

Cid, Adriana C.

*El film Don Quijote, de Gregory Kozintsev:
literatura refundida*

Ponencia presentada en:

Jornadas de Homenaje William Shakespeare y Miguel de Cervantes Saavedra
Universidad del Salvador, 3-4 noviembre de 2016

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Cid, Adriana C. El film Don Quijote, de Gregory Kozintsev : literatura refundida [en línea]. Ponencia presentada en Jornadas de Homenaje William Shakespeare y Miguel de Cervantes Saavedra : en los cuatrocientos años de sus nacimientos, 3-4 de noviembre, 2016. Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Escuela de Letras. Disponible en:
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/investigacion/film-don-quiote-gregory-kozintsev> [Fecha de consulta:.....].

El film *Don Quijote*, de Gregory Kozintsev: literatura refundida

Adriana C. Cid
USAL / UCA

**“La literatura ha de ser refundida
hasta ser arte cinematográfico.”**

Andrei Tarkovski

A modo de introducción

Antes de comenzar el abordaje de esta película, una de las más notables del director ucraniano Gregory Kozintsev, me parece conveniente destinar cierto espacio a algunas consideraciones acerca de la transposición filmica.

Aunque aún hoy persiste en el imaginario colectivo la idea casi supersticiosa de que el film basado en un texto literario debe atenerse a este a pie juntillas, ya hace tiempo que cineastas y especialistas vienen advirtiendo acerca de esta falacia.

Muy tempranamente, en la década del '20 del siglo pasado, Sergei Eisenstein, realizador y teórico que con películas como *Acorazado Potemkin*, *La huelga*, *Octubre*, marcó un hito en la historia del cine, defendió –aún en sus albores- la autonomía del séptimo arte. Según su lúcido criterio, toda transposición filmica encarna una singular (re)lectura, - aun más- una (re)lectura crítica del texto literario que le sirve de base e inspiración.

Desde esta perspectiva, resulta –como se comprenderá- improcedente esgrimir el concepto de “fidelidad” para evaluar a partir de él una transposición cinematográfica. Si seguimos pensando en pos de esta categoría de fidelidad, surge casi naturalmente como correlato, la de “traición” o “infidelidad”, y así llegamos a la construcción de un falso eje argumentativo al intentar aplicar criterios éticos al campo estético.

Mucho más pertinente parece en cambio, aceptando como punto de partida la autonomía de ambos textos –tanto el literario como el filmico-, comprender la transposición desde una relación axial de proximidad / distancia, sin que ello implique

desde luego un criterio valorativo, sino meramente descriptivo. (cf. CID, 2011, disponible en línea)

El estudioso español José Luis Sánchez Noriega plantea en este mismo sentido:

[E]l rechazo de las malas adaptaciones ha de hacerse no por su infidelidad, sino por la escasa entidad artística de las películas o por la desproporción existente entre el nivel estético del original y el de la adaptación; y ello se hará desde un juicio exclusivamente cinematográfico que valore el guión, la interpretación, la puesta en escena, la fotografía, la música, etc. [...]

Por tanto, cuando se dice que la película es *peor* que la novela se hace referencia a ese desequilibrio estético. (SÁNCHEZ NORIEGA: 2000, 56)¹

Entiendo que desterrar el tan arraigado como falso paradigma de fidelidad / traición no resulta tarea fácil, en especial para quienes provenimos de las Letras y llegamos a la sala de cine con fuertes expectativas y un bagaje importante de preconceptos. Con frecuencia, en cuanto empieza la proyección de la película, sacamos papel y lápiz mental y nos disponemos a tildar los distintos ítems en una suerte de “juego de los siete errores”. Sin embargo, creo que la mejor “cura” en esos casos –porque se trata de una verdadera enfermedad- se encuentra en una buena película, en una película que sea capaz de desarticular nuestros argumentos y prejuicios y de conducirnos a ese estado de suspensión que genera la obra de arte genuina.

