

JOSÉ CARLOS CABREJO

***METAFICCIÓN, LITERATURA Y CINE:  
DON QUIJOTE DE LA MANCHA Y GRIZZLY  
MAN DE WERNER HERZOG***

***METAFICTION, LITERATURE AND CINEMA:  
DON QUIJOTE DE LA MANCHA AND GRIZZLY  
MAN OF WERNER HERZOG***

***MÉTAFICTION, LITTÉRATURE ET CINÉMA:  
DON QUICHOTTE DE LA MANCHE  
ET GRIZZLY MAN DE WERNER HERZOG***

---

*Resumen*

La metaficción es la ficción que reflexiona sobre su condición de artificio, de constructo, de lenguaje, y que puede entrar en contacto lúdico con otras ficciones. *Don Quijote de la Mancha* es una de las novelas más representativas de aquel tipo de ficción, y curiosamente antecede muchas de las estrategias metaficcionales presentes en el cine contemporáneo. La película *Grizzly man*, de Werner Herzog, si bien es un documental, representa aquel tipo de estrategias que fueron empleadas hace siglos por la novela de Miguel de Cervantes. Este artículo está orientado a analizar, empleando conceptos de las semióticas generativa y tensiva, cómo dicha cinta reflexiona sobre la ficción a semejanza de aquel clásico de la literatura española.

*Palabras clave:* *Quijote*, metaficción, *Grizzly man*.

*Abstract*

«Metafiction» is fiction which reflects on its own artificial character, as something made up, as something created by language, and which can also make playful contact with other fiction. *Don Quijote de la Mancha* is one of the novels most representative of these and rather curiously it antecedes many of the metafictional strategies present in contemporary cinema. The film *Grizzly man* by Werner Herzog, even though it is only a documentary, represents the type of strategies that were employed centuries ago by the novel of Miguel de Cervantes. This article is directed to analyse, this aspect—using concepts of generative and tensive semiotics—and shows how the film in question makes reflexions on fiction in the same way as that classic of Spanish literature.

*Key words:* *Quijote*, metafiction, *Grizzly man*.

*Résumé*

La métafiction est la fiction qui réfléchit sur sa condition d'artifice, de modèle, de langage et qui peut entrer en contact ludique avec les autres fictions. *Don Quichotte de la Manche* est l'un des romans les plus représentatifs de ce genre de fiction, et curieusement précède beaucoup de stratégies métafictionnelles présentes au cinéma contemporaine. Le film *Grizzly man* de Werner Herzog, même s'il s'agit d'un documentaire, représente le genre de stratégies qui ont été employées depuis des siècles par le roman de Miguel de Cervantes. Cet article vise à analyser, en employant des concepts des sémiotiques générative et tensive, comme cette bande réfléchit sur la fiction et sa ressemblance auprès du classique de la littérature espagnole.

*Mots clés:* *Quijote*, metafiction, *Grizzly man*.

---

¿Qué es la metafiction? Para el teórico mexicano Lauro Zavala, la metafiction es una de las características de la narrativa moderna y tiene a la obra *Don Quijote de la Mancha* (la primera parte —1605— y la segunda —1615—) como una de sus primeras representaciones en la historia de la literatura (Zavala 2007: 191). En su libro *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, Patricia Waugh señala que la metafiction es un término

que se refiere a la escritura ficcional que de forma sistemática y autoconsciente pone atención en su estatus de artefacto, con el objetivo de hacerse preguntas sobre la relación que existe entre la ficción y la realidad. Para la autora, la metaficción, al proveer una crítica de sus propios procedimientos de construcción, no solo examina las estructuras básicas de la narrativa de ficción, sino que también explora la posible ficcionalidad del mundo más allá del texto literario:

*Metafiction* is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text. (Waugh 2003: 2)

Para Zavala, si se sintetizan las maneras en que diversos autores conciben la metaficción, tendríamos que definirla como la «escritura narrativa cuyo interés central consiste en poner en evidencia, de manera lúdica, las convenciones del lenguaje y la literatura» (Zavala 2007: 203). Hay que recalcar que el concepto de metaficción puede relacionarse o, para ser más precisos, complementarse, con los de intertextualidad y reflexividad. El primero manifiesta que todo texto está «virtualmente relacionado (o puede ser relacionado por el lector) con cualquier otro» (Zavala 2007: 196) y nos lleva a la conclusión de que la metaficción es un modo de intertextualidad, aunque no toda intertextualidad es un modo de metaficción (como cuando el lector arbitrariamente asocia un texto con otro que no está referido directamente por el primero). El segundo concepto se identifica en aquellas obras, literarias o fílmicas, que se hacen preguntas en relación a las convenciones

justamente cinematográficas o literarias, y que rompen con el arte como encantamiento y reflexionan sobre su propia condición de constructos textuales, para decirlo en términos de Robert Stam:

[...] novels, plays and films which break with art as enchantment and point to their own factitiousness as textual constructs. (Stam 1992: xi)

