Massenet; por su parte, Donville es un «gracioso pícaro francés», que no guarda parecido ninguno con «nuestro Sancho». Continúa diciendo Fernández Cuenca que Pabst «incluso pretendió suplantar el paisaje manchego, necesario en la ligazón del ambiente y del hombre, por los campos que rodean a Niza».

La obra del austríaco es punto de referencia constante. Entre las críticas negativas a la película dirigida por Gil —que también las hubo—, está la de Juan Francisco de Lasa<sup>22</sup>. Para él, hay dos vías para llevar el *Quijote* a la pantalla: una sería la del *cine*; la otra, lo que llama *literatura en fotogramas*. La primera fue la que empujó a Pabst, de manera que la obra resultante tenía poco de *Quijote* y mucho de cine; la segunda, es la elegida por Gil, y el producto final, además de lento y fatigoso,

<sup>21</sup> *Imágenes*, núm. 25, mayo de 1947.

<sup>22</sup> «Nueva salida de Don Quijote», *Cinema*, núm. 47, mayo de 1948.

es puramente epidérmico, cuando no directamente falso: lo mejor es la labor de Alarcón —con alguna excepción—, y siempre la fotografía de Fraile, además de algunas interpretaciones. De lo hecho por Rafael Gil, Juan Francisco de Lasa salva sólo el pasaje de los molinos —«quizá el único fragmento que nos recuerda la versión de Pabst»—, y el de la aventura de las ovejas, «con algunos encuadres estupendos».

Probablemente Gil era consciente de que iba a ser comparado con Pabst, y eligió, a partir de las posibilidades que le dejaba la «síntesis literaria» de Abad Ojuel, el camino de un cierto lucimiento técnico, en la medida en la que lo permite el consenso general acerca de lo que deben de ser la técnica y la labor de un director. Ya he hecho referencia a lo detallados que estaban los movimientos de cámara en el guión, a veces muy complejos, pero siempre subordinados a la acción de los personajes: y ya allí llama la atención que la secuencia más desglosada, con mayor número de planos, sea precisamente la de los molinos, como si se tratara de no desmerecer de un referente que está en el recuerdo de todos, aunque evitando la emulación.

En este punto, podemos intentar desglosar los condicionantes que se ciernen sobre esta adaptación de *Don Quijote*.

1. Se trata de una producción muy cara, que hay que amortizar. CIFESA es consciente de que para esto no basta con conseguir un éxito en el mercado interior, y plantea esta película como punta de lanza, en relación con un acontecimiento de alcance internacional, para salir a la conquista, o reconquista de otros mercados. De ahí que se busque la posibilidad de llegar a un número amplio de espectadores.
2. Se trata, además, de una película susceptible de conseguir la categoría de Interés Nacional, con beneficios para la empresa productora en forma de licencias de doblaje, y para el Estado en las dos vertientes comentadas: propagandística y comercial.
3. Rafael Gil parte de un trabajo, la llamada «síntesis literaria», elaborado por Abad Ojuel, quien es quizás un vínculo importante a la hora de conseguir un crédito altísimo para una empresa que está en una situación de crisis.
4. Nos encontramos en un momento inmediatamente posterior a la definitiva victoria del cine estadounidense, y a su conquista de prácticamente todos los mercados. Rafael Gil lo sabe: en 1945 ha pronunciado una conferencia en la que identifica el cine norteamericano con la campaña de exaltación nacional más grande que ha conocido la historia, capaz de conquistar Europa con más rapidez que los cañones<sup>23</sup>. El debate, desde 1943, viene consistiendo en qué es lo que puede aportar el cine español para hacerse un lugar en la nueva estructura de los mercados internacionales. Por una parte, desde la idea de que puede resultar atractivo para los públicos internacionales un cine diferenciado, se habla de cómo conseguirlo, y, dada la circunstancia de la supervivencia de un régimen ambiguamente tolerado, se tiende a pensar

---

<sup>23</sup> *Justificación del cine español*, Ediciones de Cine-club, 1945.



en términos de espiritualidad, fe, catolicismo, etc. Desde un punto de vista técnico y formal no hay tanta seguridad, y se habla a partir de generalidades, pero queda en pie la cuestión de la diferencia.

