



Grau d'Estudis literaris

Treball de Fi de Grau

Curs 2023-2024

«ESDEVENIR SANCHE».
SANCHE COM A FIGURA DE RESISTÈNCIA A
***HONOR DE CAVALLERIA* (A. SERRA 2006)**

MARTA ALIGUER

Tutora: Annalisa Mirizio

Barcelona, 17 de juny de 2024



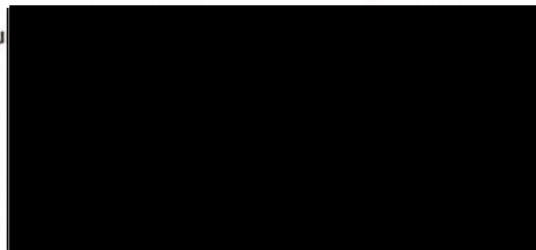


Declaració d'autoria

Amb aquest escrit declaro que soc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres. Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18 del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

Barcelona, a 17 juny de 2024

Signatu



Resum:

Aquest treball explora la figura de Sancho a la pel·lícula *Honor de Cavalleria* d'Albert Serra (2006) com a forma de resistència que es mou en un espai liminar que desborda les categories tradicionals de representació basades en oposicions —materialisme i idealisme, passat i present, realisme i lirisme o immediatesa i mediació—. S'analitza la dimensió de la posada en escena a nivell visual i sonor situant el focus en la figura, el cos i el nom propi del personatge. El treball dialoga amb les reflexions i el mètode del propi Serra i amb propostes teòriques que, com la mateixa pel·lícula, han sorgit en les darreres dècades i plantegen un nou marc conceptual per a les relacions entre matèria i esperit (Deleuze, 1981) o entre imatge, temps i història (Didi-Huberman, 2012), i que permeten llegir la figura de Sancho com a paradigma de la convivència entre allò més primigeni i allò més codificat.

Paraules clau:

Albert Serra; Honor de Cavalleria; personatge de Sancho Panza; Gilles Deleuze; George Didi-Huberman.

Abstract:

This work explores the figure of Sancho in the film "Honor de Cavalleria" by Albert Serra (2006) as a form of resistance that moves in a liminal space and breaks down the traditional categories of representation based on oppositions — materialism vs idealism, past vs present, realism vs lyricism or immediacy vs mediation—. The scope of the staging is analyzed through both visuals and sound, focusing on the character's figure, his body and his first name. The work is a dialogue between Serra's own considerations and methodology, with theoretical approaches that, like the film itself, have emerged in recent decades and suggest a new conceptual framework for the relations between matter and spirit (Deleuze, 1981) or between image, time and history (Didi-Huberman, 2012), and which allow the figure of Sancho to be read as a paradigm of the coexistence between the most primitive and the most codified.

Key Words:

Albert Serra; Honor de Cavalleria; Sancho Panza character; Gilles Deleuze; George Didi-Huberman.

ÍNDIX

INTRODUCCIÓ.....	4
1. SANCHO, O EL PROFUND MISTERI D'UNA PRESENCIA PURA	6
1.1. L'espai d'indiscernibilitat de l'esdevenir animal	6
1.2. La sensació és al cos, no a l'aire.....	10
2. SANCHO COM A FIGURA ENTRE LA IMMEDIATESA I LA MEDIACIÓ	12
2.1. Memòria i anacronisme: entre la imatge i la història	12
2.2. Transformant els extrems entre el lirisme i el realisme	14
3. TU, SANCHO	15
3.1. El nom propi com a il·lusió de continuïtat del subjecte.....	15
3.2. Sancho i les formes de persona.....	18
3.3. Paraula de Quixot	19
4. FARIES DE SANCHO SI NO EXISTÍS EL QUIXOT?.....	21
4.1. Et trobes bé, Sancho? Veus com et trobes més bé, ara?	21
4.2. Sancho és Sancho	22
CONCLUSIONS	24
BIBLIOGRAFIA	26
ANNEX 1: Imatges.....	29
ANNEX 2: Paraules.....	31

INTRODUCCIÓ

Honor de cavalleria va irrompre al panorama cinematogràfic internacional de forma intempestiva. La selecció per a la *Quinzaine des Réalistes* del Festival de Cannes de l'any 2006 va inserir la pel·lícula i el seu director dins els debats teòrics que s'obrien pas sobre les possibilitats que oferia el rodatge en sistema digital. Era el primer llargmetratge¹ de Serra que s'exhibia en sales i representava també el moment fundacional d'una manera de fer cinema que molts no van saber llegir i trobaven massa amateur, experimental i erràtica i que ara, gairebé vint anys després, s'ha mitificat.

Que aquesta primera pel·lícula fundacional dialogui precisament amb un dels mites de la literatura universal sembla una conjunció premonitòria. Tot mètode i sistema també prové d'unes circumstàncies, i les condicions precàries amb què va rodar-se la pel·lícula la van convertir en un projecte quixotesca digne de la ploma Cervantes. Serra va fer servir tot el que tenia a mà pel seu propòsit i va sortir a l'aventura de rodar una pel·lícula. També partia d'un gruix considerable de lectures. Tanmateix, no era una missió a les palpentes, tenia molt clar quin era el cinema que volia fer. Ell mateix ha afirmat en diverses entrevistes que el fet de treballar a partir d'una història tan coneguda li va permetre no haver de centrar-se en explicar-la i estar més pendent dels detalls i l'atmosfera de la pel·lícula sense risc de caure en la confusió².

Però, com s'articula aquesta "confusió" que menciona el director? D'entrada la pel·lícula ens presenta dues figures arquetípiques en una situació a priori indeterminada. Les primeres seqüències tenen poques coordenades espacials i temporals i s'articulen sense lògica retrospectiva ni prospectiva. La imatge mostra un paisatge rural poc connotat que no ensenya rastres de l'acció de l'home que puguem identificar i situar en l'espai i el temps: matolls, un prat d'herbes altes i seques, roques, arbres. Tanmateix, Serra no ens deixa sols davant el pla. Des de les primeres imatges el lector reconeix la presència de dues figures humanes que articulen una forma coneguda: el Quixot i Sancho. Físicament, i malgrat l'ambigüitat del vestuari, ambdós homes s'assemblen a les representacions visuals que s'han fet dels personatges literaris al llarg de la història³. Són una representació connotada amb una gran quantitat de referències externes a la pel·lícula de naturalesa diversa: literària, cultural iconogràfica... fins i tot psicològica o moral. Per tant, els mecanismes de producció de significat es gesten en diàleg i tensió amb aquest referent

¹ L'any 2003 Serra va realitzar la pel·lícula *Crespíà, the Film, not the village*, que no va ser exhibida en sales comercials.

² Entrevista a Albert Serra "La improvisación es para la gente que no sabe lo que hace". Revista Transit, cine y otros desvíos (7/01/2014). Per Pablo García Conde. Disponible a: <http://cinentransit.com/entrevista-a-albert-serra/>

extern des de l'inici de la pel·lícula, que opera (com a mínim durant les primeres seqüències) com un model comparatiu.

Però a *Honor de cavalleria*, allò que veiem no acaba d'encaixar amb el que sabem o esperem. És cert que la majoria de les imatges són llegibles, però l'estranyesa travessa la pel·lícula i es manifesta de forma intempestiva. A quin món pertanyen els cossos del Quixot i de Sancho que apareixen a la pantalla? Al literari o al cinematogràfic? Són figures fantasmals o cossos reals? Signes, símbols, conceptes, figures? Mimesi o diegesi? Són categories fonamentals de representació i ontologia o cossos que performen i produeixen una nova realitat? Subjectes o objectes? Formes noves o anacronismes? Les figures del Quixot i Sancho a *Honor de cavalleria* conviden a una reflexió continuada sobre el seu significat i presència en el temps i l'espai cinematogràfic.

El propòsit d'aquest treball és explorar la dimensió visual i sonora de la posada en escena del film des de la construcció del personatge de Sancho. No es tracta d'un anàlisi comparatiu amb l'obra literària ni d'una aproximació des de la teoria del cinema, sinó d'un assaig que busca desxifrar de quina manera la pel·lícula produeix experiència des de l'assumpció de les problemàtiques i els debats que han travessat les formes artístiques des de la modernitat, però sense renunciar a la possibilitat d'una forma de bellesa.

La figura de Sancho s'aborda, en primer terme, des de la materialitat del cos en diàleg amb les tesis de Gilles Deleuze desplegades al llibre *Francis Bacon. Lògica de la sensació*. El cos com a matèria prima de les imatges des del qual operen lògiques de sensació que desborden la dicotomia esperit-matèria i generen un espai d'indescernibilitat entre la persona i el personatge, l'animal i l'home. Per entendre com Albert Serra troba aquestes imatges no codificades que desafien les nocions tradicionals d'identitat descriu el mètode de treball del director i l'anomenada "dramatúrgia de la presència", basada en el rebuig dels efectes dramàtics, l'explicitació dels artificis del cinema, el treball amb actors no professionals, les dinàmiques del rodatge o les possibilitats del sistema digital.

El segon capítol explora com connecta el cos i el gest amb l'espai i el temps cinematogràfic, les marques de present i de passat que operen simultàniament en una mateixa imatge i la noció d'anacronisme, en diàleg amb George Didi-Huberman i la necessitat de repensar la relació entre imatge, temps i història.

I de la imatge, a la paraula: el tercer capítol analitza la funció del nom propi com a element estabilitzador en aquesta fragmentació i superposició i de plans espacials i temporals que sobredeterminen les imatges. Per acabar, paro atenció en com Sancho es resisteix a construir-se en el discurs des de l'interacció amb l'altre.

1. SANCHO, O EL PROFUND MISTERI D'UNA PRESENÇA PURA

«Sería un error creer que el pintor trabaja sobre una superficie blanca y virgen. La superficie está ya por entero investida virtualmente mediante toda clase de clichés que tendrá que romper».