Para profundizar ahora estas reflexiones, me parece oportuno regresar al epígrafe que elegí para esta charla, tomado de un grande del cine como fue Andrei Tarkovski: “La literatura ha de ser refundida hasta ser arte cinematográfico.” ¡Qué afirmación tan radical!, ¿no es cierto? Dura de oír, tanto más para quienes amamos la literatura y nos dedicamos a ella. Y sin embargo, si escuchamos bien, lo que nos propone Tarkovski no es una conjunción disyuntiva: literatura o cine, sino una sumatoria. La literatura ya está, ya constituye nuestro patrimonio; nada nos la puede arrebatar, y podemos disfrutarla incluso en cada nueva relectura de los textos. ¿Y el cine? El cine está ahí, junto a ella,

¹ El destacado en cursiva corresponde al autor.

convive con ella, no para emularla, no para calcarla o duplicarla, sino para desplegar su propia esencia, acaso –en no pocas ocasiones- inspirado en la literatura, ¿por qué no?

Les propongo seguir algo más el pensamiento de Tarkovski, porque, además de ser uno de los más sensibles realizadores del siglo XX, lector entusiasta e hijo de un poeta, resulta sumamente convincente en sus postulados acerca de los vínculos entre literatura y cine.

Al igual que Pier-Paolo Pasolini, el creador de *Andréi Rubliov* concibe a toda película como la conjunción de un núcleo estético y poético a la vez, y al ocuparse en concreto de la problemática transpositiva, asume una actitud libre de prejuicios e insiste en la singularidad y autonomía de ambas manifestaciones artísticas, la literaria y la filmica. Para explicitar aun más aquella afirmación acerca de que “la literatura ha de ser refundida”, agrega en su ensayo *Esculpir en el tiempo*: “Lo que significa que deja de ser literatura una vez que la película está hecha.” (TARKOVSKI: 1996, 81). ¡Clarísimo!, ¿no? Sin embargo, aunque parezca una perogrullada aclararlo, me atengo a los consejos de don Miguel de Unamuno y lo aclaro: El cineasta no destruye la obra literaria, sino que crea una obra nueva, y en ese proceso de creación, reelabora el texto literario y coloca acentos propios.

Continuando con sus reflexiones de tono tan poético, Tarkovski, algo más adelante en el citado ensayo, compara al cineasta con el escultor, que intuye en el bloque de mármol en bruto, los contornos de la futura escultura, y reclama para él, la libertad inherente a todo artista. Finalmente concluye que aun cuando el realizador parta de un texto literario, para la plasmación de su película gozará de una libertad inconmensurable, que solo habrá de someterse a “las leyes específicas del cine”. (TARKOVSKI: 1996, 81-85)

Esta síntesis admirable que ofrece Tarkovski del cine como arte y del cineasta como artista logra desprender al –en términos de Genette- hipertexto filmico, de falsos conceptos, tanto de subordinación y sujeción, como de falta de originalidad.

Considero que solo desde este horizonte trazado aquí a grandes rasgos, corresponde explorar las relaciones entre literatura y cine. De esta manera, no solo se reconoce a la película como un nuevo lenguaje, distinto del literario, articulado en una gramática propia y poseedor de una estética específica, sino que nos acercamos a la noción de textos en diálogo o – formulado en otros términos – al concepto ya familiar para nosotros, de palimpsesto.

Por tanto, toda transposición filmica habrá de ser comprendida como resultante de un complejo proceso creador, de transformación transmedial, que no se limita a meras operaciones mecánicas de trasvase, sino que lleva impreso el sello inconfundible de su autor.² En cierto momento de la génesis y realización del film o previo a él, se produce –casi mágicamente, estoy tentada de afirmar– una intersección de horizontes entre ambos artistas, el escritor y el cineasta, y de ese encuentro, brota una (re)lectura singular del texto literario. Lejos de renunciar a sus preocupaciones y a su estilo, el director cinematográfico despliega en este proyecto, sobre el folio literario que lo ha subyugado, su propio cosmos personal.

