

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Manuel Gutiérrez Aragón o los Quijotes de la democracia

Autor/es:

Hernández, Javier

Citar como:

Hernández, J. (2005). Manuel Gutiérrez Aragón o los Quijotes de la democracia. Nosferatu. Revista de cine. (50):18-22.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41421>

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**

# Manuel Gutiérrez Aragón o los Quijotes de la democracia

*Javier Hernández*

*Espainian demokrazia ezarri zenean On Kixotek ordura arte izan zuen oihartzun mitikoa galdu zuen, erregimen frankistak nabarmendutako "espainol kutsuko" idealismoa nolabait adierazten zuen irudia izateari utzi eta hezur-haragizko izaki bihurtzeko; eta, halakotzat, kontraesan bezetako izaki izateko. Gutiérrez Aragónek bere irudiaren inguruan egindako bi hurbilketek alderdi hori nabarmendu nahi izan dute hain zuzen ere, pantaila handian nahiz txikian gehiegitan ahaztutako alderdia.*



El caballero Don Quijote

**H**ablar de las adaptaciones de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* durante la Democracia española, a partir de 1976, es hablar de Manuel Gutiérrez Aragón. Si bien el director cántabro ha realizado dos adaptaciones que abarcan las dos partes de la célebre novela, la poética cervantina impregna algunos de los títulos más representativos

de su filmografía: *Sonámbulos* (1978), *Demonios en el jardín* (1982), *Maravillas* (1980) o *La noche más hermosa* (1984), esta última inspirada en *La novela del curioso impertinente*, un relato incrustado autónomamente en *El Quijote*. No es de extrañar, por tanto, que el más confeso cervantino de nuestros directores sea el único que ha hecho doblete quijotesco en las pantallas.

## El Quijote (1991): asalto televisivo a la primera parte de la novela

Su primer ensayo tiene lugar en las postrimerías de la brillante política que TVE (1) venía desarrollando desde los años setenta, en el momento en que Pilar Miró era Directora General de la casa durante el primer gobierno socialista. Emiliano Piedra, en su último tramo profesional, produjo esta serie de cinco capítulos (“trancos”) con una vocación de llegar al gran público; en esto y en la prolongada duración se aproximaba a las estrategias de la pequeña pantalla; sin embargo los episodios fueron filmados en 35 mm. y con un diseño más próximo al cine también en su puesta en escena. **El Quijote** se inspiraba en la primera parte de la novela de Cervantes, pero aspiraba a proponer un enfoque nuevo: “*Lo que yo pretendía no era centrar la acción en las aventuras más conocidas de Alonso Quijano, junto con algún otro personaje como antagonista más o menos individualizado, sino seguir de cerca o, al menos, hasta donde pudiera ser razonable, la estructura original de la novela*” (2).

La mayor parte de las adaptaciones de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* se han quedado en su trama argumental o, como mucho, en voluntariosa aproximación al dúo protagonista; en muy pocas ocasiones, en ninguna en el caso de la industria audiovisual española, se había intentado hasta entonces conectar con el sustrato creativo de la novela, con su genuino espíritu, aquel que la convierte en una obra maestra que trasciende límites territoriales y temporales. De ahí la novedad de la propuesta del cineasta cántabro, intentando asimilar esa mirada cervantina ya ensayada en otros largometrajes suyos (3) e inspiradora del frustrado proyecto de Orson Welles. Por vez primera los aspectos heroicos del protagonista no constituyen el eje discursivo del film; Alonso Quijano es presentado aquí “*como un actor que representa un espectáculo ante arrieros, trajinantes, muchachas de La Mancha y ante su propio espejo*”; en definitiva, *como alguien que, a falta de una verdadera enfermedad, pone en escena su propia y singular locura*” (4).

