

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Un reflejo en el camino

Autor/es:
Sánchez Salas, Bernardo

Citar como:
Sánchez Salas, B. (2005). Un reflejo en el camino. Nosferatu. Revista de cine.
(50):33-36.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41424>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:

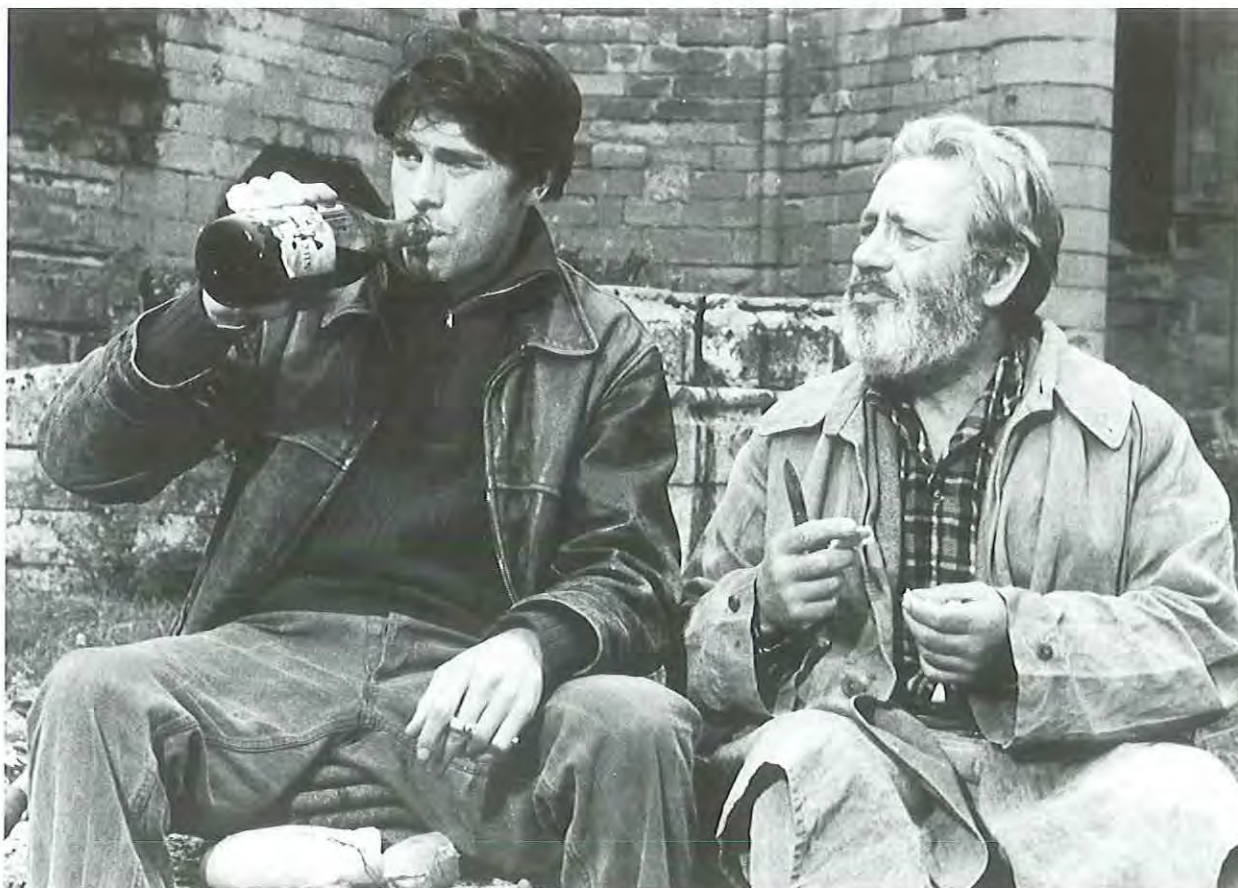


donostiakultura.com

Un reflejo en el camino

Bernardo Sánchez Salas

Non hasi eta non amaitzen da Kixote? Galdera erraza da egiten; baina zaila erantzuten, Cervantesen obraren arrastoak nonahi sakabanatuta baitaude kulturaren eremu guztietan. Eta, jakina, zineak ere jaso du obra horren eragina, batzuetan pelikula susmagaitzenetan eta genero imajinaezinenetan agertu arren.



