



Don Quixote (Georg Wilhelm Pabst, 1932)

EL QUIJOTE SIN CANON

Notas sobre *Don Quichotte* (Georg Wilhelm Pabst, 1933)

Vicente Sánchez-Biosca

¿QUÉ ES UN QUIJOTE CANÓNICO en lo que a representación cinematográfica se refiere? ¿Cómo podría esta reciente forma de expresión artística —el cine— asentar un modelo de la novela y personaje cervantinos digno de ser imitado? La respuesta es inequívoca: de ninguna manera. En obras en las que el peso de la tradición es tan opresivo y contundente, el cine se encuentra desbordado en tres registros: desbordado iconográficamente, pues los grabados, los dibujos, los cuadros, los carteles, los millones de representaciones teatrales, operísticas, espectaculares en suma, han establecido moldes que sería muy costoso derribar o conculcar y, en cualquier caso, siempre serían arrastrados a la comparación con las formas atípicas ensayadas; desbordado, a continuación, narrativamente, pues el cine, que *a priori* tendría la ventaja de ser un arte proclive al relato y, por consiguiente, a la adaptación novelesca, se había de sentir impotente ante la cascada de acciones que contiene el *Quijote*, además de ser indiferente y heterogéneo, como medio de expresión, al sentido de los géneros con los que la obra cervantina dialoga (novela morisca, pastoril, de caballerías, bizantina, lírica...); desbordado, por último, en lo que al carácter o al personaje se refiere, pues don Quijote (y, en puridad, también su complemento, Sancho) se ha convertido con el paso de los siglos en un tipo, menos homogéneo tal vez que los de las tragedias de Shakespeare, pero no menos inexpugnable.

Don Quichotte fue rodado por Georg Wilhelm Pabst durante 1932 en una triple versión, inglesa, francesa y alemana. Se trataba de una experiencia visual y sonora en la que el cantante de ópera Chaliapin interpretaba al hidalgo manchego, incorporando cantos en su interior y, así, se mataban dos pájaros de un tiro: por uno, se

alimentaba el nuevo hallazgo sonoro en clave musical; por otro, se permitía el lucimiento del ilustre cantante lírico ruso, que interpretó las tres versiones, aun cuando los actores secundarios variaron en cada una de ellas. Se trata de una obra concisa, consciente de sus limitaciones y experimental en algunos campos específicos en los que prolonga investigaciones plásticas que habían ocupado al cine alemán de los años del «Gran Mudo» y en las que el propio Pabst había participado muy activamente.

En el texto que sigue nos limitaremos a retener la aportación del director vienes en algunos de los campos mencionados, lo que equivale a decir su tratamiento específico de aquellos aspectos imposibles de vadear en el *Quijote*, pues son consustanciales a su confección y tradición interpretativa. Para concluir esta lectura realizaremos algún apunte sobre la representación expresionista y señalaremos una fuente iconográfica que, entre otras, sirvió de filtro a la representación de espacios, personajes y motivos visuales.

NARRACIÓN Y REFLEXIVIDAD

Pabst desoye el espíritu de amalgama y articulación del *Quijote*, tanto como el de su variedad genérica y de acciones. Y no es mala solución. Imposible, al tiempo que absurdo, sería para el cine de los años treinta entablar un diálogo con unos géneros que no pertenecen ni a su medio de expresión ni a su tiempo, y que nada dirían a los espectadores de 1930. Pabst selecciona, así, acciones que sirven simbólica o emblemáticamente para definir a su personaje (según su interpretación, claro está, y no de acuerdo con la complejidad cervantina) y con ayuda de un puñado de hazañas (la de los rebaños de ovejas, la de la cadena de forzados, la de los molinos de viento y poco más) compone una estructura que se cierra con la muerte del hidalgo ante la pira de sus libros consumiéndose por dictado de la Inquisición.

Pero narración, en el *Quijote*, no significa sólo articulación de secuencias de aventuras y motivos genéricos o tópicos literarios; es también reflexividad, es decir, literatura dentro de la literatura, meditación, juego e ironía sobre los medios de expresión y ficción coetáneos e inmediatamente anteriores. Dejando fuera de circulación los géneros pastoriles, bizantinos, caballerescos, etcétera, Pabst traduce el aspecto lírico al canto de Chaliapín y maneja el espíritu autorreflexivo sobre la novela de caballerías en dos secuencias que condensan otras tantas opciones de puesta en escena.

