Mr. Quijote: usos actuales del mito en el cine

María de los Ángeles González[1], Adriana Montado[2]

Don Quijote sigue vigente en nuestro imaginario. Así lo demuestra la reciente película *Mr. Kaplan*, de Álvaro Brechner, estrenada en el 2014 con gran repercusión de público y reconocimiento crítico. Hablamos de esta vigencia porque estamos ante una película que, si bien no recrea los episodios de la novela de Cervantes ni es una adaptación de ella, puede considerarse «filmografía cervantina» y quijotesca (Pardo, 2011). La relación con el Quijote —advertida desde su más inmediata recepción[3]— no presupone necesariamente la lectura de la novela por parte de sus realizadores, sino «el paradigma narrativo que la tradición cervantina ha creado e incorporado a la cultura occidental» (Pardo, 2011).

Mencionaremos algunas relaciones entre la película y la célebre novela, ya que no podemos abordar todos los planos de interés que tiene para los estudios literarios. Es por este motivo que intentaremos ver aquí, en términos de Genette (1982), la transtextualidad cervantina que establece la película *Mr. Kaplan* con el architexto, entendiendo a la película como un cine quijotizado que toma en préstamo el mito. Sin duda existen estas posibilidades porque el espectador recepciona e interpreta lo que ve en la pantalla grande a la luz de sus lecturas o de la cultura a la que pertenece. De hecho, como sostiene Pardo «la literatura no sólo es un depósito de historias y motivos, temas y géneros, formas y mitos, que está a disposición del autor de un filme, sino también de su espectador» (2011: 245). Podríamos sostener, siguiendo a Campbell (1991: 40) que se trata de dos metáforas —la presente en la novela y la presente en la película — con posibles referentes comunes.

El guión de Brechner se basa en la novela colombiana *El salmo de Kaplan*, de Marcos Schwartz (2005), con las adaptaciones que implica el cambio de lenguaje y las opciones creativas propias que le imprime el cineasta. Para resumir los aspectos principales de la trama de la película podemos decir que el protagonista es un anciano judío que huyó de la Europa ocupada por los nazis para establecerse en Uruguay. Este hombre lleva adelante una vida pasiva y rutinaria que evita a toda costa, arrinconado por sus pares a un lugar de cierta humillación ridiculizante —o, al menos, que él vive como tal en su medio social habitual—. En su intento por superar esa disminución o repararla, y temeroso de morir, no ser recordado ni

1 Prof. Adjunta de Literatura Española. Dirige el Grupo de Estudios Cervantinos, Departamento de Letras Modernas, Instituto de Letras, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, Uruguay.
2 Licenciada en Letras y Técnica en Corrección de Estilo, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, Uruguay.
3Ver los siguientes artículos: Nota de *El Observador.com*. Disponible en <http://www.espectador.com/cultura/308700/mr-kaplan-humor-uruguayo-a-la-busqueda-del-goya>. Noticia sobre el estreno y entrevista en *La diaria*. Disponible en <http://ladiaria.com.uy/articulo/2014/8/el-espejo-no-dice-nada/>.

dejar huella, se deja llevar por ciertas noticias de la prensa y por su necesidad de aventura y protagonismo, y emprende lo que cree una tarea mesiánica que tendrá enormes repercusiones colectivas. Esa megalomanía, que llena su necesidad insatisfecha de aventura y protagonismo, lo empuja a deslizarse hacia la progresiva sustitución de la realidad por sus propias conclusiones complotistas. Para llevar adelante sus quijotescas pesquisas que *salvarán al mundo*, consigue un ayudante, Wilson Contreras —homologable en muchos aspectos al escudero Sancho Panza—, un expolicía malogrado y desempleado, sentimental y poco eficaz, con quien se lanza a perseguir a un supuesto oficial nazi en las costas de una playa uruguaya.

En *Mr. Kaplan* encontramos la emulación del *principio quijotesco* señalado por Levin (1973) en la invariante de la confrontación de una idea fija con una experiencia más plena, lo que provoca un efecto de desengaño que redundará, para el personaje, en una forma de conocimiento de sí mismo. Si tenemos en cuenta, además, la novela en que se basa el guión de Brechner, es aún más claro que el protagonista —quien vive en la inventada ciudad caribeña de Santa María— cumple con otra invariante quijotesca: la *vanidad*, en el sentido en que la adopta Reneé Girard (1985) —tomándolo de Sthendal (1963)—: como imitación de los deseos de un modelo que el personaje se ha dado libremente, ya que Kaplan asume un deseo copiado y una imitación escrupulosa de Simon Wiesenthal, el famoso cazanazis.

Las analogías que podemos encontrar entre esta película y el *Quijote* van más allá de la fábula. En su estudio del mito quijotesco en el cine, Pardo (2011) observó la recurrencia de personajes que no son don Quijote pero son como don Quijote.

Habría muchas maneras de abordar el *Quijote* como productor de mitos y algunas de sus interpretaciones como mitos modernos.[4] En este caso lo tomamos en el sentido que le da Campbell (1991: 64) cuando dice que «un mito es el sueño de una sociedad. El mito es el sueño público y el sueño es el mito privado»; es también «una metáfora de lo que yace debajo del mundo visible […] [que nos lleva] a una más profunda conciencia del acto mismo de vivir» (Campbell, 1991: 12). El mito quijotesco encerraría, tomándolo en este sentido, el sueño íntimo de pelear por una causa que creemos justa, aceptando, con el fracaso del personaje, equivocarnos en el intento.