Gilles Deleuze

1.1. L'espai d'indiscernibilitat de l'esdevenir animal

La posada en escena d'*Honor de cavalleria* desterra la narració en favor de la figura i el muntatge, amb el cos com a matèria prima de les imatges. «El cuerpo es la Figura, o más bien el material de la Figura» afirma Gilles Deleuze al llibre *Francis Bacon. Lógica de la Sensación* (1981)⁴. El filòsof sosté que per superar la representació cal pensar en termes de Figura i de sensació articulada a través de cos. Deleuze es fixa en com els cossos que pinta Bacon poden quedar reduïts a una massa carnal que desafia les nocions tradicionals d'identitat i humanitat i mostren la naturalesa múltiple i fluida de l'ésser humà. Ho il·lustra a partir dels caps sense rostre dels quadres del pintor, que descriu com a «esperit-animal» (Deleuze, 2002: 29). D'aquesta manera, el cos perd identitat i es torna universal amb gestos automàtics d'animalitat, del que en sorgeix una figura híbrida, un lloc d'indiscernibilitat. Per a Deleuze, és precisament a partir de ressaltar la materialitat, la presència física més animal, d'on sorgeix l'espiritualitat. La dicotomia entre esperit i materialitat queda qüestionada dins aquest espai de «l'esdevenir animal» que el filòsof considera com una alliberació de les limitacions de la identitat humana. «No es un arreglo del hombre y de la bestia, no es semejanza, es una identidad de fondo, es una zona de indiscernibilidad más profunda que cualquier identificación sentimental: el hombre que sufre es una bestia, la bestia que sufre es un hombre» (Deleuze, 2002: 33).

El cos de Sancho és també una massa de carn que sembla que pasturi pels prats empordanesos, que sua per la xafogor de l'estiu i reacciona als estímuls de la natura de forma instintiva. Hi ha una seqüència on veiem una part del rostre de la burra de Sancho amb un grup de mosques que se li han posat damunt la pell⁵. El pla següent és el rostre de Sancho fent una ganyota per espantar una mosca que s'ha parat al seu nas. A un extrem de la imatge s'hi pot veure un tros de les olleres de la burra⁶. Serra defineix aquesta imatge

⁴ Edició utilitzada: Deleuze, G. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Trad. Isidro Herrera (2002) Arena Libros.

⁵ A la novel·la Sancho Panza anomena "el rucio" al seu ase. A *Honor de cavalleria*, tant Sancho com el Quixot l'anomenen simplement "la burra".

⁶ Veure Fig. 1 Annex 1

com una comunió entre el moviment de la burra i el rostre de Sancho, entre el color del pèl de les orelles de l'animal i la barba de l'home. «Podria dir-se que tenen cossos bessons, oi?» (Serra, 2010: 58). Més endavant, a la seqüència on el Quixot i Sancho es banyen en un gorg, Sancho camina vestit per l'aigua que li arriba als genolls, i en les reaccions del seu caminar s'endevina la molèstia de les pedres punxegudes sota els peus que no veiem⁷.

La posada en escena de Serra està articulada per tal de captar aquest moment fugaç de l'esdevenir animal. La posició de la càmera arran de terra, les preses llargues, els plànols pictòrics, el contacte físic constant entre els cossos i la natura o l'elecció d'actors no professionals permeten que allò invisible es torni palpable. Per a Serra, la tècnica sempre ha d'estar preparada per captar la inspiració de l'actor, que pot arribar en el moment i la circumstància més imprevista, com a l'escena que descriu a continuació que capta a Sancho en aquest trànsit híbrid de l'esdevenir animal.

«Està caminant i de cop i volta li ve alguna cosa al cap, es gira i se'n va. Es comporta com un animal, sense consciència de si mateix ni del seu cos. La seva lleugeresa espiritual i la seva elegància em van fascinar per complet. Precisament per això m'agraden els actors no professionals (alguns, els millors): no tenen consciència de si mateixos: els seus impulsos i els seus moviments són pures reaccions químiques a un estímul, sense reflexió». (Serra, 2010: 22)

Rodar amb sistema digital afavoreix la posada en escena proposada per Serra. Un nou sistema que, com escriu el crític Àngel Quintana⁸, ens ha situat en una esfera de realisme diferent de l'establerta pel realisme analògic i ha permès dur a terme rodatges amb equips reduïts, ampliar el temps de rodatge i descobrir noves esferes de representació d'allò que és més íntim (Quintana, 2017: 212).

Serra té fe absoluta en la supremacia de la imatge. El treball amb actors no professionals li facilita acostar-se als seus objectius. Si bé la tècnica digital aporta valor a la seva metodologia, la tècnica actoral tradicional, segons el propi director, no n'aporta. «L'actor reproduceix una imatge ja vista. Es tracta de reproduir una imatge sense model, per això l'actor no professional pot ser millor, perquè està acostumat a interpretar sense model, sense repertori d'imatges: a produir». Triar actors no professionals és un risc associat al desconcert de desconèixer l'efecte que sorgirà de la interacció entre ells i el medi (tant el medi físic escenari del rodatge com el medi artístic: la càmera). «És la meua manera de treballar, amb absència de control sobre els significats que acabaran

⁷ Veure Fig. 1 Annex 1

⁸ Quintana, À. "Després de la modernitat. El cinema d'Albert Serra".

emergint al final⁹». Serra sovint ni tan sols visiona el material que s'està rodant, es limita a generar les condicions de possibilitat per tal de que puguin obtenir-se les imatges que li interessin. Es tracta de condicionants que no només inclouen la tècnica, també inclouen la tria de les persones amb qui decideix fer la pel·lícula i el plantejament del rodatge que s'acosta a l'esperit lúdic de les comunitats artístiques de les avantguardes: incitar els actors a viure pel rodatge i no només a ser rodats perquè viuen (Gimferrer 2010: 135) o «el rodatge entès com a performance, com una acció poètica humana, com una obra d'art» (Pons Alorda, 2015: 43). Una experiència ritual que, com afirma la teòrica i crítica teatral Erika Fischer Lichte, pot donar lloc a la transformació i generar una experiència que anomena “liminar”¹⁰.

Podria semblar un mètode experimental, gairebé una forma de naturalisme radical: muntar un dispositiu ritual d'actors i artistes en un espai, unes condicions i una durada determinada amb absència de guió i penetrar a aquesta nova realitat generada mitjançant l'observació de les càmeres per a mostrar-ne els resultats. Tanmateix, en el procés de muntatge i postproducció no hi ha res que es deixi a l'atzar. L'obra no és el procés. Aleshores el mètode no consisteix en trobar les imatges més fidels a la idea original que el cineasta tenia en ment. Es tracta del gest oposat: trobar una imatge que prèviament no hagi estat concebuda, ni per escrit ni tan sols mentalment. Es tracta de trobar els objectes fenomènics vistos a través de l'ull corporal en què allò sensible preval sobre allò intel·ligible¹¹. No hi ha recerca platònica d'objectes vistos amb els ulls de la ment. És una imatge que no ha estat mediada pel llenguatge i només la càmera pot captar-ne la diferència sense interpretar-la narrativament. El mateix Serra ha teoritzat sobre aquesta concepció de la posada en escena, que anomena “dramatúrgia de la presència” en contraposició amb la “dramatúrgia de l'acció” que ha acabat imperant a la cultura cinematogràfica. En diàleg amb les tesis del crític cinematogràfic Manny Farber, Serra reivindica alguns actors dels anys 30, entre ells Buster Keaton i Harry Langdon com a *performers* que renunciïn a la pretensió d'estar vius des dels personatges en pro de preservar l'estil del film. Reprodueixo a continuació un fragment llarg de l'article del propi Serra que es llegeix com un manifest.

⁹ Puig i Taulé, O. (2018) *Entrevista a Albert Serra: Les eines de l'actor professional són totalment inútils* [en línia], dins Revista Núvol. Disponible a: <https://www.nuvol.com/teatre-i-dansa/albert-serra-les-eines-de-actor-professional-son-totalment-inutiles-54364>

¹⁰ «Hay dos factores por encima de los demás que son capaces de producir experiencias liminares: la autopoiesis y la emergencia por un lado, y el desplome de oposiciones por otro. El desmantelamiento de la oposición entre arte y realidad coloca a los participantes en un estado Umbral». Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, Madrid, 2004 (p.345)

¹¹ Veure *El problema de la ékfrasis*, de Murray Krieger (2000).

«El gran actor no representa, ni tan sols expressa, només és. Per ventura els seus gestos funcionen com a epifania de la vida en moviment, del gest emfàtic i de la paraula poètica dialogada: ofrenen, com a presència i com a obsequi, el més enllà de la realitat. Però res més. Només els grans actors, com els grans poemes, suporten el pes de ser només significants sense estripar-se. [...] L'actor no és una taca en la imatge, ni una forma més, és l'emoció que es deriva d'una dramatúrgia: la dramatúrgia de la seva presència. La imatge en moviment no és fetitxista, és moral, substancial, pel temps, un element que només l'actor ens pot fer visible. Cada gest seu té una conseqüència, la té quan el gest està succeint. Totes les pel·lícules han de néixer en la pantalla. Res del que veiem ha d'haver succeït abans a la realitat. Només la càmera ha de ser capaç de registrar allò essencial de l'actor; les persones en el rodatge no han de poder percebre-ho. Per això m'he acostumat, cada cop més a no observar el que succeeix en el plató quan s'està gravant. Cada escena ha de ser nova, amb nous diàlegs, nous girs. I si ha estat contemplada es torna vella i gastada. Ni tan sols pot ser pensada, ni concebuda en un sentit físic. L'escena només existeix en el rostre de l'actor i la seva reacció espontània és la nostra mirada d'espectador. Quina és la diferència en la nostra ment d'una festa de dissabte nit "màgica" i una altra de banal? Són incomparables. No obstant això, la gent és la mateixa, l'espai també, l'acció també; plàsticament són molt similars. Però la diferència d'intensitat en l'efecte que exerceix sobre nosaltres és inqüestionable. (Serra, 94-95)

Al diari de rodatge d'*Història de la meva mort*, Jaume C. Pons Alorda compara el mètode de Serra amb la manipulació que fa un pintor de l'obra d'art que està executant. Pintar, repintar, intervenir, llençar. La destrucció constant de la seva pròpia obra en la seva lluita contra el clixé (Pons Alorda, 2017: 180). Des del meu punt de vista, el gest de Serra té més a veure amb la crítica, amb la capacitat de trobar valor artístic a les imatges que la tècnica ha captat, aquells «segmentos de vida que en la forma que se dan en la pantalla se sabe que no volverán a repetirse» (Gimferrer, 2010: 144). Identificar el que Serra descriu sovint amb lèxic més propi de la tradició romàntica que no pas realista: màgia, atmosfera, poesia, emoció. Una tasca, però, que requereix de l'absolut compromís formal i d'un treball allunyat de la lliure efusió de sentiments pròpiament romàntica, sinó meticulosa, precisa, analítica, gairebé filològica.