En consecuencia con ese planteamiento “teatralizado” se implementan determinados juegos de metafiction muy poco frecuentes en las aproximaciones filmicas a la inmortal obra. Así, en un preludio de los desafíos “pirandellianos” implícitos en la novela, el propio Miguel de Cervantes interviene en la acción como un personaje más inmerso en el devenir diegético, si bien con ciertas dotes demiúrgicas (5); con parecida intencionalidad las ensoñaciones del simpático hidalgo se distinguen de sus hazañas reales, pero sin forzar la solución de continuidad entre las dos dimensiones, recurriendo a medidas plásticas que

acentúan los tonos cálidos de los delirios y oportunas utilizaciones del plano-secuencia que imprimen un acertado verismo. *Item plus*: si bien los escenarios son predominantemente realistas, hay significativas ocasiones en las que se opta por mostrar los entresijos de la tramoya; de forma que la maqueta utilizada para recrear el pueblo manchego del hidalgo, o algunos escenarios como el del molino batanero, no ocultan su condición de construcción ilusoria y proyectan sobre el espectador, una vez más, un guiño metaficticio. Incluso el mismo Caballero de la Triste Figura se contagia de estas estrategias y alude, en ráfagas de autoconciencia creciente presentes en el original literario, al “*sabio que escribe esta historia*”.

Igualmente encontramos en estos “trancos” televisivos ese gusto por contar historias que Cervantes convierte en una seña de identidad de su texto; Carpenio relata sus amores frustrados con Luscinda desde las peñas de Sierra Morena, la bella Dorotea hace lo propio con sus amoríos con Fernando (6), el cura y Maese Nicolás urden con ella la fábula de la princesa Micomicona para engañar a Quijano, cuyo magín calenturiento fabula sin tregua; hasta el ventero gusta de contar historias a sus clientes en la oscuridad de la noche (bello y expresivo plano sugerido por su sombra y la de los contertulios en la pared). El sentido lúdico y humorístico que ilumina la inmortal obra literaria ha sido captado en las imágenes; de ello da fe la divertidísima disputa entre el barbero y Don Quijote por la bacía/yelmo que culmina en pelea digna de taberna irlandesa fordiana, si bien tiene lugar en venta manchega.

Los dos protagonistas están próximos en su porte y caracterización a la formulación dominante en la iconografía y literatura. Fernando Rey recrea un caballero enjuto, estirado, idealista, si bien provisto de una prestancia que lo aleja de una demencia altisonante tan frecuente en las pantallas; la inconfundible voz dramática del actor, capaz de controlar incluso sus derivas más retóricas, contribuye en buena medida a ese efecto de verosimilitud. Don Quijote está revestido aquí de una dignidad que nunca lo hace irritante y siempre humano, a la vez que favorece la empatía profunda con el espectador. Está igualmente lejos del estereotipo heroico promovido en épocas precedentes y emblematizado por Rafael Rivelles en la ampulosa adaptación de Rafael Gil en 1948; el caballero que recrea Rey aparece cansado, apaleado, cabalgando encorvado, renunciando a un falso decoro. Sancho Panza está encarnado en esta serie por un actor de raza proveniente de la gran cantera de nuestra comedia popular; si bien el protagonista de **Locura de amor** (1948) o **Padre nuestro** (1985) se asocia para el espectador español medio a un galán dramático, más o menos heroico, Alfredo Landa es

el prototipo del anti-héroe ibérico, el sosias del españolito medio subdesarrollado perseguidor de espigadas “suecas” en la comedia *sexy carpetovetónica*. Gutiérrez Aragón juega así con ese inconsciente colectivo en su dimensión dual y lo proyecta sobre las figuras de sus dialécticos protagonistas. Sancho es un hombre pegado a tierra, encarnación del pueblo llano, pero en esta serie se refleja esa fascinación progresiva que el campesino tiene por su amo (“la quiijotización de Sancho”) tan ponderada por los exégetas de la novela. Ese escudero chistoso y vulgar que a veces aparece en el celuloide no tiene cabida aquí; Landa, en estrecha complicidad con el realizador, le otorga, en paralelo a Quijano, una humanidad creíble y construida con esa fisicidad tan característica de los actores de raza. La socorrida esquizofrenia idealismo/realismo con la que a veces se ha resuelto la compleja relación entre el caballero y su escudero, es superada aquí a favor de una interrelación mucho más compleja entre ambos polos. Sobre ambos personajes se adivina la mirada cómplice, irónica y al mismo tiempo misericordiosa que deslizara el alcaláino en esas páginas de la novela.