La vía láctea

“Y dice más Cide Hamete: que hasta diez o doce días duró esta maravillosa máquina; pero que divulgándose por la ciudad que don Antonio tenía en su casa una cabeza encantada, que a cuantos le preguntaban respondía, temiendo no llegase a los oídos de las despiertas centinelas de nuestra Fe, habiendo declarado el caso a los señores inquisidores, le mandaron que lo deshiciese y no pasase más adelante...”

(Miguel de Cervantes, *Quijote*, II, 62)

Hasta qué punto Alonso Quijano y Sancho Panza —es decir: su peripecia investidos como lo que “no son y son”, Don Quijote y su escudero— constituyen el motor y especulación medulares de la ficción, que esta, en cualquier formato y edad, no puede prescindir de su vínculo, de su sociedad. La literatura pos-

terior a ellos (y de ellos derivada en tan gran medida) y, como no podía ser menos, el cine, esa especie de “cabeza sabia, cabeza habladora, cabeza respondona y admirable cabeza” (como la del propio hidalgo) han forjado nuevas amistades en su esfera. Se trata de parejas que han recorrido un camino similar, que han mantenido un convenio ideológico, intelectual y

afectivo equiparable, que han sobrevivido crisis equivalentes, que de forma manifiesta, velada, oblicua o inconsciente se han mirado en aquel “Gordo” y en aquel “Flaco” y en cuanto (y en dónde) les aconteció. Pienso en Stan Laurel y Oliver Hardy, claro, en Phileas Fogg y Passe-Partout –o “Picaporte”, corrupción del original (“cantinflada”) que siempre me ha irritado–, en Sherlock Holmes y el doctor Watson, en el Totò y Ninetto de **Pajaritos y pajarracos** (*Uccellacci e uccellini*, 1966), en los peregrinos Pierre y Jean de **La vía láctea** (*La voie lactée*, 1969), en el Ethan Edwards y su sobrino Martin Pawley de **Centauros del desierto** (*The Searchers*, 1956) –¿no podríamos, por cierto, ver El Quijote como un *western*?, ¿no trata acaso de dos *outsiders* bordeando un país arruinado, seco, jalonado por ventas, mesone-ras, forajidos, *sheriffs* del gobierno y de la iglesia, burladores y oro perdido?, ¿incluso, ateniéndonos a la localización de su “rodaje”, como una suerte de *spaghetti-western*, habitado por tipos fronterizos, es- perpénticos, cómicos, hambrunos?–, en los frailes Liborio y Clemente de **Suspiros de España (y Portugal)** (1995), en el padre Berriartúa y en el José Mari de **El día de la bestia**, del mismo año (curiosa esta coincidencia en las “salidas”), en la región –y en los distintos hemisferios de las hermanas Ana e Isabel– de **El espíritu de la colmena** (1973) y hasta en el molino de **El doctor Frankenstein** (*Frankenstein*, 1931).

“Un lugar de la meseta castellana, hacia 1940...”

Se trata quizás del emplazamiento “aquijotado” más neto y más pertinentemente transferido –en lo político y en lo poético– que ha dado el cine. Es la inscripción en pantalla con la que se da inicio a un relato “de mentiras” proyectado sobre el páramo de la realidad más obscena y soterrada. Literalmente, la película de Erice cuenta un episodio, un accidente de la “cabeza encantada” del cinematógrafo en una franja de la España interior, de una España arrasada por la “cabeza borradora” del fascismo, señalizado –como a las entradas de los poblachones del *Far West*– con un yugo y unas flechas, de una “Nueva España”, de nuevo “cruzada” y “dorada”, fuera del tiempo, y “deshabitada”. En su centro: un caserón donde mora, junto a una mujer (con la que, sin embargo no “está”), un hombre insomne que sólo reacciona ante la luz melífera de la lectura y de la escritura: Fernando (1), un hidalgo orteguiano, unamuniano. La segunda “salida” (extemporánea) del monstruo de Frankenstein por nuestros pagos –la primera fue su estreno, en marzo de 1932– fabulada en **El espíritu de la colmena**, su desencadenamiento en Hoyuelos, provocará, a su vez, la “salida” de Ana de su hogar (se fugan siempre o viejos o niños), en pos de una aventura radical, de un fantasma que, sin embargo, habrá de transformarla realmente y que

