

LA NIEBLA CERVANTINA EN *EL SHOW DE TRUMAN*. UN ESTUDIO COMPARATIVO-METAFICCIONAL ENTRE LA LITERATURA Y EL CINE

Alejandro Hernández Pérez

Universidad de La Laguna (ULL) y Consejería de Educación de Canarias, España

E-mail: aherperd@gobiernodecanarias.org

<https://orcid.org/0009-0007-8084-7568>

RESUMEN

En este artículo pretendemos estudiar las relaciones entre la literatura española y el cine estadounidense a través del estudio de la metaficción en tres figuras y obras distintas: Miguel de Cervantes y *Don Quijote de la Mancha* (1605-1615), Miguel de Unamuno y *Niebla* (1914) y Peter Weir y *El show de Truman* (1998), novelas, película y autores en los que encontramos determinados elementos narrativos que nos permiten establecer las bases de nuestra investigación. Así, a través de un estudio narrativo-tematológico, nos adentraremos en el terreno de aspectos teóricos como el de la autoconsciencia narrativa y el de la autoría, aspectos estos claves en los estudios metaficcionales. Con este artículo se pretende demostrar cómo los tres creadores se relacionan entre sí por los aspectos mencionados pese a pertenecer a épocas distintas y cómo la Literatura y el Cine se retroalimentan más allá de las adaptaciones cinematográficas.

PALABRAS CLAVE: Cervantes, Unamuno, Weir, metaficción, autoconsciencia.

THE CERVANTINE MIST ON *THE TRUMAN SHOW*. A COMPARATIVE-METAFICTIONAL
STUDY BETWEEN LITERATURE AND CINEMA

ABSTRACT

This article aims to explore the relationships between Spanish literature and American cinema by examining metafiction in three distinct figures and works: Miguel de Cervantes and *Don Quijote* (1605-1615), Miguel de Unamuno and *Niebla* (1914), and Peter Weir and *The Truman Show* (1998). These novels, film, and authors incorporate specific narrative elements that form the foundation of our investigation. Through a narratological-thematic study, we will delve into theoretical aspects such as narrative self-awareness and authorship, key components in metafictional studies. This article seeks to demonstrate how these three creators are interconnected through these shared aspects, despite belonging to different eras, and to show how literature and cinema influence each other beyond mere film adaptations.

KEYWORDS: Cervantes, Unamuno, Weir, metafiction, narrative self-awareness.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.latente.2025.23.13>

REVISTA LATENTE, 23; octubre 2025, pp. 301-324; ISSN: e-2386-8503

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-SA\)](#)



A mi FM:
sin ti, estas líneas nunca hubiesen sido escritas;
sin ti, estas líneas nunca hubiesen significado lo que significan.
Te quiero.

INTRODUCCIÓN

No son pocos los estudios e investigaciones que abordan la relación que existe entre el cine y la literatura: la correspondencia entre ambos *mundos* es, *de facto*, una realidad que va más allá de la mera adaptación cinematográfica de tal o cual libro. Atiéndase, en este sentido, a las palabras de Baltodano Román (2009):

La historia de las relaciones entre la literatura y el cine supone una compleja y conflictiva trama; poco frecuentes son los casos en que dos formas expresivas han establecido tantos intercambios, a la vez que suscitado tantos prejuicios e incomprensiones. El estudio del contacto literatura-cine despliega una variedad de aspectos por tratar: la influencia de la literatura en el cine, la influencia del cine en la literatura, la intertextualidad y la iluminación recíproca entre artes, el lugar de la institución crítica y la literatura comparada en estas reflexiones, el concepto de literatura artística, el ciclo del consumo y sus receptores, el fenómeno editorial, la sociología de lo simbólico y el papel del escritor como guionista prototípico (Baltodano Román, 2009, 12).

Ese complejo *contacto* del que habla Baltodano Román manifiesta de forma explícita las múltiples y diversas posibilidades de unión entre las dos ramas artísticas que aquí se estudian, posibilidades estas que, en efecto, van más allá de la adaptación cinematográfica¹. En este sentido, Aranda Arribas y Jiménez Gómez (2020) señalan:

Desde su génesis, el bautizado por Ricciotto Canudo como «séptimo arte» (1911) se ha nutrido de disciplinas preexistentes: el teatro, la novela, la poesía, la fotografía, la pintura o la música. Carmen Peña-Ardid explica que el cine se confirmó enseguida como «un medio capacitado para contar historias, lo que lo emparentaba con toda una tradición narrativa esencialmente literaria» [...] Este tipo de unión entre ambos medios prevalece en la actualidad, pero, según Pérez Bowie (2008), la tradicional etiqueta de «adaptación» resulta hoy en día ineficaz para designar al heterogéneo conjunto de operaciones que se acogen a ella. De ahí que reducir su ámbito a los trasvases entre la literatura y el cine suponga desatender un buen número de frentes, si consideramos los nuevos soportes audiovisuales [...]. Todo ello implica distinguir la literatura y el cine no solo en cuanto a su canal (la palabra y la imagen), sino tam-

¹ Soy muy interesantes, en este sentido, las apreciaciones que realiza José Antonio Pérez Bowie sobre el concepto de adaptación y su propuesta de otros términos que van más allá del trasvase semántico. Véase, en este sentido, *La adaptación cinematográfica de textos literarios: teoría y práctica* (2003), «La adaptación como encrucijada», de *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica* (2008) o «La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes», en *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*.

bién como sistemas semióticos. Así pues, hemos de referirnos a las interferencias de códigos y procedimientos filmicos en la escritura y a la inversa. Nos situamos así en la intertextualidad semiótica dentro de las relaciones transtextuales que categorizó Genette en su libro *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1962), superando el estudio de la adaptación en términos de hipotexto-hipertexto (Aranda Arribas & Jiménez Gómez, 2020, 1-4).

No les falta razón a Arribas y Jiménez cuando manifiestan que las correspondencias entre los dos *sistemas semióticos* que vertebran esta investigación van más allá de la relación, siguiendo la terminología de Genette, de hipotexto e hipertexto. Son muchos los ejemplos que se podrían poner a este respecto, pues es evidente que hoy existen investigaciones que demuestran que el cine y la literatura se retroalimentan más allá de este hecho; tal es el caso de la obra *Kafka, lo kafkiano y el cine fantástico* (2024), de Jonathan Allen y Jesús Palacios. En ella se presenta la relación de la literatura del autor praguense con el cine desde la *dicotomía* explicada hasta ahora; es decir: hay una parte del libro en la que se presentan las distintas adaptaciones que se han hecho de las novelas del autor de *La metamorfosis* (1915), pero al mismo tiempo hay otra en la que se analizan los trasvases de técnicas, métodos, personajes y estructuras narrativas del praguense en películas y directores de cine a lo largo de los siglos xx y xxi. Así, lo que se hace es analizar la *weltanschauung* kafkiana, esa cosmovisión que ha influido de manera (in)directa en la *gran pantalla* y que, por tanto, «desborda los límites de la literatura» (Allen y Palacios 2024, 13).

Es indudable que el cine adopta de la literatura técnicas, métodos, estructuras, temas o *tropos* y los hace *suyos* –y viceversa²–. Y eso es precisamente lo que se pretende analizar con este artículo, cuyo fin último no es más que, a través de un estudio narratológico-tematológico (Jiménez Bautista 2018, 39-40), analizar y comparar los aspectos metaficcionales que inicia *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605-1615), de Miguel de Cervantes, para, posteriormente, hacer lo propio con *Niebla* (1914), de Miguel de Unamuno, y comparar ambas novelas con la película *El show de Truman* (*The Truman Show*, Peter Weir, 1998). Es decir, analizar la *weltanschauung* cervantina:

Desde su nacimiento, el cine ha recurrido a la literatura –narrativa y teatro– para contar sus historias. Desde entonces, la controversia entre causa y consecuencia, entre película y obra literaria, ha alimentado las dudas, los comentarios, las inquietudes sobre el maridaje, el concubinato, o la relación oculta o bastarda entre ambas. Adaptaciones o desadaptaciones; versiones, conversiones o diversiones; aportaciones o asalto a cámara armada; beneficios o ultrajes. Inquietud, ninguna gana. [...] Una obra monumental como *Don Quijote de la Mancha* no ha sido excepción [para esto] (Núñez Ang 2005, 42-43).

² Piénsese, en este sentido, en la *novela-film* de Vicente Huidobro *Cagliostro* (1923).



Muy interesantes son, en este sentido, las palabras del doctor Pedro Javier Pardo García (2011), quien señala que:

Cuando se habla de la transferencia del *Quijote* al cine se piensa habitualmente en las adaptaciones cinematográficas de la novela, un tema sobre el que existe ya una considerable bibliografía. Pero apenas ninguno de los especialistas que han escrito sobre esta cuestión se ha ocupado del impacto que en el cine ha tenido no el libro de Cervantes sino el mito de Don Quijote, es decir, de un patrón narrativo cuyo origen último puede remontarse de forma inequívoca al *Quijote* pero que no implica la reproducción literal de la identidad del personaje cervantino o de las aventuras en que se ve inmerso (Pardo García 2011, 237).