Conviene detenerse finalmente en la interesante labor de recreación de ambientes que presenta la serie. Es conocida la vocación de rigor que embarga a Gutiérrez Aragón y a su equipo de colaboradores inmediatos a la hora de acometer un proyecto. En esta labor destaca especialmente el director artístico Félix Murcia, quien trabajó de forma muy concienzuda en la documentación previa —elaborando un voluminoso *scrapbook* o “Biblia”— y aplicando un cuidadoso celo a la hora de recrear tanto las localizaciones naturales como los interiores reconstruidos en estudio. Para los primeros hubo una fidedigna aproximación a los rasgos definitorios de los ecosistemas por donde se movían los personajes en La Mancha, al tiempo que en las reconstrucciones de casas, venta, aldea y demás se trabajó con escrupuloso detalle; en ese afán de autenticidad recreadora construyó los molinos de viento enlucidos con tonos terrosos, tal como entonces se enlucían y lejos de la estereotipada imagen encalada de hoy (7); facilidades que otorgaban unas generosas producciones televisivas que actualmente envidian los cineastas. Los tipos y ambientes recuerdan a veces la iconografía de la pintura naturalista del Siglo de Oro hispano, que incluso ha inspirado a veces la iluminación fotográfica. Y es que el trabajo fotográfico del desaparecido Teo Escamilla está a la altura de los desafíos que vertebran el relato, puntuando con una colorimetría más intensa los episodios que apuntan al ensueño o a la metaficción. Sin olvidarse de la meritoria y no menos escrupulosa labor en el terreno del vestuario, en manos de dos profesionales bregados en las recreaciones históricas dramatizadas: Miguel Narros y Andrea D’Odorico. Quizá lo que más desentone es la banda sonora, y no

por el loable trabajo del registro de sonido, sino por la partitura de Lalo Schifrin, en la línea del sinfonismo de las producciones espectaculares del cine de Hollywood, que aquí desentona no poco con el tono fílmico de la serie.

### El caballero Don Quijote (2002) y los retos narrativos de la segunda parte

Tras el fracaso del proyecto para adaptar la segunda parte de la novela para TVE que iba a producir González-Sinde en 1993, Manuel Gutiérrez Aragón logra concretarlo, tras no pocos avatares (8), en el largometraje **El caballero Don Quijote**. Algunas de las estrategias literarias quijotescas que el director cántabro había desarrollado en sus películas y en la serie televisiva las afronta aquí en una narración tributaria del genuino Cervantes y, por ende, más articulada en la autoconciencia y metaficción. Precisamente como el texto-fuente en su segunda entrega es pródigo en ello, el director sólo tiene que dejarse llevar por su desarrollo diegético/metadieético. Así, la fábula comienza con una deliciosamente irónica secuencia en la que los vecinos de Quijano y Sancho celebran la fama literaria alcanzada por sus paisanos (ya se conocen sus aventuras difundidas por la imprenta), llegando incluso a discutir sobre la verdadera existencia de determinados caballeros andantes. El hidalgo y su escudero vuelven a salir de aventuras, azuzados en parte por las gestas impresas que de ellos se cuentan; son, por ello, mucho más autoconscientes de su condición de sujetos de ficción (incluso en uno de los episodios una señora revela al hidalgo que él es el célebre Don Quijote, y en otro, un caballero le hace sabedor entre viandas del libro apócrifo de Avellaneda que él también protagoniza).

Observaremos, mucho más que en la primera parte, ese curioso cruce de roles detectado por los estudiosos y ya mencionado (“quijotización” de Sancho y a la inversa), pero incluso otros personajes secundarios entran curiosamente en ese juego, como un bachiller Sansón Carrasco en el fondo celoso por la fama de su convecino. Los dos protagonistas se humanizan, se alejan deliberadamente del estereotipo literario e icónico difundido según patrones preferentemente decimonónicos. Sancho es menos grueso y de ingenio más vivo que los “sanchos” que habitualmente pueblan las pantallas (extraordinario Carlos Iglesias), en tanto que Alonso Quijano se distanciará todavía más de los modelos retóricos, descubriendo un perfil de carne y hueso (9) que resulta mucho más identificable con la propuesta de Cervantes en la segunda parte (incluso en lo relativo a la apariencia física menos envejecida de ese caballero que “*frisaba los cincuenta años*”); a ello contribuye en buena medida Juan Luis Galiardo, un galán ahora otoñal tradicionalmente vinculado a la comedia y al cine

español “modernos”, que remata una creación sensible, inspirada, inteligente y convincente de su personaje. La mano instructora del director es muy responsable de estos éxitos, también en el uso de la lengua, que ayuda a definir a los personajes: impera una versión actualizada del castellano que contrasta con los parlamentos añejos de Don Quijote en sus delirios caballerescos.