la convertirá en un miembro de la comunidad “fuera de la ley” perseguida por las fuerzas vivas (muertas, muy muertas, quiere decirse) para ser devuelta a su colmena, algo inútil, pues no regresará la niña que se fue: regresa “otra”, regresa Ana. “Es Ana”, al igual que, por mucho que se empeñen, no regresará Alonso Quijano: regresa Don Quijote de La Mancha y como tal pervivirá en la memoria. Como mucho, Alonso Quijano sólo puede regresar desde Don Quijote de La Mancha. No es que ya no puedan vivir el uno sin el otro, sino que no pueden morir el uno sin el otro.

Víctor Erice hace que el monstruo y la niña se contacten en una demarcación centrífuga, en una geografía cervantina y “aquijotada”, en el sentido de estar (des)configurada como una tierra de ambulancia, atrofiada, una “patria” residual (y Ana, como Don Quijote y Sancho, prefiere a lo “patriarcal”, la amistad y la fraternidad –lo *sororio*, como diría Unamuno– con el monstruo y con Isabel) “devastada por el hambre, la guerra o la peste” (Mauricio Maeterlinck) (2). El molino: el clímax –nada caprichoso, sospecho– inventado (3) para el *Frankenstein* podría leerse como una valiosa sugerencia del “fracaso” común de Don Quijote, del doctor Frankenstein y de su creación. La caída desde las aspas de molino, donde se ha enredado como un pelele, como un guiñol, el doctor Henry Frankenstein, visualiza, en principio, la precipitación de su “programa”. Su contraste con la no menos “espantable y jamás imaginada aventura de los molinos de viento” (*DQ*, I, 8) es de orden dramático –además de gráfico (4)–: me refiero a la inadecuación que sufre Don Quijote entre el teatro del medio físico-histórico y el teatro subjetivo, mental. Este desfase concluye con el estrellamiento de su cuerpo, aunque no con su proyecto ni con su empresa con Sancho Panza, que habrá de prorrogarse en amena dialéctica a lo largo de más jornadas, mientras que el episodio del molino en la película de James Whale supone el holocausto –sólo atenuado por una retractación (5) y la evidencia de sus secuelas– que elimina las partes enfrentadas (especialmente) en el conflicto.

Las Torres de Kío, puertas de Madrid, de la capital de España, son los molinos “encantados” del siglo XX. Emporios del dinero, del capitalismo (de España como de cualquier otro lado), gigantes de la maquinaria económica, centro real del funcionamiento e “industria” –en el sentido cervantino– de tantas cosas, residencia de una nueva aristocracia y de su burocracia y emblema del “nuevo oro”; arco del tráfico rodado, son también, en el extraordinario cuento de Navidad ideado por Álex de la Iglesia y Jorge Guerricaechevarría, el emblema y residencia de la Bestia contemporánea, su fortaleza. Bestia a la que hay que desactivar –que *desfacen*– a brazo partido. O

al menos así lo cree el padre Berriartúa, que se lleva la parte del ideólogo, del conocedor, del iniciado, del héroe, del “Quijote”, en definitiva, en su tándem con el escudero *heavy*, porro y suburbano de José Mari, quien, no obstante, le acompañará hasta el final en su diabólica aventura madrileña. Y metidos de hoz y coz en el “siglo”, para Fray Liborio y Fray Clemente –puestos en circulación por Azcona y García Sánchez–, el nuevo dédalo es la M-30 y Azca. Galiardo –futuro Don Quijote en el cine– y Echanove –que había sido Sancho en el teatro– se lanzan al mundo aún ensotados pero rebautizándose como Juan y Pepe, y con un radiocasete al hombro por toda investidura. A los acordes de “Madri tiene seis letras” cantado por Pepe Blanco ingresarán en una España con clases de pícaros renovadas y viejos vicios, en un mundo cada vez más complicado para las “almas de Dios” –título de guión de *Suspiros de España (y Portugal)*– y donde van a recibir, como la pareja de Cervantes, por todos los lados. Su “barataria” es recuperar una gran finca de pata-negras, pero acabarán rompiéndose la crisma de forcados en Portugal, por (i)lusos.