Lo que aquí estamos equiparando no es la reproducción literal de ciertos rasgos quijotescos o sus aventuras, sino su «desplazamiento metafórico, [atendiendo] personajes cuyas

4 Como don Juan o Fausto, don Quijote es un mito moderno proyectado desde la literatura y no un mito antiguo o primitivo, lo que hace que tomemos con precaución, o matizándolas, algunas afirmaciones de Campbell y otros mitólogos. A diferencia de don Juan o Fausto, don Quijote no presenta otras versiones literarias que compitan con la de Cervantes ni se registra una evolución del personaje. El mito tiene un único texto legítimo, que es la obra de Cervantes, aunque haya miles de versiones, adaptaciones, continuaciones, en distintas épocas, géneros, soportes y formatos.

características, comportamiento y peripecias son quijotescos por analogía con los de Cervantes» (Pardo, 2011). Si es posible hacer esto es porque, como el propio Pardo sugiere, y ya había propuesto de algún modo Canavaggio (2006), lo característico del mito quijotesco es que ha prescindido tanto de las aventuras como de la propia identidad del hidalgo, «de modo que la recurrencia mítica no es tanto de la figura de Don Quijote como de figuraciones quijotescas» (Pardo, 2011: 238). Kaplan recupera el carácter mítico del personaje cervantino sin ser una duplicación del caballero andante ni una repetición literal en un nuevo contexto, sino que es un símil cuyas características, comportamientos y peripecias se relacionan por analogía con las del *Quijote*. Kaplan sería un caso al que podría aplicarse la idea de Elisabeth Frenzel, quien sostiene que

> la supervivencia de Don Quijote no se llevó a cabo por traslación de figura y fábula, sino por aplicación del método satírico de Cervantes a otras figuras de nueva invención, es decir, en forma de "imitación". Pueblos y épocas han creado Don Quijotes propios que les han servido para burlarse de las enfermedades espirituales del momento (citado en Pardo, 2011: 238).

¿De qué enfermedades del momento pensamos cuando nos enfrentamos a *Mr. Kaplan*? La edad del protagonista acentúa la necesidad de autointerpretarse, de interpretar lo que fue su vida y el sentido de ella. Su voz interior de justicia y sus valores están en conflicto con la sociedad que lo rodea, en este caso la de la comunidad judía en la que él y su propia familia se congregan. Sueña y fantasea sobre todo lo que se dirá de él y quedará registrado sobre su hazaña, para ser recordado luego de su victoria. Estos son los posibles nuevos conflictos, nuevos sufrimientos que este personaje reelabora en la conciencia quijotesca.

Para definir el argumento quijotesco que se reproduce narrativamente, vemos que el argumento de *Mr. Kaplan* cumple los elementos que escoge Pardo para acotarlo: «(1) la confusión entre realidad y ficción o vida y literatura, (2) el conflicto entre la imaginación romántica y un mundo hostil a la romantización, y (3) la discrepancia entre un modelo heroico caducado y un contexto antiheroico» (Pardo, 2011).

> Estas dualidades configuran los tres núcleos semánticos que asociamos con la experiencia quijotesca y que pueden considerarse los elementos constitutivos del mito: el síndrome literario —o simplemente quijotesco— del lector que lee la literatura como si fuera vida y la vida como si fuera literatura; la imaginación romántica que concibe la realidad mejor de lo que es y a la que la realidad corrige sistemáticamente; y el heroísmo quijotesco, es decir, inadecuado o alienado tanto por las propias limitaciones del sujeto heroico como por las de la sociedad en que se ejerce su acción (Pardo, 2011).

En *Mr. Kaplan* se confunde la realidad de la información policial e histórica con las suposiciones. Hay aquí una actualización del mito, pues no es ya la literatura de novelas la que se mimetiza y desplaza la realidad, sino la lectura de la prensa y la escucha de la radio. Kaplan capta una realidad mejorada, ya que esta no se le presenta con imposiciones hacia su plan ni con indicios que vuelvan sospechosas sus intenciones.

La realidad romantizada que está en su cabeza se contrapone a la degradada realidad que lo rodea, con la peculiaridad de que el soporte cinematográfico permite ver las escenas de un modo que asimila nuestras conjeturas como espectadores con las que va obteniendo Kaplan en su proceso, lo cual es coherente ya que su punto de vista es el que domina la película.

De acuerdo al modelo quijotesco, el protagonista es un hombre que por su edad y sus ideas no se adecua a la sociedad a la que pertenece. Es superior a los que le rodean (amigos, vecinos, integrantes de la comunidad judía) por su integridad y fidelidad a las tradiciones, cultura, práctica religiosa y estudio. Representa valores heroicos en un mundo pragmático desprovisto de ellos, pero lo hace de forma alienada, por su locura, e inadecuada por sus rasgos antiheroicos.

El conflicto entre los sueños de estos protagonistas es explicable porque

> son personas que han abandonado la sociedad que los habría protegido, y se han internado en la selva oscura, en el mundo del fuego, de la experiencia original. La experiencia original no ha sido previamente interpretada, por lo que tendrás que arreglártelas solo. O puedes o no puedes. […] El coraje para enfrentarse con las pruebas y dar a luz un cuerpo nuevo de posibilidades en el campo de la experiencia interpretada para que la experimenten otros… eso es lo que hace el héroe (Campbell, 1991: 65).

Thomas Carlyle señala la fe como característica del héroe, la fe en su misión, que es evidente en todas sus acciones, convirtiéndolo en el agente de cambio (citado en Mc Lean, 2002: 1318). La fe así entendida es reconocible tanto en don Quijote como en Kaplan. Si nos remitimos a lo mitológico, según lo analizó Campbell (1991: 98), el heroísmo no tiene que ver con éxito ni con victoria, sino con la valentía ante lo desconocido, el infortunio o algún reto.

Es momento de detenernos en esas dos tipologías, por lo general desafortunadas, que caracterizan el héroe y el antihéroe. Harry Levin ha señalado que en los últimos dos siglos don Quijote se convirtió de antihéroe en héroe y pasó a encarnar el valor romántico de la «noble lucha por las causas perdidas, el *unus contra mundum*» (1973: 386). Anthony Close (2005), por su parte, ha mostrado que el Romanticismo fundó una línea de lectura trascendente y trágica del *Quijot*e atenuando sus efectos cómicos y reforzando la idea de la lucha solitaria del

protagonista como hombre insatisfecho, representante del idealismo enfrentado a la trivialidad de la existencia, al prosaísmo materialista, al cual se transforma y sigue el camino de sus fantasías. Siguiendo esta línea, Mc Lean (2002: 1319) advierte contra las interpretaciones que ven a don Quijote convertido al final del libro «en un héroe trágico, que tuvo, no obstante, la capacidad de moldear la vida a su manera». Muchos otros críticos, inclinados en esta lectura romántica, han sostenido que la heroicidad del Quijote está justamente en la capacidad de glorificar el fracaso. Sin embargo, cuando se toma en cuenta el señalado carácter satírico de la novela y la recepción burlesca de sus contemporáneos no podemos concluir que «las acciones a las que se refieren los que proponen la tradición romántica sean heroicas, porque son plenamente absurdas» (Mc Lean, 2002: 1320), sino que nos inclinan más bien a una lectura antiheróica.

