

Adaptación e contido latente: a propósito dunha secuencia de
El Quijote (1992) de Manuel Gutiérrez Aragón*

Franklin García Sánchez

Esta comunicación baséase no estudo dunha secuencia da película *El Quijote*, adaptación ou, mellor, reescritura do célebre episodio cervantino das ovellas ou, se se prefire, das ovellas e dos exércitos. O presuposto teórico no que me apoio é de orde ontolóxico e relaciónase co carácter plástico-cinético-sonoro do medio fílmico, é dicir, co ser do cinema en tanto que forma, movemento e son. Este xeito de ser do cine permítelle situarse nunha posición altamente vantaxosa ante a realidade profílmica e configurar unha mímese excepcionalmente vigorosa do universo material. Aínda que empreguei o termo de «mímese», non estou tratando de apuntar en absoluto ó pretendido realismo do cine, senón á súa recoñecida capacidade para facer corpo coa realidade material, como xa vira Siegfried Kracauer na súa obra xerminal *Theory of Film*, de suxestivo subtítulo: *The Redemption of Physical Reality*¹. Por outra banda, o profílmico non é outra cousa que aquilo que se achou diante da cámara e que impresionou a película², xa sexa a sala na que nos atopamos ou os dinosaurios de Spielberg. Trátase, xa que logo, non do realismo do cine, senón da súa óptima capacidade para transcendelo como consecuencia da súa relación simbiótica coa realidade física. Unha volta de rosca máis e achámonos co sinalamento de Jean Mitry verbo da esencia surrealista do cinema a causa da súa ligazón coa realidade e, sobre todo, os seus contidos latentes³. Situados nesta perspectiva do físico e do oculto e da súa íntima relación, cómpre anotar a importancia no cine da exploración das relacións de contigüidade como forma de penetración no universo do subxectivo e de densificación poética do sentido. De aí que o cinema adoite inscribirse no nivel metafórico mediante transposición metonímica e non

(*) Traducción do castelán de M^a Fe González Fernández.

1. Sigfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Londres-Oxford-Nova York: Oxford University Press, 1971, pp. 71 e 237.

2. Étienne Souriau, *L'Univers filmique*, Paris: Flammarion, 1953, p. 8. Citado por André Gaudreault, *Du littéraire au filmique: Système du récit*, Paris: Les Presses l'Université Laval, Méridiens Klincksieck, 1988, p. 21.

3. Jean Mitry, *Le Cinéma expérimental: Histoire et perspectives*, Paris: Éditions Seghers, 1974, p. 152. Mitry cita a Ado Kyrrou, pero sen dar as coordenadas da súa fonte.

necesariamente mediante substitucións non convocadas polo espazo material da diéxese. Ese cordón umbilical que une ó cine coa realidade material explica que un procedemento subversivo nese nivel como é a montaxe de atraccións, non deixara de suscitar interminables polémicas teóricas⁴. Coido, pola miña parte, que as razóns invocadas en detrimento dese tipo de montaxe non son totalmente convicentes, pois susténtanse nunha visión reductora acerca das posibilidades artísticas do medio fílmico. En efecto, o argumento comunmente empregado é o da artificialidade e arbitrariedade do procedemento, cando, de feito, as anisotropías (ou rupturas de coherencia) poden ser perfectamente atribuíbles á instancia organizadora do relato fílmico. Instancia á cal André Gaudreault chamará narrador fílmico ou meganarrador⁵. Ou sexa, que o que semellaría arbitrario no nivel do relato non o é no da súa enunciación. En definitiva, ¿que impediría a un meganarrador de sensibilidade metafórica o establecer asociacións a distancia? O esencial é que o primeiro termo da relación estea ancorado na realidade material do relato; unha vez que isto cristalizara, xa calquera tipo de «anisotropía» será posible. A montaxe de atraccións é, pois, unha potencialidade lexítima do cinema. Sen embargo, no seu desenvolvemento, o cine, a causa da súa simbiose co mundo material, privilexiou a metáfora por vía metonímica. Vexamos agora unha ilustración (non estritamente metafórica) onde se pon de manifesto a tendencia do cine a relacionarse co subxectivo mediante unha íntima fusión coa realidade material. Trátase do final do filme *Korczak* (Andrzej Wajda, Polonia, 1990). No citado final, nunha fermosa secuencia de acento onírico, vemos a uns nenos, a piques de perecer na cámara de gas de Treblinka, fuxir do tren no que viaxaban e disolverense en cámara lenta no campo contiguo⁶. Como se ve, a realidade desmaterializouse pero dentro dunha estrita lóxica espacial.