El director se deja llevar por la corriente cervantina, que recrea con fidelidad genuina incluso en el inconfundible gusto por la ironía que impregna el texto-fuente. En las nuevas hazañas de la singular pareja la imaginación (episodio de la cueva de Montesinos), la citada autoconciencia (Don Quijote atacando a un cómico que le ha usurpado su papel) y el juego de ficciones (episodio de los duques que “manipulan” a unos personajes “literarios”) constituyen las coordenadas primordiales de esta recreación filmica. El artificio, uno de los grandes temas de la incipiente poética barroca, está presente en esta recreación filmica y se condensa en varias escenas: cuando Don Quijote ve cómo el Paje Tosilos (Juan Diego Botto) se quita los afeites que le han travestido de Dulcinea en la gran farsa ducal o en el encuentro del verdadero Quijote con un impostor (también interpretado por Galiardo) que representa sus hazañas en un escenario improvisado ante un auditorio popular. Estos pliegues de ficción aproximan el film a la osadía creativa del texto-fuente y otorgan complejidad a los protagonistas: un Quijote menos unidimensional y un Sancho que va tomando conciencia de su proverbial sentido común, demostrado en el episodio de la insula Barataría o en el duelo final en la playa de Barcelona en el que da vivas a su amo y a Dulcinea “*donde quiera que esté y quien quiera que sea*”. El mundo real y el mundo de la imaginación amalgamados en singular dialéctica, próxima a la esquizofrenia icónica del coetáneo *Entierro del Conde Orgaz*.

Encontramos en *El caballero Don Quijote* una profesionalidad del equipo técnico comparable a la ponderada en la serie televisiva. Repitió el director artístico Félix Murcia, quien confirmará su buen hacer dando vida a las escenografías construidas –interior de la cueva de Montesinos recreado en unas bodegas de Talamanca del Jarama–, adaptadas (10) o, las más, naturales; estas últimas ambientadas principalmente en el Valle de Alcudia, por ser un ecosistema equiparable a La Mancha de entonces, más húmeda y frondosa que la actual, pero también en esa playa atlántica gaditana que simula la del mediterráneo barcelonés. La fotografía de José Luis Alcaine, colaborador habitual del director en sus últimos filmes, es una prueba más de una versatilidad creativa portentosa aquí reconocida con un Goya; sus colores intensos y vibrantes son reflejo de una apuesta menos deliberadamente intencionada pero quizá más eficaz que la de Escamilla. El



vestuario, impecable, se debe a Gerardo Vera, en tanto que la música es del veterano José Nieto, quien remata una partitura tan bella como acompañada con las imágenes, mucho más lograda en tono y estilo que la de la serie de TVE. Dejo para el final la participación del montador José Salcedo, quien había participado también en la saga televisiva, y que allí y aquí da prueba de su innegable talento para hacer música visual con las imágenes. Y como supremo orquestador Manuel Gutiérrez Aragón, consiguiendo al mismo tiempo un estilo vibrante y funcional, contenido o expresivo según demande cada situación filmica (11). El largometraje, no obstante, se resiente de un metraje quizá precipitadamente cercenado para ajustarlo al estándar de duración; parece que en ocasiones había que dejar respirar más a determinadas escenas que quizá han sido abortadas sin merecerlo. Los imperativos de producción –más bien parca en medios– han puesto una serie de trabas que parcialmente han sido subsanadas con talento y esfuerzo, pero al final se acaban notando estas circunstancias.

Eso no empaña el mérito de esta recreación que se cuenta entre las más fidedignas al genuino universo cervantino. Como en el caso de la citada serie de TVE, estamos ante una traducción competente del texto-

fuentes que conformaría, en terminología de Even-Zohar, un “polisistema de llegada” –filmico en este caso– con entidad propia, sujeto a su particular contexto histórico y a un eco de recepción determinado. No es este un mérito frecuentemente atribuible a otras cintas que quizá, por no seguir las operaciones de traducción pertinentes o limitarse a la dimensión argumental y/o temática, no merecen el término “recreación”, sino más bien el de “ilustración” o “adaptación” de menor calado; **El caballero Don Quijote** es, por ello, una recreación “quijotesca” en toda regla, la más convincente de la industria audiovisual española hasta el momento para quien esto escribe. En esto parece que la Democracia española ha quedado a la altura.