Precisamente, Stam, en su libro *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, obra presentada por el propio autor como una «mediación» en lo «quijotesco» o «cervantino», al reconocer al libro español como una obra emblemática de la reflexividad, recoge otros términos equivalentes o en todo caso complementarios con relación a los antes indicados (Stam 1992: xiv-xv):

- Ficción autoconsciente (*Self-conscious fiction*): término de Robert Alter que señala a novelistas como Cervantes, Fielding o Machado de Assis, que ponen atención al estatus de artefacto de una novela.
- Narrativa narcisista (*Narcissistic narrative*): término de Linda Hutcheon que se refiere figuradamente a la autoconciencia textual.
- Autorreferencialidad (*Self-referentiality*): designa las maneras en que los textos pueden referirse a sí mismos.
- Construcción en abismo (*Mise-en-abyme*): se aplica a las obras literarias, pictóricas o cinematográficas que reflejan el propio proceso literario, pictórico o cinematográfico en su totalidad. Por ello, en cuanto a la «construcción en abismo», se habla de «literatura dentro de la literatura», «cine dentro del cine» o «pintura dentro de la pintura».

La metaficción se ha expresado en la literatura y el cine desde sus primeros tiempos hasta la actualidad. Por ello, Zavala, en su

libro *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*, asimila, integra y transforma las tipologías de estrategias metaficcionales propuestas por Hutcheon, Waugh, Stam, entre otros autores, en una taxonomía propia. La revisión de algunas de dichas estrategias permitirá ver algunas coincidencias importantes entre la literatura y el cine.

*Grizzly man* (2005), el documental del célebre realizador alemán Werner Herzog, cuenta la historia de Timothy Treadwell, un joven que viajaba a la península de Alaska para vivir con osos pardos, y que grababa con su cámara de video sus diversos encuentros con animales del lugar. En palabras de sus conocidos, que se ven representados en el documental, este personaje deseaba convertirse en un miembro más de los osos. La película cuenta que Treadwell murió devorado por uno de aquellos feroces mamíferos junto a su novia. A pesar de que es un documental, aparecen en el film varias de las estrategias planteadas por Zavala y que recogen el espíritu metaficcional de la célebre novela de Cervantes. ¿Cuáles son algunas de dichas estrategias?

### Tematización del lector/tematización del director

En el ya referido libro de Lauro Zavala, se mencionan estrategias metaficcionales que de alguna manera coinciden en ambos relatos, en la novela de Cervantes y en la película de Herzog. En *Don Quijote de la Mancha* se encuentra la estrategia llamada *tematización del lector*, dado que se identifica en la obra literaria un narrador extradiegético (uno que no pertenece a la diégesis —mundo ficcional— en la que se enmarca el personaje de Don Quijote) que lee y comenta un manuscrito de un tal Cide Hamete Benengeli sobre la historia del propio Quijote. Asimismo, se encuentra un

protagonista que enloquece y se siente convertido en un caballero andante a partir de la lectura de libros de caballería.

En *Grizzly man* se muestra la estrategia denominada *tematización del director*, dado que en el documental, la voz narradora en *off*, que representa al propio Werner Herzog, se refiere a Timothy Treadwell como un realizador cinematográfico (un *filmmaker*), y a propósito de ello, mientras se ven imágenes grabadas por Treadwell de aquellos osos en su hábitat natural, la voz narradora se refiere al pasado cinematográfico del mismo Herzog.

La voz narradora en *off* dice lo siguiente:

Timothy Treadwell filmó a estas criaturas majestuosas [...]. Llevó su cámara de video y grabó más de cien horas mostrando osos en su hábitat natural. A mí también me filmaron en las zonas inexploradas de la selva y veo que más allá de un documental sobre la vida salvaje su filmación muestra una historia latente de una belleza y profundidad asombrosas. Me encontré con un documental sobre éxtasis humanos y la confusión interna más oscura. Como si él tuviese el deseo de abandonar los límites de su condición humana y unirse a los osos. Treadwell fue más allá en busca de un encuentro primitivo. Pero este hizo que cruzara el límite invisible (All these majestic creatures were filmed by Timothy Treadwell who lived among wild grizzlies for summers. He went to remote areas of the Alaskan peninsula believing that he was needed there to protect these animals and educate the public. During his last five years out there, he took along a video camera and shot over hours of footage. What Treadwell intended was to show these bears in their natural habitat. Having myself filmed in the wilderness of jungles, I found that beyond the wildlife film, in his material lay dormant a story of astonishing beauty and depth. I discovered a film of human ecstasies and darkest inner turmoil. As if there was a desire in him to leave the confinements of his

humanness and bond with the bears, Treadwell reached out, seeking a primordial encounter. But in doing so, he crossed an invisible borderline).