Así, si bien es cierto que la investigación que ocupa estas páginas no pretende ver cómo se ha transformado el mito del personaje en tal o cual película, la finalidad sí es la misma, pues se pretende analizar cómo una técnica cervantina –la metafiction– ha traspasado, si se permite la *metáfora metonímica*, la tinta escrita para convertirse en una guionizada:

La transtextualidad abre una rica variedad de posibilidades y relaciones entre la literatura y el cine. Nos permite, de hecho, concebir la literatura como un repositorio transtextual del cine, donde no solo hay textos para adaptar a la pantalla y crear así un nuevo hipertexto o de los que extraer intertextualmente ciertos elementos a modo de préstamos o citas, sino también architextos, patrones formales o conglomerados temáticos, mitos y géneros (Pardo García 2011, 245).

DON QUIJOTE, UNA NOVELA METAFICCIONAL

Don Quijote de la Mancha (1605-1615) es, sin duda, una de las obras más importantes de toda la historia de la literatura universal: y esto es algo que puede ser afirmado no solo por la calidad narrativa de la obra *per se* –argumento suficiente para defender esta postura–, sino porque, además, su influencia, repercusión y proyección siguen vigentes hoy en día:

Don Quixote has been continued, translated, imitated and adapted within its own genre, in other genres, and in other media, such as film. It has inspired poets and dramatists, provided material for scores of composers of orchestral music and opera, for choreographers of ballet and dance, for countless illustrators, painters, sculptors and weavers of tapestries³ (Riley 1988, 105).

³ *Don Quijote* ha sido continuado, traducido, imitado y adaptado tanto dentro de su propio género como en otros géneros y medios, como el cine. Ha inspirado a poetas y dramaturgos, ha servido de inspiración para numerosos compositores de música y ópera, coreógrafos de ballet y de danza, además de incontables ilustradores, pintores y escultores [la traducción es nuestra].

Las posibilidades que el *Quijote* brinda a los filólogos se demuestran inabarcables, como corresponde a su riqueza artística. Las recientes y voluminosas Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Martínez Mata y Fernández Ferreiro 2014) ponen de manifiesto el amplio abanico de cuestiones que en la actualidad ocupan a los especialistas. Entre las temáticas que más vivamente invitan al estudio podemos contar la calidad novelística del *Quijote*, su recepción a lo largo de los siglos y en diversas culturas, además de la rica sustancia del fondo [...]. La materia de la calidad genérica guarda una íntima relación con su apreciación dentro y fuera del mundo hispanoparlante. Expresado sucintamente: el *Quijote* se concibió yes, redondamente, una novela moderna, y merced a su excelsa calidad como novela se ha granjeado la fascinación de los lectores a lo largo de los siglos y a través de las culturas (Garrido Ardila 2015, 856).

Las palabras de Riley o de Garrido –por mencionar a dos investigadores que han abordado el estudio de la obra en siglos distintos⁴– no se diferencian en contenido. Pese a que han pasado más 400 años desde que Cervantes publicó su obra, todavía hoy sigue suscitando interés; y no solo eso, sino que, de una manera u otra, son múltiples los creadores que bien de forma consciente o inconsciente se han visto influidos por la escritura del autor del *Persiles* (1617). La amplitud de aspectos que aborda y trata el escritor madrileño permiten llevar a cabo diversos estudios del narrador, pero la finalidad de esta investigación no es otra que analizar y establecer cómo la ruptura entre la realidad y la ficción a través de la metaficción y el personaje autoconsciente –aspectos ambos elementales en *Don Quijote*– han sido tratados por la literatura y por el cine en el siglo xx. Acudiendo a un estudio clásico, Américo Castro (1929) al respecto de este asunto señala lo siguiente:

La literatura moderna debe a Cervantes el arte de establecer interferencias entre lo real y lo quimérico, entre la representación de lo sólo posible y de lo tangible. Se halla en él por primera vez el personaje que habla de él como tal personaje, que reclama para sí existencia a la vez real y literaria, y exhibe el derecho a no ser tratado de cualquier manera (Castro 1929, 222-223).

Evidentemente, Castro está haciendo referencia en su cita a la metaficción, entendida esta «como el procedimiento mediante el cual una obra artística se contempla y analiza a sí misma y a los factores que la condicionan tematizando esta reflexión dentro de su propia génesis» (Castells 1998, 19). Así, la ruptura entre la realidad y la ficción que se halla en *Don Quijote* puede ser vista desde múltiples perspectivas, tales como el juego autorial o el personaje autoconsciente, esto es, aquel que se sabe a sí mismo como parte de un entorno ficcional. Es inevitable recordar en este momento las palabras de Jorge Luis Borges en sus «Magias parciales del *Quijote*»:

⁴ Sobre este asunto, véase también la tesis de la doctora Castells (1998) o el estudio de Hans Christian Hagedorn (coord.) *Don Quijote en los cinco continentes. Acerca de la recepción internacional de la novela cervantina* (2016).



¿Por qué nos inquieta que don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios (Borges 1960, 260).

El contraste que se produce entre la realidad y la ficción al que alude el autor de *Nueve ensayos dantescos* (1982) es el aspecto esencial que vertebra esta investigación y que, *de facto* hace lo propio en el soneto escrito por el autor bonaerense titulado «Sueña Alonso Quijano»:

El hidalgo fue un sueño de Cervantes
y Don Quijote un sueño del hidalgo.
El doble sueño los confunde y algo
está pasando que pasó mucho antes.
Quijano duerme y sueña. Una batalla:
los mares de Lepanto y la metralla (Borges 1974, 1096).

Los versos de Borges son decididamente lúcidos, pues el delicado cisma que hay entre la ficción y la realidad parece confundirse cada vez más: «los tercetos de este soneto borgesiano nos hablan una vez más de la confusión entre el ámbito del creador (el histórico) y el de la criatura (el ficticio)» (Castells 1998, 146). Toda esta realidad a la que se ha aludido se puede ver de forma clara ya desde el segundo capítulo de la novela, pues tan solo ha tenido que pasar uno desde aquel famoso comienzo —«En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor» (Cervantes 2004, 37)— para que Cervantes empiece su particular juego de espejos en el que la ficción y la realidad se confundan, en donde los límites que establecen estas fronteras se hagan cada vez menos nítidos (más bien, *irreales*):

¿Quién duda sino que en los venideros tiempos, cuando salga a la luz la verdadera historia de mis famosos hechos que el sabio que los escribiere no ponga, cuando llegue a contar esta mi primera salida tan de mañana desta manera? (Cervantes 2004, 49).

Don Quijote se sabe a sí mismo como un héroe lo suficientemente importante como para que algún día salgan a la luz sus intrépidas y homéricas hazañas que «el sabio⁵ [...] escribiere» (Cervantes 2004, 49). Pero este pasaje, en el que don Quijote desea verse en ese espejo del mundo de ficción en el que todavía no se ve, es tan solo una tentativa de ese juego de reflejos que aquí se está analizando. En cierta forma, parece que Cervantes —como autor empírico— era consciente de lo que iba a escribir tanto en 1605 como en 1615, como si, de alguna forma, tuviera concebida

⁵ Se trata de una figura muy típica en los libros de caballería, que suele acompañar al protagonista en todas sus aventuras para narrarlas posteriormente. Don Quijote lo denomina como «el sabio encantador» (Cervantes, 2004, 703).

esa «Segunda parte»; pero, como sabemos, una de las hipótesis que se baraja acerca de esta es que aparece como consecuencia del *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1614), de Alonso Fernández de Avellaneda.

Fuera como fuese, y ya avanzada mucho más la historia, esto es, en esa «Segunda parte» escrita en 1615 por el autor de las *Novelas ejemplares*, hay varios pasajes en los que se ve de forma evidente a don Quijote como un personaje auto-consciente de su propia *realidad ficticia*: en ningún momento de la historia se da a entender que don Quijote se sepa a sí mismo como un personaje irreal, es decir, que su vida fuera del libro de Cide Hamete Benengeli o el de Avellaneda no sea de verdad; y es que, en efecto, don Quijote se sabe un personaje de tinta en la ficción literaria, pero en ningún momento se siente un personaje falso, si bien esto es algo que se llega a insinuar en la novela. Y es que, de hecho, aquel hidalgo que en la «Primera parte» de la novela soñaba con formar parte de un libro, con ser el protagonista de las hazañas que él mismo viviría –y que en este momento de la historia ya *ha vivido*– ahora se encuentra con la ficción hecha *realidad*:

anoche llegó el hijo de Bartolomé Carrasco, que viene de estudiar de Salamanca, hecho bachiller; y yéndole yo a dar la bienvenida *me dijo que andaba ya en libros la historia de vuestra merced*, con nombre del *Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*; y dice que me mentan a mí en ella con mi mismo nombre de Sacho Panza, y a la señora Dulcinea del Toboso, con otras cosas que pasamos nosotros a solas, que me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió (Cervantes 2004, 702-703).