Si Alonso Quijano es un antihéroe, sus hazañas acentúan su fracaso. La fe sería necesaria aquí para enfrentarse con la realidad superando su locura. Una lectura semejante podemos hacer de Kaplan. Si desde una perspectiva romántica hay una suerte de mesianismo heroico en la misión que ambos se proponen, desde un principio se intuye como un absurdo y un delirio. Pero, al mismo tiempo, podemos decir que las acciones que va llevando a cabo subrayan el fracaso global de la búsqueda. De todos modos,

> [s]ería erróneo creer que el principio quijotesco es negativo por el hecho de actuar por medio del desengaño. Más bien es un síntoma de desarrollo, un índice de madurez. Sus infortunios accidentales pueden ser considerados, al volver la vista atrás, como jalones en el camino hacia el conocimiento de sí mismo (Levin, 1973: 395).

La mirada con que el *Quijote* vuelve sobre los libros de caballería y sobre el tipo de heroísmo que estos promueven se ha caracterizado casi siempre como una parodia, pero la parodia —si seguimos las distinciones de Linda Hutcheon— no supone un juicio negativo absoluto o tachador del texto previo, sino que es la «articulación de una síntesis, una articulación del texto parodiado con el texto parodiante, un engarce de lo viejo y lo nuevo [que funciona] para marcar la diferencia» (Hutcheon, 1992: 177). Ajustándonos a la etimología de *parodia*, admitiría ser, a la vez, algo creado «contra a» y «frente a», pero en cualquier caso, se trataría de un recurso intertextual (Hutcheon, 1992: 178). Por otra parte, podría también leerse —y se ha hecho, claro— el *Quijote* como una sátira,[5] por cuanto el cuestionamiento alcanza a la sociedad de su tiempo. «La distinción entre parodia y sátira reside en el *blanco* al que apuntan. La sátira es la forma literaria que tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e

5 Aunque Cervantes diga, en el *Viaje del Parnaso*: «Nunca voló la *pluma humilde mía por la región satírica*, / *bajeza* que a infames premios y desgracias guía» ([la cursiva es nuestra] Ed. de Schevill-Bonilla. Madrid: 1922: 55). A. Close comenta y explica eficazmente este pasaje en *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*. Madrid/Alcalá de Henares: Biblioteca de Estudios Cervantinos, 2006.

ineptitudes del comportamiento humano que corresponde a un plano «extratextual»: son casi siempre «morales o sociales y no literarias» (Hutcheon, 1992: 178).

A su vez, Calvino (citado en Lupi, 1986: 627) señala que «el momento de la sátira es siempre un momento de madurez. A cada literatura épica sigue, antes o después, su misma parodia, y eso corresponde a una nueva etapa histórica, a la necesidad de mirar al pasado con ojos nuevos». En ese sentido, el discurso paródico no debe considerarse solo en una dirección pesimista —en cuanto supone la comprobación de un viejo heroísmo ya ineficaz o anacrónico —, sino que esa mirada nueva, aunque no contenga una propuesta de cambio o una dirección utópica evidente, admite un giro «hacia una dirección llena de promesas» (Calvino; citado en Lupi, 1986: 627).

Así como ocurre con el *Quijote*, *Mr. Kaplan* funciona como parodia. Dialoga, por lo menos, con una tradición cinematográfica de aventuras y con la tradición fílmica de espionaje antinazi, a la vez que, con su tratamiento ligero inclinado hacia la comedia, apunta con sus múltiples lenguajes hacia sentidos dispares. Esto ocurre desde el inicio, que sugiere cierto exotismo ligero: las imágenes de la costa de Montevideo bajo la luz potente del atardecer veraniego logran un efecto de tropicalización ayudado por la canción que acompaña la presentación: «SS in Uruguay», del francés Serge Gainsbourg,[6] que evoca un país de papaya y sombreros de paja. A la ironía de la letra, la canción suma una música que potencia la banalización de la impunidad de los crímenes nazis.

Estos datos agregan una capa de sentido al inicio de la película, alentando una ambigüedad irónica que permeará inevitablemente la presentación de la historia y el conflicto más bien trágico de su personaje.

Si volvemos a dejarnos tentar por la perspectiva romántica denunciada por Close respecto del *Quijote*, podríamos entender este distanciamiento como recurso irónico mediante el cual la obra sale de sí misma y el artista rompe la ilusión para permitirse un *aparte* con su público, un estar por encima del asunto que siempre auspicia una reflexión. Al menos así lo entendió Schlegel, en pleno Romanticismo, cuando consideró la ironía en su efecto de «parábasis», como un lugar de encuentro más íntimo, de complicidad entre el artista y su destinatario. Su efectista afirmación de que «todo libro que no se contradice a sí mismo es incompleto» (Schlegel; citado en Hernández, 2002: 70) podría funcionar para explicar una forma de la

6 Lucien Ginsburg (así era su verdadero nombre) fue un controvertido músico, cantante, autor, compositor, actor y director de cine francés, hijo de padres judíos ucranianos. La canción «Ss in Uruguay» que escribió, compuso y cantó para su álbum *Rock Around The Bunker* (1975) ironiza sobre los miembros de la Schutzstaffel (SS) que buscaron refugio en América Latina después de la Segunda Guerra Mundial. El acento español se toma como una burla. <Ver www.jukebox.fr/serge-gainsbourg/clip,s-s-in-uruguay,q3v5zz.html>.

productividad que *Mr. Kaplan* comparte con el *Quijote* y que en este caso radicaría en la ligereza de la forma y el uso de herramientas propias de la comedia para el tratamiento de temas humanos trágicos como la vejez, la soledad, la incomprensión y la caducidad de los valores.