El mètode de Serra, doncs, permet trencar l'oposició entre matèria i esperit i trobar aquesta animalització espiritual de Sancho materialitzada en una imatge cinematogràfica que remet a l'"esdevenir animal" que descriu Deleuze des de la pintura de Francis Bacon, que arranca el conjunt pre-pictòric de l'estat figuratiu per aconseguir la Figura.

1.2. La sensació és al cos, no a l'aire

En diàleg amb un altre pintor, Paul Cézanne, Deleuze para atenció en un moviment que permet superar la representació en una obra artística, el que ell anomena “lògica de la sensació”, és a dir, l'experiència sensitiva del veure-hi. «La sensación está en el cuerpo y no en los aires», afirmava Cézanne (Deleuze, 2002: 42). Sovint Serra declara que a ell no li interessien els actors, sinó captar l'atmosfera que els envolta. Si aquesta atmosfera la contraposem a la sensació deleuziana, aleshores el registre d'aquesta atmosfera només pot sorgir des de la materialitat. També, per tant, des del propi cos dels actors. La descripció de Paul Valéry que cita el mateix Deleuze il·lustra bé el concepte: «La sensación es lo que se transmite directamente, evitando el rodeo del tedio de una historia que contar». Per a Deleuze, la sensació no pot ser pensada en una lògica d'experiència que esdevé natural sinó que és una mena de trobada fortuïta, provisional, sempre en desplaçament, i en fa una analogia amb un cos sense òrgans on cada sensació es dona a diversos nivells segons una lògica taxonòmica o física. La sensació té una cara cap a l'objecte i una cap al subjecte de manera simultània. «A la vez *devengo* en la sensación y algo *ocurre* por la sensación, lo uno por lo otro, lo uno en lo otro» (Deleuze, 2002: 41).

Els cossos del Quixot i Sancho es transformen en superfícies on s'hi inscriuen sensacions. El temps cíclic de dies i nits és percebut a través de com la llum i la foscor es posa damunt les figures. En un mateix pla seqüència pot captar-se com la visió dels cossos es va enfosquint per l'arribada de la nit fins que s'entra en foscor total, i només es percep el so del moviment dels cossos. La foscor es visibilitza i es torna sensació, els cossos es palpen pel so que crea la imatge que s'ha quedat a les fosques. El so també aporta sensació de dinamisme dins la visió de la gran quantitat de plans llargs i fixos de tota la pel·lícula. La calor es percep pel so de les llagostes o del frec dels peus amb l'herba seca i cremada.

La materialitat del propi mitjà cinematogràfic és un altre element que genera efectes d'estranyesa. A banda del tractament i manipulació del so, el muntatge és erràtic, les seqüències no tenen un inici i un final identificable ni continuïtat narrativa pròpia del mode de representació institucional. El Quixot i Sancho desplacen la mirada cap a un fora de camp que mai no es visualitza en forma d'imatge material. A la pantalla se succeeixen dies i nits, la posició del sol és variable i el Quixot i Sancho mengen i dormen, però aquests dies i nits no presenten una continuïtat lineal evolutiva segons un patró temporal. Es tracta d'un tret que pot identificar-se a través d'algunes marques subtils, com la barba del rostre de Sancho que és visible en imatges de l'inici del film, mentre que en plans

posteriors Sancho apareix amb el rostre afaitat, de manera que és impossible determinar si existeix un temps de la història contraposat al temps cinematogràfic¹².

Un dels elements que més interessin al propi Albert Serra és la manera en què es presenten marques de diversos plans temporals que es manifesten de forma simultània. Generar la sensació de passat i present en una sola imatge, fins i tot quan aquestes marques podrien semblar una falla de la tècnica. És el cas de les taques grogues damunt les camises del Quixot i Sancho, efecte de la imatge cremada. És una petjada inequívoca del mitjà digital —i per tant, de present— que es registra damunt la marca de passat d'un vestuari aparentment medieval. Serra va decidir expressament no tallar o manipular aquestes petjades de la tècnica i explicitar el medi cinematogràfic.

Alguns dels moviments que he descrit i que propicien que aflorin sensacions des del cos sense òrgans els comenta el propi Albert Serra al llibre *Honor de cavalleria, plano a plano*, amb pròleg de Pere Gimferrer i notes del crític francès Cyril Neyrat. Gimferrer posa en valor les possibilitats que ofereix la filmació en vídeo digital d'obtenir preses llargues i estàtiques que condensen l'espai i el temps filmics i que permeten obtenir dels actors no professionals, que improvisen el diàleg¹³, «prestaciones de naturaleza distinta de las que, con intérpretes igualmente de ocasión y en algún caso sin diálogo escrito, alcanzaron algunos neorrealistas italianos en los años 40, o Jean Rouch o Pasolini en los años 60, por ejemplo» (Gimferrer, 2010: 8).

Gimferrer cita propostes de cineastes que posaven èmfasi en il·lustrar la relació entre la figura i allò humà per a conservar l'ésser en la seva aparença¹⁴ des del respecte a la durada de l'esdeveniment o des del treball dels actors a partir dels diàlegs improvisats que deixen petjada de realitat damunt la pel·lícula. Serra beu d'alguns d'aquests plantejaments de la modernitat cinematogràfica. A *Honor de cavalleria*, si bé no renuncia a la manipulació i el muntatge, la manera de parlar dels actors deixa una petjada de realitat i un registre de contemporaneïtat, lligada a un temps i un espai concrets.

Tanmateix, hi ha poques imatges de la pel·lícula que presentin un sol moviment. No es tracta, com hem vist, de fer desaparèixer la relació entre el dispositiu cinematogràfic i la realitat o entre la imatge i el món. La manera en què els gestos dels actors connecten amb la dimensió temporal es mou en un espai indeterminat. A l'inici de la pel·lícula, hi ha una seqüència on veiem com Sancho, assegut a segon pla, manipula

¹² El tallat de cabell de Sancho, molt curt i afaitat d'una manera que sembla que només pugui fer-se amb una màquina moderna és també un altre element que genera sensació d'estranyesa i ambigüitat, tant entre la persona i el personatge, com entre les dimensions temporals que presenta la imatge, on el present es manifesta en el passat i el passat en el present en un mateix gest o imatge. Aquesta qüestió es desenvolupa a continuació.

¹³ Altres efectes de l'absència de guió cinematogràfic i el treball amb la improvisació s'analitzen al capítol 4.

una armadura; el so metàl·lic amplificat genera una sensació d'imatge medieval. Simultàniament, el Quixot diu: «*Em tindries de fer un favor, Sancho. M'hauries d'anar a buscar una corona de llorer*». Ho diu amb un català banyolí de l'any 2006, sense marques d'arcaïsmes o lèxic pròpiament antic o medieval¹⁵, de manera que el so d'aquestes paraules contrasta amb la imatge i el so metàl·lic d'un cavaller i es torna impossible decidir entre el passat i el present que es manifesten des de la materialitat del so. Un altre aspecte que il·lustra la simultaneïtat de plans temporals són algunes postures que adopten el Quixot i Sancho quan estan asseguts. Es tracta de postures meditatives que normalment no s'associen a temps antics sinó que formen part de l'imaginari relacionat amb la contemporaneïtat¹⁶. És un aspecte que interessa a Serra per l'efecte d'anacronisme que genera i que torna a col·locar la imatge en aquest espai indeterminat. N'és un exemple la descripció que fa el propi Serra d'un dels plans de la pel·lícula en què el Quixot i Sancho estan asseguts al mig d'un prat d'herba alta i seca. Sancho escolta com el Quixot el renya per no haver-se adonat que a la nit ha plogut: «La manera, anacrònica com passa sovint, en la qual Sancho es recolza per escoltar el Quixot és d'una gran elegància. Demostra un lirisme innat en tots els seus moviments, que el fa fascinant»¹⁷ (Serra 2010: 64).

2. SANCHO COM A FIGURA ENTRE LA IMMEDIATESA I LA MEDIACIÓ

2.1. Memòria i anacronisme: entre la imatge i la història

Tanmateix, és possible la puresa de la presència quan aquesta presència es diu Sancho? A banda del "lirisme" que descriu Serra, no hi ha també un altre moviment a la vegada, un efecte d'estranyesa que té més a veure amb la manera en què es fa visible el desplaçament entre la imatge i l'obra literària per tal que es torni impossible trobar la distància justa? Sancho no és només un cos que produeix realitat i sensació des de la materialitat, és també a la vegada un element visual evocatiu i el moviment cap al referent literari és inevitable. L'esperit que sorgeix en els moments captats de "l'esdevenir animal" de Sancho ens desautomatitza no només pel gest de l'aquí i l'ara, també per totes

¹⁵ El lèxic emprat a la pel·lícula podria analitzar-se també des de les decisions de la posada en escena en relació amb el referent literari, un tema que tracto només tangencialment en aquest treball. L'elecció de Serra de no emprar el lèxic de la novel·la -ni tan sols la llengua- és coherent amb les tesis de Pere Gimferrer desenvolupades al llibre *Cine y literatura* (ed. Revisada 2012). Gimferrer sosté que les adaptacions cinematogràfiques no han d'incorporar el lèxic del referent literari, ja que és en la paraula escrita on es conté la poesia del referent. Una poesia que traslladada al medi cinematogràfic s'obté per altres mitjans.

¹⁶ Veure Fig. 2 Annex 1

¹⁷ Veure Fig. 2, Annex 1

les capes que simultàniament s'afegeixen a la imatge. D'allò més primigeni a allò més codificat, les imatges estan carregades de significats culturals i socials i són un lloc de trobada entre allò visible, allò real i allò imaginat.