El bachiller Sansón Carrasco es el encargado de hacer llegar a los protagonistas la historia escrita por «Cide Hamete Berenjena» (Cervantes 2004, 703), es decir, su propia historia. De esta forma, se crea una situación verdaderamente ingeniosa: la «Primera parte» del *Quijote* se integra dentro de la «Segunda» como un elemento propio del relato, un hecho fundamental que supone el momento en el que ambos personajes se saben a sí mismos como entes reales y ficticios, de ahí que don Quijote se quede pensativo «esperando al bachiller Carrasco, de quien esperaba oír las nuevas de sí mismo puestas en libro, como había dicho Sancho» (Cervantes 2004, 704).

Es justo en este momento en el que don Quijote y Sancho comienzan a sentir el vértigo de ser narrados, de ser personajes ficticios, no por el hecho de ser reales o no, sino porque ellos se saben tinta de la pluma de un narrador, más bien de un historiador que no ha podido contar hazañas *verdaderas*, «pues aún no estaba enjuta en la cuchilla de su espada la sangre de los enemigos que había muerto, y ya querían que anduviesen en estampa sus altas caballerías» (Cervantes 2004, 704) en una historia que «por fuerza debían ser grandilocua, alta, insigne, magnífica y verdadera» (Cervantes 2004, 704). Es en este momento en el que se asiste a la gran *locura* de don Quijote, pero no porque sea un personaje falto de cordura –más bien todo lo contrario–, sino porque busca y desea una quimera, esta es, una historia realista pero idealizada:

Dadme vuestra grandeza las manos, señor don Quijote de la Mancha, que por hábito de San Pedro que visto [...] que es vuestra merced uno de los más famosos caballeros





andantes que ha habido, ni aun habrá, en toda la redondez de la tierra. Bien haya Cide Hamete Benengeli, que la historia de vuestra grandeza dejó escritas. [...] Hizo levantar don Quijote y dijo: ¿Desa manera, ¿verdad es que hay historia mía y que fue moro y sabio el que la compuso? (Cervantes 2004, 706).

Es esta manera en la que don Quijote descubre que forma parte de una historia ficticia, pero no está conforme con lo que de él se cuenta en esas páginas «mal escritas»⁶, ya que «no ha sido sabio el autor de mi historia, sino algún ignorante hablado, que a tienta y sin algún discurso se puso a escribirla, salga lo que saliera» (Cervantes 2004, 711). Se ve, así pues, la importancia de ese sabio ya mencionado: Cide Hamete Benengeli ha escrito la obra que previamente ha traducido el traductor morisco, por lo que ese *sabio encantador* tan típico en las novelas de caballería es un papel que adopta este «historiador» que escribe la novela. De lo dicho anteriormente se puede deducir que ni siquiera se accede directamente a la obra del autor árabe, sino que en la obra se lee la traducción del morisco de la obra del «segundo autor»; y, siguiendo la estela de Sancho, como dice el dicho, *traduttore, traditore*:

Dicen que el propio original desta historia se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo, no le tradujo su intérprete como él le había escrito, que fue un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo, por haber tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada como esta de don Quijote, por parecerle que siempre había de hablar dél y de Sancho, sin osar estenderse a otras digresiones y episodios más graves y más entretenidos (Cervantes 2004, 1069-1070).

Surge aquí el antiguo debate acerca de la figura del poeta –narrador, dramaturgo– frente al historiador, una cuestión que el propio Sansón Carrasco plantea en el libro y que, sin duda, tiene claras reminiscencias aristotélicas⁷: «el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna» (Cervantes 2004, 708). Así, el narrador de la novela es un historiador, por lo que está obligado a contar los hechos tal cual sucedieron y sin engalanarlos cual poeta: la quimera *bonaerense* mencionada antes cobra ahora sentido, por lo que parece lógico que, teniendo en cuenta los anhelos de don Quijote, este último concluya que su historia no es verdadera. Así se refleja en la novela:

⁶ Téngase en cuenta aquí que don Quijote accede a la historia de Cide Hamete Benengeli por la opinión que Sansón Carrasco le da acerca de ella, mientras que será el propio hidalgo el que tenga entre sus manos el tomo de Avellaneda, obteniendo de esa forma una valoración personal y sin intermediarios.

⁷ En palabras de Aristóteles: «Resulta claro que no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad. En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Heródoto y no serían menos historia en verso que en prosa). La diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder. Por eso la poesía es más elevada y filosófica que la historia, pues la poesía dice lo general, y la historia, lo particular» (Gunia 2008, 102).

La historia es como cosa sagrada, porque ha de ser verdadera, y donde está la verdad, está Dios, en cuanto a verdad; pero, no obstante esto, hay algunos que así componen y arrojan libros de sí como si fuesen buñuelos (Cervantes 2004, 712).

Es curioso, sin duda, el rechazo que siente(n) don Quijote (y Sancho) hacia *su* propia historia, porque considera(n) que está falta de todo rigor realista, teniendo en cuenta que su realismo es idealista: lo que plantea y desea el caballero andante no es otra cosa que un tipo de narrador específico, una especie de historiador-narrador que cuente una historia en la que él sea el protagonista único y exclusivo, al margen de Sancho⁸. Pero mucho más curioso es, en contraste con todo lo señalado, que en el propio libro, pero varios capítulos más adelante, sean Sancho y don Quijote los que reivindiquen esta historia antes criticada:

Créanme vuestras mercedes —dijo Sancho— que el Sancho y el don Quijote desahistoria [se refieren a la historia de Avellaneda] deben de ser otros que los que andan en aquella que compuso Cide Hamete Benengeli, *que somos nosotros*: mi amo, valiente, discreto y enamorado; y yo, simple y gracioso, y no comedor ni borracho [la cursiva es nuestra] (Cervantes 2004, 1216).

De esta forma, don Quijote y Sancho cambian por completo su forma de ver la historia que antes habían criticado, ya que ahora se han encontrado con la obra de Avellaneda como un elemento más de la narración y la descripción que se hace de ellos ahí está muy lejos de la supuesta realidad en la que viven (o de la supuesta realidad que creen estar viviendo), por lo que prefieren la historia de Cide Hamete Benengeli —la falsa historia verdadera— por ser más realista, y, por ende, menos ficticia que la de Avellaneda —la falsa historia falsa—, pese a que aquella no termina de ser una historia verdadera desde la perspectiva de don Quijote.

Y de esta forma se entra en un terreno deliberadamente ambiguo: don Quijote de la Mancha se considera a sí mismo como un personaje real «mal descrito» en esa primera parte de Cide Hamete Benengeli y deformado en la novela de Avellaneda. Efectivamente, el hidalgo no tiene consciencia de ser inventado por nadie, pero eso no quiere decir, por supuesto, que a lo largo de la novela este aspecto no se insinúe, más bien todo lo contrario. En un pasaje ya citado⁹ Sancho se pregunta cómo es posible que el «historiador» haya podido acceder a ciertos acontecimientos o situaciones en los que estaban solos su señor y él: ¿cómo es posible que dichas historias hayan sido relatadas si no había nadie más con ellos cuando se estaban produciendo? Don Quijote utiliza la magia para la respuesta a esta incógnita, aunque en el fondo parece que él mismo es consciente de que todo su mundo está creado con

⁸ «— Callad, Sancho —dijo don Quijote—, y no interrumpáis al señor bachiller, a quien suplico pase adelante en decirme lo que *se dice de mí* en la referida historia» [la cursiva es nuestra] (Cervantes 2004, 708).

⁹ «... y a la señora Dulcinea del Toboso, con otras cosas que pasamos nosotros a solas, que me hice cruces de espantado *cómo las pudo saber el historiador que las escribió*» [la cursiva es nuestra] (Cervantes 2004, 703).





la tinta de la pluma de un demiurgo superior, pero no por eso, desde luego, deja de ser menos real –¿o sí?–: «–Yo te aseguro, Sancho –dijo don Quijote–, que debe ser algún sabio *encantador* el autor de nuestra historia, que a los tales no se les encubre nada de lo que quieren escribir» [la cursiva es nuestra] (Cervantes 2004, 703).

Sin duda, se ve a la perfección ese juego de espejos ya señalado: los personajes cambian no solo por lo que les pasa, sino por *cómo* les pasa. Y, en este sentido, la figura de don Quijote manifiesta una gradación descendente, puesto que pasa de desear aquella historia «grandilocua, alta, insigne, magnífica y verdadera» (Cervantes 2004, 704) a «conformarse» con una novela realista, que cuenta las cosas tal cual han sucedido. De todo ello se deduce que la sanchificación de don Quijote comienza al mismo tiempo que se hace autoconsciente de que es un personaje ficticio de novela –que no un personaje ficticio fuera de la «Primera Parte» que está dentro de la «Segunda Parte» del *Quijote* (1615)– puesto que a medida que acepta que aquella narración es imposible, su (supuesta) locura va desapareciendo y se hace consciente de que es un personaje de tinta.