Al margen de esto, en *El salmo de Kaplan* se destaca la fe del héroe centrada en el reconocimiento que gozará una vez que haya capturado al nazi llamado *Profesor*, reconocimiento basado en la reivindicación de una descendencia que supliría su insignificancia actual, como ocurre con Alonso Quijano, devenido don Quijote, y sus sueños de gloria. El apellido Kaplan —y esto importa para la novela y opera también en la película— significa sacerdote en polaco. Es traducción de *Cohen* (sacerdote, en hebreo) y muchas otras variantes: *Kohn*, *Kon*, *Koche*, *Kogan*, *Kahan*, *Kahanovich*, *Kohansky*, *Prister* (en alemán), *Kaplan*, *Kaplinski*, *Kaplinovich*. Los portadores de esos apellidos se consideraban descendientes del sumo sacerdote Aarón, hermano de Moisés. También el origen bíblico del nombre Jacob remite a un *elegido*: amado de Yavé. Es el que obtiene la bendición paterna de Isaac y quien, luego de la pelea con el ángel pasará a llamar Israel y asumir la paternidad del pueblo de Dios. De modo que el llamado mesiánico, del que el personaje —en eso también muy quijotesco— se considera portador, tiene un anclaje fuerte en la tradición cultural y religiosa de su origen judío, así como una alta expectativa sobre su descendencia.[7]

Al final de la película, persiste alguna forma de la fe en la capacidad de superar la fase de locura y volver a la realidad cotidiana en la que sus hijos y su esposa lo esperan desembarazados de los valores y la tradición a los que Kaplan está aferrado.

Entre la Modernidad temprana y la Posmodernidad se han generado superposiciones y corrimientos con base en motivos comunes, como es el caso del destino del héroe. Como lo han estudiado Joseph Campbell (1992) y Northrop Frye (1969), tanto el héroe del antiguo mito como el antihéroe forjado en la Modernidad han representado aspiraciones colectivas. Si el héroe mítico encarna el sacrificio en función de valores superiores y supone un progreso grupal en la conquista del miedo (Campbell, 1992), el trabajo del antihéroe moderno consiste en mantener todo unido y en orden o morir en el intento. Sus fracasos son reflejo de los defectos

7 Don Quijote no tiene descendencia directa (desconocemos el lazo concreto con la sobrina), pero en su mesianismo llega a albergar expectativas sobre su descendencia —a tono con la tradición de los libros de caballería y sus sagas familiares—, como lo pone en evidencia el entusiasmo por la grandilocuente profecía que le asegura fuertes y valientes herederos, episodio que casi cierra el primer *Quijote*, como plato fuerte de la gran bufonada de la que es víctima: «¡Oh Caballero de la Triste Figura!, no te dé afincamiento la prisión en que vas, porque así conviene para acabar más presto la aventura en que tu gran esfuerzo te puso. La cual se acabará cuando el furibundo león manchado con la blanca paloma tobosina yoguieren en uno, ya después de humilladas las altas cervices al blando yugo matrimoñesco, de cuyo inaudito consorcio saldrán a la luz del orbe los bravos cachorros que imitarán las rampantes garras del valeroso padre; y esto será antes que el seguidor de la fugitiva ninfa faga dos vegadas la visita de las lucientes imágines con su rápido y natural curso» (2005: I, XLVI, 411). Sobre el apasionante tema del posible «judaísmo» de Alonso Quijano remitimos al riquísimo volumen de Fine, R. y López Navia S. (eds) (2008). *Cervantes y las religiones*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana.

propios del lector, mientras que sus éxitos representan la existencia de una remota esperanza para alcanzar una felicidad de la que todo el mundo podría llegar a disfrutar (Frye; citado en Meyer, 2008: 46).

Bajo estos puntos de vista, es discutible que don Quijote o Kaplan sean antihéroes. Es tan difícil discernir si ellos suscitan alguna forma de identificación con el lector-espectador, como definir cuáles serían las gratificaciones que ofrecería esta posible identificación. Por un lado, queremos tener en cuenta la advertencia de Campbell (1992: 31) sobre el motivo por el cual *la novela moderna* elude el final feliz y conduce al desengaño: «este es satirizado [...] como una falsedad, porque el mundo tal como lo conocemos, tal como lo hemos visto, no lleva más que a un final: la muerte, la desintegración, el desmembramiento y la crucifixión de nuestro corazón con el olvido de las formas que hemos amado».

Por otra parte, es necesario admitir que esta clase de ficción contemporánea, este «héroe de hoy», según prefiere llamarlo Campbell, encarna otra forma de triunfo que resulta más útil para nuestro análisis. No es «lo que era en el siglo de Galileo. Donde antes había oscuridad, hoy hay luz: pero también donde había luz hay ahora oscuridad», la hazaña de este «héroe de hoy [sería] traer la luz de nuevo» frente a la confusión y el desconcierto del ser en el mundo: la prueba suprema que comparte cada lector-receptor y que el héroe lleva como «la cruz del redentor [ya no radica en vencer] los brillantes momentos de las grandes victorias de su tribu, sino en los silencios de su desesperación personal» (Campbell, 1992: 342-345).

Del mismo modo que «Alonso Quijano se sumerge en los libros de caballería para escapar de su existencia humana, y al hacerlo encuentra tanto placer y consuelo que comienza a confundir los planos de la realidad» (Mc Lean, 2002: 1323), Kaplan escapa, por medio de las noticias periodísticas y la construcción policial en torno al presunto paradero y destino del Profesor nazi escondido en América, de una vida que percibe carente de los pilares humanos y religiosos que le han dado razón de ser. Ambos protagonistas, en vez de enfrentarse a las responsabilidades cotidianas de la vida que llevan, se distraen con ideales que solo pueden pretender realizar en su imaginación. Para Mc Lean (2002: 1323)

> [e]ste choque de valores se ve plenamente al final del libro, cuando Alonso Quijano recupera el juicio: para compensar por su período de locura se dirige inmediatamente a asuntos que tienen importancia concreta y cotidiana, esto es, dictar su testamento para asegurar el porvenir de ellos para con quienes tiene responsabilidades.