5. Entre estas generalidades, está el rechazo de las innovaciones formales de carácter estilístico individual, el consenso acerca de que hay una «técnica» eficaz, y que ésta es lo que se da en llamar «la más sencilla». De ahí que tanto Gil como Fraile insistan en una sencillez cuyas características se niegan a concretar (ya que como decía Gil años antes, estas cosas no tienen por qué salir de los estudios: es secreto de oficio). Una versión personal del *Quijote* parece, pues, vetada de antemano por este consenso. De ahí que se insista en el «servicio» al texto, en aras de un proyecto justificado como *colectivo*, de la cinematografía nacional en su conjunto.
6. Finalmente, y paradójicamente, el término de comparación para realizar una versión de *Don Quijote* con características nacionales, y diferente desde todos los puntos de vista, va a ser, precisamente, una obra relativamente libre y muy personal: la de Pabst. En estos momentos, nadie en el mundo haría una película como la que hizo Pabst en los años treinta. Ni siquiera él mismo. Entre otras cosas por tratarse de un trabajo muy vinculado aún al mudo en aquellos primeros tiempos del sonoro, con sus canciones injustificadas por la trama, fuera de las posteriores convenciones de género: el montaje corto seguía siendo importante en aquel *Quijote*, la relación entre montaje, escenografía, actuación e iluminación llaman la atención sobre una intencionalidad autorial, etc. Sin embargo, queda como ejemplo de un acercamiento al *Quijote*, por más extranjero que se quiera.

De entre estos condicionantes, y teniendo todos ellos en cuenta, quiero centrarme en la posibilidad de una diferenciación formal por tareas dentro de la película, como hacía Méndez Leite. Me llama la atención que las críticas contemporáneas, tanto como las posteriores, valoren de manera diferente el trabajo del realizador, para unos genial, para muchos mediocre, mientras que sin embargo haya consenso en la buena valoración del de Alarcón en escenografía, y de Fraile en la fotografía. La colaboración entre Alarcón, Fraile y Gil, equipo que se conoce bien desde hace años, consiste en un trabajo coordinado aunque diferenciado:

No me metía con el diseño, ni con la construcción de los decorados, pero sí con los colores. Rodando en blanco y negro, los decoradores, si te llevabas bien con ellos, siempre te ayudaban, y viceversa, porque de esta forma el resultado final era mejor. Cuando trabajábamos juntos Rafael Gil, Enrique Alarcón y yo, preparábamos mucho la película, estábamos muy juntos. Claro, no podíamos interferir de ninguna manera en el trabajo del director, pero nos poníamos de acuerdo en los decorados y teníamos en cuenta la opinión de los otros<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> Entrevista con Alfredo Fraile, en Francisco LINÁS, *Directores de fotografía del cine español*, Filmoteca Española, Madrid, 1989, pp. 168-180.

Ya hemos hablado de Alarcón en relación con la reconstrucción de ambientes a partir de sus recuerdos de Campo de Criptana. Para esta película se construyeron treinta y ocho decorados, que había que combinar con los exteriores<sup>25</sup>. Era necesario mantener la coherencia entre los exteriores naturales y los simulados. Alfredo Fraile, en una entrevista con Ángel Vilches<sup>26</sup>, insiste en la idea de Gil acerca de la «sencillez»:

Técnica especial, ninguna; he procurado hacer una iluminación sencilla, pues en una película como ésta, llena de humanidad, no cabe hacer una fotografía rebuscada o de efectos, sino simplemente ajustarse a la verdad de La Mancha, con sus calles, sus casas y sus ventas limpias y encaladas, por eso he preferido que, al contrario que otras veces, los decorados, sobre todo los que figuraban exteriores, fueran pintados en blanco puro.

Reconoce Fraile haber visto dos veces la obra de Pabst, y una más poco antes de empezar el rodaje. Da entonces la impresión de que efectivamente sirvió como término de comparación inevitable a la hora de plantear una versión diferente, y que esta diferencia engloba también el aspecto plástico de la película. Y que ese aspecto plástico está relacionado con una idea de lo que *debe ser* la «realidad de La Mancha»<sup>27</sup>.