Don Quijote y, por extensión, Sancho Panza se descubren como personajes de un libro, tomando consciencia de que son personajes ficcionales dentro de una novela y que, por tanto, su *esencia* está en la tinta de Cide Hamete Benengeli, el historiador que los ha creado; y es que, hasta cierto punto, puede llegar a parecer que la vida de ambos va siendo vivida o *escrivivida* (Castells, 1998) a medida que va siendo redactada, tal y como demuestra, por ejemplo, la interrupción de la «Primera Parte», en la que don Quijote y el vizcaíno se están enfrentando¹⁰. Y es en este momento en el que entra en juego la figura del narrador que se muestra a sí mismo escribiendo la obra, como una especie de demiurgo superior creador de sus personajes y que hace de su vida lo que su imaginación y voluntad le permiten: eso sí, siempre con su pluma.

De hecho, el lector de la novela podría creer que tanto don Quijote como Sancho Panza –por poner como ejemplo a los dos personajes más importantes de la novela, aunque esto se hace extensible a todos– en la «Segunda Parte» son seres reales que se han encontrado con sus *yo*es ficticios dentro de un libro: y efectivamente es así¹¹. Pero es que ellos no dejan de ser menos ficticios e imaginativos que los otros,

¹⁰ Esta impresión solo la puede tener el lector de la obra, en tanto que receptor de la misma; en ningún caso, salvo aquella excepción ya comentada toman conciencia de ello don Quijote y Sancho: ambos se creen seres reales, pero ficticios en la literatura.

¹¹ En este sentido, atiéndase a la idea de Pirandello: «Cuando los personajes están vivos, realmente vivos ante su autor, éste no hace sino secundarlos en sus palabras, en los gestos que ellos les proponen; y es preciso que él los acepte tal cual ellos desean ser. ¡Ay de él, si no! Cuando un personaje nace, podría imaginarlo inmediatamente una independencia tal, incluso con respecto al propio autor, que cualquiera podría imaginarlo en un sinfín de situaciones en las que el autor jamás pensó presentarlo, hasta adquirir incluso, a veces, un significado que el autor nunca quiso darle» (Pirandello 1992, 59-60). Y también a las de Castells: don Quijote y Sancho Panza están vivos, o al menos todo lo vivos que pueden estar dos personajes de ficción que no obedecen a las normas de un supuesto narrador superior, sino que «viven igual que lo hacemos nosotros, sólo que un mundo conscientemente literario» (Castells 1998, 147-148).

a pesar de no ser conscientes de esto, ya que no podemos olvidar «que esos personajes se enfrentan con otros que los *ven* pero que también los han *leído*, hecho este que les otorga consistencia, pero a un tiempo se la arrebat» (Castells 1998, 145). He aquí el verdadero juego de espejos de Cervantes, en el que la realidad y la ficción se miran a sí mismas y se devuelven las miradas, siendo *casi imposible* determinar dónde comienzan y dónde terminan las fronteras de la supuesta verdad y la supuesta mentira cervantina.

Así, teniendo en cuenta todo lo dicho, es evidente que esta realidad aquí analizada –la metaficción, el juego autorial y el personaje autoconsciente– influirá en los autores modernos y actuales, quienes llevarán hasta sus últimas consecuencias estas ideas. En lo que a esta investigación se refiere, la modernidad se inicia con Cervantes y *Don Quijote de la Mancha* (1605-1615), pues, tal y como señala la doctora Castells, «si aceptamos que Cervantes es el fundador de la novela moderna, obtendremos, sin demasiado esfuerzo, la conclusión de que todo creador de ficciones [...] ha de contemplarlo como maestro» (Castells 1998, 11). Así, cuando hablamos de autores modernos nos referimos a todos aquellos creadores –desde poetas (Borges) hasta narradores (Miguel de Unamuno) y, por supuesto, directores (Peter Weir, Woody Allen) y guionistas (Ed Harris, Woody Allen)– que se ven influenciados directa o indirectamente por el autor de las *Novelas ejemplares*. Tal es el caso de Miguel de Unamuno y de Peter Weir, autor y director que de forma consciente e inconsciente manifiestan la influencia de la *weltanschauung* cervantina en la novela *Niebla* (1914) y en la película *The Truman Show* (Peter Weir, 1998).

DON QUIJOTE DE LA MANCHA Y NIEBLA. MIGUEL DE UNAMUNO, AUTOR MODERNO

Si no se supiera que Miguel de Unamuno fue lector de Cervantes y del *Quijote* y se accediera a su obra *Niebla* (1914), cualquier lector cervantino se daría cuenta inmediatamente de que se trata de una obra influida –siguiendo las teorías de Riley (1988), Garrido Ardilla (2015) o Castells (1998), entre otros– por el autor madrileño y por su carácter moderno. *Niebla* no es solo una obra quijotizada por las evidentes correspondencias que existen entre Augusto Pérez y don Quijote, sino por su estructura misma, lo que demuestra que la influencia de Cervantes está presente desde el «Prólogo» escrito por Víctor Goti, pasando por el «Post-Prólogo» de Unamuno, por la obra en sí misma, y llegando hasta el final, es decir, hasta la «Oración fúnebre por modo de epílogo».

Si tuviésemos que marcar el punto de inicio en el que Augusto Pérez se comienza a *sentir* –se elige el verbo de forma consciente– como un ser ficticio, en contra de lo que pueda parecer, no estaríamos hablando del capítulo xxxi, es decir, aquel en el que se traslada a Salamanca para hablar directamente con Miguel de Unamuno, sino que se debería centrar la mirada en el capítulo xvii, momento en el que se habla de una novela que está siendo escrita por Víctor Goti:

– ¿Sabes, Víctor, que se me antoja que me estás inventando?



- ¿Puede ser!»
- ¡Puede ser!

Al separarse uno de otro, Víctor y Augusto, iba diciéndose éste: «Y esta mi vida, ¿es novela, es nivola o qué es? Todo esto que me pasa y que les pasa a los que me rodean, ¿es realidad o es ficción? ¿No es acaso todo esto un sueño de Dios o de quien sea, que se desvanecerá en cuanto Él despierte, y por eso le rezamos y elevamos a Él cánticos e himnos, para adormecerle, para cunar su sueño? ¿No es acaso la liturgia toda de todas las religiones un modo de brezar el sueño de Dios y que no despierte y deje de soñarnos? (Unamuno 1982, 201).

Este es, para quien redacta estas líneas, el punto de partida, el momento en el que Augusto Pérez comienza a sentirse menos real y más ficticio, porque parece que entiende, como hizo don Quijote, que es un ser narrado, hecho por una tinta que domina un narrador, que no un historiador como en la novela cervantina, una diferencia fundamental, ya que en este caso el creador de ficción no debe estar sujeto bajo aquellas premisas de las que hablaba Aristóteles¹²:

Mientras Augusto y Víctor sostenían esta conversación *nivolesca*, yo, el autor de esta nivola, que tienes, lector, en la mano, y estás leyendo, me sonreía enigmáticamente al ver que mis *nivolescos* personajes estaban abogando por mí y justificando mis procedimientos, y me decía a mí mismo: «¡Cuán lejos estarán estos infelices de pensar que no están haciendo otra cosa que tratar de justificar lo que yo estoy haciendo con ellos! Así, cuando uno busca razones para justificarse no hace en rigor otra cosa que justificar a Dios. Y yo soy el Dios de estos dos pobres diablos *nivolescos*» (Unamuno 1982, 252).

Si se avanza en la historia, concretamente hasta el capítulo xxv, Unamuno introducirá este último fragmento, que es la única intervención en la que el autor ¿empírico? aparecerá en la novela como tal, pues la próxima vez que lo haga se habrá convertido en un personaje –si es que no se le puede considerar así ya–. Esto sucederá concretamente en el capítulo xxxi, momento en el que Augusto Pérez había decidido suicidarse, pero antes de hacerlo, «como el náufrago que se agarra a una débil tabla, ocurriósele consultarlo conmigo, con el autor de este relato» (Unamuno 1982, 277).

Unamuno se presenta como un personaje más que, en este caso, está representado al autor empírico real –al autor ¿real? Miguel de Unamuno, con residencia en Salamanca– a la manera cervantina, diferenciándose de este último porque no se vale de la máscara de Cide Hamete Benengeli y utiliza su propio nombre: Unamuno se acerca mucho más al *precipicio* que el propio Cervantes, y, desde luego, «se garantiza, paradójicamente, su propia inmortalidad, en consonancia con su conocida teoría, rotunda y patéticamente proclamada por el propio Augusto Pérez, de la perennidad de los entes de *ficción*» (Castells 1998, 241):

¹² Véase la nota a pie de página número 7.

