

Aproximación al lenguaje cinematográfico de *Don Quijote de La Mancha*. Tranco III

María del Rosario Tejada Medina

DIRECCION: MANUEL GUTIÉRREZ ARAGÓN
GUIÓN: CAMILO JOSE CELA
PRODUCCIÓN: EMILIANO PIEDRA
DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA: TEO ESCAMILLA
MÚSICA: LALO SCHIFRIN

Este pequeño trabajo es tan sólo una aproximación al estudio de las relaciones entre el cine y la literatura en la, al parecer, difícilmente abarcable obra de Cervantes ya que no contamos con una versión reciente de tan magna obra cuando se ha frustrado definitivamente el intento ruso que es, o mejor dicho, era la única industria cinematográfica capaz de producir obras que se salieran de los habituales cánones de proyección a que obliga el circuito comercial. Ya en 1929 había situado Eisenstein (1986:49) el cine entre la naturaleza, límite de la forma orgánica¹, y la industria, límite de la forma racional. No es el objeto de esta aproximación profundizar en la industria o producción pero llama la atención la muerte de Emiliano Piedra, figura decisiva en la evolución de nuestra industria

¹Este punto de partida de Eisenstein está encabezado por una cita de Goethe que creo merece ser considerada: "en la naturaleza jamás vemos nada aislado, sino que todo está conectado con algo más que está antes, al lado, por debajo y por encima". Conversations with Eckerman, 5 de junio de 1825 (1986: 48).

cinematográfica, la trágica desaparición de Teo Escamilla y la pérdida irreparable de Fernando Rey. Añadiremos a esto las dificultades del propio texto, que hicieron desistir de su continuación al osado Gutiérrez Aragón.

El Tranco III aquí analizado comprende las siguientes secuencias-episodios: el de las ovejas-ejército, el de los frailes y el muerto, la rueda de batán y los del yelmo-bacía y por último, los galeotes.

El método empleado se basa en el análisis de los procedimientos estéticos usados por el realizador, ciñéndonos al lenguaje del filme y tratando de ampliar, por medio de la aplicación concreta, las relaciones que se establecen entre la materia literaria y la cinematográfica, con el fin de contribuir, en la medida de nuestras posibilidades, a profundizar en la naturaleza del arte cinematográfico partiendo de la forma, es decir, de lo que vemos y oímos.

Fueron los formalistas rusos, cuya vinculación al cine fue muy activa, quienes se ocuparon de tratar diversos temas que resultaron ser muy influyentes en la vanguardia rusa, al tiempo que constituyeron uno de los primeros ejemplos de aplicación del modelo lingüístico y literario al estudio del cine, cosa que parece pertinente en el caso que nos ocupa la primera novela moderna se analiza aquí en su versión filmada desde la óptica de los fundadores de la semiótica del arte (Antonio Costa, 1991: 90). Esta corriente se afanó en la consideración del valor autónomo del arte, autonomía que las dota de vida propia, de existencia propia que les lleva a considerarlas como un todo, una unidad orgánica formada por un gran número de partes, es decir, de elementos que entran a formar parte de subconjuntos de los cuales es posible hacer un inventario y cuya finalidad última es encontrar el sentido. Para justificar la aplicación de los hallazgos que la Poética había alcanzado, Eisenstein (1986:61) compara una descripción verbal, que no puede huir de las metáforas o las comparaciones y encuentra que ambos, lenguaje y cine, debido a su carácter lineal -añadimos nosotros- "permiten que surjan conceptos de ideas enteramente nuevas en la combinación de dos denotaciones concretas, de dos objetos concretos". En esta línea de investigación se centra el trabajo de Jakobson (1934). Los avatares que dificultaron la difusión del formalismo parecen también afectar a los estudios semióticos sobre el cine hasta que a fines de los años cincuenta, la *nouvelle vague* demuestra lo que