No se trata entonces de relaciones jerárquicas de prestigio, en las que el cine aparecería como un arte menor que se nutre de la literatura para afianzarse, sino de identidades distintas que establecen una relación especular e independiente a la vez. Cada obra de expresión artística conserva su peculiaridad y su esencia.

Para precisar aún más estos conceptos, no parece ocioso recuperar aquí una distinción de André Gaudreault, que considero particularmente iluminadora para abordar el *Don*

² Paradigmáticas en este sentido son las películas de Orson Welles, Lucchino Visconti o Reiner-Werner Fassbinder, por mencionar solo tres de los grandes cineastas que reelaboraron piezas literarias y les impusieron su impronta.

Quijote, de Kozintsev. El narratólogo y semiólogo francés, en su intento por diferenciar el relato literario del cinematográfico, afirma que el texto literario descansa fundamentalmente en la narración, en tanto que el texto fílmico se sustenta sobre la mostración. Para expresarlo de otro modo, mientras el escritor teje su relato con componentes lingüísticos, el realizador cinematográfico construye el suyo mediante elementos icónicos que, conjugados, logran lo que Michel Chion denominó “sincretismo audiovisual” (CHION: 1997, 216).

Establecido entonces así mi posicionamiento al momento de explorar la película de Kozintsev, les propongo ahora acercarnos a ella delineando un breve esbozo del panorama en el que se inscribe, tanto en lo referente al realizador como al contexto de producción, que puede resultarnos ajeno.

***Don Quijote*, de Kozintsev: texto en contexto**

Grégory Kozintsev (1905-1973) es un director ucraniano, de familia judía, al igual que Sergei Eisenstein y que, de manera similar al realizador de *Acorazado Potemkin*, se formó tanto en el mundo del cine como en el del teatro. Este dato no parece superfluo, ya que en su filmografía, ambos directores apelan con maestría a la teatralidad, ciertamente no por manejo impropio del lenguaje cinematográfico o porque lo juzguen insuficiente, sino como estrategia compositiva para lograr determinado efecto. Precisamente Eisenstein y Kozintsev se conocieron en la *FEKS (Fábrica del Actor Excéntrico)*, que, co-fundada por el mismo Kozintsev en 1921, se proponía un arte de síntesis entre cine, teatro, circo, cabaret, pintura, ballet y mimo, con un sustrato de ideología revolucionario-marxista. Allí también ambos cineastas trabaron relación con Vsévolod Meyerhold y desarrollaron una importante carrera. La *FEKS* les acercó el giro de las vanguardias y la admirable renovación de la escena teatral, particularmente a través de la figura genial de Meyerhold. Pero a la vez, los puso en contacto con los

clásicos, y en especial, con los textos de un dramaturgo que en estas Jornadas no puedo dejar de mencionar, como William Shakespeare. La solidez y sensibilidad con que, décadas más tarde, Kozintsev realizará las transposiciones de *Hamlet* y *Rey Lear* acaso tengan su núcleo germinal en los encuentros de la *FEKS*.

Asimismo conviene destacar que el realizador de *Don Quijote* se inició como pintor, vestuarista, decorador y escenógrafo, y posteriormente, dado su talento, fue impulsado por la *FEKS* a profundizar la formación en Artes Plásticas. También es esta una información que resulta relevante al momento de emprender un análisis o incluso un simple visionado del film, dado que no solo pueden reconocerse en él las huellas de pintores como Velázquez, Murillo o Daumier, sino que también se advierte un gran sentido plástico que anima todas y cada una de las escenas.

Según la crítica entonces, cuando ya promediaba la década del '50 del siglo pasado, momento de realización de *Don Quijote* (1957), Kozintsev había alcanzado su etapa de madurez. Con el bagaje de los estudios en Bellas Artes y su recorrido teatral por las vanguardias, junto a Meyerhold y Eisenstein, el realizador ucraniano iba adquiriendo confianza en las propias intuiciones y consolidando un estilo personal. Decidió por tanto abordar textos literarios europeos y llevarlos a la pantalla filmica. *Don Quijote* se constituye en la transposición pionera y la que, con su notable acogida y difusión, abre el camino a una serie en la que destacan –como ya se ha mencionado– las versiones de *Hamlet* (1964) y *Rey Lear* (1971). Espero que me permitan unas pocas palabras sobre estos films.