- ¡Parece mentira! –repetía– ¡parece mentira! A no verlo no lo creería... No sé si estoy despierto o soñando...
- Ni despierto ni soñando –le contesté.
- No me lo explico... no me lo explico –añadió–; mas puesto que usted parece saber sobre mí tanto como sé yo mismo, acaso adivine mi propósito...
- Sí –le dije–, tú –y recalqué este *tú* con un tono autoritario–, tú, abrumado por tus desgracias, has concebido la diabólica idea de suicidarte, y antes de hacerlo, movido por algo que has leído en uno de mis últimos ensayos, vienes a consultármelo (Unamuno 1982, 278).

Así comienza el diálogo entre Augusto Pérez y el propio Unamuno, un diálogo que, como se sabe, concluirá con la superioridad del salmantino frente a su personaje. Evidentemente, esta es una de las primeras conexiones que se pueden establecer entre Augusto y don Quijote: en cierta forma, ambos se enfrentan a su autor, si bien es verdad que lo hacen de forma distinta. Si Augusto Pérez mantiene una conversación directa con Unamuno, don Quijote hará lo propio de forma indirecta criticando al manuscrito de Cide Hamete Benengeli y, posteriormente, el de Avellaneda, aunque no menos cierto es que él no los considera en ningún caso como sus creadores. Y es que, además, tal y como afirma Robert Nicholas, «Augusto, por ser ente de ficción, solo existe en los treinta y tres capítulos agrupados bajo el título de Niebla» (Nicholas 1987, 30). Y a ello añade: «Cuando habla [se refiere a Augusto] de la “niebla” de su vida está refiriéndose precisamente a tal novela. Es decir, su existencia comienza cuando empieza la narración y esta acaba cuando él muere» (Nicholas 1987, 30-31).

Dicho con otras palabras: parece que Augusto Pérez es autoconsciente de su limitada realidad desde casi el comienzo de la novela, concretamente en el «Capítulo II», momento en el que se pronuncia por primera vez esta palabra: «Los hombres no sucumbimos a las grandes penas ni a las grandes alegrías, y es porque esas penas y esas alegrías vienen embozadas en una inmensa niebla de pequeños incidentes» (Unamuno 1982, 115). Esto es, efectivamente, lo mismo que sucedía en el *Quijote*, ya que «si Sancho era capaz de reconocer su cuna en una imprenta o don Quijote llegaba a atribuir a un narrador nigromante las palabras pronunciadas por el escudero, Augusto Pérez va certificando paso a paso su no-existencia» (Castells 1998, 241).

Otro punto de coincidencia entre ambos personajes es el hecho de ser autoconscientes, en el sentido estricto de la palabra, de su limitada realidad. Sin embargo, aquí se establece una relación de continuidad y de distancia entre don Quijote y Augusto Pérez: si don Quijote se sabe a sí mismo como un personaje ficticio, solo lo hace como un ente de ficción dentro de la literatura –ya sea en Avellaneda o en Cide Hamete Benengeli–, pero nunca en el mundo real, salvando, por supuesto, aquel pasaje del que hablábamos ya, pero donde no se dejaba del todo claro que don Quijote se entendiera a sí mismo como un personaje puramente ficcional que ha sido creado por un ser superior. Caso distinto es, evidentemente, el de Augusto Pérez, quien se enfrenta a su creador directamente, reconociéndole este último que no es más que un ser ficticio que «no existe fuera de mi producción novelesca» (Unamuno 1982, 279). Augusto Pérez no acepta la explicación que da Unamuno sobre su existencia, y añade:





- Bueno, pues no se incomode tanto si yo a mi vez dudo de la existencia de usted y no de la mía propia. Vamos a cuentas: ¿no ha sido usted el que no una sino varias veces ha dicho que Don Quijote y Sancho son no ya tan reales, sino más reales que Cervantes?
- No puedo negarlo, pero mi sentido al decir eso era...
- Bueno, dejémoslos de esos sentires y vamos a otra cosa. Cuando un hombre dormido e inerte en la cama sueña algo, ¿qué es lo que más existe, él como conciencia que sueña o su sueño?
- ¿Y si sueña que existe él mismo, el soñador? –le repliqué a mi vez (Unamuno 1982, 279).

Si se conecta esta idea con la cita de Borges, ¿cómo se sabe que Unamuno es más real que el propio Augusto y que este no está siendo escrito y leído –pues así se les da verdadera vida y consistencia a los personajes de cualquier novela– por un ente superior? Y todo, se entiende, en la afirmación de que ambos personajes son casi tan reales –por no decir más– que sus propios creadores: don Quijote, cuando se enteró por Sansón Carrasco de que se ha escrito una novela sobre sus hazañas –«mal escrita», eso sí– y lee, posteriormente, el de Avellaneda, afirma y reconfirma que él no es ese personaje que está siendo retratado; así, aunque don Quijote desconoce el último escalón de su intrincada realidad, reconoce su superioridad y realidad con respecto a la ficción que en torno a él ha sido creada. Augusto Pérez hará lo propio, aunque este, como ya sabemos, sí es consciente de ese último peldaño, pues su creador-autor (Unamuno) se lo ha hecho saber. Y es tal el atrevimiento y la osadía de Augusto que incluso utiliza los propios argumentos del salmantino para rebatirle su superioridad, como veíamos en el último pasaje citado. Es más, más tarde, en el capítulo final de la obra, el espíritu de Augusto le dice a Unamuno:

Mire usted, mi querido don Miguel, no vaya a ser que sea usted el ente de ficción, el que no existe en realidad, ni vivo ni muerto; no vaya a ser que no pase usted de un pretexto para que mi historia, y otras historias como la mía, corran por el mundo (Unamuno 1982, 296).

Además, también se puede ver una relación de diferencia entre don Quijote y Augusto como personajes autoconscientes: la muerte. Ambos tienen el mismo final, y parece que viene predestinado porque se saben a sí mismos como personajes autoconscientes. La sanchificación de don Quijote viene de la mano de esa autoconsciencia: a medida que va aceptando que la novela –bien errónea, bien farsa– es una *utopía*, don Quijote comienza a dejar de lado su ¿locura? para toparse de frente con una realidad que lo llevará a aceptar su máscara de Alonso Quijano –«Yo fui loco y ya soy cuerdo; fui don Quijote de la Mancha y soy ahora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno» (Cervantes 2004, 1333)– para morir. Don Quijote se deja morir por sí mismo –dentro del mundo de ficción–, y no por decisión de Cide Hamete Benengeli, que sí mata a Alonso Quijano.

Ahora bien: ¿ocurre lo mismo con Augusto? ¿De qué muere este personaje? ¿Es Miguel de Unamuno el que lo mata o es el propio Augusto Pérez el que con la tremenda ingesta de alimentos muere? Esta pregunta no tiene solución, o no al menos una única respuesta:

Cayó a mis pies de hinojos, suplicante y exclamando: — ¡Don Miguel, por Dios, quiero vivir, quiero ser yo! — ¡No puede ser, pobre Augusto —le dije, cogiéndole de una mano y levantándole—, no puede ser! Lo tengo ya escrito y es irrevocable; no puedes vivir más. No sé qué hacer ya de ti. Dios cuando no sabe qué hacer de nosotros, nos mata. Y no se me olvida que pasó por tu mente la idea de matarme... [...] — Pero ¡por Dios!... — No hay pero ni Dios que valga. ¡Vete! — ¿Conque no, eh? —me dijo—. ¿Conque no? No quiere usted dejarme ser yo, salir de la niebla, vivir, vivir, vivir, verme, tocarme, sentirme, dolerme, serme. ¿Conque no lo quiere? ¿Conque he de morir ente de ficción? Pues bien, mi señor creador don Miguel, también usted morirá, también usted, y se volverá a la nada de la que salió... ¡Dios dejará de soñarle! ¡Se morirá usted y se morirán todos los que lean mi historia, todos, todos, sin quedar uno! ¡Entes de ficción como yo; lo mismo que yo! Se morirán todos, todos, todos. Os lo digo yo, Augusto Pérez, ente ficticio como vosotros, nivolesco, lo mismo que vosotros. Porque usted, mi creador, mi don Miguel, no es usted más que otro ente nivolesco, y ente nivolecos sus lectores, lo mismo que yo, que Augusto Pérez, que su víctima... (Unamuno 1982, 284).