habían² sus autores previamente escrito, tratando de emplear la cámara del mismo modo que el novelista o el ensayista usa la pluma. Se trata de un cine espontáneo que se aprovecha de los avances de la técnica y, en especial, de la independencia de la cámara. Pretendían recuperar la autonomía del filme por medio de la aplicación a la forma, a la "mise en scène", la crítica literaria o el método iconográfico de las artes figurativas (A. Costa 1991:139). Así fue como el cine de bajo coste triunfó en el festival de Cannes de 1959. Unos años después, en la década siguiente, Pasolini representa el único intento de conjugar la práctica cinematográfica con la teoría de origen semántico, cuando en el marco de la Mostra del Nuovo Cinema di Pessaro de 1967 elaboró su propuesta para un *cine de poesía*, que continuando por el camino de la autonomía de la cámara permitía el cine de autor. Pasolini relaciona los movimientos de la cámara con los de los personajes y objetos³. Allí también presentó sus conclusiones desde la semiótica, estudiando el filme como cruce de códigos y se afana, a pesar de la complejidad, en encontrar la unidad mínima que identifica con la imagen, una especie de *analogon* de la realidad que se combina en cadenas sintagmáticas. También participaba en la Mostra Umberto Eco, donde ya anticipó su línea de trabajo sobre las tres articulaciones del lenguaje visual, "que se complica con las articulaciones complementarias del sonido y la palabra" (Eco,1986:286) y que, afirma, no pertenecen al código cinematográfico sino a la semiótica del mensaje filmico. Lo que sin embargo une ambas críticas, la de Metz y la de Eco, es el que ambos parten de la imagen (el primero como unidad, el segundo como fotogramas en el fluir diacrónico) que combinan a su vez signos.

Pero no fueron los formalistas rusos y sus azarosos continuadores los pioneros en la investigación sobre la naturaleza del cine desde la imagen. Según analiza Gilles Deleuze (1991:11) fue Bergson quien en 1866 en *Materia y memoria*, al inicio de todos sus estudios sobre la conciencia,

² La característica común de estos realizadores (Truffaut, Chabrol, Rohmer, Godard y Riviette) es que empezaron sus contactos con el cine escribiendo en la revista dirigida por A. Bacin, *Cahiers du cinèma*.

³ Habla Pasolini de dos modos de caracterización filmica, el activo, cuando la cámara "manda" y el pasivo, cuando "mandan los personajes u objetos" (Antonio Costa, 1991: 155)

tema único de todas sus obras (Abbagnano, 1981:388), acuñó el concepto de **imagen-movimiento**, y más profundamente de la **imagen-tiempo**. Deleuze se opone al paralelismo con el lenguaje y se basa en el reconocimiento de la naturaleza mecánica y reproductiva del medio cinematográfico, proponiendo una corriente que aproxime más el cine, no sólo a la fotografía y a la pintura, sino a lo que él llama "los pensadores"⁴. Trataremos de aunar ambas concepciones en una síntesis donde no se pierda la noción del **todo** que debe ser también el objeto de este estudio: el papel de la cámara en la construcción del lenguaje cinematográfico.

1.- Un enfoque integrador

Parece necesario para el análisis del lenguaje audiovisual reconocer que las dos corrientes, la que procede del formalismo y la mecanicista, no deben verse como antagonistas: su objeto es el mismo, lo que las diferencia es el enfoque⁵. La primera trata de aprehender el sentido desde la forma del todo; la segunda parece decantarse más hacia los mecanismos de percepción y sus relaciones con la materia base, la imagen movimiento. Una discusión similar, por la confusión en el punto de vista adoptado, tuvo lugar en los años veinte en el cine ruso, cuando prevalecía la idea de que para mostrar al *hombre real* se empleaban tomas largas, sin cortes, ya que se pensaba que éstos podían destruir la idea del hombre real⁶. Sin duda se trata del mismo problema: la confusión del montaje con el soporte, con la materia o cinta fílmica y habían identificado el concepto de realismo con la ausencia de cortes en la toma, es decir, con la unidad del soporte.

El conflicto estaba pues servido desde sus orígenes: ¿Cuáles son los elementos básicos del cine? Para Eisenstein (1986:51) la toma y el montaje, es decir, el lugar en el que se ubica la cámara y la función que adopta así como el montaje, que entonces era aceptado como "el medio

⁴ Llama la atención que siendo un filósofo reputado no quiera emplear ese término y escoja "pensadores", ¿sinónimo de semiólogo?

⁵ Así lo hace Christian Metz en *El significado del filme*.

⁶ "A este respecto, Abraham Room estableció algo así como un récord cuando utilizó en de *The Death Ship* tomas dramáticas sin cortes de hasta cuarenta metros. Considero entonces y sigo considerando que este concepto es totalmente afílmico". (Eisenstein, 1986: 61).