Al igual que el *Don Quijote*, también la transposición de *Hamlet* se cuenta entre las más relevantes y mejor logradas de la historia del cine. Sin embargo, las dos películas exhiben una estética muy disímil, ya que Kozintsev –en el proceso de génesis del film– (y esta es una de sus características) escucha y deja hablar al texto literario. Para *Don*

Quijote, el cineasta prefirió la opción del color local y del grotesco satírico cercano a Nikolai Gogol y recurrió a un cromatismo subrayado.³ Para *Hamlet* en cambio, adoptó un aire entre expresionista, barroco y eisensteiniano con el regreso al blanco y negro como elección cromática, y situó a un héroe reconcentrado, en una teatralidad neblinosa, sin por ello renunciar a la grandiosidad que le permitía el cine.

En ocasión de conmemorarse el 400 aniversario del nacimiento de Shakespeare, los Estudios soviéticos Lenfilm, que también habían sostenido la realización de *Don Quijote*, decidieron convocar a Kozintsev para encargarle lo que ellos querían que se convirtiese en una superproducción que pudiera medirse con las de la industria de Hollywood. El guión fue encomendado conjuntamente al mismo Kozintsev y a Boris Pasternak, en tanto que la música se la confió el director mismo al famoso compositor y amigo personal suyo Dimitri Shostakovich. En ningún otro momento de su carrera, Kozintsev dispuso de tanta financiación e incluso de tanta libertad artística como para la realización de *Hamlet*. No es casual entonces que los resultados fueran óptimos. La película recibió el *Premio Especial del Jurado* en el *Festival de Venecia* y fue alabada masivamente, incluso por el exigente público inglés y por Sir Lawrence Olivier, cuya versión hamletiana de 1946 se había hecho acreedora a cuatro *Oscars*.

La transposición de *Rey Lear* por su parte, es tan magnífica como perturbadora. Notablemente influido por las lecturas shakespearianas de Orson Welles, Kozintsev insiste en filmar en blanco y negro, porque le atribuye mayor sentido dramático que al color. La música -una vez más, especialmente compuesta por Shostakovich- recibió aplausos unánimes por parte de la crítica especializada. Espléndidamente interpretada, esta película, desde la suerte de prólogo que abre el relato casi hacia lo metafísico, se

³ No está de más aclarar aquí que los cineastas de la URSS se vieron seducidos por aquel entonces con el descubrimiento del *AGFA Color*, al que Román Gubern califica metafóricamente como "botín de guerra". Efectivamente los soviéticos consiguieron la fórmula alemana y la difundieron internamente como *Sov-Color*, en clara alusión a "soviético".

encuentra atravesada por la ominosidad. Está considerada como una de las versiones antológicas de la historia del cine.

Para continuar ahora con la contextualización de *Don Quijote*, resta hacer referencia explícita a una información que ya se ha ido deslizando a lo largo de esta charla. Kozintsev vive y trabaja en la URSS, y si bien en 1957, año de producción del film, la estética del realismo socialista ya no se aplicaba a ultranza y esa década feroz de Guerra Fría iba tocando a su fin y dando lugar a una política de distensión, existían aún muchas limitaciones que incidieron en el proceso de elaboración de la película. Sin duda la más notoria es que esta versión del caballero de La Mancha no haya podido ser filmada en escenarios naturales originarios, no por razones de costos, sino por motivos políticos. El comunismo soviético resultaba absolutamente irreconciliable con el franquismo español, a la sazón en el poder. Sin embargo, una feliz coincidencia llegó en auxilio del creativo Kozintsev. El escultor Alberto Sánchez, republicano español, se hallaba exiliado en la URSS, y el director ucraniano lo convocó para que en el entorno de las llanuras amesetadas y suaves colinas de Crimea, en donde había resuelto filmar los exteriores, Sánchez modelara un espacio manchego del siglo XVII. La ambientación fue logradísima y cosechó unánimes voces de admiración.