Algo similar ocurre con Kaplan, cuando al volver de la supuesta expedición se sienta a la mesa con la familia que lo está esperando y toma una actitud de claro regreso de su locura

asumiendo la realidad, también concreta y cotidiana, que le exige su condición y las responsabilidades que esta implica. Cuando vuelve, al igual que don Quijote, a aceptar la realidad, ha superado su propio encantamiento, venciendo sus demonios interiores (que son también, en buena medida, producto de la alienación de una época y una sociedad). No hay para Kaplan ruegos y súplicas por parte de sus hijos y de su esposa, como sí los hay para el caballero andante al regresar y enfrentarse a la sobrina y el ama, pero, de todos modos, la preocupación de la esposa de Kaplan, lo no dicho y sugerido como reprimido por medio de la gestualidad y el tenso silencio reprobatorio, serían modulaciones actuales del mismo rol femenino que devuelve al héroe de regreso a la casa y la familia.[8]

La novela de Schwartz profundiza más los intentos finales del protagonista por restaurar el daño moral y reparar las tibiezas religiosas: Kaplan, al verse cerca de la muerte, habla detenidamente con sus nietos, que son quienes están más lejos de las tradiciones y de los rituales. Establece con ellos una forma de pacto como transmisión de una herencia simbólica, valores y costumbres ancestrales que cree necesario conservar como un tesoro que no debe perderse con el devenir de las generaciones. La herencia de Kaplan procura proteger a esos jóvenes de los peligros del afuera, un afuera que se conforma por quienes no integran la comunidad judía o quienes no son fieles a ella, evidenciando esos comportamientos que Campbell (1991: 44) describe de las comunidades cerradas que conservan sus reglas inmutables y que proyectan la agresión hacia afuera.

Al final de la novela de Schwartz (2005), la agonía de Kaplan, aunque libre ya de la obsesión de cazanazis, se prolonga en un combate denodado con su último aliento. Hay una resistencia a dejar esta vida, de cuyas obligaciones aún no se siente libre, y solo está dispuesto a ceder si recibe la bendición del ángel de Yavé. Su último deseo es ingresar a la muerte bajo una última transfiguración, renombrado como Israel, y con una garantía de protección de su prole.

Al igual que Alonso Quijano, Kaplan —en la novela y en el film— tiene una enfermedad que requiere cuidados y que le obliga a reubicarse en la realidad y atenderla desde esa minusvalía. La enfermedad en ambos es el conflicto físico que restituye a cada uno la identidad perdida. La rehabilitación física trae implícita una rehabilitación mental y espiritual que no por eso volverá a la condición inicial, sino que se nutrirá de la experiencia en la locura para ahondar su sensatez y sabiduría.

8 Al respecto, remitimos a la lectura de Rut El Saffar, para quien el héroe novelesco aparece como alguien que huye de la civilización, del «enfrentamiento entre un hombre y mujer, que lleva al amor, al sexo, al matrimonio y a la responsabilidad» y tiende a sustituirlo por un mundo alternativo de fantasía, en lugar del esperado del matrimonio y perpetuación a través de la descendencia (1995: 318).

En el final del *Quijote*, la muerte del protagonista aparece como un resultado de la melancolía, o «un enfrentamiento de ella con la realidad, un acto de heroísmo» (Mc Lean, 2002: 1327-1328). Una forma de interpretar su muerte «al final del libro no significa[ría] fracaso, ni tragedia [sino] la victoria de Alonso Quijano sobre sí mismo, y a la vez una salida total de su vida anterior» (Mc Lean, 2002: 1328).

En un paralelismo metafórico, la muerte simbólica que se produce en la película —el Kaplan restaurado al mundo cotidiano una vez desestimadas sus esperanzas e imaginaciones de dejarle al mundo una hazaña digna de ser recordada y mencionada— puede leerse de forma análoga, aunque también representa para nosotros, individuos del siglo XXI, el inevitable fracaso ante los intentos de cambiar el mundo, el desencanto ante una sociedad que mira para el costado en cuestiones referentes a transformaciones sociales sustantivas. Esta muerte puede interpretarse, de acuerdo a la línea que vamos siguiendo, como un momento que fortalece en una comunidad los mitos de creación: es necesaria la muerte para que renazca la vida, es necesaria la muerte de la locura y del soñador para que renazca la vida en la realidad abandonada. Además, otra forma de triunfo simbólico de lo quijotesco por encima del retorno a la normalidad se da en la película en ese margen posible que deja para cierto gesto *soñador*, de empeño transformador, de *continuidad de ruptura*, en cuanto mucho de lo quijotesco de Kaplan pervive en uno de los hijos —el artista— y en la nieta Lotty.[9]

Para Campbell, la finalidad del periplo del héroe no es el engrandecimiento de su persona, tanto como el «no identificarse con ninguna de las figuras de poder experimentadas» (1991: 7). Las evasiones del héroe se apoyan en una vocación de servicio y no en fines personales de felicidad y liberación. Don Quijote y Kaplan son ambiguos en tal sentido. Por un lado, Kaplan, en su fase de delirio megalómano, quiere capturar a un representante del mal colectivo y así purgar un daño hecho a toda la humanidad, pero, vanidoso al fin, a través de su éxito aspira a engrandecer su nombre y a la vez darle una mejor proyección de futuro a su descendencia.

Igualmente, don Quijote, en su emulación de Amadís y los otros caballeros de los libros, busca «eterno nombre y fama» (2005: I, I, 35), una posteridad célebre en impreso, que registre por escrito sus hazañas. Alonso Quijano, enfrentado ya a su muerte, se arrepiente del tiempo perdido y lamenta carecer ya de él para leer libros que sean «luz del alma» (2005: II, LXXIV, 934), pero aún así no deja de intentar el control de su posteridad y su descendencia, prohibiendo en su testamento que su sobrina se case con alguien que haya leído libros de caballería.

9 En la novela de Schwartz todos los nietos representan alguna forma de la disidencia.

Si consideramos el valor particular que Bajtin otorga a la risa en el Renacimiento y a su función en la época de Cervantes vemos que es aceptable considerar que, salvo excepciones, los contemporáneos de Cervantes comprendieron la novela como una aventura cómica (Close, 2005; Canavaggio, 2006), tal como el propio escritor les aclaraba en el prólogo y reiteraba diez años más tarde en el momento de despedirse de sus lectores. Las variaciones en esta lectura de la obra luego del Romanticismo reflejan un cambio de sensibilidades. Ya no le concedemos de manera homogénea a la risa el valor terapéutico y estético de esas épocas.[10] Se nos hace imposible cumplir con lo que la propia novela propone: «los sucesos de don Quijote o se han de celebrar con admiración o con risa» (2005: II, XLIV, 743). Nos cuesta ver en Kaplan hechos que admiramos o que festejaríamos a partir del humor libre de pesimismo, porque difícilmente admiramos la lucha por las causas perdidas, o llevadas a cabo desde lo absurdo, y porque hubo un cambio de paradigma en nuestras sociedades con respecto a aquellas en el entendimiento de la locura.