de *desenrollar* una idea con la ayuda de tomas aisladas: el principio épico. No obstante, en mi opinión -continúa- el montaje es una idea que surge del choque de tomas independientes, tomas incluso opuestas unas a otras: el principio dramático. ¿Sofisma? No por cierto. Lo que estamos buscando es una definición de toda la naturaleza del cine a partir de su base técnica (óptica)" (pág. 61), aclarando enseguida que "épico" y "dramático" se refieren a la forma, no al contenido. De modo que la toma no es para él en manera alguna un elemento de montaje, aunque la toma sí es una *célula* del montaje. Como ya hemos leído, las tomas contienen en su forma el principio épico, esto es, el germen de lo narrativo y lo descriptivo, y el principio dramático, es decir, lo catártico. Aquí está lo que creemos necesario para poder penetrar con un criterio inmanente en el lenguaje audiovisual: desde dónde y cómo la cámara toma los objetos y los personajes. En los años veinte y treinta la cámara aún estaba sometida al soporte, pero en los años cincuenta ya se puede transportar y la técnica del zoom se ha desarrollado significativamente permitiendo tomas hasta entonces "prohibidas". Los realizadores podían ya emplearla de modo que, reclamando la atención sobre sí misma, expresara la función o, por mantener la terminología de Eisenstein, *el principio poético* sin tener que acudir al montaje para conseguirlo. Desde la toma, el realizador obtiene el tono y el modo en que nos hace llegar la historia narrada. Si nos limitamos a analizar la imagen, luz, color, objetos, personajes, escenario... podríamos perder el elemento principal: la propia imagen comentada que sólo es posible desde la toma que el realizador ha decidido adoptar. Para nosotros, pues, la toma, que no tiene por qué coincidir con la imagen, es la unidad básica del cine con la que los realizadores construyen su sintaxis y cada toma comporta ya en sí misma el germen del *modo*. Se podría entonces hacer una clasificación de las películas atendiendo a la frecuencia con que aparecen las diversas tomas narrativas, dramáticas y poéticas, con criterios inmanentes que se alejen del impresionismo dominante.

1. El juego de los narradores crece.

Desde que en 1925 Américo Castro inauguró los estudios filológicos modernos sobre el Quijote con *El pensamiento de Cervantes*, se lanzó, ya desde el título, un desafío a siglos de incompreensión, incom-

preensión que llegó a atribuir a una especie de casualidad la obra que supone nada menos que el nacimiento de la novela moderna. Desde entonces y con las avanzadas certeras de Unamuno (*Vida de don Quijote y Sancho*, 1905) y de Ortega (*Meditaciones del Quijote*, 1914) la crítica ha venido observando, con criterios inmanentes, el juego de los narradores que había sido considerado uno de los "fallos" de Cervantes. Este juego de narradores se ha venido presentando como una especie de matrioscas rusas: la mayor, la externa, Cervantes; la mediana o central, el muchacho morisco que le traduce del árabe y por último Cide Hamete Benengeli, la materia prima y original de donde sacará su historia. Todos están representados en el filme por la música.

Umberto Eco ha explicado en diversos lugares las relaciones posibles entre hombres y máquinas (fax, videos, ordenadores conectados entre sí...) y ha establecido tres tipos: **información**, de máquina a máquina; **comunicación**, de humano a humano y **significación**, de máquina a humano, ya que los símbolos de las máquinas "significan" algo diferente para nosotros. La información se opone a la comunicación porque no implica paralelamente una significación, ya que sus estímulos no provocan respuestas; sólo hay comunicación cuando existe un sistema previo que los interlocutores conocen. (Eco, 1988: 77). Surge pues la necesidad de interpretar.

Partimos de un acertado ensayo de Jenaro Talens (1989) donde, en el capítulo final, resumía así sus conclusiones: "su obra entronca con Freud, con Jung e incluso con Nietzsche. Es indudable que ha leído a Unamuno, pero se une más con Sartre, e incluso más con Camus, del que extrae sin duda algún comportamiento sórdido que tiene visos de inevitable: sus creaciones tienen un innegable barniz existencialista". Fuentes existencialistas las que se apuntan en este trabajo y que a nuestro parecer son más que un mero barniz, ya que todos los autores citados tienen sus raíces en la filosofía de Henry Bergson (1859.1941), según comprueba Gilles Deleuze (1991: 13).

Bergson, autor que por cierto también atrajo a Unamuno, es considerado la máxima expresión de esta corriente espiritualista. El tema fundamental, o mejor, único de Bergson es la conciencia, según afirma Abbagnano (1982: 387 y ss.). Al revisar Deleuze (1991: 11) la teoría de Bergson sobre movimiento e instante dialéctico del cine encuentra no una