La aparente «sencillez» como algo opuesto a una fotografía rebuscada o «de efectos» no resiste una observación atenta. Siguiendo la línea fotográfica de Fraile, José Luis Rubio Munt<sup>28</sup> conviene en que, tras toda su trayectoria hasta el momento, el caso de *Don Quijote de la Mancha* es algo más complicado. No se trata de que el tema imponga un tipo de iluminación. Ni de una simple función simbólica de las sombras esbatimentadas, como acostumbraba. Según Rubio Munt: «la austeridad a la que obliga la fidelidad al modelo literario se combina con la libertad que concede la propia naturaleza del protagonista», y así, «*Don Quijote* es un chispeo constante de luces y sombras» en donde «la función simbólica de las sombras esbatimentadas llega a amalgamarse con su pura función plástica», consiguiendo dar una sensación de obra acabada y cumplida. Los contrastes son muy fuertes, desde las sombras «que pueblan el mundo propio de Don Quijote» en los espacios interiores, en la noche, hasta la luz solar en exteriores reforzada por el empleo de *brutos*.

---

<sup>25</sup> A los que hay que sumar los veinte exteriores distintos: «Abundantes exteriores en diversos lugares de La Mancha, así como en Valencia, Toledo y Sierra de Guadarrama», en Carlos FERNÁNDEZ CUENCA, *Imágenes del manchego sin par*, Ministerio de Información y turismo, Dirección General de Promoción del Turismo, Comunidad turística de La Mancha, 1970.

<sup>26</sup> *Primer Plano*, 28 de septiembre de 1947.

<sup>27</sup> En la entrevista con Llinás se refiere Fraile a que esta película «había que rodarla forzosamente en La Mancha», *op. cit.*, p. 174.

<sup>28</sup> «Aplicación simbólica del esbatimento por los directores de fotografía españoles de la primera generación de la posguerra: el caso de Alfredo Fraile», en Luis FERNÁNDEZ COLORADO y Pilar COUTO CARNERO (Coord.), *La herida de las sombras. El cine español en los años 40*, Cuadernos de la Academia, núm. 9, 2001, pp. 137-156.

Nos hallamos ante una luz completamente construida, que no imita la natural, pero que tampoco pretende ser portavoz de una mirada exterior, autoral, evidentemente interpretativa, sino que quiere dar impresión de naturalidad, de la necesaria complementariedad entre la luz cegadora del sol en La Mancha con las consiguientes sombras duras que arroja —objetos, personas—, y las otras sombras, las que rodean a Don Quijote y sus encantamientos, provinientes de otra luz... mezcla de la locura y lucidez del personaje.

Nos encontramos así de nuevo con la compenetración entre director y equipo técnico, que da sentido a algunas de sus declaraciones. Los complejos movimientos de cámara de Gil, generalmente centrados en la acción del personaje y que no llaman excesivamente la atención sobre sí mismos, encuentran su extensión en el complicado trabajo de iluminación de Fraile, que a su vez trabaja mano a mano con Alarcón en los decorados para conseguir el efecto deseado. El equipo parece buscar que este trabajo «no se note», o que lo haga sólo en la medida que se le supone a una superproducción: es decir, que el resultado, como digo, no debe parecer una «interpretación» del Quijote, una adaptación, una mirada sobre el libro sino, más bien, la puesta en imágenes de una locura de Don Quijote que es una especie de extensión natural del mundo que lo rodea.

Así, casi sin querer, volvemos a la cuestión de la función propagandística de este Quijote.

Por una parte, se trata de hacer ver que España —y por supuesto una empresa española— es capaz de realizar una producción de gran envergadura, que puede considerarse de alta calidad técnica. En este sentido, diez años después de su estreno, va a insistir Dulce Néstor Ramírez Morales<sup>29</sup>, quien, después de decir que se trata de una película en la que «una impecable fotografía sirve de vehículo a imágenes bellísimas, expresivas y nuestras», reconoce que si bien no es extraordinaria la realización de Gil, lo disculpa por la envergadura del empeño, afirmando que este *Quijote* «abrió las puertas al cine español en Inglaterra». Estrenada en Londres en 1951, según él, el crítico del *Evening News* afirmó: «Resulta que los españoles hacen películas. *Don Quijote* es el primer film de escenario que nos ha enviado España. A la realización técnica no le falta nada».