## NOTAS

1. La televisión pública española había dedicado cierta atención al universo cervantino, aunque sin llegar a completar una adaptación tan ambiciosa de su obra maestra. Entre los programas relacionados con ella -hay un puñado más sobre Cervantes y su obra- están **El Quijote** (Domingo Almendros, 1962), **Dulcinea y el alba** (Manuel Mur-Oti, 1963), **La locura, la razón y la muerte** (Manuel-Mur Oti, 1963), **Una tal Dulcinea** (Gustavo Pérez Puig, 1965), **Aventuras de Don Quijote** (Gabriel Ibáñez, 1965), **Biografía de Cervantes** (Carlos Muñoz, 1967), donde Don Quijote y Sancho cuentan desde el estudio cómo nacieron de la pluma cervantina, **El Quijote de Cervantes** (José Antonio Páramo, 1967), **La isla de Barataria** (Cayetano Luca de Tena, 1970), **Música antigua** (Carlos Tena, 1981), **El retablo de las maravillas** (Gonzalo Cañas, 1985), **Don Quijote querido antepasado** (Agustín Remesal, 1996).

2. Carlos F. Heredero, *El cine según Manuel Gutiérrez Aragón. Historias de vida y ficción*, Festival de Cine de Huesca, Huesca, 1998, pág. 101.

3. Así lo pone de manifiesto Carlos F. Heredero en “Aventuras cervantinas de Manuel Gutiérrez Aragón”, en Emilio de la Rosa, Luis M. González y Pedro Medina (coords), *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra*, Festival de Cine de Alcalá de Henares / Ayuntamiento de Alcalá de Henares - Fundación Colegio del Rey / Centro de Estudios Cervantinos, 1998, págs. 351-354.

4. Carlos F. Heredero, *Cuentos de magia y conocimiento. El cine de Manuel Gutiérrez Aragón*, Alta Films, Madrid, 1998, pág. 83.

5. Cuando el cura se dispone a quemar los libros que han provocado la demencia a Quijano, indulta *La Galatea*, por ser de un tal Cervantes, amigo suyo; seguidamente se inserta un plano del propio Cervantes riéndose de la ocurrencia. Pero la presencia más continuada e importante del escritor alcalaíno, convertido en un personaje diegético, tiene lugar también en el Primer Tranco, cuando es interrumpido el episodio del vizcaíno para trasladarnos a la imperial Toledo de la época, donde Cervantes, mientras pasea, se encuentra fortuitamente un pergamino donde un tal Cide Hamete Benengeli relata en árabe la *Historia de Don Quijote de la Mancha*; Cervantes, tras visitar a un sabio musulmán de la comunidad toledana, dará con el resto de los pergaminos que acabará comprando y trayéndo-

selos a casa en sacos. Este artificio literario constituye uno de los recursos más avanzados de esta novela adelantada en los procesos de autoconciencia y metaficción de la literatura contemporánea.

6. Cuando esta historia se resuelva felizmente en la venta, la ventera, en un nuevo guiño de autoconciencia, exclamará: “*Como en los libros*”.

7. Félix Murcia recuerda el enfado de uno de los alcaldes de Campo de Criptana cuando se acometió ese proceso “falsificador”. El director artístico se basó en molinos reales para los primeros términos pero amplió las perspectivas con molinos reconstruidos de menor tamaño en los segundos términos. Las fachadas de las casas de Don Quijote y Sancho se filmaron aprovechando construcciones de época de Talamanca del Jarama (Madrid), la venta principal se construyó ex profeso como decorado en los campos de Valdemorillo (Madrid), aunque la venta donde Don Quijote vela las armas aprovechaba parte de un edificio de época.

8. Se barajó un proyecto precedente que iba a ser producido por Andrés Vicente Gómez e interpretado por Marcello Mastroianni en el papel del Ingenioso Hidalgo.

9. El periplo de Don Quijote supone una progresiva humanización: ya en las playas de Barcelona sucumbe el héroe y se reencuentra el hombre.

10. El castillo de Belmonte (Cuenca) hace las veces, junto a algunas estancias de los Reales Alcázares de Sevilla, de Palacio Ducal y la casa del labrador rico que convida a los protagonistas y les notifica la existencia del libro de Avellaneda.

11. La “llaneza”, como aconsejara Cervantes, es imperativo estético también en el film, pero a veces la cámara se toma sus licencias expresivas, como cuando oscila en círculo en el interior de la cueva de Montesinos.