sino tres tesis, aunque la primera se ha hecho tan famosa que amenaza con ocultarnos las otras dos. Y es que a veces basta con ella. Según esta primera tesis, el movimiento se distingue claramente del espacio recorrido: el espacio recorrido es pasado; el movimiento es presente, el acto de recordar. Llevándolo al empleo de la cámara podemos deducir que el recorrido es divisible, como en un travelling diegético, mientras que el movimiento de la cámara es unitario e indivisible, como en un travelling hacia delante o en un zoom o travelling óptico, en un ruedo o en un bucle. En definitiva, la diferencia está en tiempo interno reflejado o tiempo interno en suspenso. Cuando la cámara recorre el espacio y el tiempo transcurre con ella, contrasta, con su movimiento autónomo, con el acto de recorrer, que supone la "detención de la acción", una detención que es aparente ya que el acercamiento al primer plano físico u óptico supone una detención aparente y pasa a significar la introspección psicológica. Este es el paso de la imagen-movimiento a la imagen-afección tal como la entendía Eisenstein y que podemos describir como lo que ocupa la desviación entre una acción y una reacción, es decir, lo que absorbe una acción exterior y reacciona por dentro del espectador. ¿No es ésta la esencia de lo lírico?⁷

Estamos pues ante la oposición entre la representación y la expresión: en la **representación** el referente es concreto, se expresan objetos concretos; en la **expresión** el referente es abstracto, se expresan objetos o valores abstractos. Estas dos posibilidades están empleadas en la película por medio del travelling diegético y las tomas en cuanto representación y el travelling hacia delante, el zoom, bucles o ruedos, expresión.

Veamos ahora cómo funcionan todos estos elementos en el filme.

2. Comentario del texto filmico: el papel de la cámara.

Antes de empezar propiamente el "TRANCO", rancio término cuya paternidad podemos atribuir a Don Camilo, mientras se incluyen los rótulos, el realizador nos recuerda lo más significativo de lo que ha ocurrido hasta ese momento: la cámara penetra en traveling hacia adelante en

⁷Esta oposición entre representación y expresión recuerda toda la lucha de los poetas contemporáneos por liberar la poesía de las garras de la literatura, cuya paternidad se atribuye a Verlaine: "Et tout le reste, c'est littérature".

el establo de la venta acercándose a Don Quijote, que aparece de espaldas y en un giro que simboliza su transformación en caballero andante al mismo tiempo que la cámara lo toma en ruedo, toma de clara filiación taurina mientras se calza su ridícula celada con gesto decidido. Hay el corte humorístico subrayado por la música moruna, presencia de Cide Hamete con aires de pasodoble al fondo, presencia de lo occidental⁸. Tras el corte humorístico, Don Quijote se dispone a montarse airosamente en Rocinante y una toma media, en ligero contrapicado, va aumentando la exaltación del personaje en la escena en la que "descubre" (o se descubre) en un guiño al espectador atento, cómo se hace el loco para no pagar. Al acercar su rostro a la cámara invierte el flujo comunicativo que normalmente circula en dirección contraria: *amplificatio* de la exaltación que se produce por la confluencia de los dos códigos, el auditivo (palabras irónicas del personaje y la música humorística) y el visual (contrapicado). El resultado, realce del humor. Después de un nuevo corte para los rótulos, la cámara sigue a Sancho, que trata de salir airoso del trance mientras don Quijote se aleja dignamente, ¿a distancia segura?. No, por cierto, sino para tomar carrera y embestir. Nuevo corte para los rótulos que desemboca en una toma en picado con zoom mientras la cámara gira en ruedo provocando en el espectador el vértigo del famoso manteo. Tras otro corte, toma de don Quijote acercándose al trote airoso (en la novela sin embargo se lee: "con un penado galope", p. 224). Las puertas se cierran en sus mismas narices: ha llegado tarde. La palabra "cólera" se oye entre la música en los acompañamientos de los rótulos/cortes finales, libre, autónoma. Don Quijote se aleja. En toma media en cuadro fijo, jocosa y verosímil interpretación de Alfredo Landa/Sancho subiendo al rucio. La toma fija mientras los protagonistas se alejan subraya la idea de partida, de comienzo de viaje y final del resumen.

Este comienzo que es resumen cumple una función semejante a la del lector que ojea para recordar lo leído hasta entonces: el montaje revela, pues, un deseo de recobrar lo árabe, moro u oriental, lo marcial occidental (música), lo taurino (tomas en ruedo), lo exaltante (tomas en picado), lo humillante (contrapicados) y lo psicológico (travelling hacia

⁸ ¡Qué acierto el de Lalo Schifrin! El pasodoble, en su origen una marcha militar, expulsa al "infiel" musulmán.

delante y zoom) tanto como lo humorístico (palabras e inversión del contrapicado).

Secuencia primera: episodio de las ovejas ejércitos.

