

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Tres miradas periféricas: Pabst, Kozintsev, Gavaldón

Autor/es:

Losilla, Carlos

Citar como:

Losilla, C. (2005). Tres miradas periféricas: Pabst, Kozintsev, Gavaldón.
Nosferatu. Revista de cine. (50):23-28.

Documento descargado de:

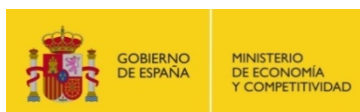
<http://hdl.handle.net/10251/41422>

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:



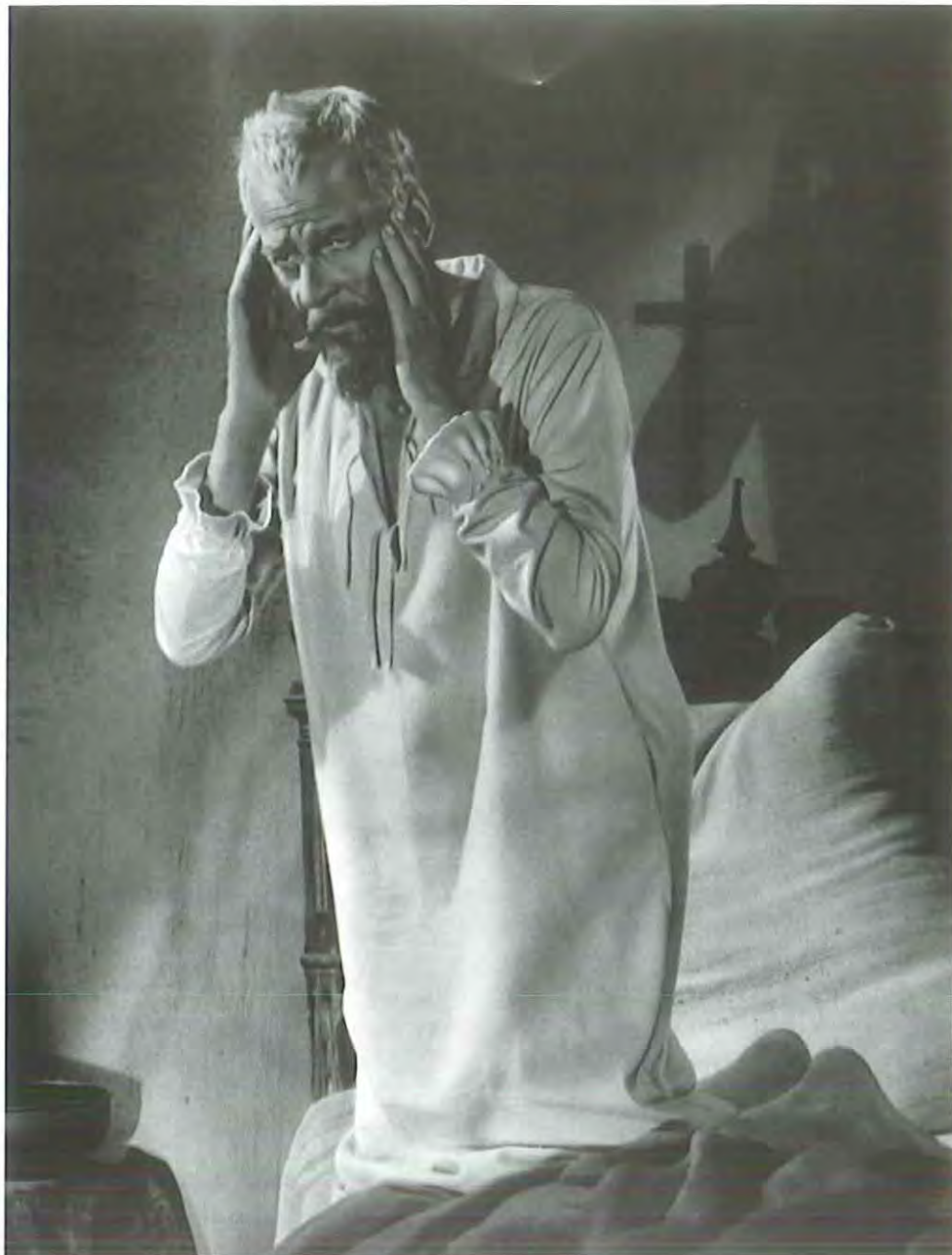
donostiakultura.com

Tres miradas periféricas:

Pabst, Kozintsev, Gavalaldón

Carlos Losilla

Testu honetan Kixote nobelaren hiru bertsio ezagunenak aztertzen dira, atzerriko zuzendariak egindakoentak, eta pertsonaia eta bere zirkunstantziak behatzean kanpoko ikuspegi horiek hainbestetan bat datozen alderdiak iruzkintzen dira.



Don Quijote (1957)

El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, la obra más famosa de la historia de la literatura española, es en realidad el producto de varias crisis. La crisis del propio autor, soldado aguerrido y hombre de acción, enfrentado a una época cuyos valores empezaban a desmoronarse y que ya no lo aceptaba como tal. La crisis de su tiempo, del gran imperio de Felipe II y de la hegemonía española a la muerte de este.

Pero también la crisis de ciertas formas narrativas, de una manera de mirar el mundo que necesitaba nuevas formas de escritura. Por eso el primer objetivo de *El Quijote*, ese hipertexto deslumbrante, consiste en poner orden allá donde sólo existe el caos. Intenta hacerlo a través de su personaje, que reinventa la realidad no para maquillarla a su antojo, sino para encontrarle un sentido. Y lo hace también mediante el estilo, una recreación laboriosa y tenaz,



aunque no menos frágil y estupefacta, de las formas literarias imperantes. La novela de caballerías, la novela pastoril, la novela morisca, incluso la novela picaresca, confluyen en esa ficción multiforme para demostrar que la literatura, lejos de la pura invención demiúrgica, constituye más bien una vana lucha contra el desorden de la vida: el *Quijote* resulta aún hoy un libro fascinante no tanto por inventar la novela moderna como por dar cuenta de la dificultad de recrear una realidad por primera vez sometida a una serie de mutaciones todavía en curso.

Queda la cuestión del ideal, ese concepto enojoso que ha encendido simultáneamente la imaginación de poetas visionarios y exaltados ideólogos, hasta el punto de convertirse en una de las bases doctrinales del régimen de Franco: frente a la imparable evolución del mundo exterior, el férreo inmovilismo del caballero cristiano, del viejo hidalgo. Huelga decir que esa no es precisamente una lectura apropiada del libro, pero también que ciertas interpretaciones elaboradas a partir del Romanticismo han contribuido inevitablemente al desaguado. Mientras Madame Bovary, para los franceses, constituye la perversión del ideal, Alonso Quijano, para los españoles, representa su sublimación. Aun reconociendo sus buenas intenciones, también hay que decir que Unamuno, Ortega, Avalle-Arce y tantos otros han apoyado con firmeza la construcción de esta apoteosis espiritua-

lista. ¿Para cuándo, entonces, un *Quijote* del cuerpo, del dolor, de la materia? ¿Para cuándo un *Quijote* cuya trascendencia surja precisamente de ese desorden de los sentidos que el personaje es incapaz de enderezar, de esa lucha cuerpo a cuerpo con el mundo real cuyo resultado es precisamente la enfermedad y la muerte? Quizá nuestros filólogos institucionales ni siquiera hayan intuido aún esa posibilidad: un Cervantes místico al estilo de Juan de la Cruz o Teresa de Jesús, esa mezcla de devoción febril e irreverencia desenfrenada cuyos contrarios aún pelean en la obra de Luis Buñuel o Iván Zulueta, por ejemplo.