Resulta incongruente, indecente, burlarse del loco como en los tiempos en que, en lugar de recluirlo, vivía en sociedad y, en época como la nuestra, en que el individuo sigue siendo referencia esencial, la soledad del héroe expuesto a la incomprensión y a la irrisión nos parece patética, por no decir trágica (Canavaggio, 2006: 283).

Como espectadores de *Mr. Kaplan*, no percibimos el intento de hacer justicia al holocausto nazi y el asesinato indiscriminado de inocentes por su condición religiosa como algo divertido, cuyo referente es una realidad ya acabada y parodiable, sino que lo recibimos con la decepción y el desencanto en la reivindicación de causas humanas necesarias. De todos modos, hay en la novela y en la película un gesto de distanciamiento saludable, de ironía respecto a esas gestas épicas derivadas de la Segunda Guerra —en el sentido manejado de poner en evidencia discursos contradictorios— que, sin dejar de admirar heroísmos pasados, los coloca en un registro levemente anacrónico, como apuntando, en ese cruce de interpretaciones que la obra suscita, que los desafíos de hoy requieren heroísmos menos espectaculares, quizás más íntimos: que las luchas del espectador, como las de Kaplan, están siempre al borde del ridículo, para ser finalmente aceptadas y, en cierta forma, vencidas en esa esfera interior que no negocia con el reconocimiento ni el brillo del gran público.

El *Quijote* es un héroe sin mundo «en la medida en que Cervantes sitúa a don Quijote en una época en la que los valores caballerescos han quedado obsoletos» (Hernández Arias, 2008: 195). Del mismo modo, Kaplan también es un héroe sin mundo ya que está situado en una realidad donde los valores religiosos y culturales de sus ancestros ya no se respetan y han caído

10 Aunque hay zonas de pervivencia de esos fenómenos, sobre todo en la cultura popular y de masas.

en desuso. Si Hernández Arias (2008) sostiene que «[e]s como si don Quijote viviera en un mundo diferente al de los demás, en un mundo virtual proyectado por su fantasía», lo mismo podemos decir de Kaplan cuando se aventura a la caza del supuesto nazi. Su lectura del pasado, de las pruebas actuales, y de la glorificación que recupera un pasado de la comunidad judía, forma parte de una realidad paralela que lo tiene a él como protagonista. Ambos protagonistas son, a partir del delirio construido, «dueño[s] de su destino, o se afana[n] por serlo. Sus acciones tienen efectos palpables, queridos o no, por lo que puede[n] orientar su comportamiento» (Hernández Arias, 2008: 196).

Kaplan, como don Quijote, está motivado por valores que ya no están *en activo*: pertenecen a un pasado que solo el personaje mira con nostalgia, mientras han sido sustituidos por otros miembros de la comunidad por objetivos más modernos y pragmáticos. Valores que, a lo sumo, se declaran deseables apenas nominalmente. Pero, en el funcionamiento de las relaciones sociales, los valores recompensados no corresponden con esos otros declarados en el discurso: justicia, solidaridad, amparo al más débil, desinterés material, espíritu de sacrificio.

Los bienes recompensados en el cuadro social en que se inserta don Quijote se relacionan con las señales visibles del ascenso económico y la respetabilidad aparece casi exclusivamente vinculada con el poder. Se evidencia, por el contrario, la decadencia de la honorabilidad relacionada con el comportamiento íntimo, la honestidad, la confiablidad (también como coincidencia entre palabra y acto), la solidaridad o compasión sin alardes. Sin embargo, paradójicamente, aunque don Quijote y Kaplan añoran ese sistema de valores (y son movidos incluso por la indignación y la repugnancia frente a su caducidad y a la frivolidad que los rodea), los dos albergan anhelos de renombre y buscan una especie de reparación de su anonimato o inocuidad que envuelva, en una apoteosis heroica, los valores del pasado con las formas de consagración de este presente que dicen despreciar.

En ambos héroes «el fracaso se convierte en éxito, pues se erigen en testimonio vivo de una visión trágica de la existencia, en una proclamación de la libertad del individuo, en forma de mudo grito, frente al lento, pero impalpable, avance de una maquinaria niveladora y homologadora del ser humano» (Hernández Arias, 2008: 196). En los dos hay conciencia de las limitaciones con las que luchan y una vez que deben asumir una realidad que les demuestra el fracaso ambos sienten la necesidad de volver al anonimato, de olvidar lo ocurrido.

> En Don Quijote nos encontramos con una parodia de ese héroe trágico, pero con la peculiaridad de que a veces roza una suspensión de lo ético con una fe mal dirigida, como si hubiese perdido la orientación, circunstancia magistralmente dispuesta por Cervantes y que nunca pasa a mayores (Hernández Arias, 2008: 205).

En el caso de Kaplan, ocurre la suspensión de lo ético en las estrategias para llegar al alemán, en los argumentos para seducir a Contreras, basado en una fe también mal dirigida. Basta pensar que su necesidad de atrapar al Profesor lo ciega a tal punto que necesita llegar a estar mano a mano con él para entender que el alemán que persigue también es judío, padeció los campos de concentración y que, en ese contexto del horror colaboró con sus captores, por lo que el miedo y la culpa lo llevan a un interminable ocultamiento. Otra víctima, otro agonizante.