El discurso de *Grizzly man* exige a su enunciatario contar con una serie de *objetos de saber o cognitivos* (Fontanille 2001: 192) con relación al pasado cinematográfico de Werner Herzog, señalado en la cinta como el director del documental. Dicho enunciatario debe saber que dicho realizador creó películas en la selva como *Aguirre, la ira de Dios* (1972) o *Fitzcarraldo* (1982), lo que hace comprender la referencia a las condiciones de grabación en que trabajaba Timothy Treadwell. Del mismo modo, el enunciatario del discurso de *Don Quijote de la Mancha* también debe contar con *objetos de saber o cognitivos* vinculados al conocimiento de las convenciones usadas en la literatura de los libros de caballería.

En esa vía, *Don Quijote de la Mancha* tematiza al lector y *Grizzly man* tematiza al director (tanto a Treadwell como al mismo Herzog) en medio de una estructura que deviene en la ya señalada *construcción en abismo*. Se tiene una novela que reflexiona sobre los libros y las condiciones de la ficción; un documental que trata sobre el acto de hacer cine: un activista que registra la naturaleza documental y que, según la voz narradora, plasma su propia naturaleza humana, oscura y atormentada.

El *cuerpo propio*, entendido como «la forma significativa de una experiencia sensible de la presencia» (Fontanille 2001: 85), puede ser explicado a través de los llamados actantes posicionales: la *fuerza*, el *blanco* y el (los) *actante(s) de control*. Para *Don Quijote*, los libros de caballería son *fuerza* de una intensidad *tónica*, fuerte, y de una extensión espacial concentrada, dado que generan en él como *blanco*, como *cuerpo propio*

tanta afición y gusto, que olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza y aun la administración de su hacienda; y llegó a tanto su curiosidad y desatino en esto, que vendió muchas fanegas de tierra de sembradura para comprar libros de caballería en que leer. (Cervantes 2004: 28)

La «afición», el «gusto», la «curiosidad» son pasiones que funcionan como *actantes de control*, debido a que generan que la relación entre la *fuerza* (los libros de caballería) y el *blanco* (el cuerpo sensible de Alonso Quijano, quien se convertirá después, como se sabe, en Don Quijote de la Mancha) sea muy intensa (por tratar de «entenderlas y desentrañarles el sentido») y de extensión concentrada, justamente porque el protagonista deja de lado sus labores habituales en la hacienda para dejarse encantar por la obsesiva lectura de ficciones caballerescas.

Jacques Fontanille, en su libro *Soma y sema, figuras semióticas del cuerpo*, reconoce en el cuerpo del actante dos dimensiones: la *carne* y el *cuerpo propio*. La primera tiene como instancia el centro de referencia o toma de posición, llamado *Mí*; y la segunda tiene dos instancias, el *Sí-idem* (instancia relativa a los roles y principios de repetición y similitud) y el *Sí-ipse* (instancia relativa a las actitudes e ideales, a las «miras» éticas y estéticas).

El cuerpo de Alonso Quijano deja de lado su *Sí-idem*, sus roles de trabajo en la hacienda, a partir de un estímulo en el *Mí/carne* generado por los libros de caballería, que lo orienta hacia el *Sí-ipse*: virar del orden a la pura y loca pasión que le transmiten aquellas ficciones. Por ello, en los siguientes capítulos, asume otro *Sí-idem*: el de un caballero andante, aunque con armas de sus bisabuelos, que, como dice la obra (Cervantes 2004: 31), son «tomadas de orín y llenas de moho», y con un «morrión simple» (es decir, un casco sencillo, propio de arcabuceros).

Lo coincidente en *Grizzly man* es que la ficción también es el desencadenante de la locura de Timothy Treadwell. En uno de los pasajes del documental, el padre del excéntrico amante de los osos revela los intereses actorales de su fallecido hijo. Señala que Timothy cambió su apellido original (Dexter) a «Treadwell» porque este sonaba más «teatral» y que el hecho de perder un *casting* para participar en la serie televisiva *Cheers* lo destruyó y lo condujo a esa locura basada en convivir con aquellos peligrosos osos.

La ilusión de convertirse en estrella de los *mass-media* también es una *fuerza* de intensidad tónica para el *blanco*, Timothy Treadwell, pero el sentirse «destruido», en palabras de su padre, por perder el *casting*, afecta su *Mí/carne* y hace que pase de un *Sí/idem* actoral a otro *Sí/idem*, aquel en el que se programa metódicamente como un «guerrero amable», un defensor de los animales, un activista, pero también un realizador, que graba sin cesar sus experiencias con los osos y demás animales en la península de Alaska.

Pero, por supuesto, es un *Sí-idem* influenciado por un *Sí-ipse* sustentado en el amor de Treadwell por los animales y su inclinación a cuidarlos, lo que implica en la reconstrucción de su historia un «retorno a la infancia». En la entrevista a la madre presentada por el documental, esta revela el gran afecto que él tenía por ellos durante su niñez.