Por otra, se trata de enviar un mensaje no explícito, sino encerrado en su forma, es decir, haciendo propaganda indirecta. En ciertas declaraciones, se compara la locura de Don Quijote con la fe. Y por supuesto, simbólicamente con España como garante de la fe, con un Estado que por creencia en su determinación se encuentra en una situación difícil, incomprendido como el mismo Don Quijote<sup>30</sup>. Cuesta creer que este mensaje pueda ser captado por públicos universales, pero

---

<sup>29</sup> *Don Quijote de la Mancha en el cine universal*, Publicaciones del Instituto de estudios manchegos, Ciudad Real, abril de 1958.

<sup>30</sup> Por ejemplo, el propio Rafael Gil, en *Primer Plano*, 27 de septiembre de 1947: «Yo pienso, de acuerdo con Iván Turgueneff, que Alonso Quijano es el 'símbolo de la fe'. Y con ello ya basta, puesto que toda España es fe».



también es cierto que, después de repasar el resultado desde un punto de vista formal y entenderlo como un proyecto pensado y coordinado, en el que la locura de Don Quijote resulta plásticamente, como decíamos, una extensión del mundo en el que vive, se llegara a creer en su funcionamiento.

Queda por hablar de los resultados. Se estrenó en Madrid en el cine Rialto, el 2 de marzo de 1948, en sesión de gala patrocinada por el Ministerio de Educación Popular, fue declarada de Interés Nacional y consiguió dos permisos de doblaje por la primera categoría y cinco más por el Interés Nacional; recibió además 400.000 pesetas del Premio del SNE. En el Certamen Cinematográfico Hispanoamericano, por último, fueron premiados, además, Rafael Rivelles, Abad Ojuel y Alfredo Fraile<sup>31</sup>.

A pesar de todo, la película recibió críticas negativas en España. Ya he citado la de Juan Francisco de Lasa. También en *Cinema*, en el núm. 46, abril de 1948, aparece una que va más allá de ser una crítica a la película. Refiriéndose a un chiste aparecido en *La Codorniz*, donde se hace la siguiente ecuación: «Guardarropía histórica + lentitud + bostezos + dos horas = 'De interés nacional'», que como sabemos es la máxima categoría a la que puede aspirar una película en España, dice el autor, que recordó inmediatamente la que había visto la noche anterior, precisamente *Don Quijote de la Mancha*. Y sigue:

En general, ha tenido una crítica muy buena, y excepcional en dos o tres casos. Se ha llegado a decir que la nueva realización de Rafael Gil es una obra capital, en la historia del cine universal. Los comentarios desfavorables que sobre ella se han hecho en algunos periódicos han tenido como base la dirección, o la interpretación, o cualquier otra cosa, sin que sus autores coincidiesen en un punto determinado, a no ser, claro está, la poca inspiración del trabajo de Gil. Yo, personalmente, creo que todas tenían un poco de razón al hablar de esta manera. Y conste que sé muy bien a lo que me expongo con esta declaración, porque, según parece, hay una especie de «deber nacional» de poner por las nubes al *Don Quijote* cinematográfico...

Para los descontentos, Gil se va a convertir en la cabeza de turco de esta producción. Pero los resultados van a ser cuantificables, objetivamente malos para CIFESA. La película dio pérdidas: según Fanés, nada menos que 662.767 pesetas, el mayor saldo negativo de toda la década. Es cierto que según la encuesta de la revista *Triunfo*, publicada el 3 de enero de 1948, esta película resultó para los lectores la mejor entre las españolas de la temporada 1947-48, con 18.402 votos, pero 34 días de permanencia en el local de estreno en Madrid<sup>32</sup>, con ser una cifra importante en términos absolutos para la época, no lo es en términos relativos. La temporada inmediatamente anterior, *Reina Santa* estuvo 56 días, y *Mariona Rebull* 38. Quedaba la posibilidad de amortizar el esfuerzo inversor en los mercados exteriores, pero esto tampoco va a ser una realidad. Según Fanés, Casanova había afirmado, tras su vuelta de un viaje por los Estados Unidos, que su política de grandes producciones obede-

---

<sup>31</sup> Ángel LUIS HUESO, *op. cit.*, p. 128.