Riley (2001) ha insistido en la trascendencia de las representaciones del caballero andante en categorías como óperas, ballet, ilustraciones, piezas teatrales y cinematográficas y el valor icónico de la pareja Quijote-Sancho, reconocida con facilidad tanto por quienes leyeron el libro como por aquellos que no lo hicieron. Esta «materialización visual empezó a tomar cuerpo ya al cabo de seis meses de aparecer la novela impresa, cuando sus dos héroes solo existían como construcciones verbales» (Riley, 2001: 173). En América, la presencia de estas figuras en las celebraciones data de 1607, dos años después de la publicación del libro original, según vio Rodríguez Marín (citado en Riley, 2001: 173), y su reconocimiento visual sigue hasta la fecha. ¿Qué hace de estos dos compañeros de aventuras inseparables una imagen claramente identificable que puede asociarse incluso cuando la dupla no sea una reproducción del *Quijote*? Puede apelarse a las asociaciones que hace Bajtin (citado en Riley, 2001: 174-175) entre Sancho y la figura del Carnaval, conocida en toda la cristiandad medieval, y entre la moderación de los hábitos alimenticios, el aspecto físico alto y demacrado y la castidad de don Quijote y doña Cuaresma, respectivos antagonistas de los primeros. Otra posibilidad sugiere Rivers (citado en Riley, 2001: 174) al decir que «las tensiones sociales y psicológicas implícitas en la visión de dos figuras tan contrastantes producen efectos cómicos». Y Riley (2001: 176) agrega al respecto que «gran parte del éxito popular de la novela de don Quijote y Sancho se debe a que estos desempeñan la función de dos cómicos y que el papel del diálogo es importante». Sin duda las referencias carnavalescas y los elementos arquetípicos han influido en la universalidad de estos personajes, pero no debemos desconocer las implicancias psicológicas que se les han ido adjudicando desde que aparecieron, las que permiten aún hoy día encontrar en ellos elementos que dicen algo de nosotros como individuos, como sociedad y como integrantes de vínculos. Esta asociación hace que ya no podamos separar al caballero andante de su escudero, parecería que hasta es posible entender las características de uno en función del otro. Las referencias citadas alcanzan para entender por qué vemos en Kaplan y Contreras reminiscencias de la pareja cervantina. De hecho, luego de la aventura de cazanazis en la que se embarcan, sentimos cierta resistencia cuando se separan al final de la película. En

ellos están presentes la comicidad, el diálogo, las asociaciones arquetípicas, las referencias a la locura y a la cordura.

Ya hemos delineado algunas analogías entre el Quijote y Kaplan. Por su parte, Sancho Panza y Wilson Contreras son homologables, entre otras cosas, por el aspecto físico, por el primer relacionamiento que tienen con su pareja de aventura y el gradual cambio en las razones que los motivan. Tanto Sancho como Contreras se dejan seducir por la aventura de sus compañeros hasta involucrarse bastante en la empresa de aquellos. El diálogo de Conteras con su esposa, cuando intenta entusiasmarla con la aventura que tiene por delante mediante la promesa de un futuro mejor para sus hijos (en especial, con la posibilidad de un buen matrimonio para su hija Eneida, a quien además promete una fiesta de cumpleaños de 15 en el Hotel Sheraton) revela una intertextualidad notable con el capítulo 5 de la Segunda Parte del *Quijote*,[11] por medio de una recreación local muy actualizada, verosímil y eficaz.

En la primera parte de la novela de Cervantes (1605) «don Quijote se encuentra con incomprensiones por todos lados», en la segunda (1615) «sus interlocutores están dispuestos a hacerle el juego» (Levin, 1973: 378). En el film ocurre algo similar. En el primer tramo, Kaplan es un incomprendido, así se siente y así es visto por la mayoría de los personajes que lo rodean: los miembros de la comunidad judía y su propia familia. A medida que avanza el film el personaje de Contreras se dispone más a seguirle el juego —como Sancho a don Quijote—. Si al principio cree que está loco pasa luego a creerse él mismo las hipótesis de Kaplan y defenderlas cuando este último empieza a dudar sobre ellas para terminar dándose cuenta de que todo fue una locura. Los corrimientos del barroco a la actualidad hacen, como sabemos por Foucault (2006), que ya no nos identifiquemos con la burla al loco y lo gracioso de este personaje y por eso no llega a entenderse como sátira la desconfianza de Contreras frente a los argumentos de Kaplan.

La novela de Cervantes es concebida en términos fuertemente visuales para Riley y es «a consecuencia de la peculiar locura de don Quijote por lo que se recuerda repetidamente al lector de forma indirecta como son las cosas y las personas del libro, incluido el propio caballero» (2001: 177). Un artificio parecido al expuesto por Riley se aprecia en la base argumental del film, donde la familia de Kaplan se encarga todo el tiempo de recordarle al espectador que se trata de un viejo débil de salud para moverse con tanta independencia. Hay en ambos una ficción que el espectador/lector cree y que coloca en ella una ficción paralela

11 Nos referimos al sabroso diálogo entre Sancho y su mujer Teresa, cuando el labrador le comunica a esta que volverá a salir de aventuras con Don Quijote.

descabellada que dialoga constantemente con la primera en el artificio narrativo. Y es a partir del diálogo entre ellas que el espectador/lector se apropia de los insumos para interpretarlas.

En el *Quijote*, los detalles esporádicos o repetitivos completan, según Riley, los bosquejos iniciales de los personajes. Rocinante es un caballo negativamente llamativo para los demás por su estado físico y por estas mismas razones era inapropiado para las hazañas que se proponía el hidalgo. Del mismo modo, el camión amarillo en el que Contreras y Kaplan llevan adelante la expedición de capturar al supuesto nazi es llamativo e inapropiado. Las armas con las que lucha el Quijote sufren una sustitución en *Mr. Kaplan*. En el caso del primero el arma es literalmente bélica, militar, violenta, además del uso de discursos muy retóricos para persuadir a quienes no hacen caso a sus propuestas. En el caso de Kaplan el arma es la pesquisa detectivesca clásica e incluso el uso de ciertas técnicas psicoanalíticas:[12] observación, búsqueda del acto fallido del alemán que delate su implicancia en el nazismo, la libre asociación de ideas y su interpretación, la deducción y el razonamiento a partir de lo observado.

En ambos relatos la mujer tiene un lugar importante en el ámbito doméstico de los protagonistas, que resulta funcional al relato. En el caso de *Mr. Kaplan* la esposa es mostrada en tareas propias del rol femenino según una perspectiva patriarcal tradicional: atención de las tareas de la casa, relación principal con los hijos, cuidado del esposo. Es ella quien vela por la cordura de sus amados de forma sincera, honesta, y es el ancla a lo real dentro del relato, cosa que también podría decirse de la sobrina y el ama de don Quijote.