Por supuesto, resulta inútil rastrear esta opción en las adaptaciones patrias de la obra. La más conseguida, *El caballero Don Quijote* (2002), de Manuel Gutiérrez Aragón, prefiere efectuar una aguda reflexión sobre la imposibilidad de la disidencia en la España contemporánea. También queda la duda de lo que hubiera podido conseguir Orson Welles de haber finalizado su accidentado proyecto. Sea como fuere, de entre las muchas versiones realizadas en el extranjero, hay tres que llaman particularmente la atención tanto por su popularidad como por las opciones tomadas, en apariencia muy distintas, en el fondo no: se trata de las versiones del alemán G.W. Pabst, el ucraniano Grigori Kozintsev y el mexicano Roberto Gavaldón, esta última en coproducción con España.

Sin embargo, pese a su disparidad, un par de características las relaciona: por un lado, ese idealismo estereotipado que traspasa épocas y fronteras, que tanto puede aparecer en la Francia de 1933 como en la Unión Soviética de 1957, aunque siempre desvinculado de toda contextualización de origen; por otro, la consideración de la novela como un modelo para armar, como un arsenal de situaciones y personajes que cada cineasta puede seleccionar a su antojo para construir su discurso narrativo. En ninguna de ellas, pues, existe un trabajo sobre el personaje más allá del arquetipo heredado de la tradición española. Y tampoco en ninguna ese proceso de ordenación se ve capaz de traspasar las fronteras de la estructura para adentrarse en las cuestiones propias de la representación cinematográfica y sus implicaciones morales.

No deja de ser curioso, en tal sentido, que las tres películas mencionadas ocupen buena parte de su metraje con el episodio de los duques, que también constituye una de las *pièces de résistance* de la novela de Cervantes. **Don Quijote** (*Don Quixote / Don Quichotte*), la versión realizada por Pabst en los inicios del sonoro, incluye en ese mismo escenario la aparición del Caballero de la Blanca Luna, lucido seudónimo del bachiller Sansón Carrasco, que vence en combate a Don Quijote y precipita su retorno final a la casa familiar. **Don Quijote** (*Don-Kihot*),

de Kozintsev, prefiere acudir al personaje de la doncella de los duques, Altisidora, a quien se otorga gran protagonismo. E incluso **Don Quijote cabalga de nuevo** (1973), la particular lectura de Gavaldón y el guionista Carlos Blanco, recrea esa situación colocando a Aldonza Lorenzo, alias Dulcinea del Toboso, en el túmulo mortuario que Cervantes y Kozintsev reservan para Altisidora. No importan, en fin, los detalles, pues ese ir y venir de acontecimientos y personas no supura sentido, sino simple juego de las apariencias.

Y, no obstante, hay algo más, pues el hecho de que las tres películas elijan precisamente esa parte del libro como motivo central delata sus intenciones ocultas. En el caso de Pabst, se trata de su habitual tendencia hacia los juegos escénicos y los fastos de la representación o, dicho de otra manera, su peculiar tratamiento del realismo. Su versión, exuberante y de notable atrevimiento visual, se aprovecha de las nuevas posibilidades que ofrece la aparición del cine hablado para explotar al máximo el fuera de campo, los movimientos de cámara inesperados, el montaje de choque y la deconstrucción del decorado, tanto en exteriores como en interiores. Es como si Eisenstein hubiera contratado a Rouben Mamoulian para elaborar una apretada *rêverie* tomando como excusa la historia de Cervantes, pues además **Don Quijote**



Don Quijote cabalga de nuevo

incluye canciones interpretadas tanto por el protagonista como por Sancho Panza. No hay danzas ni coreografías, pero el movimiento de los personajes en el plano y las suturas que se establecen entre estos segregan una musicalidad bronca, más bien en la estela de determinados experimentos musicales y teatrales contemporáneos de la Alemania de Pabst, entre Kurt Weill y Max Reinhardt.