<sup>32</sup> Valeria CAMPORESI, *op. cit.*, p. 120.



cía al mayor interés de los circuitos norteamericanos importantes por las producciones de calidad, que ofrecen además para el productor un mayor rendimiento. Como estandarte había llevado la película que nos ocupa, y aseguraba que se iba a estrenar subtitulada en más de mil salas de aquel país. Sin embargo, nunca llegó a los circuitos comerciales, y sólo circuló por Universidades y centros culturales<sup>33</sup>.

## CODA

Resulta difícil seguir personalizando esta adaptación, como si se tratara exclusivamente de una obra de Rafael Gil. Sin embargo, hay que tener en cuenta la posición del director en esos momentos: se trata de uno de los más reputados, trabaja tanto para CIFESA como para su más peligroso competidor, participa en coproducciones de alto presupuesto, y es recordado como responsable de alguno de los mayores éxitos, aún recientes, de la cinematografía española. Recuperarlo como nombre para una operación del calibre que hemos visto, parece, en principio, un tanto para CIFESA, y Gil se presta a ello.

Por otro lado, la circunstancia, el consenso acerca de lo que es dirigir, al hecho de que se considere que hay sólo un «buen hacer» —que es secreto de oficio, y que éste consiste en todo lo contrario de una exaltación del estilo a través de la puesta en evidencia de los recursos formales— es lo que, tanto como el respeto que pudiera producir el texto de partida, si no más aún, puede provocar esa sensación que nos da actualmente de planitud, de falta de riesgo, de invisibilidad del autor. Por otro lado, hay que conquistar públicos muy diferentes y encima presentar una obra diferenciada como española. Además de lo ya dicho acerca de la coordinación del equipo técnico principal (Gil, Fraile y Alarcón) en aras de crear un ambiente en el que la locura de Don Quijote resulte «natural», quisiera insistir un poco más sobre la «veracidad española» de este ambiente, de la que ya hemos hablado.

La veracidad parece resumirse en las valoraciones positivas, pero también en las negativas, sobre todo en el paisaje y los decorados, cuestión esta última ya delicada, si tenemos en cuenta que están pensados por el equipo en conjunto, pintados por orden de Fraile, etc. Incluso la luz natural, como sabemos, está a veces reforzada. Gil, en el guión, confía en lo que atañe a todo esto, por una parte a Fraile y a Alarcón y por otra a los exteriores naturales: no hay nada escrito sobre ello en el guión, salvo el nombre del lugar donde se tomarán los exteriores naturales. Pero no se trata en absoluto de realismo. Ya lo dice Carlos Fernández Cuenca, aunque años más tarde: es la «fidelidad ideal en cada caso». También lo sugería, a su modo, Fraile, cuando decía, en la entrevista citada, que no había tratado de imitar la iluminación de la época, porque el espectador hubiera podido en ese caso ver muy poco —evidentemente en interiores—. En lo que atañe a la veracidad histórica, resulta sumamente interesante la supresión del episodio del joven azotado por su amo, al que Don Quijote rescata,

---

<sup>33</sup> Félix FANÉS, *op. cit.*, pp. 260 y 273, notas 41 y 42.





con peores consecuencias aún para el mozo. Si tenemos en cuenta que en esta película todos los episodios tienen como protagonista a Don Quijote, quien va a terminar participando de alguna u otra manera en ellos, deja ver a las claras que no hay tampoco ningún intento de reconstrucción de tipo histórico. Se trata éste de los latigazos del mozo, de un episodio que permitiría asomarse a la estructura social de la época, con sus contradicciones, y esto no parece admisible para un régimen que reenvía a aquel momento la idea de la grandeza de España, su unidad interior y su sentido católico e imperial<sup>34</sup>. Esa «fidelidad ideal» de la que habla Fernández Cuenca tiene muy poco que ver, pues, con cualquier tipo de realismo descriptivo. Sin embargo, desde el momento en el que no se tolera por «no española», por extranjera, una versión de un tema español, desde el momento en el que se considera, como hace Abad Ojuel<sup>35</sup>, que la versión danesa es una bufonada y la de Pabst un grave error, y ambas «de una incompreensión total y culpable», y se afirma que «sólo entre españoles podemos dar una visión certera y entrañable del Quijote», desde el momento en el que se reconstruye una Mancha ideal a la que se le vuelven a poner molinos, una Mancha que es un «paisaje que no existe, que 'no es': por algo 'España es una gran paradoja'»<sup>36</sup>, se está poniendo, sin querer el dedo en la llaga de una vieja discusión que ya ha tenido como objeto la «españolada», cómo representar lo español.