Una mirada retrospectiva a las condiciones del cine soviético permitirá probablemente valorar en su justa medida el camino de Kozintsev y de otros realizadores contemporáneos suyos.

Tanto él como Eisenstein y Leonid Trauberg, por nombrar solo tres de los directores más relevantes, resultaron víctimas de la censura y padecieron “la crisis del cine stalinista, amordazado” –en palabras de Román Gubern-. (1992: III, 64)

Con la muerte de Stalin en 1953, asumió la conducción de la URSS Nikita Krushev (1953-1964), y con él se inició lo que se conoce como proceso de “deshielo” y

“desestalinización”. El XX Congreso del Partido Comunista de la URSS realizado en febrero de 1956 marcó un punto de inflexión, ya que Krushev presentó allí un informe en el que denunció la persecución y represión llevadas a cabo por el régimen de su predecesor y la existencia de los Gulags. Fue precisamente Krushev quien dispuso la liberación de los presos políticos internados en dichos campos.

De manera paulatina los cambios se fueron produciendo también en el ámbito del cine, caracterizado por temáticas menos pautadas y un virtuosismo formal que lo hizo merecedor de valiosos premios y reconocimiento internacional.⁴

Producto entonces de la distensión y relativa apertura de la “era Krushev” es este *Don Quijote*, y gracias a estas condiciones, pudo ser exhibido con gran éxito, tanto en EE.UU. como en Europa, incluida la España franquista.

Una mirada semiótico-narratológica a *Don Quijote*

Por si a esta altura de la charla estuvieran Uds. ya deslizando hacia un ligero –o no tan ligero– sopor y con el ánimo de evitarlo, quisiera partir para este análisis, de manera algo provocativa, de dos opiniones críticas sobre la película de Kozintsev. La primera procede de Román Gubern, y su tono negativo resulta bastante mitigado ya que –a su entender– se trata de la mejor transposición de la obra cervantina (1992: III, 69). Sin embargo y pese a semejante ponderación, el estudioso catalán concluye que este film es una “cuidadísima versión a pesar de su esquematismo.” (ibid.)

Un coterráneo suyo, el escritor y crítico Pere Gimferrer, eleva el tono crítico hasta el límite de lo peyorativo, al referirse a esta película como “un álbum de imágenes”.

⁴ A modo de ejemplo, baste la mención del *Premio Revelación del Festival de Venecia 1955*, para *La cigarra*, de Samson Samsonov, transposición del relato homónimo de Chéjov. *Premio Especial del Jurado del Festival de Cannes 1956*, para *El cuarenta y uno*, de Grigori Chujrai, la *Palma de Oro del Festival de Cannes 1958* para *Cuando pasan las cigüeñas*, de Mijail Kalatozov, el *Premio Especial del Jurado del Festival de Cannes 1960*, para *La balada del soldado*, una nueva película de Chujrai.

Ahora bien, ante tales aseveraciones surge con vigor la pregunta: ¿Qué lleva a intelectuales de indudable sensibilidad y mirada entrenada en diversos visionados de variados films a percibir esta transposición como esquemática o como álbum de imágenes? En mi opinión, dos principios compositivos centrales de la película dan origen a estas lecturas. Ellos son el mito como configurador del personaje y la plasticidad como estilema.

Convendría aquí definir brevemente lo que los estudiosos entienden por mito literario. Se acuña este concepto por asimilación con el de mito propiamente dicho o “mito en su dimensión primigenia” –como lo denomina Juan Herrero Cecilia-. La comparatista italiana Anna Trocchi, siguiendo la línea trazada por Pierre Brunel y Philippe Sellier, se dedica a estudiar determinados temas que adquieren carácter de mitos literarios y los define como “representaciones caracterizadas por su valencia simbólica, con un esquema recurrente y un valor ejemplar de fascinación imaginativa para una determinada sociedad. “ (TROCCHI: 2002, 149-150). Asimismo precisa que tanto el mito propiamente dicho como el mito literario comparten ciertas notas de identidad como son la saturación simbólica, un esquema mínimo riguroso y fijo, y una connotación metafísica y sacra (TROCCHI: 2002, 150).