En el comienzo propiamente dicho del Tranco, el silencio contrasta con el resumen. Una toma en panorámica, barrido lento hacia la izquierda tras una toma fija en la que destaca una hermosísima y solitaria encina, osura contra la tierra amarillenta, ocre y parda. El fondo blanquecino y azulado resalta la cal propia de la escasez de árboles. El gran calor se desprende de la luz y la gama cromática impresionista. Hay después tomas generales que muestran segadores en su faena. Desde la tierra, es decir, desde los segadores, la cámara permanece fija mientras don Quijote se acerca a la sombra de un árbol: el acercamiento es animalesco, como si se oliesen ya que no hay palabras pero es patente el rechazo, manifiesto en Rocinante, que resopla. Es lo único que oímos, Rocinante bufando. La distancia entre los segadores y los protagonistas se muestra así enorme, no hay diálogo, sólo la orden de Don Quijote ("Vámonos, Sancho"). Esta secuencia no está en la novela aunque se desprende fácilmente de ella y justifica la secuencia tercera, también modificada en parte la materia cervantina, como veremos oportunamente. El calor excesivo, propio del tiempo de la siega, presagia la gran tormenta nocturna que tampoco está en la novela al tiempo que explica el crecimiento de la locura de don Quijote, manifiesto en su próxima alucinación libresca, pues es de sobra conocido en nuestros días la influencia que el calor tiene en la agresividad de las personas, como explica el doctor Rojas Marcos ⁹. Esta justificación científico-psicológica habría sido del agrado de Cervantes, que al parecer tan bien conocía el primer tratado de psicología aplicada de nuestra ciencia, el *Examen de ingenios para las ciencias*, del doctor Huarte de Sanjuan.

Se marchan en silencio y la cámara en toma fija pero semicircular desde la tierra sigue la subida de una loma mientras se ennegrecen las míticas figuras. Don Quijote habla de fantasmas ("esa caterva que anda entre

⁹ Vid. *La ciudad y sus desafíos*, 1991.

nosotros") . Giran arriba y las ennegrecidas figuras se componen en un claro homenaje a Gustavo Doré, el ilustrador favorito del siglo XIX, recogiendo la interpretación visual más afamada y popular de los universales personajes, guiño cómplice del realizador al espectador, que parece contagiado por el autor implícito de la novela. Estos ennegrecimientos suponen una de las más conocidas aportaciones de Eisenstein a las técnicas de expresión cinematográficas. El gran calor de efectos distorsionantes se hace llegar de nuevo ópticamente por la descomposición del horizonte, que desprende un humo blanquecino que se funde con el polvo que levantan los dos rebaños de ovejas que descienden hacia una vaguada, de modo que Don Quijote sólo percibe el polvo. La confusión está servida. Contra el límpido cielo azul, los protagonistas, ahora bajo un castaño, en un contrapicado exaltante y humorístico: Sancho en su pequeño rucio queda siempre situado muy por debajo de Don Quijote. El primer plano que continúa el contrapicado de Don Quijote (exaltación libresca) contrasta con las tomas en cuadro de Sancho, que subido en su rucio y apegado a la tierra duda de las palabras de su amo. Tras Don Quijote, sin embargo, siempre el cielo. Del polvo que levantan las ovejas, salen conjurados por la palabra de Don Quijote los medievales ejércitos, aprestos a la lucha, con la jocosa narración de nuestro héroe que, por la palabra, se convierte en dueño de la pantalla, en realizador. El contrapicado de Don Quijote, intercalado en el montaje con las tomas de las ovejas-ejércitos y describiendo al desconcertado Sancho la imaginada batalla, nos lo muestra visiblemente ciego a causa de la celada, que le tapa los ojos. No desiste de convencer al escudero e irónicamente para nosotros repite: "No ves, no ves", en su propia ceguera.

El montaje óptico mezcla ovejas y caballeros; el montaje sonoro, balidos y trotes. Los primeros planos de las enormes espuelas muestran la exagerada ferocidad de aquellos antiguos héroes de nombres pintorescos y humorísticos. Don Quijote se decide a intervenir pero Rocinante se gira obligado por las ovejas al tiempo que el montaje nos muestra a los caballeros derribados, que dejan paso a la infantería. Cuando todo termina el fracaso es una toma desde la tierra, con primer plano de Sancho el Bueno, que sostiene a su amo mientras las patas de las ovejas pasan engrandecidas. Podemos observar aquí una oposición en el ritmo, en la alternancia de tomas activas o pasivas: las obsesivas y pertinaces patas de las ovejas pasan

ante la cámara. el agrandamiento de las patas expresa la obstinación del triunfo de la realidad por un procedimiento subjetivista, el primer plano.