Y la representación a través del género histórico, está empezando ya a ser puesta en duda. En las dos críticas peyorativas que he citado está implícito lo que ya había dicho Juan Francisco de Lasa a propósito del cine de Gil posterior a *El fantasma y doña Juanita*: mucha producción y poco cine. Para él, *La fe* era una digna película mala. Mala «en el fondo, porque hay muy poco cine en esta producción. Porque insiste en este concepto arcaico y poco vivo que de nuestro cine tienen gran parte de los productores nacionales, empeñados en vegetar entre golillas, armaduras o criolinas cuando hay tantos y tantos problemas de nuestros días, de palpitante actualidad, que el cine español quiere ignorar a toda costa»<sup>37</sup>. En 1951, García Escudero llama la atención sobre la concesión del Interés Nacional a dieciocho películas históricas sobre un total de treinta y cinco, y sobre el hecho de que especialmente en el año 1948, ninguna de las seis películas que España presentó al

---

<sup>34</sup> José de la Cueva, en Radiocinema (CITA), escribe un artículo, a instancias de su director, titulado «¿Por qué fue hidalgo el ingenioso D. Quijote de la Mancha?». En él hace un elogio de la hidalguía como cemento social tras la Reconquista y describe una sociedad idealizada y sin contradicciones: «Ya los hombres de la clase baja eran villanos, pero no vasallos, y alejado el señor de su castillo, que tanto defendía, pero que tanto pesaba, quedaron los hidalgos como rectores morales de la vida rural. [...] Eran orgullosos, pero no vanos, y si cifraban su orgullo en la definición del Rey Sabio de que 'hidalguía es la nobleza que viene a los hombres por su linaje, y en la afirmación de que 'el rey puede hacer caballeros, pero no hidalgos', lo mantenían con una sencilla convivencia entre sí y con las gentes del pueblo, a las que sabían otorgar una benevolencia que distinguía sin ofender y que dirigía sin dañar».

<sup>35</sup> En *Primer Plano*, 28 de septiembre de 1947.

<sup>36</sup> Rafael Gil, «La del alba sería...», en *Primer Plano*, 28 de septiembre de 1947.

<sup>37</sup> *Cinema*, 11 de diciembre de 1947.

primer certamen hispanoamericano (*Las aguas bajan negras*, *Don Quijote*, *Locura de amor*, *Mariona Rebull*, *La princesa de los Ursinos* y *Reina Santa*) era de tema contemporáneo. Y sigue así: «No hay motivos serios, pues, para objetar a Antonio Valencia cuando, hace años, se lamentaba con gracia del triunfo de las ‘pelucas, barbas, moscas, mostachones, patillería, guegüescos, basquiñas, ropillas, guardainfantes, fraques, calzas, casacas y miriñaques’»<sup>38</sup>.

En noviembre de 1948, sólo unos meses después del estreno de *Don Quijote*, el mismísimo Carlos Fernández Cuenca habla del cierre del período de las grandes evocaciones históricas con el «broche victorioso» de *Locura de amor*, para sugerir que el camino del cine español ha de estar en el tratamiento «humano, directo, íntimo, realista» de los «problemas graves», como hace Gil en *La calle sin sol*<sup>39</sup>. La adaptación de *Don Quijote de la Mancha*, en definitiva, se lleva a cabo en un momento en el que se está empezando a producir un agotamiento del cine de evocación o de reconstrucción histórica basado en gran medida en las adaptaciones de grandes obras del pasado, y en el que se está comenzando a exigir un acercamiento distinto al «tema de España». Aunque los acercamientos son diversos, incluida la reivindicación del costumbrismo y la españolada, las palabras claves que se están empezado a utilizar van a ser *actualidad* y *realismo*, que serán la base, en buena medida, de la discusión sobre el cine español en las dos décadas siguientes.

---

<sup>38</sup> José María GARCÍA ESCUDERO, *Notas sobre cine 1951-1854*, en *La historia en cien palabras del cine español y otros escritos sobre cine*, Publicaciones del Cine Club del SEU de Salamanca, núm. 1, 1954.

<sup>39</sup> Valeria CAMPORESI, *op. cit.*, pp. 49.