Els debats al voltant del problema del temps i l'anacronisme de les imatges en la història de l'art han tingut molta rellevància al tombant del segle XXI. El filòsof i historiador de l'art George Didi-Huberman publicava l'any 2000¹⁸ *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronismes des images*, un assaig on impugnava les categories dels models històrics tradicionals que establien oposicions entre nou i vell o passat i present i que, segons el filòsof, no aconseguien descriure la complexitat de les imatges, teixides de poliritmes i anacronies. El llibre proposa un nou model de temporalitat i dialoga amb treballs de Walter Benjamin, Aby Warburg i Carl Einstein davant la necessitat de repensar les relacions entre temps i imatge des de la noció de la imatge com a portadora de memòria que presenta un muntatge de temps heterogenis i discontinus. El filòsof parteix de la necessitat de fer treballar la imatge en el *tempo diferencial* entre el que anomena els instants de proximitat empàtica i els moments de rebuig crític.

«El anacronismo parece surgir en el pliegue exacto de la relación entre imagen e historia: las imágenes, desde luego, tienen una historia. Pero lo que ellas son, su movimiento propio, su poder específico, no aparece en la historia más que como un síntoma, un malestar, una desmentida más o menos violenta, una suspensión».
(Didi-Huberman 2005: 28)¹⁹.

La imatge com a símptoma planteja l'anacronisme com una mena de "falla" comesa respecte la conveniència dels temps. El símptoma no designa una cosa aïllada sinó una complexitat de segon grau que interromp el curs normal de la representació de forma intempestiva. Fins i tot pot situar-se en un pla inconscient de la història (Didi-Huberman, 2005: 43-45). Per a Didi-Huberman, pensar la història és pensar el problema de l'"esdevenir" en termes no lineals, unitaris o teleològics. La història, aleshores, cal ser pensada des del doble moviment que inclou tant la urgència com la inactualitat. «Esta historia que se atreve a situarse en un nivel genealógico en el cual el origen y la novedad se combinan dialécticamente, porque el origen no es ya pensado como simple fuente del futuro y porque la novedad no es ya pensada como simple olvido del pasado» (Didi-Huberman, 2014: 241).

¹⁸ L'edició consultada és *Ante el tiempo*, publicada l'any 2005 a l'Argentina per l'editora Adriana Hidalgo i traduïda per Oscar Antonio Oviedo Funes.

¹⁹ Didi-Huberman estableix una analogia entre la noció de símptoma i la de imatge-temps de Gilles Deleuze en doble referència al muntatge i al moviment aberrant (p.29).

La imatge de Sancho té una presència inquietant i evocativa a la pel·lícula. Gairebé no parla i els seus gestos són mínims. Es mou de forma reactiva, reacciona als estímuls de la natura, als sons, a les ordres del Quixot. Són molt pocs els moments en què executa una acció per voluntat pròpia. Sovint el veiem a través de la càmera col·locada arran de terra amb algun element natural que s'interposa entre la càmera i el seu cos, com si fos un animal que estiguem observant amb cautela²⁰. Són moments quotidians on ell i el Quixot reposen, contemplen, conversen, es banyen, mengen. Moments que la posada en escena n'emfatitza l'estranyesa des d'algunes operacions que ja he esmentat com l'enquadrament fragmentat, l'amplificació dels sons o l'experiència del temps dilatat damunt de les figures. La gran quantitat de primers plans de Sancho al llarg de la pel·lícula en les quals apareix en silenci, escoltant les paraules que li arriben del Quixot, no generen la sensació d'anacronisme només a partir de la materialitat d'un doble codi que es visiona a la pantalla, sinó també per elements externs que operen fora de camp i pel moviment d'anada i tornada constant entre la imatge i el personatge del referent literari. «Ante una imagen —tan reciente, tan contemporánea como sea—, el pasado no cesa jamás de reconfigurarse, dado que esta imagen solo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión» (Didi-Huberman, 2005: 12).²¹

2.2. Transformant els extrems entre el lirisme i el realisme

L'any 2012, el mateix Didi-Huberman publicava *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*²² on reflexionava sobre la manera com històricament el cinema havia representat els pobles des de la posició de “figurants” i posava en valor algunes propostes cinematogràfiques, com les de Pier Paolo Pasolini, que havien trencat aquesta forma de representació des del gest de recuperar els “pobles perduts”. Al capítol titulat “Figuración, realismo, pasión”, l'autor reivindica la Figura com a agent transformador d'allò efectiu i allò gestual i observa com algunes propostes cinematogràfiques amb dimensions polítiques dels darrers anys presenten una convivència entre règims artístics aparentment excloents que demanen abordar-se des d'una redistribució teòrica. «Extravagancia y rigor, coacción y libertad se distribuyen más sutilmente en cada ámbito, cada momento del trabajo, sea este el que fuere» (Didi-Huberman, 2014: 164). L'historiador de l'art

²⁰ Veure Fig. 1 Annex 1

²² L'edició utilitzada al treball és la traducció d'Horacio Pons al castellà editada l'any 2014 per l'editorial Manantial, Buenos Aires.

reivindica tornar al planejaments fundacionals d'Erich Auerbach²³ sobre les nocions de realisme i figuració que col·loquen la Figura com un «operador que juega a la vez con la inmediatez y la mediación, el gesto corporal y la construcción de lenguaje, el acto y el rodeo» (Didi-Huberman, 2014: 164). És a dir, la Figura opera com agent transformador continu dels extrems del lirisme i el realisme, d'allò afectiu i allò gestual. Si al capítol anterior Deleuze citava Valéry quan definia la sensació com a quelcom que es manifesta directament des de la matèria, evitant «el rodeo de una historia que contar», aquí el “rodeo” s'incorpora a l'equació des d'aquesta tensió de moviments que no s'exclouen, i sense haver de recórrer als mecanismes tradicionals de la narració.

Des d'aquesta perspectiva, la jerarquia establerta tradicionalment entre el cos dels actors i el dels figurants d'una mateixa pel·lícula queda suspesa. «Para quienquiera que reflexione sobre el destino de los cuerpos humanos en la representación cinematográfica los figurantes ya no son extras superfluos y precarios sino que garantizan lo esencial de la misión del actor: figurar» (Didi-Huberman, 2014: 165). La figura de Sancho, també, com a símptoma i com a registre documental, realista i a la vegada poètic, de la senzillesa del personatge i la persona.

3. TU, SANCHO

Por poco que se piense, se advertirá que no hay otro testimonio objetivo de la identidad del sujeto que el que así da él mismo sobre sí mismo.

Émile Benveniste

3.1. El nom propi com a il·lusió de continuïtat del subjecte

En aquest ball de tensions entre esperit i matèria, actor i personatge o realisme i lirisme, hi ha un aspecte que permet continuïtat i estabilitat: el nom propi. L'objecte de referència d'aquest nom és ambigu, mutable, dins i fora de la imatge a la vegada, s'ha multiplicat al llarg de la història, és passat i present, figura o concepte. El nom, en canvi, persisteix i és invariable. Potser hi ha molts Sancho a la història de l'art i la literatura, però tots es designen amb el mateix nom. Quan com a espectadors ens enfrontem a la pel·lícula, les coordenades espacials i temporals són confuses, veiem dues figures que caminen, reposen o contempen sense saber d'on venen ni on van, sense poder predir quina era la imatge immediatament anterior a la primera imatge que apareix a l'inici de la pel·lícula i sense poder preveure com serà el següent pla. Però en aquesta desorientació

²³ Auerbach, E. (1967) *Figura*. Trad. Yolanda García Hernández (1998), Madrid, Ed. Trotta.

tenim una certesa: el Quixot i Sancho. Dos noms que operen com a element de síntesi i constància diacrònica i sincrònica, com a fil que connecta el cos amb la figura, la figura amb el personatge, el personatge amb la persona, l'espectador amb el llibre, el cos amb el passat, el present amb la Història. Les relacions que poden establir-se són inabastables.

A *La ilusión biográfica*²⁴ (1986), Pierre Bourdieu sosté que el nom propi possibilita la il·lusió d'una continuïtat del subjecte. Bourdieu cita les tesis antidescriptivistes del filòsof Saul Kripke que sostenen que el nom es converteix en un designador rígid que fixa una referència i designa el mateix objecte en qualsevol univers possible (Bourdieu 1989: 29). D'aquesta manera, el nom propi opera com a institució de totalització de la unificació del jo, com a suport d'un estat civil. A *Honor de cavalleria* no es produeix una operació com la que descriu Bourdieu en el sentit del subjecte; és a dir, el nom propi no garanteix l'estat civil d'una identitat individual associada a un cos com a objecte únic. Sancho i el Quixot es construeixen com a subjectes en un acte artístic (i no social, com descriu Bourdieu). El referent, per tant, és una identitat que té el seu origen a la ficció i no pot associar-se a cap cos humà físic i únic més enllà de la materialitat de la paraula escrita o les representacions visuals que se n'hagin fet al llarg de la història. Tampoc caldria certificar-ne l'autenticitat d'acord amb les normatives i convencions socials un cop establert el pacte ficcional, que fins i tot podria tenir lloc abans de visionar la pel·lícula, només tenint en compte els elements paratextuals.

Tanmateix, l'acte de pronunciar el nom propi es repeteix moltes vegades a la pel·lícula. De fet, la primera paraula que es pronuncia és «Sancho». Aquest primer Sancho produeix una correspondència entre el nom i el cos i té l'efecte d'un bateig. El nom propi té un poder constitutiu i no merament descriptiu. És una paraula que no només dona informació sobre la presència d'una relació hipertextual amb l'obra literària, sinó que també tensa cap a una dimensió performativa i situacional. Dir Sancho produeix Sancho, un de concret, un que sí que designa un sol objecte: el que apareix a la pel·lícula. Pronunciar Sancho permet, a més, un segon moviment gairebé simultani: la producció d'un Quixot visible que es presenta a ell mateix des del gest de nombrar l'altre. La perspectiva antidescriptivista de Kripke parla de l'anomenat "baptisme primigeni" que posa en dubte la mera funció descriptiva dels noms. Com afirma Yera Moreno Sainz-Ezquerria²⁵, mitjançant aquest baptisme primitiu en què a un objecte se li assigna un nom, el nom continua referint-se al seu objecte fins i tot quan els trets descriptius d'aquest objecte s'han transformat des del moment del seu baptisme (Moreno, 2015).