De nuevo, como en el paso del "resumen" al **Tranco**, la cámara permanece en toma fija mientras los cuatro protagonistas se alejan, hablando de comerse unas sardinas y rematando con el curioso discurso de Don Quijote sobre los cuidados que Dios da a las más extrañas criaturas para ser cantadas, tales como mosquitos y renacuajos.

Hay un cambio en el orden respecto a la novela (final del cap. XVIII) donde después de ese raro en el sentido de escaso discurso, Sancho le busca las muelas. Se van andando (mientras en la novela, por contra, dice Don Quijote: "Sube a tu jumento, Sancho el Bueno"), con lo que el realizador resalta visualmente la igualdad de hombres y animales, reforzando así las palabras del héroe que evocan la divinidad de todos los héroes. La noche se acerca.

Secuencia 2ª: Episodio de los frailes y el muerto.

Lento traveling de toma en cuadro donde la frondosa naturaleza tapa los cuerpos de los protagonistas: la naturaleza es "la idea" en la terminología de Eisenstein, de esta secuencia. Se ha hecho noche cerrada en la espesura de los árboles. Las llamas de la caravana de frailes con las andas del muerto pasa entre los árboles. Don Quijote aparece entre ellos; la movilidad de la cámara en círculo expresa su alucinación. En picado ligero que se acerca al primer plano, la cámara se detiene ahora mientras los jinetes y las antorchas giran a su alrededor, desencadenando su intervención. Montado en Rocinante, en contrapicado, las figuras se recortan contra la oscuridad aclarada tras el bosque, simbolizando la cólera. Una luz azulada, casi áurica, subraya ahora el carácter religioso del episodio. Religión y naturaleza¹⁰ están recogidos ya en el significado de las tomas que alternan

¹⁰Así lo afirma Américo Castro cuando escribe: "Esta idea de naturaleza, la cual con tanta finura como habilidad es llamada "mayordomo de Dios" y cuyo sentido histórico apunté es un eco de los admirables esfuerzos realizados durante los siglos XV y XVI para situar los valores supremos de la vida en el seno mismo del devenir natural, con lo cual la trascendencia medieval era substituida por la immanencia, según dicen los filósofos: lo divino no trasciende de este mundo y de esta humanidad" (1980: 163)

en el montaje, provocando el choque catártico en el personaje. Pero aún nos falta el principal ingrediente cervantino, lo humano y su manifestación psicológica. Cuando don Quijote aclara el error con el abatido fraile, es presentado por Sancho como "el caballero de la Triste Figura". La cámara, en un lentísimo traveling hacia adelante que desemboca en un primer plano, el suave pero inexorable vértigo que las palabras de su escudero provocan en él.

Esta introspección psicológica es uno de esos "instantes privilegiados" de los que hablaba Eisenstein y que pueden incluirse, como expresión de la interioridad que son, dentro del principio o género lírico. Su carácter diferenciador se muestra en el salto en el modo de expresión, en terminología de Todorov (1975: 58)¹¹.

Todo esto nos lleva a observar que los géneros literarios, además de las formas históricas por las que los conocemos, poseen un contenido que puede manifestarse también en la forma cinematográfica. Esa manifestación se produce por el movimiento de la cámara hacia el primer plano, el plano de la introspección psicológica¹². El movimiento de la cámara sea real u óptico que precede al primer plano, expresa ese cambio en el modo, captando para sí la atención del espectador y llevándolo hacia la intimidad con el personaje, que puede expresarse libremente. En este caso todo ello se refuerza por la ausencia de palabras, música o ruido alguno.

El silencio, un silencio que prosigue en el comienzo de la cena, filmada en toma fija en cuadro desde un lugar más bajo que el que ocupan los protagonistas, sentados en piedras. La belleza del cielo domina pues la toma; bajo él, las encinas en círculo se ciernen sobre las rocas donde se han sentado a cenar. Conversan acerca del sobrenombre y Sancho explica la obviedad del apodo inventado con la naturalidad de las gentes del pueblo.

¹¹ "La categoría de modo concierne al grado de presencia de los acontecimientos evocados en el texto"

¹² Así lo definía el cineasta Jean Epstein (1948: 171): "Entre el espectáculo y el espectador no hay ninguna varanda. No se conserva la vida: se penetra en ella. Esta penetración permite todas las intimidades. Un rostro bajo la lupa se pavonea y despliega su ferviente geografía... Es el milagro de la presencia real, la vida manifiesta, abierta como una hermosa granada sin su cáscara, asimilable y bárbara. Teatro dentro de la piel."

Los primeros planos expresan la autorreflexión; la vuelta a la toma en cuadro objetiva el encinar, la noche, el misterio de la procedencia de tan delicada frase en hombre tan rudo.