## Mundos paralelos o simultáneos

Ese «retorno a la infancia» nos recuerda otra estrategia metaficcional mencionada por Zavala: el juego con mundos paralelos o simultáneos, la contraposición entre la realidad y la fantasía, lo vivido y lo imaginado. El Quijote vive en un mundo renacentista,

pero actúa como un caballero del medioevo (así como Timothy quiere convertirse en oso y vivir en el mundo salvaje, mas no en el de la civilización), y confunde, a la manera de un niño en un juego de roles, fenómenos de su realidad con sucesos o personajes imaginarios (que en este caso se inspiran en los libros de caballería): confunde a mozos con encantadores, a molinos de viento con gigantes, a un rebaño con un ejército, a títeres con moros en el pasaje de la novela que presenta el Retablo de Maese Pedro.

A pesar de que *Grizzly man* es un documental, el narrador presenta el mismo problema con relación a Timothy Treadwell, quien asume la idea de que es un «guerrero amable» que defenderá a los osos de sus posibles agresores humanos. En uno de los videos de Treadwell que muestra el documental, dicho activista dice lo siguiente:

Tengo que estar ileso si quiero quedarme en esta tierra [...]. La mayoría de las veces soy como un guerrero amable [...]. Actúo, actúo, actúo, normalmente, observo, soy evasivo, no los invado. De vez en cuando me desafían y en ese instante el guerrero amable debe convertirse en un samurái. Debe volverse tan tan imponente sin miedo a morir, tan fuerte que gana. Hasta los osos pensarán que tienes más fuerza que ellos [...]. Los amo con todo mi corazón. Los protegeré. Moriré por ellos, pero no moriré debajo de sus garras y zarpas. Lucharé. Seré fuerte. Soy uno de ellos. Seré... el maestro. Pero igual seré un guerrero amable (I must hold my own if I'm gonna stay within this land [...]. Most times I'm a kind warrior out here [...]. Most times, I am gentle, I am like a flower, I'm like... I'm like a fly on the wall, observing, noncommittal, noninvasive in any way. Occasionally I am challenged. And in that case, the kind warrior must, must, must become a samurai. Must become so, so formidable, so fearless of death, so strong that he will win, he will win. Even the bears will believe that you are more powerful [...]. I love

them with all my heart. I will protect them. I will die for them, but I will not die at their claws and paws. I will fight. I will be strong. I'll be one of them. I will be... the master. But still a kind warrior).

Por su parte, la voz narradora se refiere a Treadwell de la siguiente manera: «Treadwell se considera el guardián de esta tierra y se comportará como el Príncipe Valiente (Treadwell saw himself as the guardian of this land and stylized himself as Prince Valiant)».

Tanto para la «voz narradora» como para un entrevistado amigo del difunto activista, Timothy Treadwell, por su peinado y su actitud, se asemejaba al «Príncipe Valiente», aquel personaje de historieta creado por Harold Foster, que protagonizaba aventuras ambientadas en la época del rey Arturo. Incluso la manera en que es referido Timothy, como el Príncipe Valiente, recuerda aquellas aventuras del ciclo artúrico que inspiraron los textos españoles de caballería como *Amadís de Gaula*, los que a su vez fueron la materia parodiada en la novela *Don Quijote de la Mancha*.

Treadwell aparece, en términos de la semiótica tensiva, como el *centro de referencia* de la imagen, en primer plano, cerca de la mirada del actante observador. Los osos aparecen de lejos, como horizonte, con una mayor profundidad espacial de campo en la imagen. Desde esa posición cercana a la mirada del enunciatario, se designa a los osos como seres que pueden escucharlo y sentir su afecto, quienes además son dotados de nombres como Ed, Rowdy, Downey, el Sr. Chocolate, la tía Melisa, Demon o Tabitha, algunos de los cuales viven en una zona que Treadwell, con espíritu aventurero, llama «El laberinto de los osos». Además, Treadwell interactúa con un oso de peluche como si este lo pudiera escuchar, de la misma forma en que el Quijote atribuye vida a los ya mencionados títeres del Retablo del Maese Pedro.

Aquel hombre abraza con *tónica* intensidad a su compañero de felpa, esa misma intensidad que está dotada además de un veloz *tempo* en aquel pasaje de la novela en que Quijote percibe de manera tan vívida a dichos títeres, que decide destruirlos apasionada y raudamente con su espada, porque para él son moros que van en contra de los designios valerosos del señor don Gaiferos, otro títere que busca rescatar de las manos de aquellos villanos a su amada Melisendra, al representarse una historia recogida de un romance del ciclo carolingio:

[...] desenvainó la espada y de un brinco se puso junto al retablo, y con acelerada y nunca vista furia comenzó a llover cuchilladas sobre la titerera morisma, derribando a unos, descabezando a otros, estropeando a éste, destrozando a aquél, y, entre otros muchos, tiró un altibajo tal, que si maese Pedro no se abaja, se encoge y agazapa, le cercenara la cabeza con más facilidad que si fuera hecha de masa de mazapán. (Cervantes 2004: 755)

Jean-Louis Baudry define como *regresión artificial* (citado por Stam y otros 1999: 169), aquel estado del espectador de cine que activa en él un deseo inconsciente de regresar a una etapa inicial de su existencia en la que el divisionismo «yo/otro» o «interno/externo» aún no ha sido suficientemente configurado. Tanto Don Quijote como Timothy Treadwell exhiben ese «retorno a lo infantil» antes citado a la manera de una «regresión artificial»: uno como lector de libros de caballería, confundiendo el mundo en el que vive con el de otra época, el otro como realizador de cintas documentales que asume la postura de un guerrero amable en defensa de los osos pardos, a pesar de que estos animales en realidad no son objeto de las agresiones que tal sujeto describe. Los enunciadores de ambos textos, literario y cinematográfico, exhiben una ideología en la que leer obras o crearlas es una fantasía muy próxima a lo infantil.