La película de Kozintsev, en cambio, utiliza la ordenación de los episodios de una manera mucho más rígida, por lo que la peripecia acaecida en el palacio de los duques se convierte en el verdadero centro de la trama. De hecho, viene ya preparada por la aparición previa de la doncella y es significativo que, al igual que ocurre en el caso de Pabst y Gavaldón, los autores prefieran centrarse en ella y no, por ejemplo, en el engaño del caballo Clavileño, al que Cervantes otorga una importancia primordial, hasta el punto de haberse convertido en un lugar común en los estudios sobre el libro e incluso en una pieza clave para su interpretación. No es de extrañar. Clavileño, un caballo de madera con el que don Alonso es transportado virtualmente a los dominios celestes con los

ojos vendados, pues en el fondo todo es una treta de los duques para divertirse a su costa, forma parte de ese enfoque hermenéutico que convierte el *Quijote* en un tratado sobre la humillación y el sufrimiento como fases previas a la exaltación mística. En cambio, el hecho de privilegiar la historia de Altisidora realza el rol simbólico y romántico de Dulcinea y redondea el retrato de Don Quijote como soñador frustrado. Kozintsev, además, insiste en esta caracterización del personaje como héroe incomprendido al recurrir al círculo como forma privilegiada de la estructura narrativa: al principio, los únicos episodios seleccionados son aquellos en los que el caballero salva al niño Andresillo y al reo Ginés de Pasamonte de sendos destinos adversos, algo que ninguno de los dos le agradecerá al final, cuando vuelvan a encontrarse.

Por su parte, **Don Quijote cabalga de nuevo** es un híbrido bastante extraño que mezcla a Fernando Fernán-Gómez con "Cantinflas" y quiere ser, a la vez, una reflexión metanarrativa y una digresión cómica respecto al texto de Cervantes. A diferencia de las versiones de Pabst y Kozintsev, esta no se presenta como una "adaptación" del libro, sino como una reflexión sobre su sentido. Durante los títulos de crédito iniciales, se suceden sin solución de continuidad, y sin más acompañamiento sonoro que una banda musical de inspiración épica, algunos de los episodios más emblemáticos de la novela: la lucha contra los pellejos de vino, el ataque al rebaño de ovejas, el combate contra los molinos de viento... La primera parte propone una sorprendente reelaboración del material histórico y ficticio, pues Don Quijote es arrestado tras secuestrar a un notario al que cree una doncella en apuros y cae en las manos de un inquisidor cuyo ayudante es, ni más ni menos, un tal Miguel de Cervantes Saavedra, veterano de Lepanto y ahora metido en lides jurídicas. El autor aparece así en su propia ficción y la observa desde fuera, de manera que la ordenación del material se efectúa a través de su mirada y quizá muestra aquello que presuntamente se hubiera podido expurgar de la novela, o por lo menos la modifica sustancialmente: por ejemplo, Aldonza/Dulcinea no es una labriega, sino una prostituta enamorada del desventurado héroe que, además, desempeña un papel esencial en el palacio de los duques. En cualquier caso, de nuevo, es este último el episodio privilegiado, el que se elige para dar una conclusión adecuada a la película. Y ello, otra vez, por su exaltación del arte del birlibirloque: para todos estos cineastas, *El Quijote* es un texto idealmente cinematográfico, aquel en el que la realidad permanece oculta bajo múltiples disfraces que sólo el dispositivo filmico puede desvelar.

Por mi parte, no puedo dejar de preguntarme si esta obsesión por la historia de los duques, incluida su