En la novela este diálogo es previo a la cena. Coinciden novela y película, capítulo y secuencia en el discurso de Sancho acerca de los males de no tener vino (fin.cap.XIX). La sed les empuja a buscar agua en un bosque de castaños. El travelling nos introduce en otra secuencia.

Secuencia tercera: episodio de la rueda de batán

Sancho guía la búsqueda del agua ("pareciple bien el consejo a don Quijote, I,XX: 245). El picado girando alrededor de Sancho desde arriba expresa su miedo. No hay música ya que se trata de demostrar el desconcierto que tiene su origen en una confusión de los sentidos, el de la vista ("comenzaron a caminar por el prado arriba a tiento porque la oscuridad de la noche no les dejaba ver cosa alguna." Idem) y del oído que produce la oculta rueda de batán.¹³

Toda esta secuencia ha sido modificada, sacrificando la historia que Sancho cuenta a don Quijote para evitar que se vaya, sustituyéndola por una terrible tormenta que refuerza la idea de la naturaleza divina, cuya más alta manifestación se produce en la descarga eléctrica, actualizándose así la vieja idea panteísta. En nuestros días está aceptado el principio eléctrico como motor del Bing-Bang y no cabe duda que esto habría sido del agrado del autor, pues se trata de incorporar los conocimientos científicos a la explicación del mundo.¹⁴

El primer plano de las patas atadas de Rocinante, que Sancho libera raudamente, con la aurora al fondo, aclara la "magia" atribuida por nuestro héroe al sabio Frestón. La luz del día les da valor para acercarse al agua. La cámara se sitúa fija y en una grúa tras la rueda, que aparece así en primer plano, girando enorme mientras ellos se rien de sí mismos. Pero Sancho ríe en demasía y recibe exactamente "dos palos" (pág. 255).

¹³ Vid. Américo Castro en el capítulo "La doctrina del error" (1980: 123)

¹⁴ Vid. Stephen Hawking: *Historia del tiempo*.

El travelling recoge ahora no sólo el camino, sino la discusión salarial que Sancho plantea. Don Quijote siempre queda por encima, salvo en el atrevimiento del escudero, que es recogido en primer plano. Las palabras de Sancho tienden a conservarse tal y como aparecen en la novela¹⁵

Secuencia cuarta: el episodio del yelmo bacía.

Toma en panorama de los campos. Los protagonistas se detienen a mirar a un lado y otro del camino con gesto de quien no está muy seguro de su vista, para tratar de saber quien se acerca por el camino, mientras los animales permanecen quietos. ¿Acaso eran algo miopes y de ahí la facilidad para disolver las formas? ¿Será éste el origen del *engaño a los ojos*? La confusión o miopía permite a nuestro héroe poner en marcha su imaginación, y como la celada de su industria le ha provocado la pérdida de dos ruedas, su locura se vuelve práctica para tratar de hacerse con el yelmo de Mambrino. Se calza ritualmente el guante de batalla, en primer plano exagerado, y persigue al barbero y al burro. Lo coge taurino pero la toma está en picado expresando ahora el humor del episodio. Cuando osa criticar la interpretación de su amo, la cámara toma un primer plano en perspectiva que recoge el discurso de Sancho, de nuevo exacto en su fidelidad a la novela¹⁶.

yelmo
rucio
Sancho

El rucio "igual" a Sancho con el barbero y sitúa a éste en la perspectiva real, que comparte con el espectador.

¹⁵ "Está bien cuanto Vuestra Merced dice -dijo Sancho- pero querría yo saber (por si acaso no llegase el tiempo de las mercedes y fuese necesario recurrir al de los salarios) cuánto ganaba un escudero de caballero andante, y si concertaban por meses o por días, como peones de albañil". (pág. 256)

¹⁶ "Lo que yo veo y columbro -respondió Sancho- no es sino un hombre sobre un asno pardo como el mío que trae sobre la cabeza una cosa que relumbra". (pág. 257)

Secuencia quinta: episodio de los galeotes.