Apréciese también cómo en *Don Quijote de la Mancha* el narrador principal indica la locura del protagonista a partir de sus propios comentarios o de lo que percibe la pareja de aventuras de Don Quijote, Sancho Panza. El narrador principal dice por ejemplo: «[...] todo cuanto pensaba, veía o imaginaba [dice el narrador con respecto a Don Quijote] le parecía ser hecho y pasar al modo de lo que había leído, luego que vio la venta se le representó que era un castillo con sus cuatro torres y chapiteles». (Cervantes 2004: 36-37)

En el siguiente pasaje de la novela, nótese lo que dice Quijote y lo que responde Sancho:

—¿Cómo dices eso? —respondió don Quijote—. ¿No oyes el relinchar de los caballos, el tocar de los clarines, el ruido de los tambores?

—No oigo otra cosa —respondió Sancho— sino muchos bali-dos de ovejas y carneros. (Cervantes 2004: 160)

El narrador de *Grizzly man* también usa la figura de una «pareja» alrededor de Treadwell para indicar su locura y contrastarla con la mirada de un ser humano comparativamente cuerdo: la mujer que lo acompañó hasta la muerte. La voz narradora cuenta que en los diarios videográficos de Timothy Treadwell, se describía que lo único que sentía su novia ante los osos era «miedo».

En cierto sentido, la estrategia metaficcional de *mundos paralelos o simultáneos* se desarrolla tanto en la novela como en el documental través de una gama de puntos de vista de los personajes, es decir, por medio del llamado *perspectivismo*. En los dos fragmentos ya citados de la novela, se aprecian puntos de vista diferentes entre Quijote y Sancho Panza. En el caso del hidalgo caballero, todo lo que «pensaba, veía o imaginaba» se le presentaba como en el mundo fantástico de los libros de caballería, y mientras él «oye»

sonidos de caballos, clarinetes y tambores, su fiel compañero dice que no oye otra cosa que balidos de ovejas y carneros. Ambos personajes ven o escuchan mundos distintos en varios pasajes de la novela. Justamente, hay que indicar que en el caso del cine también se desarrolla el *perspectivismo*:

Toda escena en el cine está fotografiada necesariamente desde un cierto punto de vista, y ese punto de vista forma parte de ella, es inseparable de su esencia, no se puede eliminarlo para darnos una visión absoluta, la de un ser que careciera por completo de punto de vista. (Claude-Edmonde Magny, citado por Amorós 1976: 64)

Incluso Darío Villanueva (2009: 59) plantea que *Don Quijote de la Mancha* como fenómeno de *precinema*<sup>1</sup> antecede recursos narratológicos cinematográficos como la *ocularización* y la *auricularización*. El primer recurso caracteriza «la relación entre lo que la cámara *muestra* y lo que el personaje supuestamente *ve*» (Gau-

1 La literatura precinema se caracteriza por estar narrada de manera muy cinematográfica, a pesar de haberse escrito hasta siglos antes de la existencia de películas:

[...] La acepción de *precinema* que nos interesa para aproximarnos al Quijote de 1605 [...] se refiere al análisis de las estructuras y los recursos formales que se encuentran en los filmes y que aparecen también en obras literarias escritas antes del descubrimiento de los hermanos Lumière.

En ese sentido, resulta fundamental el estudio de Paul Leglise (1958) que considera *La Eneida* de Virgilio una obra de precinema. Ya en el Congreso Internacional de Filmología realizado en la Sorbona en 1955, el profesor Francastel había encontrado en obras literarias clásicas, en términos que hacían presagiar la llegada del cinematógrafo, ciertas formas de comprensión de los fenómenos narrativos y de asociación en series de las imágenes naturales que pasan ante nuestros ojos. (Villanueva 2009: 52)

dreault y Jost 1995:140) y el segundo se entiende como «las relaciones entre las informaciones auditivas y el personaje» (François Jost, citado por Villanueva 2009: 59). Como se constata en los fragmentos de la novela anteriormente expuestos, se identifican las perspectivas distintas del mundo que caracterizan a Quijote y Sancho, a partir de lo que ven o escuchan.