²⁴ Edició utilitzada: Bourdieu, P. (1989) *La ilusión biográfica* dins *Historia y fuente oral*, 2 (2), 27–33.

²⁵ Moreno Sainz-Ezquerria, Y. "Nombres (im)proprios de la A a la Z. Breves apuntes sobre nombres, identidades, cuerpos y agencia narrativa", *Política y Sociedad*, 52 (2), pp. 539-556.

Si pronunciar el nom produeix una referència, en aquest cas una identitat dins la imatge, aleshores no hi ha una identitat anterior a aquest procés de nominació? Jacques Derrida²⁶ (1984) sosté que la característica estructural de l'acte performatiu creador és la seva iterabilitat. El nom propi ha de ser repetible, iterable, imitable (Derrida, 1989: 371). Gràcies a aquesta iteració el subjecte es construeix performativament i consolida la seva identitat.

Sancho és una de les paraules més pronunciades al llarg del film, un total de 86 vegades, 85 de les quals les pronuncia el Quixot. Tenint en compte que estem davant una pel·lícula on es diuen poques paraules, la xifra és considerable. «*No em farà mal, Sancho, no? / Pots fer-ho, Sancho? / Sancho, te'n pots anar a dormir / Ves-hi, Sancho / Tu et vols banyar, Sancho? / No em trobo tan cansat, Sancho, ara*». Al llarg de la pel·lícula hi ha moltes locucions que segueixen els patrons dels exemples citats. És cert que l'oralitat espontània afavoreix la presència de redundàncies que no trobaríem en el llenguatge escrit. Segurament la frase «*Tu et vols banyar, Sancho?*» es convertiria en «*Et vols banyar?*» si es tractés d'un diàleg escrit. És probable que aquesta sobrepresència del nom de Sancho a la pel·lícula sigui una casualitat i tingui més a veure amb la manera de parlar de Lluís Carbó que amb una voluntat conscient per part de la direcció d'actors o del muntatge posterior. Ara bé, l'efecte de la repetició hiperbòlica del nom propi genera alguna cosa més que la simple efusió espontània de l'oralitat de la persona que interpreta el Quixot.

La paraula «Sancho» ressona al llarg de la pel·lícula com una banda sonora que acompanya la visió del rostre de Lluís Serrat —de Sancho—. Com si al veure el seu cos de gestos animalitzats i primigenis no codificats per la tradició necessitèssim la veu en off d'una instància superior i autoritzada que ens recordés constantment: ep, no ho oblideu, és Sancho.

I Sancho no és un nom qualsevol, sinó un dels noms més codificats de la història, lligat a una figura concreta i, per extensió, lligat a la universalitat del Quixot. Tornem a allò més primigeni contraposat a allò més codificat. Aleshores cal que torni a la pregunta: quin és l'objecte referent de la paraula Sancho? El cos humà productor de realitat que veiem a la pantalla o una cita literària? No tot té a veure amb l'aquí i l'ara. La simultaneïtat de moviments torna a ser inevitable.

²⁶ Derrida, J.: *Otobiografías: la enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio*, Madrid-Buenos Aires, Amorrortu, 2009.

3.2 Sancho i les formes de persona

L'estranyesa també es manifesta en l'ús de les altres paraules que sonen a la pel·lícula, no només amb el so constant del nom «Sancho». Són paraules que prèviament no han estat escrites. L'absència de guió i la confiança en la improvisació dels actors forma part de l'aposta d'Albert Serra per un model de cinema que, com defineix Àngel Quintana, proposa la sostracció dels elements que fins aleshores s'havien considerat essencials, entre ells la funció del guió com a base fonamental per al desenvolupament de la narració fílmica (Quintana, 2017: 212). L'absència de guió implica la confiança en la improvisació dels actors. Com passa amb la gestualitat, la manera de parlar impregna el to del film i produeix també efectes en l'espectador. No són efectes buscats a priori, sinó trobats a posteriori, en sintonia amb el mètode de treball de Serra. Per tant, malgrat la primacia de la imatge en la posada en escena, considero que la manera d'articular-se la situació locutiva mereix també ser analitzada i contribueix a la generació de sentit. Les paraules del Quixot que sonen a la pel·lícula també són generadores de sensacions.

He transcrit els diàlegs de la pel·lícula²⁷ i m'he fixat en diverses qüestions que desplego a continuació i que tenen a veure amb la construcció de subjectivitats a partir del discurs. El Quixot és qui domina l'ús de la paraula, qui designa les coses i les persones: Sancho, Déu, el cavall, la burra, els camins, l'aigua. És també qui descriu o proposa accions, qui dona ordres. Accions quotidianes com dormir, menjar, banyar-se, d'altres més contemplatives relacionades amb el mirar i d'altres que remetent al caminar, l'estar en moviment. També descriu estats d'ànim relacionats amb l'aquí i l'ara, tant els seus com els de Sancho. I és l'únic que parla de referents externs a la imatge relacionats amb la novel·la²⁸ o amb la seva relació amb Déu. De fet, a banda de Sancho, Déu és també un interlocutor directe del Quixot, encara que unidireccional. Sancho, en canvi, parla molt poc, es limita a respondre amb monosíl·labs o frases curtes i gairebé mai pren la iniciativa de la paraula. Ampliaré algunes d'aquestes qüestions més endavant. Ara voldria parlar d'atenció a l'ús que es fa de les formes de persona. Per a fer-ho, dialogo amb les tesis d'Émile Benveniste desenvolupades a *Problèmes de linguistique générale* (1966)²⁹ que analitzen com de la situació locutiva entre interlocutors n'emergeix la subjectivitat³⁰.

Al capítol "La naturaleza de los pronombres", Benveniste aborda els pronoms personals com a instàncies del discurs, és a dir, com a partícules que designen una realitat

²⁷ Veure Annex 2

²⁸ Veure els discursos sobre l'edat d'or i sobre la cavalleria que pronuncia el Quixot a l'Annex 2.

²⁹ Edició utilitzada: Benveniste, É. (1971). *Problemas de lingüística general*. Madrid, Siglo Veintiuno.

³⁰ «El lenguaje es pues la posibilidad de la subjetividad. El lenguaje propone en cierto modo formas vacías que cada locutor en ejercicio de discursos se apropia, y que refiere a su persona» (p. 184)

singular del discurs i només poden ser definides en termes de locució. D'aquesta manera, el terme *jo* només té existència en l'acte de paraula que el formula (Benveniste, 1971: 173). Per tant, hi ha una coincidència entre el subjecte de l'enunciació i el subjecte de l'enunciat. Benveniste també afirma que els pronoms de primera i segona persona són complementaris segons la posició interior o exterior del subjecte. Aquestes posicions, a més, són reversibles i intercanviables en una situació discursiva entre dos interlocutors.

El Quixot sovint fa servir la marca de la primera i la segona persona, com és d'esperar en una diàleg oral.³¹ «Eestic cansat» / «T'espero» / «Et trobes bé?». En canvi, la majoria dels enunciat de Sancho no tenen marca de persona. Fa servir en dues ocasions la primera persona, però mai la segona, és a dir, en cap moment pren la iniciativa d'adreçar-se al Quixot. No li demana res, no pronuncia el seu nom, es limita a respondre o a callar. Aquí l'intercanvi de posicions que descriu Benveniste pràcticament no es produeix. Sancho roman en aquest espai indeterminat, fins i tot en els diàlegs. Per tant, la seva identitat no es construeix verbalment, no es manifesta en paraules pròpies, sinó que es construeix a partir de les paraules del Quixot, ¿com si ell no tingués res a veure amb la pròpia persona o no fos capaç de construir-se? El Quixot es designa a ell mateix a través de l'altre. Sancho, en canvi, calla. Sancho, una altra vegada, en un espai ambigu.

D'aquesta particularitat se'n desprèn que en els diàlegs de la pel·lícula, el fonament lingüístic de la subjectivitat no segueix els patrons naturals identificats per Benveniste. A la realitat dialèctica que presenta la pel·lícula, la relació entre llenguatge, subjectivitat i identitats és confusa.

3.3 Paraula de Quixot

El Quixot és qui parla, i és també qui pronuncia el seu propi nom, que es diu moltes menys vegades que la paraula Sancho. Curiosament, es refereix a ell mateix en tercera persona, en enunciat com: «*Tu sap més camins casi casi que el Quixot / Estàs adormit, Sancho. El Quixot t'ho diu. / El Quixot t'estima, i Déu també*». Són enunciat que s'emeten en el marc d'un diàleg amb Sancho, però les formes que a priori haurien de ser en primera persona se substitueixen per la tercera persona. Benveniste afirma que el domini de la tercera persona s'usa en instàncies del discurs que escapen de la condició de persona, és a dir, que no remetent a ells mateixos sinó a una situació objectiva³². Quina és

³¹ Cal tenir en compte que en català la marca de persona queda fixada en el verb i en moltes ocasions les partícules *jo* o *tu* no són necessàries.

³² Les quatre distincions que marca Benveniste de la tercera persona són les propietats 1) de combinar-se amb qualsevol referència d'objecte 2) de no ser mai reflexiva de la instància del discurs 3) de disposar d'un nombre

aquí la referència externa? El llibre? El mite? El personatge que encarna l'actor? Es tracta d'una mena de desdoblament? Pere Gimferrer proposa una hipòtesi:

El Don Quijote de Albert Serra, que se refiere a sí mismo en tercera persona como “El Quijote”, es decir, con la significativa metonimia de autodesignarse en la forma en que se suele aludir no al personaje, sino al libro de Cervantes; quizá como a veces De Gaulle se llamaba a sí mismo «Le Général», o acaso más bien como Borges aludía «al otro, a Borges». (Gimferrer 2010: 8)

En llengua catalana, la distinció entre *don Quijote* i *El Quijote* és ambigua. Tant el personatge com el llibre es designen de la mateixa manera (El Quixot), fet que pot generar sentits ambigus. És probable que aquesta forma de designar-se en tercera persona sorgís per casualitat, Serra n'ha dit: «No recordo si vaig ser jo qui li va donar aquesta idea a l'actor o si va sortir d'ell de forma natural. Estava tan posseït per la seva encarnació del Quixot que va acabar parlant d'ell, és a dir, de si mateix, en tercera persona» (Serra 2010: 38).