A dimensión metonímica como forma de exploración das relacións entre o obxectivo e o subxectivo áchase na raíz da secuencia que proxectaremos en breve. Nela, veremos o excepcional grao de plasticidade que o cinema é capaz de lograr na súa captación de universos subxectivos, a partir, por suposto, da realidade física. Veremos, así mesmo, como o paso ó cine do episodio das ovelas saca á superficie contidos latentes da obra de Cervantes. Precisando máis a cuestión direi que unha visión dualista barroca, centrada no contraste entre o ser e o parecer, é momentaneamente substituída, mediante acentuación e desorbitamento, por unha visión unitaria surrealista. Debe de entenderse que non se trata nin moito menos de traizón ou de subversión do texto primitivo, senón da manifestación dun contido latente do *Quijote*, dun sentido totalmente coherente coa *intentio operis*. O contido ó que me refiro é o da unificación de diferentes perspectivas sobre a realidade. Cervantes, que era un home do século XVII e que escribe dentro da estética do barroco, contrasta dúas realidades diferentes, a imaxinaria e a material, encarnadas, por suposto, en don Quixote e en Sancho. Contrástaas e achégaas máis ca ninguén naquel século polo seu xa lexendario humanismo e a súa obxectividade creativa. Pero xamais as unifica enteiramente. Non as unifica porque o barroco é unha

4. Cfr., entre outros, Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma, 1: les structures*, Paris: Éditions Universitaires, 1963, pp. 368-373.

5. Gaudreault, *op. cit.*, pp. 10 e 115.

6. A parte da observación do filme, serviume de utilidade o artigo seguinte: André Burguière, Catherine David et Nicole Leiboroitz, «Un cinéaste au-dessus de tout soupçon?», en *Le Nouvel Observateur*, 1367, 17-23 janvier 1991, pp. 70-73.

estética dualista e porque nos atopamos nos comezos da *epistemé* racionalista, e o alegorismo medieval quedou atrás. Deste alegorismo, sen embargo, subsiste a fantasía e a fantasía ten os seus dereitos, con tal de que se someta a un certo control da razón. Unha razón, claro, moi pouco dogmática, como corresponde ó modo cervantino, pero razón a final de contas. Este control exerceo moi claramente o autor implícito, quen aboa o narrador heterodiexético cunha visión irónica que neutraliza burlonamente os desbordamentos da fantasía do protagonista.

Semellante control racionalista, quéirase ou non, existe no *Quijote*, e niso áchome en absoluta sincronía de opinión con Julio Rodríguez Puértolas, quen o di doutra maneira pero apuntando exactamente ó que me refiro⁷. O único fragmento do *Quijote* que escaparía a este control sería, como observa o propio crítico, o da cova de Montesinos⁸. Este episodio, por certo, necesitaría ser reestudiado á luz da teoría do fantástico máis actual, o cal tentarei noutra ocasión. Verbo do célebre *baciyelmo*, a pesar das aparencias de sintetización das dúas realidades que el mesmo encerra, a lectura coidadosa do texto demostra que non hai tal: a palabra é xocosamente empregada por Sancho para dicir que a bacía servíu de helmo a don Quixote para se protexer das pedradas dos galeotes⁹. Obsérvese, ademais, como a palabra queda en pura realidade verbal e pasa polo relato como sombra fugaz, sen consistencia ningunha.

O episodio das ovellas non é excepción á sinalada sanción racionalista, como demostra o seguinte fragmento do discurso do narrador:

Esto diciendo, se entró por medio del escuadrón de ovejas, y comenzó de alanceallas, con tanto coraje y denuedo como si de veras alanceara a sus mortales enemigos (...)¹⁰.

Eu intentarei demostrar, con boas razóns, espero, que o tratamento fílmico do episodio trae como consecuencia a súa surrealización e a creación dun espacio entrópico de indiferenciación dos contrarios¹¹. Cando falo de surrealismo fágoo cinguidamente, xa que, como se sabe, os surrealistas propúñanse romper os límites entre a vixilia e os estados segundos e permitir a irrupción do pensamento onírico na vida¹². É esta latencia surrealista a que se manifesta na secuencia estudada. Deste xeito o filme de Gutiérrez Aragón proxectará unha lectura contemporánea do texto de Cervantes, lectura que hoxe moitos compartimos.