Nunca se sabrá la verdad, y tampoco hay por qué saberla, porque en realidad no existe, al igual que no existe su análoga mentira. Parece, pues, que tanto don Quijote como Augusto Pérez, con las salvedades señaladas, tienen el mismo *fatum*, llevados a él por ser conscientes de su propia *limitación real*. Lo que sí está claro, después de todo, es que tanto don Quijote de la Mancha como Augusto Pérez tienen mucho más en común de lo que parece, máxime si tenemos en cuenta que aquí solo se han esbozado ciertos parecidos en tanto que personajes autoconscientes. De esta forma, parece que don Quijote ha sido capaz de salir del libro escrito por Cervantes y continúa su andadura, todavía hoy, por nuestra realidad (¿o ficción?) entremezclándose y cogiendo de la mano a autores como Unamuno o personajes como Augusto Pérez para cederles su esencia y hacer que formen parte de su eterna realidad quijotizada, como si los tres fueran, de repente, caballeros andantes entre una multitud cada vez mayor.

LOS DOS ÚLTIMOS CABALLEROS ANDANTES: EL SHOW DE TRUMAN EN CLAVE CERVANTINA

Todo lo dicho hasta ahora se sitúa en un terreno puramente literario; sin embargo, es evidente que los cambios culturales no afectan de forma inmanentista a la literatura, sino que hacen lo propio con otros campos como el cine: precisamente, este es un asunto del que ya se hablaba en la introducción de este artículo, pues ya se advertía de que el bautizado por Ricciotto Canudo como «séptimo arte» (1911) toma técnicas, temas, herramientas y modos de la literatura de manera (in)consciente para sus *films*. Tal es el caso, sin duda, que se puede apreciar en la película *The Truman Show* (1998), un *film* de Peter Weir cuya creación cinematográfica permite establecer relaciones que van más allá de la adaptación tal y como fue concebida en sus orígenes, a partir del influjo de ciertos procedimientos y personajes presentes en la obra de Cervantes y Unamuno.



El show de Truman es una película que, en sí misma, representa dos mundos diferentes: por un lado, se cuenta la historia del *reality show* en el que Truman Burbank (Jim Carrey) vive sin ser consciente de su participación en él; y, por el otro, se halla el mundo ¿real? en el que están todos los trabajadores y el público de ese espectáculo. Destaca a este lado Christof, el conductor del programa que dirige a su sazón –o lo intenta– la vida del protagonista. Es aquí, evidentemente, donde se comienza a desarrollar la estructura metafictional de la película y, por tanto, donde se pueden comenzar a ver las relaciones indirectas con Cervantes y *Don Quijote de la Mancha* y con *Niebla* y Miguel de Unamuno:

El show de Truman plantea una inteligente estrategia al estilo de las cajas chinas, basada en su premisa dramática que lleva al extremo el fenómeno de los formatos de telerrealidad: un personaje que desde su nacimiento protagoniza un programa de telerrealidad de emisión continua, sin ser consciente de ello. A partir de esta premisa, el relato nos presenta diversas capas de personajes, cada una con acceso a un determinado nivel de información:

- Truman, el protagonista, quien asume que el mundo que le rodea es el mundo real;
- los actores que hacen sus papeles dentro del «show de Truman», para que ese mundo le parezca real a Truman;
- los espectadores del programa televisivo dentro de la diégesis que construye el filme;
- los realizadores del programa (y todo su equipo técnico);
- los espectadores reales del filme *El show de Truman* (Torregrosa y Cuevas Álvarez 2010, 3).

Y a esto se añade:

Estas diferentes capas están recubiertas por una estructura narrativa convencional, propia de una película comercial de Hollywood: causalidad narrativa desplegada con claridad; transparencia de los recursos formales –cámara, montaje, etc. – siempre al servicio de la trama; protagonistas que articulan el conflicto dramático, con un actor principal como estrella mediática de enganche con el público; etc. De hecho, el espectador real se involucra en la película asumiendo la «ilusión de realidad» que ésta le ofrece, una vez que se ha aceptado como verosímil la extrema premisa dramática de la que parte la historia. La película respeta escrupulosamente esa ilusión de realidad, sin introducir ninguna estrategia reflexiva que rompa ni cuestione dicho proceso identificatorio, a pesar de la fuerte carga metafictional que despliega dentro del mundo ficcional recreado (Torregrosa y Cuevas Álvarez 2010, 3).

Truman vive su vida ajeno a todo ello, en un plató de televisión que ha sido creado dentro del *mundo real*, al igual que Augusto o don Quijote, algo de lo que *no* son conscientes. Parece evidente que en esa *ignorancia*, los tres protagonistas, esto es, Alonso Quijano, Augusto Pérez y Truman, transitan una vida insustancial y gris que desean cambiar: el primero como caballero andante, el segundo mediante el tópico del amor ideal, y el tercero, *coincidiendo con el segundo*, también en busca de su amor verdadero. Son precisamente estos anhelos de cambios los que hacen que los personajes, de una forma u otra, al final converjan en el mismo sendero de la autoconsciencia: «Si bien el mundo de Truman es en ciertos aspectos una falsi-



Fig. 1. Fotograma de *El show de Truman*, 1998.



Fig. 2. Fotograma de *El show de Truman*, 1998.

ficación, el propio Truman no tiene nada de falso: sin guion, sin apuntador. No es siempre Shakespeare, pero es genuino. Es una vida» (Weir 1998).

Estas últimas son las palabras con las que el director de la película, en un primerísimo primer plano, se dirige a los espectadores (del *reality show* y, claro, de la película) de *El show de Truman* (fig. 1) para definir esta serie de televisión¹³. Si Christof, el director, asume que algunos aspectos de la serie son pura ficción, el resto lo define como «una vida» de la que él se sabe guionista, es decir, escritor, director y creador a la manera de Unamuno, en tanto que narrador, y de Cide Hamete, en tanto que historiador. Como se sabe, Truman desarrolla su vida de forma normal, con su particular «Buenos días, buenas tardes y buenas noches» (Weir 1998) mientras es vigilado de forma inconsciente por más de 5000 cámaras (fig. 2). Son muchos los

¹³ Sin duda, cabría la posibilidad de ampliar esta investigación estableciendo las analogías que existen entre el cine, la literatura y el arte en lo que a la ruptura de la realidad y la ficción se refiere estableciendo analogías entre el trío ya mencionado (Cervantes, Unamuno y Peter Weir) y añadiendo a estos a Velázquez y *Las Meninas*: «¿Qué representa el cuadro? ¿Qué es lo que refleja exactamente el espejo? ¿Qué reflejan las pinturas del fondo? ¿Cuál es su significado dentro de la obra? ¿Cuál es el cuadro que pinta Velázquez? Podríamos entender que, a los reyes, que aparecen como imágenes etéreas, fantasmales, apenas aludidas, pero también que el pintor es sorprendido pintando a la Infanta. Lo cierto es que todas las preguntas tienen una respuesta ambigua y desde luego presuponen por parte del pintor la existencia de un espectador inteligente para el cual la contemplación de un cuadro no es solo una experiencia visual sino también intelectual» (Burguera Nadal 2008, 542-543).

momentos que permiten establecer relaciones entre la novela central de esta investigación y la película. Véanse, en este sentido, las ideas de Gómez Montoro:

si en la primera parte de la obra es el propio Don Quijote quien transforma en su mente la realidad (véase el popular episodio de los molinos confundidos con gigantes, del rebaño convertido en ejército, etc.), los duques y sus sirvientes serán quienes hagan creer a Don Quijote y a Sancho que la realidad que perciben es distinta de la que en verdad están viendo. Igual que cuando Meryl niega estar anunciando un producto de cacao ante las cámaras o los realizadores fingen una fuga atómica para que Truman no pueda salir de Seahaven, los duques hacen creer a Don Quijote que vuela a lomos de un caballo de madera llamado Clavileño, y a Sancho, que es el gobernador de un reino llamado la Ínsula de Barataria, por poner dos ejemplos bien conocidos de la novela de Cervantes. Esto [...] será una constante en *El Show de Truman*, como ocurre cuando el protagonista descubre las bambalinas del estudio en el hotel y luego escucha que aquello se había debido a un accidente, o en el momento en que la radio le revela que es seguido por los realizadores para, a continuación, rectificar afirmando que se han producido interferencias en la emisora. Con todo, quizá sea la falsa muerte del padre de Truman el episodio fingido que más llama la atención, hasta el punto de modificar el carácter del protagonista y marcar su psicología con una terrible fobia al mar (Gómez Montoro 2010, 7).

Ese encuentro al que alude Gómez Montoro es el momento bisagra a nivel metaficcional: Truman ve a su padre, un padre que, supuestamente, había muerto en alta mar cuando él era pequeño debido a la insistencia de un joven Burbank que deseaba salir a navegar, pese al mal tiempo. La *aparición* del familiar se relaciona de forma directa con el comienzo de la ruptura de la supuesta realidad por parte de Truman, tal y como sucede con Augusto cuando decide suicidarse o con don Quijote cuando inicia su proceso de sanchificación. Es innegable, eso sí, que aquí existe una diferencia clave entre los tres personajes mencionados, pues como se puede observar tanto en *Niebla* como en *Don Quijote* el resto de personajes que acompañan a los protagonistas no intentan, ni mucho menos, hacer todo lo posible para que no descubran su realidad ficticia, más bien todo lo contrario: Sansón Carrasco hablará libremente a don Quijote¹⁴, Miguel de Unamuno hará lo propio con Augusto¹⁵,

¹⁴ «anoche llegó el hijo de Bartolomé Carrasco, que viene de estudiar de Salamanca, hecho bachiller; y yéndole yo a dar la bienvenida me dijo que andaba ya en libros la historia de vuestra merced, con nombre del Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha; y dice que me mentan a mí en ella con mi mismo nombre de Sacho Panza, y a la señora Dulcinea del Toboso, con otras cosas que pasamos nosotros a solas, que me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió» (Cervantes 2004, 702-703).