L'ambigüitat de l'enunciat permet que es rebi com una forma reflexiva compatible amb l'aquí i l'ara. «El Quixot t'ho diu» pot ser interpretat com una mena de jurament. Com si el Quixot en tercera persona fos una signatura autoritzada i necessités la representativitat de si mateix com a testimoni³³. La situació pot comparar-se amb el concepte de “simulacre de l'instant” descrit per Jaques Derrida a *Otobiographies: L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*³⁴ (1976), on descriu l'acte de signatura de la declaració d'independència dels Estats Units d'Amèrica com un simulacre de l'instant que presenta una inadequació d'un present a si mateix, ja que no es pot saber si aquest simulacre de l'instant és productiu o comprovatiu, el que Derrida anomena un “moment d'indecibilitat”. Acte performatiu, arxiu o prova? Quan el Quixot diu: «T'ho diu el Quixot», performa, comprova, cita? És probable, torno a dir, que sigui una casualitat fruit de la inspiració de l'actor, però es repeteix varies vegades i, recordem-ho, la repetició és performativa. I és un fet tàcit que aquest joc d'identitats té connotacions clarament cervantines. Mentrestant, la presència de Sancho segueix movent-se en aquest espai liminal, impassible a l'error verbal del Quixot.

considerable de variants pronominals o demostratives 4) de no ser compatible amb el paradigma dels termes referencials como aquí, ara, etc. (p.177).

³³ És un gest que es podria comparar amb algunes escenes de la segona part de la novel·la en què es produeixen diverses situacions on el Quixot ha de certificar la seva autenticitat.

³⁴ Edició utilitzada: Derrida, J: *Otobiografías: la enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio*, Madrid-Buenos Aires, Amorrortu, 2009.

4. FARIES DE SANCHE SI NO EXISTÍS EL QUIXOT?

4.1. *Et trobes bé, Sancho? Veus com et trobes més bé, ara?*

El baptisme primigeni del Quixot i Sancho que arriba a l'inici de la pel·lícula amb el so de la paraula «Sancho» no és l'únic baptisme que es visiona a la pel·lícula. N'hi ha un altre de simbòlic que té lloc a la seqüència on els dos homes es banyen en un gorg³⁵. El Quixot és el primer d'entrar a l'aigua i neda una estona. Al pla següent veiem com ha anat a buscar a Sancho i l'acompanya agafat de la mà a l'aigua, que li cobreix els genolls. «*Vols que et refresqui?*» diu el Quixot. El plànol mostra a Sancho dret, d'esquena, no se li veu el cap perquè el té inclinat cap endavant i l'esquena lleugerament encorbada. El Quixot fa el gest de mullar-li el clatell, una imatge que ens remet a un bateig cristià³⁶.

Si a la pel·lícula és el Quixot qui anomena les coses i qui domina la paraula, no sembla casual que sigui ell qui faci aquest gest cap a Sancho. El Quixot és qui comença els diàlegs. Són diàlegs que combinen qüestions quotidianes amb d'altres d'espirituals. Moltes qüestions estan relacionades amb la seva relació física amb l'entorn: la calor, el cansament, la pluja, dormir, roncar, menjar, caminar, reposar, refrescar-se. Dos dels verbs més emprats pel Quixot són «trobar-se»³⁷ i «estar», que remetent a allò físic del present, al sentiment relacionat amb el cos des de l'aquí i l'ara. Són freqüents expressions com «*No em trobo tan cansat Sancho, ara, em trobo millor*», «*Et trobes bé, Sancho?*» «*Veus que et trobes més bé, ara?*» o «*Estem, bé, oi?*». Són enunciats que el Quixot emet en nom propi, en nom de tots dos i fins i tot en nom de Sancho. A la mateixa seqüència del bany es produeix una situació d'aquesta índole. El Quixot es banya i tot seguit diu que es troba millor. Després demana a Sancho que també es banyi. El Quixot neda amb estil de crol (un altre gest d'estranyesa anacrònica) i Sancho neda de forma que només treu el cap, com si fos un gos³⁸. Després del bany és el propi Quixot qui descriu la sensació que té Sancho. Ho fa forma retòrica, sense esperar resposta. «*Veus com et trobes més bé, ara?*», diu.

Sancho és com un subjecte sense voluntat, el Quixot li parla com es parla a un nen o un animal de companyia. Li dona ordres constantment, el renya perquè no s'ha adonat que a la nit ha plogut, li fa de mediador amb Déu. Li ordena que segueixi el seu camí, tant

³⁵ Veure Fig. 3 Annex 1

³⁶ Albert Serra n'ha dit: «Em recorda una imatge que hi ha a l'església del meu poble i que vaig mirar centenars de vegades quan era petit: el baptisme de Jesús per Joan Baptista. Aquesta interpretació ja és a l'escena, quan el Quixot, per primera vegada a la pel·lícula, parla dels cristians, de la seva fe catòlica». (Serra, 2010: 74).

³⁷ Trobar-se: *intr. pron.* [LC] [Algú, un animal] sentir-se [d'una determinada manera] pel que fa a l'estat [del cos, d'una part del cos]. Font: Diccionari on-line de la llengua catalana de l'Institut d'Estudis Catalans.

³⁸ Veure Fig. 3 Annex 1

el del Quixot com el de Déu, dues instàncies que de vegades es confonen. Tanmateix, de camins no se'n veuen, la imatge contradiu la paraula. Quan les imatges mostren els dos homes caminant acompanyats del cavall i la burra s'assemblen a la imatge del Quixot i Sancho com a *caballeros andantes* del llibre i l'imaginari col·lectiu. Però aquí caminen camp a través i de forma erràtica. Tampoc no hi ha continuïtat narrativa des del muntatge; Si en un pla caminen cap a una direcció, al següent cap a l'altra. I no arriben mai enlloc. «*Tu saps més camins, casi casi que el Quixot*» és un concepte sense imatge en el real de la pel·lícula. La imatge ensenya una altra cosa. Però el gest no és paròdic. En el Quixot hi ha una fe absoluta, i Serra la respecta. Malgrat l'absència de camins, és possible trobar la bellesa, la poesia de «el eterno retorno i anacronismo de las cuestiones fundamentales en la historia» (Didi-Huberman, 2005: 31).

Hi ha un moment en què sembla que Sancho vulgui anar-se'n, sembla que es mogui per pròpia voluntat per primera vegada. El Quixot el crida, l'insulta. «*No vols venir? Cabrón! Malparit! Tot lo que he fet per tu... no et mereixes de venir amb mi*». Al pla següent el Quixot camina entre matolls a contrallum. Al fons, el cel i les muntanyes. La càmera el segueix fins que atrapa Sancho, que camina d'esquenes. Li diu «*Has vist? Anaves pel mal camí, eh? Si no et crido no hagueres tornat*». També li diu que ells dos són germans. La imatge següent mostra els dos homes caminant d'esquena agafats de la mà, en silenci. És una de les imatges més poètiques de la pel·lícula³⁹. Després s'aturen i el Quixot li demana que miri al cel i digui: «*Déu, ets el millor!*». Sancho ho fa com si la situació no tingués res a veure amb ell, sense mostrar emoció, amb aquell gest impossible de determinar.

4.2. Sancho és Sancho

Cap al final de la pel·lícula es produeix una escena curiosa. El Quixot i Sancho s'han separat per primera vegada després d'una seqüència estranya on han aparegut uns genets de nit i s'han endut el Quixot mentre dormia. No sabem el motiu d'aquesta marxada, on ha anat ni tampoc si tornarà. Sancho es queda sol amb la burra. És la primera vegada que li veiem fer accions per voluntat pròpia. Camina per un prat, sega herba amb l'espasa, olora un manat de fonoll. Aleshores apareix un home vestit amb un vestuari similar al de Sancho, amb certs trets antics. Sancho continua segant herba sense immutar-se. L'home comença una mena d'interrogatori de preguntes curtes a Sancho. Li pregunta sobre les aventures amb el Quixot i també li fa alguna pregunta personal. Serra explica que la idea de la seqüència era travessar el personatge per arribar a la persona, conservant

³⁹ Veure Fig. 4 Annex 1

al mateix temps l'ambigüitat entre tots dos, i que per a fer-ho acostava la posada en escena al documental.

Vaig descobrir que per a fer-lo parlar de manera poètica i sincera era millor preguntar-li sobre la seva pròpia vida abans que no pas sobre la seves aventures amb el Quixot. Si el precipitàvem a la ficció, a l'aventura, es tornava més mecànic. Vaig trobar aquest mètode per penetrar la seva cuirassa: com si l'actor lluités contra el personatge. (Serra, 2010: 100)

Serra aquí descriu el que Didi-Huberman afirmava més amunt: des de les formes del realisme documental es pot arribar a la poesia. Els extrems del realisme i el lirisme es toquen en la figura de Sancho.

Una de les preguntes que li fa l'home a Sancho és «*Faries de Sancho si no existís el Quixot?*», i Sancho respon: «No se sap». És una resposta sense marca de persona, té la forma de la tercera persona genèrica del “se” pròpia dels relats despersonalitzats amb pretensió d'objectivitat. Sancho respon com si ell no tingués res a veure aquesta resposta, com si no tingués a veure amb Sancho.

La darrera seqüència de la pel·lícula mostra com un grup d'homes s'emporta el Quixot dins una gàbia. És una clara referència al final de la primera part de la novel·la. Serra defineix aquest moment com una trobada definitiva entre el llibre i el personatge del Quixot, una tornada a la literatura.

«Un boig s'ha escapat el temps que dura una pel·lícula, i després torna al seu captiveri. La bogeria, la subjectivitat, han perdut. El llibre l'ha capturat novament en una fixació de cinc segles. Es la llei del llibre» (Serra, 20210: 110).