Me interesa subrayar en este pasaje, las notas de identidad que advierte Trocchi: “saturación simbólica” y “esquema mínimo riguroso”, ya que resultan perfectamente aplicables a este film. El Don Quijote de Kozintsev se inscribe en la vertiente de los mitos literarios, entonces, con ciertos rasgos salientes: bondad, héroe justiciero que busca ayudar a los desposeídos en tanto es objeto de burla y escarnio por parte de los poderosos.

Pasemos ahora a la plasticidad, que se articula en las más diversas formas, una característica que se mantiene incluso en el paratexto de los créditos iniciales y en la puntuación. El film se abre con la proyección de los créditos iniciales que —a diferencia del modo convencional— se deslizan suturados por cortinillas diagonales que pretenden evocar aspas de molino. Frente al tradicional fundido, el corte seco o incluso el cerrado en iris, las cortinillas resultan mucho menos utilizadas como marca de transición. Pero aun cuando el barroquismo de un Orson Welles las incluya o el cine japonés de un Akira Kurosawa las privilegie, siempre se presentan en el formato más habitual de cortinillas horizontales o verticales. En este caso en cambio, al semejar el movimiento de las aspas de un molino, las cortinillas exceden su función de mero signo de puntuación para remitir a la diégesis y adquirir peso simbólico, como cifra de la utopía que tiñe todo el relato de Kozintsev. Ello se subraya con tañido de campanas en el plano acústico, y saturación de verde en lo visual.

La originalidad del tratamiento se observa asimismo en ciertas modalidades de transición como fundidos a rojo, que reclaman la atención sobre sí y continúan el singular cromatismo del relato fílmico. El convencional fundido a negro por su parte, se reserva para unos pocos pasajes y, en especial, para la clausura del film, cuando ya el protagonista ha muerto y, luego de un tarkovskiano paneo de búsqueda por las colinas “manchegas”, la cámara se detiene en Don Quijote y Sancho, reducidos ahora a ~~El sistema~~ plasticidad que exhiben los bordes del texto fílmico se manifiesta con mayor énfasis en el núcleo de la película, apelando a diversidad de estrategias discursivas tales como referencias pictóricas notorias, cromatismo subrayado, efecto cuadro, claroscuros,

encuadres con cierta teatralidad, construcción de un *image system*, sobreencuadres contra la ventana, sobreimpresiones, etc.

Esta composición exquisita de la banda visual, que borda un friso de época y logra recrear toda una atmósfera, es acompañada por una banda sonora tan sencilla como precisas, integrada por algunos diálogos, sonidos-territorio, pasajes de música diegética y omnipresencia de música extradiegética que acompaña la acción y contribuye a subrayar el clima generado y, -particularmente con el recurso de los sonidos-territorio-, a incluirnos, en tanto espectadores, en el paisaje.

En el proceso de génesis de una película suelen intervenir tanto referencias pictóricas como filmicas, a las que el cineasta conscientemente apela en su búsqueda estética. Sin embargo dichas referencias, que sirven de orientación para el tratamiento cromático y lumínico del film e incluso para la composición de ciertos encuadres, se mantienen más bien como sustrato y solo una mirada avezada las detecta. Algunos realizadores, por el contrario, como en este caso, buscan exhibirlas, y entonces deben ser evaluadas, ya como homenaje al pintor o cineasta en cuestión, ya como estrategia discursiva con determinada función, que incluso puede llegar a constituirse en estilema de la película.