Del mismo modo, las diferentes perspectivas al interior de obras literarias, como bien lo indica Andrés Amorós, se manifiestan en el cine por medio de distintos recursos, que incluso han sido asimilados en cierta medida por la literatura:

La novela contemporánea utiliza muchos recursos propios de la cámara cinematográfica: primeros planos, *travellings*, fundido encadenado, montaje, *crossing up* [...]. Los ejemplos más claros del perspectivismo nos vienen, quizá, del campo cinematográfico: en filmes como *Rashomon* o *The Outrage* contemplamos las diferentes versiones que de un mismo acontecimiento (generalmente, un delito) nos ofrecen cada uno de los actores o espectadores. (Amorós 1976: 64)

En esa vía, *Grizzly man* nos muestra dos grandes perspectivas: una, de la voz en *off*, que comenta y reconoce la locura de Timothy Treadwell (de la misma forma en que el narrador/editor inicial de *Don Quijote de la Mancha* señala y recalca la pérdida de cordura de Alonso Quijano); y otra, la del propio «defensor» de los osos, que se expresa a través de los encuadres en los que se retrató a través de su cámara (con la que se internó en la península de Alaska), en los cuales demuestra su afecto y compromiso con aquellos animales. Es la voz en *off*, insertada por Herzog, la que recoge otro punto de vista, el de la novia de Timothy, para exponer cómo Treadwell tenía como compañera un equivalente del «Sancho Panza» de la primera parte de la novela de Cervantes;

es decir, alguien que es realmente consciente de que aquel sujeto percibía un mundo fantástico y, por lo tanto, inexistente, pero que igual lo acompaña temerariamente en sus aventuras.

Situación similar se ve en la famosa aventura de los leones del Quijote, en la que este, al tratar de enfrentar a un león, encuentra la mayor de las apatías en el animal, a diferencia de los aguerridos felinos que aparecían en algunos libros de caballería. La novela cuenta las reacciones del león ante el Quijote de la siguiente forma:

Lo primero que hizo fue revolverse en la jaula donde venía echado y tender la garra y desperezarse todo; abrió luego la boca y bostezó muy despacio, y con casi dos palmos de lengua que sacó fuera se despolvoreó los ojos y se lavó el rastro. Hecho esto, sacó la cabeza fuera de la jaula y miró a todas partes con los ojos hechos brasas, vista y ademán para poner espanto a la misma temeridad. Sólo Don Quijote lo miraba atentamente, deseando que saltase ya del carro y viniese con él a las manos, entre las cuales pensaba hacerle pedazos.

Hasta aquí llegó el extremo de su jamás vista locura. Pero el generoso león, más comedido que arrogante, no haciendo caso de niñerías ni de bravatas, después de haber mirado a una y otra parte, como se ha dicho, volvió las espaldas y sus traseras partes a don Quijote, y con gran flema y remanso se volvió a echar en la jaula. Viendo lo cual, Don Quijote mandó al leonero que le diese de palos y le irritase para echarle fuera. (Cervantes 2004: 675)

Nótese la intensidad fuerte, *tónica*, que invade el cuerpo de don Quijote, dado que se señala que miraba al león «atentamente», que deseaba que el animal «saltase» hacia sus manos, con las «cuales pensaba hacerle pedazos». Sin embargo, la intensidad que experimenta el león es baja, de un *tempo* lento: se despereza, bosteza despacio, y con gran calma se echa nuevamente en su jaula.

En las secuencias de *Grizzly man* que muestran la interacción de Timothy Treadwell con algún oso, también se nota cómo ambos, al igual que el Quijote y el león, no están «sintonizados»: Treadwell habla con los osos como si fueran humanos; con una tonicidad vocal fuerte, muy emotiva, les dice que los ama y que los protegerá. Treadwell se sentía alojado, en palabras del narrador, en un «mundo sentimental», en un «edén». El propio narrador muestra un video de Treadwell con un primer plano de un oso, mientras comenta que para él ese edén no existía.

La voz en *off* dice lo siguiente:

En todas las caras de todos los osos que filmó Treadwell no veo ningún rastro de parentesco, ni entendimiento ni piedad. Solo veo la indiferencia abrumadora de la naturaleza. Para mí no existe el mundo secreto de los osos. Y esta mirada en blanco (se refiere el narrador a la mirada del oso) muestra que solo le interesa la comida. Pero para Timothy Treadwell, ese oso era un amigo (In all the faces of all the bears that Treadwell ever filmed, I discover no kinship, no understanding, no mercy. I see only the overwhelming indifference of nature. To me, there is no such thing as a secret world of the bears. And this blank stare speaks only of a half-bored interest in food. But for Timothy Treadwell, this bear was a friend).

Como el león de la novela de Cervantes, el oso se mueve lentamente, no comprende las expresiones de cariño de Treadwell. El *tempo* pausado del animal, y su mirada de indiferencia, no coinciden con la relación pasional que el activista establece con él.

### Construcción en abismo

La *construcción en abismo* de *Don Quijote de la Mancha* es muy notoria en la famosa aventura del protagonista con el vizcaíno.