La primera de ellas está ubicada en el mismo arranque de la película. Diseñada por Lotte Reiniger, proyecta sobre vetustos libros de caballerías unas siluetas recortadas que, en sobrepresión, representan combates y hazañas. El recurso está próximo a lo maravilloso (uno de los géneros predilectos de Reiniger, pues lo cultivó en numerosos «filmes de siluetas») y funciona muy hábilmente como fondo y prelude de la

acción: como fondo, pues es a partir de estos relatos fragmentarios asimilados o retenidos por la febril imaginación del protagonista como se elevará el filme mismo; como preludio, en tanto en cuanto este agolpamiento fantástico de acciones, heterogéneas figurativamente respecto al resto de la película, son su necesario precedente, lo que ha provocado la salida de sí del hidalgo manchego, que aparecerá acto seguido en su habitación recitando uno de sus más célebres párrafos.

La segunda es, a la par que sencilla, muy funcional. Como decíamos, *Don Quijote* es una obra reflexiva sobre la literatura de su tiempo y sobre la anterior que todavía pesaba sobre su tiempo. Su tema son, pues, los libros, la materia misma con la que se expresa Cervantes. Pues bien, Pabst tiene el acierto de concentrar en una secuencia este espíritu reflexivo trasladándolo al campo específico de la representación espectacular. En dicha secuencia se encarna y condensa la locura de don Quijote y su visión de los hechos de su vida por medio del filtro de los personajes y novelas que tan profusamente ha devorado, representados en el célebre Amadís. Pabst decide hacerlo por medio de un procedimiento teatral: unos juglares ambulantes hacen su aparición en el pueblo a fin de representar para regocijo del público las hazañas del caballero Amadís de Gaula. Con motivo de dicha representación, tratada con distancia, proyecciones de sombras y deformaciones ópticas, Alonso Quijano penetra en la ficción teatral y, ante el estupor del público, la emprende a golpes con los actores, exigiendo, como prez de su victoria, ser armado caballero.

EL EXPRESIONISMO

Harto arriesgado es utilizar el término expresionismo para dar cuenta de una estética de conjunto. Mucho más si extendemos su condición a años figurativamente más estables como son los años treinta. Pese a todo, si aceptamos el concepto de modo muy laxo como una mirada subjetiva, visionaria, y, paralela y complementariamente, una actitud de distanciamiento sin paliativos de la enunciación respecto al drama representado, entonces el comportamiento expresionista respecto a un personaje como don Quijote y respecto a la realidad se colocaría en un punto bien lejano de la piedad cervantina; piedad en la que la ironía encuentra en su camino esa tan sutil forma de humanismo que fue característica de Cervantes.

Sería abusivo pretender que el *Quijote* de Pabst sea expresionista. Sin embargo, algunos rasgos apuntan que la actitud adoptada por el director hacia su personaje parte de una contradicción en la que el expresionismo tiene alguna intervención: mientras en el tratamiento narrativo, la herencia cervantina (y no me refiero ahora a Cervantes mismo) pesa demasiado y la convención impide salirse de la pauta de un personaje con ribetes cómicos, en sus decisiones de puesta en escena, el rasgo determinante en Pabst será

el distanciamiento, incluso un distanciamiento abismal, entre la enunciación y el personaje. Y esa fractura enorme está abonada por el montaje y la iluminación: uso de contrapicados, saltos abruptos de escala y angulación, contrastes lumínicos distanciadores.

Una secuencia explica a la perfección lo que decimos: el ataque a los molinos de viento que constituye en el filme la postrera hazaña del ingenioso hidalgo. Un plano general presenta una serie de molinos colocados en escorzo y en diagonal, con una sistematicidad de posiciones que resulta cuando menos sospechosa. Sobre un plano muy semejante a éste se cerrará el bucle de la secuencia. Entre ambos, tiene lugar una serie muy fragmentada de planos (tanto más si tenemos en cuenta el periodo primitivo del sonoro de que se trata), cuya disparidad queda acentuada por la variedad de angulaciones y el juego plástico. Contrapicado del hidalgo a caballo, irreconocible bajo su armadura; sombras y movimientos circulares de las aspas de los molinos que Pabst se esmera en tomar en planos de detalle. La deformación por medio de la construcción recuerda la todavía cercana herencia del expresionismo cinematográfico que había hecho de los decorados rebosantes y pictorizantes un verdadero programa. Sin embargo, Pabst alivia estas deformaciones mediante un respeto del orden figurativo primario.