Así como don Quijote se imagina a sí mismo en la novela como un apuesto caballero con una armadura resplandeciente o como un joven galante, Kaplan se ve a sí mismo como un valiente reivindicador de la verdad y justiciero de ella. Contreras, por su parte, se posiciona como un padre y un hombre marcado por los fracasos de su vida privada, que termina superando. Amén de los corrimientos en las percepciones, lo interesante es esta cuestión autoperceptiva de un futuro que cumple las expectativas idealizadas a partir de las acciones actuales que, de paso, también están fuera del marco real.

Sostiene Campbell (1991: 17) que «cuando una historia está en tu mente, puedes ver su aplicación a algo que ocurre en tu propia vida. Te da una perspectiva sobre lo que te está pasando». Tal vez la historia de don Quijote, con todas sus implicancias simbólicas, siga en nuestra mente porque continúa dándonos una perspectiva sobre lo que está pasando en nuestras sociedades y en nuestro interior subjetivo. Nos emocionamos y nos identificamos con don

12 Sobre las conexiones entre novela detectivesca y psicoanálisis, remitimos al estupendo ensayo de Carlo Ginzburg (2013), *Mitos, emblemas e indícios. Morfología e historia*. Buenos Aires: Prometeo.

Quijote y con Kaplan porque los entendemos, comprendemos su verdad, que es también la nuestra, porque, para seguir con Campbell, «solo se puede describir verídicamente a un ser humano describiendo sus imperfecciones. El ser humano perfecto no tiene interés. […] Solo podemos amar las imperfecciones de la vida» (1991: 18-19). Tal vez sea la desmesura en los propósitos de nuestros dos héroes lo que suscita simpatía y complicidad. Porque es esta imperfección la que nos hace humanos, vulnerables en virtud de esa condición, protagonistas de nuestras vidas y riesgosos de intentar cambiar algo. Tanto Kaplan como don Quijote terminan su existencia conscientes de su locura, aceptando que las luchas que libraron estaban en su imaginación. Y tal vez sea este uno de los principales legados de Cervantes más dignamente conservado en *Mr. Kaplan*: el hecho de que los elementos más criticables del entorno en el que se vive estén en que solo pueda ser locura el querer cambiarlo, entonces la investidura de antihéroe, o de *héroe de hoy* devuelve la soledad del entendimiento de la naturaleza de las cosas y de la esencia humana.

Bibliografía

Actas VI: 1317-1328. Disponible en <*cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/06/aiso_6_2_032.pdf*> [Consultado en mayo de 2015].

Calvino, I. (1973). «Introducción a Jorge Ibargüengoitia. Le folgori d'agosto», en Lupi, Adelia (1986). «Carcajadas de calaveras en Jorge Ibargüengoitia y en José Guadalupe Posada». *Actas de la Asociación Internacional de Hispanistas*, IX: 623-628.

Campbell, J. (1992 [1949]). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Buenos Aires: FCE.

Campbell, J. en diálogo con Moyers B. (1991). *El poder del mito*. Barcelona: Emecé Editores.

Canavaggio, J. (2006). «Un destino aplazado». *Don Quijote, del libro al mito*. Madrid: Espasa.

Carlyle, T. (2002). *Héroes & Hero-Worship.* Londo: Wards, Lock & Bowden, [sin fecha], 4-10. Citado en Mc Lean, B. P. «Don Quijote: ¿Héroe o antihéroe?». Centro Virtual Cervantes. AISO. Actas VI: 1318.

Cervantes Saavedra, M. de (2005). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires: Eudeba.

Close, A. (2005). *La concepción romántica del Quijote*. Barcelona: Crítica.

Foucault, M. (2006). *Historia de la locura en la época clásica*. México: Fondo de Cultura Económica.

Frye, N. (1969 [1957]). *Anatomie de la critique*. Paris: Galimard.

Genette, G. (1982). *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil.

Girard, R. (1985). *Mentira romántica y verdad novelesca*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Hutcheon, L. (1992). «Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía». *De la ironía a lo grotesco*. México: UNAM.

Hernández Arias, R. (2008). «Josef K., el hombre sin atributos». *Sobre la identidad europea. Los mitos literarios de don Quijote, Fausto, don Juan y Zaratustra*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Levin Harry (1973). «Cervantes, el quijotismo y la posteridad». En Avalle Arce, J. B. y E. C. Riley. *Suma Cervantina*. London: Tamesis Books: 377-396.

Mc Lean, B. P. (2002). «Don Quijote: ¿Héroe o antihéroe?». AISO.

Meyer, B. (2008) *Héroes*. *Los grandes personajes del imaginario de nuestra literatura*. Madrid: Siruela. Disponible en: <https://books.google.com.uy/books> [Consultado en julio de 2014].

Pardo García, P. J. (2011). «Cine, Literatura y mito: Don Quijote en el cine, más allá de la adaptación». En *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura.* Vol. 187, marzo-abril, p. 237-246.

Riley, E. C. (2001). *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*. Barcelona: Crítica.

Schwartz, M. (2005). *El salmo de Kaplan*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

Bibliografía recomendada

Close, A. (2006). *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*. Madrid/Alcalá de Henares: Biblioteca de Estudios Cervantinos.

El Observador.com (2015) [en línea]. Disponible en: <http://www.espectador.com/cultura/308700/mr-kaplan-humor-uruguayo-a-la-busqueda-del-goya>.

El Saffar, R. (1995). «Elogio de lo que queda por decir: reflexiones sobre las mujeres y su carencia en el *Quijote*», en Iris Zavala (ed.) (1995). *Breve historia feminista de la literatura española*. II. *La mujer en la literatura española*. Madrid: Anthropos.

La Diaria (2014) [en línea]. Disponible en <http://ladiaria.com.uy/articulo/2014/8/el-espejo-no-dice-nada/>.

Martí Hernández, F. (1991). «Metáfora y religión en el Quijote». En Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas. Alcalá de Henares, 1989. Disponible en <http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl_II/cl_II_44.pdf> [Consultado en junio de 2015].

Fine, R. y López Navia, S. (eds.) (2008). *Cervantes y las religiones*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana.

Ginzburg, C. (2013). *Mitos, emblemas e indícios. Morfología e historia*. Buenos Aires: Prometeo.