La seqüència és llarga i silenciosa, només el so del carro que avança. La imatge es va enfosquint mentre els homes segueixen caminant, de manera que pràcticament no poden distingir-se les figures, només el blanc de les camises que destaca en la foscor. Hi ha, però, un element inconfusible: el gest de Sancho, el balanceig dels seus braços quan camina amb el mateix caminar característic que l'hem vist a tota la pel·lícula. Si, com diu Serra, és una tornada al llibre, el llibre s'haurà emportat aquest Sancho.

CONCLUSIONS

Després de rodar *Honor de Cavalleria*, Lluís Serrat va adoptar el sobrenom de Sancho. *Sanxini*, és com l'anomenen l'equip de persones que habitualment formen part de les pel·lícules d'Albert Serra. Així és com l'anomena també Gabriel Ventura al diari de rodatge de *Liberté*. La seva presència a la pel·lícula va calar tan fort que el repte ha estat captar-lo als films posteriors desposseït d'aquesta referència. Al diari de rodatge de *Història de la meva mort*, Jaume Pons Alorda descriu un moment de crisi de l'equip de vestuari perquè la caracterització de l'actor s'assembla massa a Sancho. Són anècdotes curioses i segurament casuals, però a la vegada il·lustren la sobredeterminació de les imatges que descriu George Didi-Huberman. Una capa més a aquesta història.

En aquest treball he partit de la pregunta sobre la construcció de Sancho sense la voluntat d'extreure'n un mètode que es presti a la síntesi. Totes les aproximacions que n'he fet descriuen trets del personatge des de la presència del cos, la Figura o el nom propi. Totes elles es presten també a l'error i la falla. És aquest mètode garantia de trobar el misteri, la màgia, l'atmosfera, la poesia d'una presència? No sempre el treball amb actors no professionals assegura trobar aquestes imatges, tampoc a les pel·lícules d'Albert Serra. Com diu el mateix Didi-Huberman, des de l'organització no pura del saber, l'error i la falla també formen part de la història.

El trajecte que he proposat explora el cos de l'actor com a transformador d'allò real en la Figura. Sancho com una presència que condensa el més animal i més humà i que habita en tot moment un espai liminar "entre". Entre esperit i matèria com hem vist en diàleg amb Deleuze, entre persona i personatge, entre passat i present... Sensacions que s'obtenen des de la materialitat dels cossos en interacció amb el medi o des de la materialitat del propi mitjà cinematogràfic. En aquesta part del treball he utilitzat moltes reflexions del propi Albert Serra sobre el seu mètode o comentaris d'alguns plans de la pel·lícula, ja que el considero un bon crític i teòric (i és probable que ell mateix hagi variat alguns dels seus discursos a partir de l'experiència en pel·lícules posteriors).

Entre les llibertats de la forma poètica i les coaccions del projecte realista, el Sancho d'*Honor de Cavalleria* és una presència que habita en un espai indeterminat capaç de reunir diversos moviments de forma simultània que desborden les categories tradicionals de representació basades en oposicions.

Les reflexions de Didi-Huberman al voltant de com la imatge i el gest es connecten amb el temps i la història des d'allò que se situa més enllà de la pel·lícula m'han obligat a desplaçar el focus des del qual m'havia aproximat inicialment a Sancho.

No tot pot venir des de la materialitat. La sobredeterminació i anacronisme de les imatges demostra que, com diu Edward W. Said⁴⁰, tota obra d'art és mundana, és al món, i ha estat creada des d'unes circumstàncies determinades. No només l'art, també la teoria i la crítica o qualsevol creació humana. No sembla del tot casual, doncs, que les teories de Didi-Huberman que proposen un nou marc teòric per a repensar els règims artístics de les imatges hagin estat concebudes pràcticament en els mateixos anys que Albert Serra realitzava les seves primeres pel·lícules des del compromís amb la radicalitat formal i la capacitat de trobar lògiques alternatives, però sense renunciar a la recerca de la bellesa i l'absolut pròpiament romàntics. Serra, quan parla de Sancho i del treball amb actors no professionals, fa servir lèxic com poesia, màgia, atmosfera... barreja realisme documental i lirisme amb tota naturalitat, com hem vist amb la figura de Sancho. I segurament és haver aconseguit captar aquesta barreja en Sancho que ha fet que la seva presència tingui una dimensió tan humana a la pel·lícula sense que pràcticament se signifiqui. Sancho, doncs, també com a símptoma d'un temps emergent.

Finalment, i ara em permeto la llicència d'agafar el relleu poètic, el fet d'haver transcrit els diàlegs que es diuen a la pel·lícula m'ha fet adonar de quina manera el film esdevé un registre valuós d'un parlar que s'està perdent. Un so, un accent, unes locucions i un lèxic que haguessin estat molt difícils de reproduir en un guió escrit. També una manera molt arrelada i local de relacionar-se amb el paisatge de prats, alzines, oliveres, rius i gorgs: anar a caminar, contemplar, banyar-se, compartir el menjar, conversar. Figurar.

Barcelona, 17 de juny de 2024

⁴⁰ Said, E. W., & García Pérez, R. (2008). *El Mundo, el texto y el crítico* (1a ed. a Debolsillo). Debolsillo.

BIBLIOGRAFIA

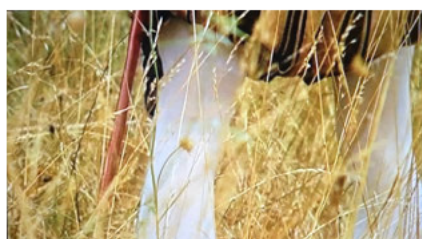
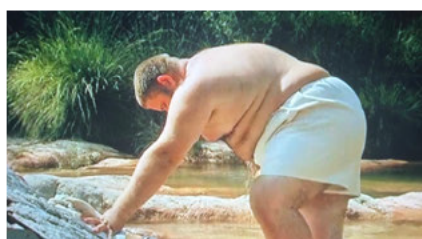
- BENVENISTE, É. (1971). *Problemas de lingüística general*. Madrid, Siglo Veintiuno.
- BOURDIEU, P. (1989). “La ilusión biográfica” dins *Historia y fuente oral*, 2 (2), 27–33.
- BRENEZ, N. (2021). “El viaje absoluto. Propuestas sobre el cuerpo en las teorías contemporáneas del cine”. Dins *Imagofagia*, (01) [en línia], disponible a: <https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/798>
- CERVANTES DE SAAVEDRA, M. (1605-1615). *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. (2015), Ed. Instituto Cervantes.
- DELEUZE, G. (1981) *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Trad. Isidro Herrera (2002) Madrid, Arena Libros.
- DERRIDA, J. (1984): *Otobiografías: la enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio*, Madrid-Buenos Aires, Amorrortu, 2009.
- DERRIDA, J., (1989). “Firma, acontecimiento, contexto” dins Derrida, J.: *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra.
- DIDI-HUBERMAN, G., Oviedo, A., & Oviedo, A. (2006). *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Edición aumentada). Adriana Hidalgo.
- DIDI-HUBERMAN, G., (2012). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Trad. Horacio Pons. (2014) Buenos Aires: Manantial.
- FERNÁNDEZ, H. M. (2013). *Paisajes románticos y estéticas sublimes. El cine de Albert Serra*. Archivos de la Filmoteca, (72), 0-XCI.
- FISCHER-LICHTE, E. (2004) *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores
- GARCÍA CONDE, P. (2014). Entrevista a Albert Serra: “La improvisación es para la gente que no sabe lo que hace”, [en línia], dins *Transit: cine y otros desvíos*. Disponible a: <http://cinentransit.com/entrevista-a-albert-serra/>
- GIMFERRER, P. (2012). *Cine y literatura* (Ed. rev. i ampliada). Seix Barral.
- GIMFERRER, P. (2010). Pròleg a Serra A. i Neyrat C. *Honor de cavalleria plano a plano*. Edició que acompanya el dvd, Intermedio.
- GRASSET, E. (2017). “The Truth about Don Quixote, in *Honor de Cavalleria*”, [en línia], dins: *Reimagining Don Quixote (Film, Image and Mind)*; pp. 107-122. Juan De La Cuesta. Disponible a: <https://11nq.com/b4FU5>

FILMOGRAFIA

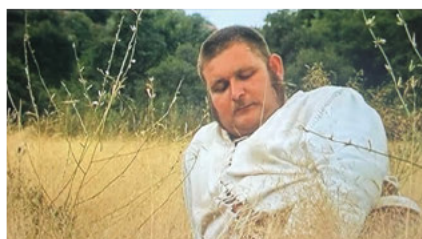
- SERRA, A. (2006) [pel·lícula] *Honor de cavalleria*. Andergraun Films, Edie Saeta, Notro films
- (2008) [pel·lícula] *El cant dels ocells*. Andergraun Films
 - (2011) [pel·lícula] *El senyor ha fet en mi meravelles*. Andergraun films
 - (2013) [pel·lícula] *Història de la meva mort*. Andergraun Films, Capricci Production
 - (2016) [pel·lícula] *La mort de Lluís XIV*. Capricci, Andergraun, Rosa Filmes & Bobi Lux.
 - (2019) [pel·lícula] *Liberté*. Andergraun Films, Idéale Audience, Rosa Filmes
 - (2022) [pel·lícula] *Pacifiction*. Idéale Audience, Andergraun, Rosa Filmes, Tamtam Film

ANNEX 1: Imatges

1. Animalització



2. Postures anacròniques



3. El bany



4. La mà



ANNEX 2: Paraules

NOTA: Aquesta transcripció no és el guió d'*Honor de cavalleria*, sinó una transcripció de totes les paraules que s'hi pronuncien. Les frases i paraules estan escrites tal i com han estat dites, de manera que en ocasions no respecten la normativa de la llengua catalana. Les seqüències no estan numerades ni descrites i només apareixen les que contenen diàlegs. Les mínimes acotacions escrites pretenen situar la imatge espacialment, no tenen finalitats narratives.

Allò que es diu a *Honor de cavalleria*, d'Albert Serra.