Así pues, esta representación presenta una ambigüedad hartamente curiosa: por una parte, apunta al delirio del protagonista que la mira y que alucina esos gigantes que sólo en su imaginación existen, sin, por supuesto, incurrir en el infantilismo o la torpeza de representarlos como el sujeto los percibe; por otra, se distancia del protagonista percibiéndolo dentro de ese artefacto monstruoso que lo hace enloquecer. Aquí queda sintetizada la anfibiología expresionista.

UN FILTRO MODÉLICO: FAUSTO

Ni Pabst ni ningún otro artista que se zambulla en el *Quijote* es capaz de dialogar en una urna cerrada con el texto de su adaptación. Su mera tentativa conduciría a un fracaso estrepitoso del que no sólo están llenas las páginas de las adaptaciones de la obra cervantina, sino las de buena parte del canon literario y narrativo. Tal vez ésta sea la razón por la que reza una antigua doxa que las obras literarias importantes dan como resultados malas o pésimas adaptaciones cinematográficas: no por la magnitud de la obra sólo, sino —sobre todo— por el estruendo que organizan las mediaciones iconográficas, narrativas, etcétera, de una tradición de adaptaciones en numerosas artes y formas de expresión.

Sea como fuere, Pabst se enfrenta al *Quijote* desde la tradición del cine alemán de los años veinte, con un bagaje estético en el que él mismo forjó sus valores y su autoría, optando por algunos de los recursos que hicieron su gloria y desviándose en la línea realista con posterioridad. A propósito de la mencionada autorreflexividad,

no estaría de más recordar que Pabst había adaptado precisamente a Brecht en fecha muy reciente y en soporte sonoro. En efecto, en *La ópera de los tres centavos* (*Die Dreigroschen oper*, 1930) tuvo que enfrentarse con todos los procedimientos de distanciamiento y representación dentro de la representación que el dramaturgo y teórico marxista había utilizado con tesón e insistencia.

En esta red de cruces que fue *Don Quichotte*, Pabst deja constancia de un filtro que pudo servirle de inspiración iconográfica. Consciente o inconsciente, poco importa; pactada, en todo caso, con otras fuentes. Fue la obra de Friedrich W. Murnau, *Fausto* (*Faust*, 1925). Y lo fue probablemente por varias razones: en primer lugar, estaba inscrita en la tradición alemana con el grado de abstracción que le era propio, frente al realismo que destila la obra cervantina; en segundo, su ambientación tenía lugar en una época semejante del pasado, al filo del Medioevo y el Renacimiento, entre gabinetes de sabios o locos, ferias con representaciones acrobáticas y espectaculares y pilas y piras de libros ardiendo; por último, la combinación entre iluminación y decorados tenía una vocación hermética y compacta en la obra alemana de la que Pabst no quiso desentenderse para una obra de iconografía tan fuerte, y la figura del «arquitecto escénico» Ardrei Andreiev demuestra esta filiación con el cine de los años veinte.

Tres ejemplos pueden servirnos para rastrear esta notable influencia (que, dicho sea de paso, no excluye otras). El primero, la representación de la feria, tal vez menos caótica que aquella que en *Fausto* servía de paso a la alegoría de la peste insuflada por Mefistófeles; el segundo, el gabinete de lectura donde Fausto condensa toda la historia y sabiduría de la humanidad en los años de su vejez, claustrofómicamente encerrado, con un decorado de libros y bóvedas y una sensación de asfixia. El hidalgo aparece por vez primera en su gabinete, encerrado en sus lecturas, con estantes y libros antiguos. El tratamiento de la cámara es mucho más dinámico y menos asfixiante que el utilizado por Murnau; la voz, es decir, el sonido, contribuye también a rasgar el velo de la *Stimmung*, la atmósfera, que en Murnau era insoportable. Sea como fuere, incluso la iconografía del *Quijote*, a pesar de carecer de la libertad de adaptación debida al peso de una larguísima e intensa tradición iconográfica, no es del todo extraña al *Fausto* pintado por Murnau. El último, el motivo visual de los libros ardiendo. En este episodio, quizá más que en los anteriores, el referente cervantino no ofrece ninguna clave y acaso eso hiciera sentirse más libre a Pabst para elegir sus parámetros iconográficos, sus fuentes y sus deudas.