indudable eficacia en lo que a funcionalidad argumental se refiere, ya que proporciona una clausura ideal para las andanzas del caballero, no será un mero cliché sustitutivo en respuesta a la magnificencia narrativa del original, del mismo modo en que también es una especie de placebo que mitiga la inquietud provocada por la supresión del viaje de Clavileño. Este, queda dicho, no aparece en ninguna de las tres películas que nos ocupan, y tampoco, por poner otro ejemplo clamoroso, el episodio de la cueva de Montesinos. Más allá de las dificultades intrínsecas que ambos momentos suponen para una adaptación creíble y verosímil, los dos constituyen sendas premoniciones del cinematógrafo, viajes imaginarios en el tiempo y el espacio que anuncian la apertura de esa visibilidad total que el arte de Occidente sólo alcanzará con la llegada de Griffith. Tampoco las historias intercaladas que jalonan el libro de Cervantes, verdaderas novelitas ejemplares de contenido autónomo y a la vez fuertemente interrelacionado con la trama general, son objeto de ilustración alguna en las versiones de Pabst, Kozintsev o Gavalón. Puede decirse, entonces, que el sentimiento de culpa provocado por esta mutilación, por otra parte razonablemente inevitable, lleva a los adaptadores a saturar el episodio que más se presta a ello, el de los duques, hasta el punto de proponer sucesivos envítes anticlimáticos en su propio interior. En general, este predominio de la acumulación, esta tendencia a llenar agujeros confundiendo los términos y las viñetas cervantinas, se extiende a la totalidad de la estrategia adoptada en los trabajos en cuestión. El inicio de la película de Pabst, por ejemplo, mezcla indiscriminadamente el ambiente del pueblo de Alonso Quijano, el motivo de Dulcinea y el episodio del retablo de Maese Pedro, reconvertido aquí en una función teatral con actores, en una bella coreografía de personajes y situaciones.

En fin, mientras Cervantes intenta poner orden y, como su personaje, termina aceptando el desorden de una época de transición que se ve incapaz de narrar de una manera homogénea, sus adaptadores extranjeros se empeñan en ver *El Quijote* como una totalidad de la que hay que eliminar ciertas excrescencias para lograr un relato coherente. Kozintsev propone una versión cuadrículada, compuesta con regla y cartabón, un bonito fotograbado en color por el que la cámara se pasea limpiamente, en planos frontales y panorámicas laterales, sin atreverse a penetrar en su interior. Gavalón necesita la figura paterna del propio Cervantes para que encauce un relato al principio sin rumbo, al final sin objetivo. Y Pabst, aun siendo el más creativo de todos ellos, tampoco puede evitar la coartada *mid-cult*: al inicio de su película, pasan las hojas de un libro antiguo mientras al fondo se mueven las figuras animadas de unos caballeros; al final, presumiblemente, ese mismo libro es pasto



del fuego en un expresivo plano de detalle. El mensaje implícito consiste en subrayar el carácter "cultural" de lo que el espectador se dispone a ver. El discurso implícito, sin embargo, es más interesante, pues desactiva cualquier tipo de verosimilitud psicológica para exaltar el carácter libresco del personaje, su unidimensionalidad pero también la tragedia de su inexistencia.

En efecto, toda la parte final de la película de Pabst propone un *crescendo* maestro alrededor de esta idea. En el palacio de los duques, Don Quijote comprueba desolado que todo es una pantomima, que el caballero con el que ha combatido no es otro que Sansón Carrasco y que sus anfitriones forman parte de una monstruosa conspiración para devolverlo a casa. De regreso a su pueblo, sobreviene el episodio de los molinos de viento, narrado con encomiable brío, y el hidalgo queda maltrecho y derrotado. A su llegada, ve que el cura y las autoridades han procedido a la quema de sus libros, lo cual precipita su caída definitiva. A Pabst, pues, no le importa en absoluto la cronología de la novela, mezcla las anécdotas y las historias que mejor le convienen con un único propósito: la realidad que se impone al buen Quijano no es tanto el derrumbe del ideal como su condición de héroe libresco, de personaje únicamente sustentado por la literatura, hasta el punto de que ese libro que arde acaba provocando su desaparición de la escena. Pabst, por su parte, traslada ese punto de vista al hecho cinematográfico, identifica papel con celuloide y certifica no sólo la extinción del

personaje, sino también la de la cultura humanista que representa. En 1933, el mismo año en que se estrenaba la película, los nazis tomaban el poder en Alemania.