Cuando ambos están a punto de enfrentarse, el relato se estanca, se suspende, porque el narrador manifiesta que no posee los manuscritos que continúan la historia. Dicho relato se reinicia después, cuando el narrador cuenta que encontró los manuscritos arábigos del historiador Cide Hamete Benengeli (lo que es un mecanismo narrativo muy frecuente en los textos de caballería castellanos: el «manuscrito hallado») y que estos pudieron ser traducidos al castellano por un morisco. En *Grizzly man*, la narración se basa en el recurso del *found footage* (que significa en español «metraje encontrado»), dado que el documental se desarrolla sobre todo a partir de lo que el director, Werner Herzog, pudo encontrar en los videos de Timothy Treadwell, que él grabó internado en la península de Alaska.

En ambos relatos, la novela y la película documental, lo escrito y lo grabado, lo leído por el narrador principal de *Don Quijote de la Mancha* y lo visto por el narrador de *Grizzly man* en los videos de Treadwell, son recursos metaficcionales esenciales, en tanto son los medios a través de los cuales cumplen su rol temático de /contadores/<sup>2</sup> de una historia. Los «manuscritos hallados» y los «metrajes encontrados» funcionan como *objetos de valor modal*, es decir, como medios que les permitirán a ambos narradores terminar de reconstruir la historia de ambos personajes.

Pero además, *Don Quijote de la Mancha* es un fenómeno metaliterario y *Grizzly man* uno metacinematográfico, porque ambos relatos configuran la realidad representada de sus personajes principales como símiles de una puesta en escena. En la novela, el bachiller Sansón Carrasco se hace pasar por el Caballero de los Espejos, y después se presenta como el Caballero de la Blanca Luna, para convencer a Don Quijote de dejar sus locuras de creerse

---

2 Los roles temáticos suelen colocarse con barras de *slash* al costado.

caballero andante. Para lograrlo, Carrasco se viste y se «maquilla» para parecer un caballero. Los duques de un palacio, inspirados en su lectura de la primera parte de la obra *Don Quijote de la Mancha*, convierten sus ambientes en una puesta en escena tan minuciosa que da lugar a que Quijote sienta que realmente ha ingresado a un mundo mágico como aquellos que estaban presentes en sus libros favoritos.

Coincidentemente, el documental señala a Treadwell como actor y como director. Lo muestra arreglándose el pelo, a la manera en que un intérprete acomoda su apariencia para dar vida a un papel, y lo califica de metódico, por repetir varias tomas hasta lograr el encuadre «perfecto».

En aquellas imágenes de *Grizzly man* en que aparecía Timothy Treadwell mirando a la cámara y exclamando su odio hacia el Gobierno norteamericano y otras entidades, por hacer ilegales sus incursiones en esa zona peligrosa y salvaje de Alaska, la voz narradora en *off* hace el siguiente comentario:

Su furia —se refiere a la de Treadwell— es casi incandescente, artística. El actor de esta película absorbió al realizador. Ya he visto esta locura en un plató. Pero Treadwell no es un actor en oposición al director o al productor. Es una lucha contra la civilización (His rage is almost incandescent, artistic. The actor in his film has taken over from the filmmaker. I have seen this madness before on a film set. But Treadwell is not an actor in opposition to a director or a producer. He's fighting civilization itself).

Los personajes de ambos relatos viven el mundo como un gran teatro. Sin embargo, si se exceptúan algunas de las aventuras de Quijote, como la de los duques, el protagonista creado por Cervantes actúa como alguien que «interpreta» un papel dramático pero en un contexto «real», como bien lo indica Torrente Ballester:

[...] Alonso Quijano «representa» a Don Quijote, sí, pero en un escenario casi siempre real, lo cual introduce una novedad aplastante que confiere a la «representación» un matiz tan insólito que hace de ella un «caso único» [...]. Habría que hallar una palabra igualmente única para esta insólita situación, pero no existe ni la inventó el autor del *Quijote*. Añádase lo antes dicho respecto a las relaciones internas entre el hombre real —Alonso Quijano— y el personaje de su invención, que no son, como queda indicado, las de actor-papel «por mucho que el actor viva su personaje». Ante todo, Alonso Quijano «vive» el «otro» que él mismo quisiera ser, y lo vive tan realmente que sufre en sus carnes las consecuencias. La representación se confunde con la vida. Y ¿qué palabra hay que designe esto de un modo inequívoco? El repertorio verbal hispano no ofrece más que la de «juego», que, casualmente, figura entre los significados del verbo francés *jouer*, lo mismo que del inglés *to play*. Alonso Quijano juega a ser Don Quijote, y uno de los medios técnicos que «pone en juego», es la representación —despojada ahora de cualquier tipo de connotaciones, así escénicas como morales—. Se insiste, pues, quizá hasta la impertinencia, en dar el relieve necesario a este aspecto material, argumental, de la historia, que ya empieza a configurarse como la de un hombre que juega a ser otro; en principio, y al parecer, ante sí mismo, pero muy pronto ante los demás testigos. (Torrente Ballester 1984: 63-64)

En esa perspectiva, el Timothy del documental (originalmente apellidado «Dexter») hace lo mismo. Al utilizar otro apellido («Treadwell»), «juega», como el protagonista de la novela de Cervantes, a asumir otra identidad, en términos de un rol temático en un sentido dramático: el de /actor/. Así como Alonso Quijano «juega» a ser un /actor/ para convertirse en Quijote (es decir, hacer las veces de un personaje de ficción), Timothy Dexter «juega» a ser un /actor/ para transformarse en Timothy Treadwell (con el apellido «teatral» que refiriera su padre en el documental), que también está planteado a la manera de un ser ficcional en el

documental, no solo por su apariencia reminiscente de «El Príncipe Valiente» y la manera en que la planifica ante el lente de su cámara, sino también por creer que se convierte en un «guerrero amable» para defender a los feroces osos de Alaska.