Verase agora a secuencia e despois discutiranse as estratexias discursivas presentes no fragmento para lograr a apuntada disolución de antinomia e fusión de opostos.

7. Julio Rodríguez Puértolas, «Cervantes, *Don Quijote* y la novela moderna», *Anthropos*, 100, 1989, pp. 49-50.

8. *Ibidem*, pp. 51-52.

9. Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid: Espasa-Calpe, 1973, p. 288.

10. *Ibidem*, p. 96.

11. «Entropía» é un concepto freudiano amplamente empregado por Rosemary Jackson no seu importante libro sobre a literatura fantástica, *Fantasy: The Literature of Subversion*, Londres-Nova York: Methuen, 1986, pp. 72-82.

12. Claude Abastado, *Introduction au surréalisme*, Paris: Bordas, 1986, p. 148.

Abonde con sinalar, por agora, a importancia no fragmento da xustaposición de diferentes perspectivas: non só, naturalmente, as de Sancho e don Quixote, senón tamén a do narrador fílmico.

Presentación da secuencia

No plano discursivo atopamos nas secuencias, como xa dixen, a combinación de tres puntos de vista: o de Sancho, o de don Quixote e do narrador fílmico. Sen embargo, a perspectiva do citado narrador áchase nun nivel superior e envolve, organiza e modula as outras dúas. Por outra banda, o discurso do narrador esgázase en dúas vertentes, as cales, no esencial, desenvólvense sinfonicamente, en paralelo. Nunha delas, a súa perspectiva segue moi de cerca a dos personaxes, amosando, mediante o procedemento da cámara subxectiva, o contido da conciencia de cada un deles: se don Quixote di ver cabaleiros e oír *atambores*, verá cabaleiros e oírase unha música marcial; se, pola súa parte, Sancho mira cara a chaira, verase unha rabaño de ovellas. Neste nivel o narrador móstrase cómplice de ámbolos dous personaxes, complicidade que mesmo o leva a amosar, en certo momento, unha pura pantalla entre dous exércitos, con don Quixote xa participando nela. Iso implica que esta instancia implícita aceptou entrar no xogo de don Quixote, gratificando o texto coa fantasía do «heroe» máis alá da cámara subxectiva. Neste nivel, configúrase, xa que logo, moito máis nidiamente ca na novela un discurso descentrado barroco, un discurso que traza unha elipse co seu dobre centro. Cómpre sinalar, sen embargo, que tal discurso cómplice presenta unha leve fisura, xa que, cando os personaxes miran a poeira que se ergue da chaira, óense beos. A balanza, xa que logo, remata inclinándose, ó igual que a novela, cara a Sancho, xa que a coherencia do relato así o esixe: as aventuras de don Quixote e Sancho continuarán, pero non, loxicamente, no espacio irreal das novelas de cabalerías, proxectado pola fantasía de don Quixote, senón no bastante máis real da Mancha. De aí que á fin da secuencia o personaxe sexa restituído a ese inevitable espacio manchego, mallado como de costume e con algúns dentes de menos. Trátase, claro está, da volta ó principio de realidade tralo gozo propiciado polo principio de pracer.

A segunda vertente do discurso do narrador implica a asimilación do principio de fantasía encarnado por don Quixote dentro dunha unidade discursiva de orde totalizadora. Así, en distintos momentos da secuencia, antes da entrada de don Quixote na batalla, a montaxe contrastiva das dúas visións adquire tal intensidade e ritmo que creba o marco contrapuntístico. Por conseguinte, do choque deses planos en conflito terminarán xurdindo planos unitarios (cinco en total) onde coexisten no mesmo espacio material, exentas de tensión, as dúas realidades. E ó facelo, por suposto, o narrador dissolve o dualismo barroco do texto primitivo. Eses planos construídos formalmente segundo o principio da metonimia conteñen unha poderosa metáfora de alcance tanto literario coma existencial. En efecto, como todos sabemos, a literatura constrúese con retallos de realidade e con imaxinación creadora. En canto á dimensión existencial, como viran Freud e os surrealistas, o máis específico do ser humano son precisamente as súas fantasmas. O tratar ó home

como totalidade, como unha indisoluble mestura de experiencia e de soños, a secuencia estudiada logra, coa plasticidade propia do cinema, o senso máis imperecedeiro, quizabes, da novela de Cervantes.

Franklin García Sánchez
Trent University
Canadá