En el fondo, todas estas películas juegan más con esa percepción del libro de Cervantes como enconada defensa de la imaginación y la libertad, que con sus sofisticados mecanismos metanarrativos e intertextuales. Y por ello no es extraño que las tres adaptaciones que nos ocupan provengan de países que atraviesan cambios convulsos en una determinada época. Ahí está Pabst, que realiza la película en Francia tras su exilio de Alemania y la convierte en la defensa numantina de una civilización en crisis. Hay en ella una conclusión amarga y pesimista, es cierto, pero también una constante celebración de la riqueza humana y cultural de la vieja Europa: las risas de los aldeanos filmados casi siempre en grupo, como representación de las masas populares; la mezcla de tonos y estilos, desde la épica realista a las canciones interpretadas por Feódor Chaliapin, no un actor, sino un cantante de ópera enfrentado a la tradición del *music-hall*; el respeto por la herencia del cine mudo y por una determinada tradición pictórica; el propio hecho de que la película se filmara simultáneamente en francés, inglés y alemán, práctica habitual en la época, pero no por ello menos demostrativa del ánimo ecuménico de Pabst...

Del mismo modo, muerto Stalin en 1953, la celebración del XX Congreso del PCUS entre el 14 y el 25 de febrero de 1956 y la posterior satanización del líder fallecido están seguramente en el origen de la versión de Kozintsev. En **Don Quijote**, lo que importa es el discurso sobre la libertad y sus límites, la represión y sus consecuencias. Por un lado, la lucha de clases, y de ahí el sesgo que adopta la intervención de los duques, cuya función no es tanto ser el centro del complot para devolver a Don Quijote a su pueblo como humillar y burlar a los estratos inferiores de una sociedad feudal vista como preludio del capitalismo. Por otro, el propio personaje de Don Quijote como símbolo de una libertad ideal, abstracta, defendible siempre que no la alcancen los excesos de la megalomanía. Y, en fin, la importancia concedida a Andresillo y Ginés de Pasamonte, como decíamos, ambos víctimas del sistema pero a la vez innmerecidos beneficiarios de la bondad quijotesca. En esa encrucijada de contradicciones puede entreverse una potencia mundial en plena transición, aún indecisa sobre el rumbo que deberá tomar en el futuro pero sobre todo proclive al diálogo acerca de unas convicciones ya no tan rígidas e inamovibles.

A principios de los años setenta, cuando se rueda y estrena **Don Quijote cabalga de nuevo**, el régimen del general Franco inicia una imparable decadencia

que culminaría con la muerte del dictador en 1975. Ello podría asimilarse a la dureza burlesca con que es contemplada la Inquisición en la película de Gavaldón, pero lo cierto es que esta debe contextualizarse en el ámbito hispanoamericano de la época, igualmente sujeto a cambios vertiginosos. En Chile, por ejemplo, el mismo año en que vio la luz esta adaptación, el general Pinochet tomó el poder tras asesinar al presidente Salvador Allende y dismantelar su incipiente reforma socialista. Argentina, igualmente, iniciaba el camino que la llevaría a una cruenta dictadura a mediados de la década. Y en México, país coproductor de la película, el presidente Luis Echeverría combinaba una feroz represión con la ayuda a los regímenes de Cuba y Chile. **Don Quijote cabalga de nuevo**, pues, es el reflejo perfecto de un sentimiento panhispano que, en el fondo, se lamenta de que los ideales quijotescos ya no puedan encontrar su lugar en la comunidad transatlántica.

En una escena de la película de Gavaldón, durante el juicio a don Alonso, el propio Cervantes escribe en un papel que aquel “loco” podría ser el punto de partida para una novela. Se mitifica así el proceso creativo y se sitúa su origen en el magnetismo carismático del personaje. En otro momento se alude al “materialismo” como culpable de la incomprensión social que sufren hombres como Don Quijote. Al igual que en el caso de Pabst y Kozintsev, en el fondo, la solución a las crisis históricas debe provenir de la intercesión de un líder salvador. Pero, a la vez, este ha de aparecer ungido con un aura sobrenatural: su reino no debe ser de este mundo y su única misión consistirá en ofrecerse como objeto de adoración. El Don Quijote de Cervantes, precursor de la gran tradición mística, se convierte así en el icono de una redención imposible.