Esa ficcionalidad que experimentan los protagonistas de la novela y el documental, incluso permite hallar un lado hasta «animista» en la representación de ciertos sucesos. El autor del libro *El Quijote como obra de arte del lenguaje*, Helmut Hatzfeld, destaca en la novela de Cervantes el uso de la prosopopeya, que es una «figura por la cual se da vida a lo inanimado, es decir, se convierte en concreto y orgánico lo abstracto e inorgánico» (Hatzfeld 1949: 184). Dicho autor justamente menciona cómo los libros de caballería, que serán o no quemados por el cura y el barbero en el capítulo VI de la primera parte de la obra, «cobran vida» a través de lo que ellos mismos o el narrador principal enuncian: «libros autores del daño», «la muerte de aquellos inocentes», «El bueno de Esplandián fué volando al corral esperando con toda paciencia el fuego que le amenazaba» (Cervantes 2004: 60, 61 y 62 respectivamente).

El barbero y el cura designan a los libros como seres vivientes. Para la voz narradora de *Grizzly man*, algunos de los videos de Timothy Treadwell también parecen cobrar vida propia. Al respecto, esta voz dice lo siguiente:

Durante su propia película, Treadwell seguramente no sabía que los momentos que parecían vacíos tenían una belleza extraña y secreta. A veces las imágenes cobraban una vida propia y un carisma misterioso (In his action movie mode, Treadwell probably did not realize that seemingly empty moments had a strange, secret beauty. Sometimes images themselves developed their own life, their own mysterious stardom).

Ambos narradores son conscientes de la locura de Don Quijote y de Timothy Treadwell respectivamente, pero encuentran humanidad, vida, energía, en ciertos objetos que rodean a aquel par. Por ello, Treadwell, un sujeto que quería convertirse en animal, encaja al igual que el Quijote en aquello que Eric Landowski define en su libro *Presencias del otro* justamente como el *oso*, que es «[...] ese loco o ese genio [...] al que nadie más que él mismo puede indicar el camino que debe seguir, y al que, una vez en marcha, nadie desviará de su propia trayectoria». (Landowski 2007: 55)

Así, el *oso* es caracterizado por

la manera inveterada de molestar y de cuestionar las costumbres más arraigadas [...]. [L]a fuerte presencia de toda su persona, que a la larga se hace insoportable, determina en conjunto su progresiva distanciamiento, la cual, en compensación, le permitirá explorar otros horizontes, *más allá* de lo que nosotros conocemos, aunque su exilio y sus descubrimientos sean, a lo sumo, puramente interiores, como los sueños de una dulce locura. (Landowski 2007: 57)

Las estrategias metaficcionales de *Don Quijote de la Mancha* anteceden la visión cinematográfica y errante de un mundo *contaminado ficcionalmente*.

## Bibliografía

- AMORÓS, Andrés. *Introducción a la novela contemporánea*. Madrid, Cátedra, 1976.
- BLANCO, Desiderio. *Vigencia de la semiótica y otros ensayos*. Lima, Universidad de Lima, 2009.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. San Pablo, Alfaguara, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Los cuentos del Quijote*. México, Fondo de Cultura Económica / Siruela, 2007.

- FONTANILLE, Jacques. *Semiótica del discurso*. Lima, Universidad de Lima, 2001.
- . *Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo*. Lima, Universidad de Lima, 2008.
- HATZFELD, Helmut. *El Quijote como obra de arte del lenguaje*. Madrid, Patronato del IV Centenario del Nacimiento de Cervantes, 1949.
- LANDOWSKI, Eric. *Presencias del otro*. Lima, Universidad de Lima, 2007.
- RIQUER, Martín de. *Aproximación al Quijote*. Navarra, Salvat, 1970.
- STAM, Robert. *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Nueva York, Columbia University Press, 1992.
- STAM, R.; BURGOYNE, R. y FLITTERMAN-LEWIS, S. *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona, Paidós, 1999.
- VILLANUEVA, Darío. «El Quijote de 1605 y el precinema». En *Espejos entre ficciones. El cine y el Quijote*. España, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009.
- WAUGH, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*. New York, Routledge, 2003.
- ZAVALA, Lauro. *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*. México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2007.

### *Correspondencia*

José Carlos Cabrejo

Docente en la Universidad de Lima.

Correo electrónico: jccabrejo@gmail.com