El “manuscrito encontrado”

La vida privada de Sherlock Holmes (*The Private Life of Sherlock Holmes*, 1970) se inicia con un tópico que aún le confiere a la leyenda del detective y de su fiel ayudante creado por Conan Doyle –y aquí refundado literalmente por Billy Wilder e I.A.L. Diamond– un ascendente más quijotesco: la existencia del personaje resultará avalada por la aparición de un texto previo (6) y, en definitiva, por la testificación del compañero, del amigo, de aquel que atendía sus razonamientos y se jugaba la vida con él siguiéndole la(s) pista(s) y ayudándole a “desentrañar” encantamientos, entuertos y engaños (no otra cosa son los crímenes a los que se enfrentan en la *city* y en los pantanos). Y al igual que el narrador del Quijote dice limitarse a transcribir unos cartapacios que contienen la *Historia de Don Quijote de la Mancha*, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador árabe (*DQ*, I, 9), Wilder recurre al descubrimiento –acordado– de cierta documentación privada del doctor John H. Watson, el narrador diferido, y de los atributos materiales (caballerescos) del mito. Así, inicia su maravillosa película con una secuencia de créditos (¡y de acreditación!) (7) en la que vemos a unos empleados del Cox & Co Bankers de Londres extraer de un baúl blindado durante cincuenta años el manuscrito con las revelaciones del doctor en torno a cierto caso más, entre otros objetos relativos al caso, la gorra, la pipa, la lupa, la chapa del 221 de Baker Street, el sello, la partitura con su tema musical y la... jeringuilla. He ahí el instrumental, las armas, que una vez desenterradas vuelven a activarse y a provocar una nueva salida del detective.



Entente de dos inteligencias diversas (y a cada cual más “divertida”, sin duda) son –como Quijote y Sancho– Holmes y Watson: especulativa, filosófica, sombría (atormentada, sobre todo en la vida privada que nos dan a conocer Wilder y Diamond) en el caso del alto y uniformado caballero de las artes deductivas Sherlock Holmes –un hombre que hace su servicio en paralelo a la institución policial, pero no sería nunca un funcionario de ella– y del más bajo, llano y pegado a la ciencia ordinaria doctor Watson: su valedor. Bien mirada –bien lo miró Cervantes– la pareja Don Quijote-Sancho contiene todo aquello que conforma un buen paso de *clowns*. Por eso los advertimos en cada “ñaque”. En el Hamm y en el Clov de *Final de partida* de Beckett, por supuesto, pero también en las “payasadas” de Oliver y Hardy; con la particularidad de que en su caso se produce una curiosa inversión tipológica respecto a los manchegos: el gordo es el “listo”, el ideólogo, el que hace los planes, el que sabe cómo proceder y el flaco es el “tonto”, el que se deja llevar, el que “no sabe”. Tres momentos de “el Gordo y el Flaco”: cuando, en *Había una vez dos héroes* –título a propósito– (*Babes in Toyland*; Gus Meins y Charley Rogers, 1934), son no manteados pero sí aherrojados, aguachinados y humillados en un villorrio de

opereta; cuando en **Laurel y Hardy en el Oeste** (*Way Out West*; James W. Horne, 1937) aparecen, cual Terence Hill y Bud Spencer –¡otros dos a la lista de payasos aquíjotados!– en **Le llamaban Trinidad** (*Lo chiamavamo Trinità*; Enzo Barboni, 1971), Laurel al pie de un mulo arrastrando una camilla con Oliver encima, al revés que la pareja de Trinidad –Hill en la camilla y en caballo... solo–, y dispuestos a devolverle a una dama los planos de una mina y, por último, cuando en **Estudiantes en Oxford** (*A Chump at Oxford*, 1939) se retuerce la inversión de roles: a causa de un golpe que le asesta en la cabeza a Laurel una ventana del campus, pasará a creerse el amo, el cátedro, a tomar té con los decanos y a hacerse llamar “Lord Paddington”, mientras que Oliver tendrá que oírse de su –hasta entonces– “subordinado” que su habla es vulgar, que está loco, que es el “*gordito mayordomo*” y que sólo lo mantiene a su servicio porque “*tiene una cara simpática, rompe la monotonía y es un buen compañero*”, algo que por lo menos no olvida en su calidad de nuevo amo. En cambio, sí que ha olvidado –le reprocha Oliver– cuando barrían la calle juntos. Magnífica imagen de sus orígenes en el camino.