¹⁵ «— ¡Parece mentira! —repetía— ¡parece mentira! A no verlo no lo creería... No sé si estoy despierto o soñando...

— Ni despierto ni soñando —le contesté—.

— No me lo explico... no me lo explico —añadió—; mas puesto que usted parece saber sobre mí tanto como sé yo mismo, acaso adivine mi propósito...



pero Truman se tendrá que enfrentar a sus propios miedos para descubrir la ¿verdad? Todo esto se ve en la película, por ejemplo, cuando conversa con su supuesto mejor amigo y le confiesa sus miedos: «Quizás es que me estoy volviendo loco, pero tengo la impresión de que el mundo gira alrededor mío» (Weir 1998).

Efectivamente es así, a pesar de que su amigo, guionizado en ese instante por Christof, le intenta convencer de lo contrario: «Eres lo más parecido a un hermano, y nunca te mentiría» (Weir 1998). El espectador de la película asiste, en efecto, al mismo momento que ya se describía con respecto a *Don Quijote y Niebla*: tanto Truman como Augusto Pérez y don Quijote comienzan a ser autoconscientes de su realidad, y todos ellos se creen personajes escritos por alguien superior. Esta analogía es pertinente sobre todo en el caso de Augusto Pérez y Truman: en cierta forma se podría decir que esta escena que acaba de ser descrita de *El show de Truman* es el capítulo XVII de la *nívola* unamuniana. La desconfianza de Truman con respecto a su mejor amigo hace que, a la mañana siguiente, se enfrente de nuevo al espejo, como hizo al principio de la película, pero ahora con una actitud distinta: el primer plano que muestra el equipo técnico de la serie inquieta a los propios realizadores, porque llegan a dudar si, en efecto, Truman se está dirigiendo a ellos. Es decir: de alguna forma en este momento podría entenderse que Truman ha comenzado a ser o es consciente de ser un ente ficticio y lucha por dejar de serlo. Para ello, imita el papel que ha estado representando toda su vida, pero del que no era consciente hasta ese momento. De alguna forma, se asiste a la *sanchificación* de Truman Burbank, realidad esta que se puede ver en los siguientes fotogramas:

Esa *sanchificación* cobra razón de ser cuando Truman se *pierde*, aunque parezca paradójico, delante de las 5000 cámaras que hay en ese plató viviente: así, todos comienzan a buscarlo e intentan encontrarlo sin éxito. Sin embargo, al final deciden ir al único sitio al que él nunca iría: «no hemos mirado en el mar» (Weir 1998), dice Christof. Truman vuelve a aparecer en escena, convirtiendo los últimos minutos de la película en la ruptura definitiva del plano real y ficticio¹⁶, y en el que Christof, como Unamuno, hace alarde de su poder e intenta seguir controlando la vida de Truman hasta el último momento: «—No podemos matarle en directo» (Weir 1998), dice el director de la cadena; «—Nació en directo, ante el público», afirma Christof (Weir 1998).

Es en este momento en el que Truman, quien ya se sabe un personaje autoconsciente y está a punto de romper definitivamente la barrera de la *falsa realidad*, se dirige a sus creadores y les dice: «¿No sabéis hacer nada mejor? ¿Vais a tener que matarme!» (Weir 1998). Desde la sala de dirección, Christof decide elevar la tormenta sobre la que está Truman al máximo, consiguiendo de esta manera que el protagonista de la película se deba enfrentar a su mayor miedo: el mar. (fig. 3 y fig. 4). Casi está

— Sí —le dije—, tú —y recalqué este tú con un tono autoritario—, tú, abrumado por tus desgracias, has concebido la diabólica idea de suicidarte, y antes de hacerlo, movido por algo que has leído en uno de mis últimos ensayos, vienes a consultármelo» (Unamuno 1982, 278).

¹⁶ Véanse, en lo que a la ruptura de la realidad/ficción se refiere, los trabajos de José María Pozuelo Yvancos *La teoría del lenguaje literario* (1988) y *Poética de la ficción* (1993).



Fig. 3. Fotograma de *El show de Truman*, 1998.



Fig. 4. Fotograma de *El show de Truman*, 1998.



Fig. 5. Fotograma de *El show de Truman*, 1998.

a punto de ahogarse cuando Christof decide salvarle la vida parándola: en efecto, de nuevo se ve una relación de diferencia con respecto a *Niebla* y la obra de Cervantes, pues Unamuno ¿mata? a Augusto Pérez y Cide Hamete lo hace con Alonso Quijano.

Es en este instante en el que se asiste al clímax de la película, donde Peter Weir se convierte en Cervantes y muestra, en cierta forma, la «Primera Parte» de *El Quijote* dentro de la segunda: Truman choca –literalmente– contra el horizonte, que se revela como un mero decorado de televisión, un choque tan *ficticiamente real* que rompe ese pacto previamente establecido entre ficción y realidad, o entre supuesta ficción y supuesta realidad (fig. 5). El choque, *de facto*, puede ser asimilado al momento

en el que don Quijote se encuentra con Sansón Carrasco y le habla sobre su obra o cuando se encuentra con *El Quijote* de Avellaneda; otro tanto sucede, se entiende, cuando Augusto Pérez se traslada hasta Salamanca para hablar directamente con Unamuno. Todos estos son los momentos exactos en los que los personajes se hacen definitivamente autoconscientes de su realidad ficticia.

Al final de la película, como sí sucede en *Niebla* pero no en *Don Quijote*, Truman habla «cara a cara» con su director, por lo que ambos se sitúan en el mismo plano, bien real o bien ficticio: y en este caso, tanto Truman como Augusto Pérez dialogan con sus demiurgos, y les intentan hacer entender que son entes ficcionales, cuya vida —si acaso tienen de eso— solo existe en la medida en la que son leídas o vistas, dependiendo del caso, por quienes los leen o los ven, y que más allá de eso no hay nada. Pero ambos personajes se enfrentan a ello, al igual que hizo don Quijote de la Mancha no aceptando, en un principio, la novela de Cide Hamete Benengeli y criticando a su autor y a la obra: en cierta forma, las tres figuras citadas jugaron a ser dioses de la creación, pero al final fueron sus propias creaciones las que se volvieron contra ellos. Esto se ve sobre todo en el caso de Truman y Augusto Pérez:

- ¿Quién eres?
- Soy el creador
- ¿Y quién soy yo?
- El protagonista
- Nada era real
- Tú eras real, por eso merecía la pena verte (Weir 1998).

El diálogo que mantienen Christof y Truman es el mismo que mantuvieron Augusto Pérez y Unamuno: Christof se define a sí mismo como «el creador» (Weir 1998) y define a Truman como el protagonista «real» (Weir 1998) del *reality*: «Escúchame, Truman: ahí fuera no hay más verdad que la que hay en el mundo que he creado para ti. Las mismas mentiras, los mismos engaños, pero en mi mundo tú no tienes nada que temer» (Weir 1998). En efecto, Christof hace lo mismo que hizo Unamuno con Augusto Pérez: le confirma su no-realidad, su esencia efímera dependiente del demiurgo que ambos representan. Y esto hace que, incluso, el propio Truman llegue a dudar de su existencia: «Nada era real» (Weir 1998).

El personaje, ahora consciente de su existencia y autonomía, se revela ante su creador: «—Está bien, Truman, yo te comprendo. [...] No puedes irte, Truman, este es tu sitio, conmigo. ¡Háblame! ¡Dime algo! ¡Di algo, maldita sea, estás en la televisión, en directo, ante todo el Mundo!» (Weir 1998). Christof intenta imponerse ante Truman, haciéndole entender que no hay vida más allá de esa puerta negra que deja atrás la ficción y que se abre hacia la supuesta realidad; intenta hacerle entender que no tiene vida, porque él es un ente de ficción, de televisión, sin voluntad y que está a las órdenes de un director y guionista. Pero Truman no lo acepta, al igual que no lo quiso aceptar Augusto, y se enfrenta a su creador: «Por si no nos vemos luego: buenos días, buenas tardes y buenas noches» (Weir 1998) (fig. 6). Es en ese momento en el que se ve cómo Truman sale del estudio, confundido con la oscuridad que hay tras esa puerta hacia su nueva vida; y es este el momento en el que,





Fig. 6. Fotograma de *El show de Truman*, 1998.

por cierto, el espectador ve un primerísimo primer plano de Christof quitándose las gafas y con unos ojos que demuestran un cambio definitivo de papeles: ahora él es el ser que ha sido creado y Truman su demiurgo, porque sus acciones lo han convertido en lo que ya no es.