Espejos entre ficciones

El cine y el *Quijote*

Edición de Carlos F. Heredero



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CULTURA



SOCIEDAD
ESTATAL
DE
CONMEMORACIONES
CULTURALES

MINISTERIO DE CULTURA

MINISTRA
Ángeles González-Sinde
SUBSECRETARIA
Mercedes del Palacio

SOCIEDAD ESTATAL DE CONMEMORACIONES CULTURALES

PRESIDENTA
Soledad López
DIRECTOR DE PROYECTOS
José Luis García Canido
GERENTE
Ignacio Ollero Borrero

Consejo de Administración

PRESIDENTA
Soledad López
VOCALES
Rogelio Blanco Martínez
Javier Bonilla Arjona
Raquel de Diego Ruiz
Eduardo Díez Patier
Fernando Escribano Mora
José Aurelio García Martín
José Antonio Gonzalo Angulo
Juan Ángel Esteban Paul
José Luis Martín Rodríguez
Rosa Peñalver Pérez
Francisco de Asís Javier Rodríguez Mañas
Juan Carlos Sánchez Alonso
Alberto Valdivieso Cañas
Natalia Vitores Mingo
SECRETARIO
Manuel Esteban Pacheco Manchado

EDICIÓN

DIRECTOR DE LA EDICIÓN
Carlos F. Heredero
COORDINADORA EDITORIAL
Amaya de Miguel
AUTORES
Bernardo Atxaga
José Luis Borau
José Luis Castro de Paz
Juan Miguel Company
Roberto Cueto
Domènec Font
Jesús García de Dueñas
Jorge Gorostiza
Román Gubern
Carlos F. Heredero
José-Carlos Mainer
Pedro Medina
Vicente Molina Foix
José Enrique Monterde
Àngel Quintana
Esteve Rimbau
Jonathan Rosenbaum
Sergi Sánchez
Vicente Sánchez-Biosca
Domingo Sánchez-Mesa Martínez
Jean-Claude Seguin
Konstantin Stanishevski
José Luis Téllez
Dario Villanueva
Santos Zunzunegui
DOCUMENTALISTA
Asier Mensuro
FOTOGRAFÍAS
Filmoteca Española
CORRECCIÓN DE TEXTOS
Verdana. Proyectos Editoriales
DISEÑO Y MAQUETACIÓN
Martín Moreno & Altozano
www.mm-atriana.com
IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN
Gráficas Muriel, S.A.

AGRADECIMIENTOS

A Pedro Medina,
por el imprescindible apoyo que me ha
brindado siempre y por su ayuda constante
para la localización de todo tipo de
materiales relacionados con el binomio
«Cinc-*Quijote*».

A Antonio Santamarina,
por su lúcida contribución asesora en la
lectura de mi artículo y por haberme
facilitado el acceso a las copias en DVD
de varias películas.

A Nuria Martínez de Castilla,
por su muy agradecibles exigencias
filológicas y editoriales, que han hecho
mucho mejor este libro. Y, sobre todo, por
su amistosidad y entrañable presencia a lo
largo de todo el camino durante el
desarrollo del proyecto.

A Rosario González Martínez,
por su eficacia y su constante disponibilidad
en las gestiones para la tramitación de
los artículos, las transcripciones
y las traducciones.

A Amaya de Miguel,
por su activa labor para impulsar, de
manera decisiva, la fase final de la edición.

A todos y cada uno de los autores de los
artículos, porque la valiosa contribución
de sus textos ha hecho realmente posible la
existencia de este libro.

A Susana Hernández Ríos,
porque su presencia diaria y su ayuda
infatigable me han dado fuerzas, en todo
momento, para afrontar el trabajo con
el necesario rigor. Y porque siempre está
cuando la necesito.

ISBN 978-84-92827-61-9

DEPOSITO LEGAL M-44294-2009

SUMARIO

EN UN LUGAR DE LA PANTALLA...