El travelling nos introduce de nuevo en la última secuencia que comentamos, con una toma fija desde una loma que permite ver la cadena de galeotes que se aleja por el camino real. Prácticamente toda la secuencia está en travelling, en caminar constante, roto por el contrapicado exaltante de don Quijote, quieto, mientras la cadena pasa gruesa contra el cielo límpido. Los presos responden desde abajo, en tomas en picado, salvo Pasamonte que se hace con primeros planos, como en la novela reclama mayor gloria para sí que la de los autores del Lazarillo. Sancho se aleja viendo la atención de don Quijote. La cámara en toma en cuadro recoge la batalla. El montaje alterna los primeros planos de un arma que se está cargando y que don Quijote logra arrebatar al guardia cayendo, como en la novela, en manos de Pasamonte. Un primer plano que llena la pantalla con una mano al cielo muestra el manojito de llaves que abrirá las cadenas. Entonces se produce un disparo que en la novela queda tensamente en el ambiente sin realizarse¹⁷. ¿A qué responde esta variación tan ostensible? ("...con la cual, apuntando al uno y señalando al otro, *sin disparalla jamás...*" pág. 279). Tal vez sea imprescindible para que el espectador actual, al final del siglo más violento de la historia, perciba la gravedad de la aventura contra la autoridad.

El contrapicado en perfil, la toma de los traidores de Ginés, que se atreve a burlarse de su libertador por el yelmo-bacía y la negativa a cumplir la extraña orden de don Quijote son los desencadenantes del apaleamiento más triste de este libro aleccionador. La saña del ahora ya delincuente, antes salvado por la bondad del héroe, le lleva a romper la inofensiva bacía que don Quijote busca entre la hierba.

Conversan fraternalmente, amo y escudero, "en pelota".

Aquí termina el capítulo XXII de la novela pero el filme lo rema-

¹⁷Este episodio ha sido objeto de exhaustiva investigación de Martín de Riquer (1988): "Ahora ya se puede estar seguro de que Alonso Fernández de Avellaneda es un pseudónimo que esconde aquel aragonés que conoció en sus años de milicia y que ha denigrado con la figura de galeote... Cervantes sabía muy bien quién era el autor del Quijote anónimo publicado en 1614 con pie de imprenta en Zaragoza".

ta con una toma en contrapicado del perfil de don Quijote pronunciando su discurso contra todas las hermandades del mundo. La cámara está quieta, bajo los personajes, enaltecidos, mientras las nubes, símbolo universal de fecundidad, pasan llenas y veloces como las palabras liberadoras del héroe.

SUCINTA BIOGRAFÍA ARTÍSTICA DE MANUEL GUTIERREZ ARAGÓN

Como guionista.

1972: *Corazón solitario*, (dirección de Francisco Betriu).

1973: *Furtivos*, (dirección de José Luis Borau).

1976: *Las largas vacaciones de 36*, (dirección Jaime Camino).

Como realizador.

Cortometrajes.

1969: *Hansel y Gretel*, (práctica fin de carrera).

1969: *El último día de la humanidad*.

1970: *El Cordobés*.

Largometrajes.

1973: *Habla mudita*, (Premio de la crítica en el festival de Berlín).

1977: *Camada negra*, (Premio al mejor director del festival de Berlín).

1977: *Sonámbulos*, (Concha de plata del festival de San Sebastián).

1978: *En el corazón del bosque*, (inspirada en *Heart of Darkness* de Joseph Conrad).

1980: *Maravillas*.

1982: *Demonios en el jardín*.

1984: *Feroz*.

1984: *La noche más hermosa*.

1986: *La mitad del cielo*, (Concha de oro en San Sebastián).

1988: *Malaventura*.

1991: *El Quijote*.(para TVE).

1992: *Oriente*, (inspirada en un texto de Eduardo Galeano).

Ha debutado como dramaturgo:

1992: *Morirás de otra cosa*.

En la actualidad preside la Sociedad General de autores de España.

BIBLIOGRAFÍA

- ABBAGNANO, Nicolás, *Historia de la filosofía*, Barcelona: HORA, 1981.

- CASTRO, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona: Noguer, 1980.

- CERVANTES, Miguel, *Don Quijote de La Mancha*, Madrid: Cátedra, 1991.

- COSTA, Antonio, *El lenguaje cinematográfico*, Barcelona: Paidós, 1991.

- DELEUZE, Gilles, *La imagen-movimiento*, Barcelona: Paidós, 1984, Reed. 1991.

- ECO, Umberto, *Tratado de semiótica general*, Barcelona: Lumen, 1988.

- EISENSTEIN, Serguei, *La forma del cine*, México: Siglo XXI, 1986. Con especial atención a "Aproximación dialéctica a la forma del filme" (1929, pp. 48-64).

- EPSTEIN, Jean, *La poésie d'aujourd'hui*, París: Editions Jacques Melot, 1994.

- MARTÍN de RIQUER, *Cervantes, Pasamonte y Avellaneda*, Barcelona: Grijalbo, 1988.

- TODOROV, Tzvetan. *Poética*, Buenos Aires: Losada, 1975.