Evidentemente, la reacción que tiene Truman es completamente distinta a la de Augusto y ciertamente se parece más a la de don Quijote: como se ve en la película, él no acepta ser creado por alguien, no tener voluntad, pues se enfrenta a su director y comienza a vivir su vida en el momento en el que decide salir del plató. En el caso de Augusto, él se enfrenta a Unamuno, pero cuando se da cuenta de la superioridad de este último le suplica que, por favor, no lo mate. Respecto a don Quijote, cuando se encuentra con la obra de Cide Hamete Benengeli o la de Avellaneda, este no se siente identificado con los personajes que ahí se reflejan y los critica afirmando que no están hechos por un sabio de verdad: al final, por los motivos que ya se han comentado en varias ocasiones, termina aceptando la obra del historiador musulmán.

Todo esto lleva a replantearse indudablemente la idea de las «Magias parciales del Quijote» de Borges: Christof, como hicieron Cide Hamete Benengeli y Unamuno, crea a un personaje y se cree superior a él. Ahora bien: ¿cómo sabe el director del programa que, efectivamente, no hay alguien por encima de él que lo está guionizando y que la gente que está a su alrededor no son actores y actrices también contratados y que él está dentro de un plató de televisión rodeado de otras 5000 cámaras? El «estilo de las cajas chinas» (Torregrosa y Cuevas Álvarez 2010, 3) se manifiesta, pues, *infinítum*: lo que sí queda claro después de todo es que tanto don Quijote como Augusto Pérez y Truman son personajes conscientes de su limitada realidad; cada uno lo descubre a su manera, pero todos ellos viven un momento de vértigo en el que (se dan cuenta de que) son narrados o guionizados.

La esencia o *weltanschauung* cervantina se presenta inevitablemente en un horizonte cinéfilo más allá de la mera adaptación: Truman Burbank es, sin lugar a duda, el ejemplo perfecto de cómo el cine es capaz de tomar técnicas, método y herramientas, cuyo génesis está en la literatura —la metaficción—, y hacerlos propios con mayor o menor acierto. Esta es, en fin, la historia de un caballero andante hecho de tinta guionizada y celuloide.

CONCLUSIONES

El cine y la literatura son dos entidades semióticas independientes que, sin duda, se relacionan entre sí de diferentes formas: si bien es cierto que existen pruebas y muestras incontables de adaptaciones cinematográficas de libros, no menos cierto es que «el séptimo arte» toma técnicas, métodos, temas y herramientas literarios para hacerlos propios. En este sentido, las páginas anteriores han podido poner de relieve cómo *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605-1615) y, por consiguiente, Miguel de Cervantes *inician* una serie de procedimientos narrativos –la metaficción y el personaje autoconsciente– que la propia literatura y el cine toman muchos años después para (re)crear el universo del autor madrileño.

Tal es el caso de *Niebla*, nóvula de Miguel de Unamuno que toma el concepto de obra que se hace a sí misma, el juego autorial y el personaje que se sabe ente de ficción –todos ellos elementos presentes en *Don Quijote*– para traspasarlos –¿o copiarlos?– a sus líneas: Augusto Pérez y el propio Unamuno se relacionan de forma directa con Cide Hamete Benengeli, don Quijote y el propio Cervantes. Ahora bien: todas estas relaciones, en efecto, traspasan la *tinta narrativa* para hacerse presente, en el mundo de la *gran pantalla*, tal y como demuestran las relaciones establecidas para con *El show de Truman*, Truman Burbank y Peter Weir. En efecto, el director de cine australiano toma de forma (in)consciente la estela literaria cervantina a través de la técnica de la metaficción, el juego autorial y el personaje autoconsciente para, como hizo Woody Allen en *La rosa púrpura del Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*, Woody Allen, 1985) otorgar a su *film* características propias del mundo literario y convertirlas en suyas; todo ello al tiempo que se realiza una evidente crítica a los formatos de telerrealidad, que son claves en esta película y cuyo carácter metaficticio, precisamente, cobra sentido en esa reflexión más global sobre el papel de la televisión.

Queda demostrado, por tanto, que la literatura y el cine se nutren entre sí más allá de la mera adaptación cinematográfica a través del uso de determinados *modos* literarios que se traspasan a la gran pantalla. Y eso es un hecho que, cada día, se hace más presente, no solo en películas, sino, además, en series tan actuales como *Mamen Mayo* (2024), creación de Eduard Sola para SkyShowtime en la que, de alguna forma, se puede ver el traspase de las técnicas cervantinas aquí mencionadas en tanto que se rompe la cuarta pared. Sucede lo mismo en *Fleabag* (2016), dirigida por Phoebe Waller-Bridge, o en *Paquita Salas* (2016) de Javier Calvo.

Fuera como fuese, está claro que esa es una posible investigación que podría surgir a raíz de este artículo: ¿cómo están influyendo estas técnicas narrativas en la actualidad en series de televisión como la mencionada? ¿Sigue vigente Cervantes –y el mundo de la metaficción– en la pequeña-gran pantalla? La respuesta, si bien obvia, merece un análisis riguroso: aunque, en efecto, quizás eso no sea más que un ¿futuro? guion que en este mismo momento está siendo escrito o representado.



REFERENCIAS

- ALLEN, J. y PALACIOS, J. 2024. *Kafka, lo kafkiano y el cine fantástico*. Barcelona: Hermenaute.
- ARANDA ARIBAS, V. y JIMÉNEZ GÓMEZ, C. 2020. «Presentación. Literatura y cine, al margen de la adaptación». *Esféras literarias*(3), 1-5.
- BALTODANO ROMÁN, G. 2009. «La literatura y el cine: una historia de relaciones». *Letras*(46), 11-27.
- BORGES, J.L. 1960. «Magias parciales del Quijote», en H. George, *El Quijote* (pp. 106-109). Madrid: Taurus Ediciones.
- BORGES, J.L. 1974. *Obras Completas (1923-1972)*. Buenos Aires: EMECÉ Editores.
- BURGUERA NADAL, M.L. 2008. «Sobre la imposible certeza. Reflexiones en torno a Cervantes (Don Quijote) y a Velázquez (Las Meninas)», en M.Á. Garrido Gallardo y L. Alburquerque García, *El Quijote y el pensamiento teórico-literario: Actas del Congreso Internacional celebrado en Madrid los días del 20 al 24 de junio de 2005* (pp. 537-544). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC.
- CASTELLS, I. 1998. *Cervantes y la novela española contemporánea [Tesis Doctoral]*. La Laguna: Universidad de La Laguna.
- CASTRO, A. 1929. «Cervantes y Pirandello», en A. Casto, *Santa Teresa y otros ensayos* (pp. 217-231). Madrid: Historia Nueva.
- CERVANTES, M. de. 2004. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- CHRISTIAN HAGEDORN, H. 2016. *Don Quijote en los cinco continentes. Acerca de la recepción internacional de la novela cervantina*. Castilla La Mancha: Ediciones de la Universidad Castilla La Mancha.
- GARRIDO ARDILA, J. 2015. «Introducción: el Quijote hoy». *Bulletin of Hispanic Studies*, 92(8), 855-860.
- GÓMEZ MONTORO, G. 2010. «El show de Truman desde la perspectiva de la literatura y la teoría de la información y la comunicación». *Tonos digital: revista de estudios filológicos*(19), 1-17.
- GUNIA, I. 2008. *De la poesía a la literatura. El cambio de los conceptos en la formación del campo literario español del siglo XVIII y principios del XIX*. Madrid: Iberoamericana.
- JIMÉNEZ BAUTISTA, F.J. 2018. *Mujeres dormidas en la literatura. Estudio temático [Tesis Doctoral]*. Extremadura: Universidad de Extremadura.
- NICHOLAS, R. 1987. *Unamuno, narrador*. Madrid: Castalia.
- NÚÑEZ ANG, E. 2005. «Don Quijote va al cine y se intertextualiza». *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, 42-47.
- PARDO GARCÍA, P.J. 2011. «Cine, literatura y mito: Don Quijote en el cine, más allá de la adaptación». *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 237-246.
- PIRANDELLO, L. 1992. *Obras escogidas*. Madrid: Aguilar.
- RILEY, E. 1988. «Don Quixote: from Text to Icon». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 103-115.
- TORREGROSA, M. y CUEVAS ÁLVAREZ, E. 2010. «El show de Truman. Estrategias metaficcionales y quiebras del simulacro». *Área abierta*(25), 1-15.
- UNAMUNO, M. de. 1982. *Niebla*. Madrid: Cátedra.
- WEIR, P. (dir.). 1998. *El Show de Truman* [Película].