- 11** IMÁGENES DE DON QUIJOTE
Carlos F. Heredero

ARTES Y ENCANTAMIENTOS

- 17** EL QUIJOTE: PLAZA DE TODAS LAS ARTES
La novela, el cine y la ruptura de los límites
José-Carlos Mainer
- 29** HUELLAS DE DON QUIJOTE
José Luis Borau
- 51** EL QUIJOTE DE 1605 Y EL PRECINEMA
Darío Villanueva
- 61** UNA LECTURA CINEMATOGRAFICA DEL QUIJOTE
Román Gubern
- 75** LA VOZ DE DON QUIJOTE
Bernardo Atxaga

TEORÍAS Y RECUENTOS

- 89** LA HUELLA DE LA LETRA EN LA IMAGEN
Modos y formas en la representación filmica del *Quijote*
Juan Miguel Company Ramón
- 99** POR EL CAMINO, YO ME ENTRETENGO
Ficción y metafiction en las adaptaciones del *Quijote*
Domènec Font
- 111** RETABLO DE INDUSTRIAS E INVENCIONES
Jesús García de Dueñas
- 125** LA HISTORIA AUSENTE
El *Quijote* como ficción histórica
José Enrique Monterde
- 133** ENTRE PALABRAS E IMÁGENES
Un modelo teórico para el análisis de las adaptaciones
de *Don Quijote de La Mancha*
Domingo Sánchez-Mesa Martínez

IMÁGENES Y PELÍCULAS

- 151 CUANDO DON QUIJOTE ERA MUDO...
Jean-Claude Seguin
- 175 EL QUIJOTE SIN CANON
Notas sobre *Don Quichotte* (Georg Wilhelm Pabst, 1933)
Vicente Sánchez-Biosca
- 181 LA RUTA DE DON QUIJOTE
Que trata de la condición y el ejercicio del cinematógrafo
y donde se cuenta la rica ganancia que un cineasta catalán
extrajo de la grande aventura de llevar a la blanca pantalla
las andanzas del ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha
Santos Zunzunegui
- 189 REALISMOS, GRABADOS O... «UNA ESPESA CORTINA DE INCIENSO»
A propósito de *Don Quijote de La Mancha* (Rafael Gil, 1947/1948)
José Luis Castro de Paz
- 201 DON QUIJOT (1957)
de Grigoriy M. Kózintsev
Konstantín Stanishevski Kushneriov
- 217 LOS OJOS VENDADOS
Lo quijotesco en el cine de Éric Rohmer
Àngel Quintana
- 227 ORSON WELLES Y DON QUIJOTE
Entre la narración y el ensayo
Esteve Rianbau
- 235 CUÁNDO Y CÓMO PODREMOS TERMINAR EL DON QUIXOTE
DE ORSON WELLES
Jonathan Rosenbaum
- 245 ESPEJOS ENTRE FICCIONES
Pasamonte, Avellaneda, Cervantes y Gutiérrez Aragón
Carlos F. Heredero
- 259 EL SOÑADOR Y SU REVERSO
Notas para una herencia cinematográfica de los arquetipos de don Quijote
Sergi Sánchez

SONIDOS Y DISEÑOS

- 269 LAS ARTES DEL ENCANTAMIENTO
Modos de representación musical en las versiones cinematográficas del *Quijote*
Roberto Cueto

281 IMÁGENES SONORAS DE DON QUIJOTE EN EL CINE
José Luis Téllez

295 ESCRIBANÍAS Y PISAPAPELES
La escenografía filmica de *Don Quijote*
Jorge Gorostiza

UN PROYECTO FALLIDO

319 EL HIDALGO CINÉFILO
Historia de un fracaso quijotesco
Vicente Molina Foix

DOCUMENTACIÓN

329 FILMOGRAFÍA
Pedro Medina

1. FICCIÓN EN IMAGEN REAL

Largometrajes
Cortometrajes

2. DOCUMENTAL

Largometrajes
Cortometrajes

3. ANIMACIÓN

Largometrajes
Cortometrajes

4. DANZA

5. TELEVISIÓN

Ficción en imagen real
Documental
Animación

341 BIBLIOGRAFÍA
Carlos F. Heredero

1. MONOGRAFÍAS

2. ARTÍCULOS GENERALES

3. SELECCIÓN DE TEXTOS SOBRE PELÍCULAS

4. GUIONES Y NOVELAS DE LAS PELÍCULAS

5. BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA CITADA EN ESTE VOLUMEN

6. EDICIONES DEL *QUIJOTE* CITADAS POR LOS AUTORES