En el *Don Quijote*, de Kozintsev, las referencias pictóricas no solo se evidencian de manera notoria, sino que se plasman –en especial en las escenas de la venta y del palacio de los duques- en lo que el investigador catalán Jordi Balló denomina “efecto cuadro”. Numerosos fotogramas evocan lienzos y la paleta cromática de Velázquez y Murillo, pintores españoles contemporáneos de Cervantes, y algunos otros se acufían a la sombra de la estética del caricaturista y artista plástico francés Honoré Daumier, que cultivó un realismo social que cautivaba a Kozintsev.

En el caso del film que nos ocupa, las referencias pictóricas ostensibles y el efecto cuadro coadyuvan a la magnífica recreación de época, a la vez que a construir el espacio castellano por el que se desplaza Don Quijote y que es su ambiente natural.

El tratamiento cromático constituye uno de los hallazgos del film, no solo por evocar la paleta de célebre pintores, sino también porque, aun recurriendo al subrayado, nunca pierde el carácter realista. Cuidadosamente se trabajan los distintos segmentos de la película. Los colores tierra dominan las secuencias de exteriores, en tanto que en la escena del palacio por ejemplo, se apela incluso a un cromatismo brillante en el que se integran blancos, negros y rojos bien definidos, con suntuosos dorados y plateados.

Por su parte, el claroscuro, tan propio del barroco en general y del barroco español en particular, complementa en diferentes escenas desde lo lumínico, la ambientación de época lograda con los espacios abiertos y cerrados, el mobiliario, el vestuario y las elecciones cromáticas.

Otro elemento compositivo de esta versión de *Don Quijote* que muestra la calidad de su realizador es la esmerada disposición de los encuadres, que en algunos casos –según ya se explicitó– remedan un lienzo, y en otros, confieren a la escena un aire de cierta teatralidad.

Conviene aclarar aquí la distinción que establece el especialista francés Charles Tesson entre el concepto de teatralidad, que configura una estética utilizada por destacados cineastas, y el de “lo teatral”, de connotaciones negativas, ya que “suele ser sinónimo de pesadez, de gravedad, de una cierta solemnidad postiza” (TESSON, 2012: 30)

Sobresale asimismo en la banda visual, la construcción de un *image system* con árboles sin atisbo de follaje, que, en planos de cámara fija, extienden sus ramas desnudas y grises de manera demorada. En ocasiones, se opta por tomas a través de una ventana y, como consecuencia de tal modalidad de sobreencuadre, el árbol se destaca aun más.

Con particular énfasis, se insiste en uno de estos sobreencuadres, cuando Don Quijote regresa, enfermo, a su casa. Se inserta allí una demorada escena trabajada con profundidad de campo, que muestra al caballero agobiado y sin fuerzas, tendido en su cama, y, al fondo, la ventana a través de la cual se observa un árbol totalmente despoblado de hojas.

Sobre el final de la película, Kozintsev inserta un sugerente contrapunto con esta serie de árboles desnudos. Una vez más, la escena se ambienta en los aposentos de Don Quijote, quien yace ya en su lecho de muerte. También en esta ocasión, la cámara nos ofrece en profundidad de campo, un plano de la ventana, a través de la cual se deja ver un árbol profusamente florecido.

Conclusión

Sin duda esta película de Kozintsev permite confirmar que, como advierte Marcel Detienne, “el reino del mito siempre constituye un emplazamiento provisional, una plaza abierta, un lugar nómada”. Como eventuales espectadores del film, será inevitable evocar en un visionado –sobre el fondo colorido de sus imágenes- el *Don Quijote* de Cervantes. Y acaso en esa singular dialéctica que se activa en las reescrituras, de cubrir y descubrir la historia y la figura arquetípica primigenias, nos alcance la nostalgia de no poder recuperar totalmente aquel texto fundante. Sin embargo, si aceptamos que –como afirma George Steiner en sus *Antígonas*- el mito consiste en “ese preguntar de nuevo a través del tiempo” (2000, 357), tal vez podamos disfrutar también de esta modulación del Quijote y atesorarla junto a la cervantina.