El circuito entre histórico, político y neurótico que realizan Don Quijote y Sancho es reconocible en otros “pares”. Véase la cabalgada de Ethan y de Martin, a lo largo de años, en los confines del desierto de Arizona, tras las guerras apaches y una civil, siguiendo el rastro de una “niña-mujer”. Su motor es el grado de obsesión que “pierde” al antiguo soldado confederado, al antiguo caballero: “*La encontraremos; estoy tan seguro de ello como que de que la tierra gira*”. No se puede “ir” más lejos. Ni más cerca. Todo resultaba también *navycky* para los de Cervantes: “aquí” y “allí”, circular. Como la esfera de un reloj, con el que se aliarán el *gentleman* Fogg –bien en la novela, bien en la película de Anderson– y su criado, que “pasa por todo”, que *passe-partout*, contra sus competidores de clase: el Reform Club. Fogg, según Verne, de “*figura noble y arrogante, alto de estatura*” y dotado en sumo grado “*de eso que los fisonomistas llaman ‘el reposo de la acción’*”; y su criado, un hombre honrado, con una “*natural aptitud para salir de todo apuro*” (8), curtido en muchos oficios, como cantor ambulante, artista de circo, profesor de gimnasia y bombero en París. Fogg está seguro de que conseguirá su objetivo, tan seguro como de que la tierra gira: y él con ella. Totò y Ninetto (más el cuervo, claro) y Pierre y Jean son peregrinos de un itinerario periférico, el uno joven e ingenuo, el otro casi anciano y sabio. Los primeros, un Ninetto chaplinesco y un Totò *capocomico*. Los segundos, dos heterodoxos de Buñuel. Recorren, respectivamente, un damero político y religioso inscrito en el mismo tiempo: la segunda –y crítica– mitad de los años sesenta. El viaje de los

italianos es una fábula socio-política, una comedia irónica sobre la izquierda, entonada como un *burlesque*. La ruta trazada por el de Calanda es un catálogo herético, una querrela doctrinal, una provocación culta al sahumero santo y “*un paseo por el fanatismo en que cada uno se aferraba con fuerza o intransigencia a su parcela de verdad, dispuesto a matar o a morir por ella (...). Podía aplicarse a toda ideología política o, incluso, artística*” (9). Buñuel intentaba revelar el camino que latía debajo del camino. Cervantes intentó descubrir la “vía lactea” que orbitaba en la cabeza y país de Don Quijote y Sancho.

NOTAS

1. Fernán-Gómez. Por cierto, mi primer Don Quijote en el cine, acompañado de un Sancho Panza que sería mi primer –y único– “Picaporte” en el cine: Mario Moreno, “Cantinflas”. Hablo, claro está, de **Don Quijote cabalga de nuevo** (Roberto Gavaldón, 1973).
2. *La vida de las abejas*, Aguilar Editor, Madrid, 1930, pág. 33. Traducción de Pedro Tornamira.
3. No figuraba ni en la novela original ni en la versión teatral de Peggy Webling, sobre la que se conforma el guión de Fort y Faragoh.
4. Es interesante, por ejemplo, cotejar algunas de las ilustraciones más bizarras del pasaje literario con los bocetos de Herman Rosse para la secuencia.
5. Se añadió la secuencia en la que se ve al doctor reponiéndose de sus lesiones y a la espera de sus nupcias.
6. El argumento de la película como “manuscrito previo” sería luego a su vez novelizado por Michael y Mollie Hardwick (novela homónima editada en España por Valdemar en 1992, dentro de “los archivos de Baker Street”).
7. *Main title* obra de Maurice Binder.
8. Cito mi primer ejemplar de *La vuelta al mundo en 80 días*, la edición de Molino de 1960, traducida por Ángel Fuentes.
9. *Mi último suspiro*, Plaza y Janés, Madrid, 1982, pág. 238