Transcripció de Marta Aliguer

PRAT. EL QUIXOT I SANCHO ASSEGUTS A L'HERBA.

QUIXOT

Sancho, ho has arreglat?

SANCHO

Ja està arreglat.

QUIXOT

Sí? No se't veia que fessis res. Està arreglat, Sancho?

SANCHO

Està arreglat.

QUIXOT

No em farà mal? Ara et tinc de demanar un favor. No em farà mal, Sancho, no?

SANCHO

Ara no.

QUIXOT

Em tindries de fer un favor, Sancho. Mira si em pots fer d'anar a buscar una corona de llorer. Tens que anar a veure si em trobes una corona de llorer. Pots fer-ho, Sancho?

SANCHO

Sí.

QUIXOT

Mira si em trobes una corona de llorer. Ves-la a buscar, Sancho. Pots fer-ho?

.....

ÉS FOSC.

QUIXOT
Sancho, te'n pots anar a dormir. Vés-hi, Sancho.

.....

QUIXOT
Sancho! Dorms?

.....

QUIXOT
Sancho! He estat roncant, Sancho? Sancho.

(Sancho surt de plànol i torna portant la burra i el cavall).

QUIXOT
Gràcies, Sancho, gràcies. Em pots donar l'espasa, sisplau? Me la pots posar?

SANCHO
No va pas gaire bé això aixís.

QUIXOT
Encara vas adormit, Sancho. Roncaves molt, Sancho. Cap on t'anem, Sancho? Tu dirigeixes, tu. Agafem un camí que tu saps. Tu sats més camins casi casi que el Quixot. Seguim?

(El Quixot i Sancho caminen camp a través. la conversa se sent llunyana).

QUIXOT
Ja va bé, Sancho, poc a poc.

SANCHO
Aquí sí que hi ha un forat de Senglar, aquí.

QUIXOT
Sancho, tu has tingut mai gossos?

SANCHO
N'he tingut vàrios.

QUIXOT
Sí? Bons?

SANCHO
Bons... normals.

QUIXOT
T'agraden els gossos?

SANCHO

No gaire.

QUIXOT

No t'agraden gaire? Jo he tingut de tot, però els gossos m'agraden.

SANCHO

Ara que parlem de gossos, casi són llops, sembla, no?

QUIXOT

Home, són molt grossos, són macos. Mai t'han mossegat, els gossos? No t'han fet... Buaa!

SANCHO

(Riu) Mai.

QUIXOT

Mai?

SANCHO

Bueno, un petit susto sí, però.

QUIXOT

I de petit, no et van mossegar?

SANCHO

No, un susto i prou.

QUIXOT

Un susto? I què et va fer?

SANCHO

Em va fer... Buuuff!

QUIXOT

Veus? Mira, sortirà el sol ara.

SANCHO

Allà.

QUIXOT

Mira si és maco allà. Veus? Què hi ha allà? El sol. Sancho el veus?

SANCHO

Sí. (TEMPS). Passem per'qui, per'qui dalt.

QUIXOT

Tu segueixes el camí, Sancho.

(Caminen i se sent com parlen, però el so és llunyà i no es poden distingir les converses).

.....

PRAT

QUIXOT

Quina calor, eh? Gràcies, Sancho. Ajuda'm i aguanta'ls un moment tots dos

(Es refereix als cavalls)

.....

BOSC. SANCHO RECOLZA EL CAP A UN TRONC D'ARBRE

QUIXOT

El veig molt cansat, en Sancho. Molt cansat, el veig. No tinguis por que d'aquí un moment ja et trobaràs bé. Anima't, Sancho. Tu ara un moment mires al cel i dius alguna cosa i veuràs que t'escoltarà. Només demana-li: Força, Déu del cel! El tenim a dalt. Sí, Sancho sí, amb aixís tindrem força. Veus que et vas trobant millor? Que et trobes més bé? Però ara mira a dalt del cel un moment i torna a descansar. Mira-te'l. Diga-li: Déu, no ens deixeu.

SANCHO

Déu, no ens deixeu!

QUIXOT

Doneu-me força, molta força ens teniu de donar. I descansa, i veus que et va donant força? Veus que et trobes més bé ara? Molt millor, et trobes ara. A veure, no estiguis recolzat, a veure mira si tens força. Veus que en tens més, eh que sí?

SANCHO

Sí.

QUIXOT

Veus mirant a dalt?

.....

QUIXOT

Aquest arbre d'aquí també és maco, eh? És mort, aquest? S'ha mort?

.....

PRAT. EL QUIXOT I SANCHO ASSEGUTS

QUIXOT

Tu Sancho m'has dit que no ha plogut gaire? I estaves dormint? El cavall està moll, la burra també està molla i hi ha cargols aquí. Saps per què hi ha cargols? Perquè ha plogut. Vas despistat, encara que t'estimi. Ha fet un gran ruixat...i Sancho, no te n'has enterat, tu. Sempre dorms, dormint... mira, tens ple de cargols per aquí, que et volten. I tu dius que no? Perquè dormies! Mira els cavalls com estan molls. Ets burro, Sancho. Quan el Quixot et diu això, tens que escoltar. Però dorms sempre, no ho veus, que volten cargols a pertot, no veus en'aquí? Aquí n'hi ha un, de cargol. No el veus? Que estàs adormit. Estàs adormit, Sancho. El Quixot t'ho diu. (TEMPS) Jo amb tu me quedaria

adormit tota la vida, però les passaria molt putes. Però jo t'estimo. Et falta seguir el meu camí, perquè encara no l'entens. És Déu que mana, no escoltis Lancelot ni a ningú. M'han manat a mi que ara mano jo, i et mano en'a tu, Sancho. Lancelot era una persona admirable, del nostre pensar, però no el tenim i m'ha enviat a mi perquè t'ajudi en'a tu. Si no m'escoltes renyirem, mira que t'estimo però segueixem a mi com el que et digui el Quixot, ho tens de fer-ho.

.....

AL COSTAT D'UN GORG. EL QUIXOT I SANCHO.

QUIXOT

Tu et vols banyar, Sancho? Et vols refrescar?
Què me'n dius, Sancho, està bé l'aiga?

SANCHO

Està bé.

QUIXOT

Em puc banyar? Més que tot només refrescar-me.
Tu et vols refrescar, o no? No vols fer-ho?

SANCHO

Jo no.

QUIXOT

No? Vigila que no en sé gaire, de nedar eh?
Estic cansat, Sancho. Serà freda, l'aigua? Ho provaré. (*Entra a l'aigua*) No està pas freda. No vols fer-ho, no, tu?

SANCHO

No.

QUIXOT

(*Es tira a l'aigua i neda*) Està molt bé. Toco el terra i tot. No em trobo tan cansat, Sancho, ara. Em trobo millor. Pel camí m'he trobat que em cansava. Aquesta aiga és un paraís. Fixa't bé.

(*Entren caminant tots dos a l'aigua,
que els cobreix fins als genolls.
Sancho va vestit*).

QUIXOT

Vols que et refresqui? (*Tira aigua al cap de Sancho*) Veus que et trobes millor? Vols entrar una mica més endintre? No passa rè. Et vols treure això? T'ho vols treure? Treu-t'ho. Ja estàs bé aixís? Mira! (*El Quixot es tira a l'aigua*) Aquesta aiga ens l'ha portat Déu. Sancho, aquesta aiga és de Déu, dels cristians. T'espero, Sancho.

*(Sancho es treu la roba, entra a l'aigua,
es refresca el clatell i neda)*

QUIXOT

Ah, està bé. Molt bé, Sancho. Eh que està bé,
l'aiga? Molt bé. Molt bé, nem nedant una mica
cap allà. Aquesta aiga Sancho es pot beure. Es
pot beure, aquesta aiga. Què et sembla? Molt bé,
Sancho, en saps molt, de nedar.

(Seuen a una roca a la vora del gorg).

QUIXOT

Què et sembla si ens en'nem? Agafem la roba i
marxem, o estàs bé?

SANCHO

Estic bé.

QUIXOT

Estàs bé? Vale. Tu rumia i pensa en les coses de
Déu. Això ens ho don Déu, Sancho. *(Temps)* Estem
bé, eh? Ja t'ho deia, t'ho deia que estaríem més
bé refrescats. Està fent calor, Sancho.

SANCHO

Sí, molta.

QUIXOT

Portem uns dies de molta calor. *(Agafa una pedra)*
Aquesta poder serà massa grossa, o què? Tu seu,
Sancho, mira, seu aquí, mira, tenim una pedra...
upa-la. Farem un mossec. Seu aquí,
tranquil·lament, seu aquí. Poc a poc. Quina
pedra vols?

SANCHO

Qualsevol.

QUIXOT

Això ho trencarem bé amb això no? *(Trenquen
anous)* Bueno. Això es posarà bé. Això ens donarà
força. Que no en menges, de formatge? Oh, en vas
menjant, eh, Sancho? *(Temps)* Sancho, tu no has
conegut l'edat d'or. Però et tinc de dir que
l'Edat d'or era un temps que no hi havia maldat,
no hi havia problemes de rè. Tothom s'estimava.
Al temps d'Adan i Eva tampoc hi havia problemes,
però l'edat d'or era de les millors. Ningú
s'enfadava, ningú es barallava, Sancho, i tothom
s'estimava, era un temps de tota tranquil·litat.
Ho tenim que intentar. Amb molta força. Crec que
ho aconseguirem, Sancho, què creus, tu?

SANCHO

Que sí.

QUIXOT

Amb molta força ho aconseguirem, eh Sancho? És
que soms invencibles, els cavallers. Que Déu, ja
ho saps tu, que Déu ens ha donat força per a

fer-ho. Ho aconseguirem, Sancho. S'ha posat bé
això de les nous, no?

.....

SANCHO COL·LOCA L'ARMADURA A EL QUIXOT

QUIXOT

Fes-ne via. (*Temps*) Ja t'ho aguanto. Molt bé,
Sancho. Molt bé. Ho fas molt bé, Sancho.

.....

EL QUIXOT SOL

QUIXOT

Ponç de Perelló! Malparit! Dolent! Et mataré!

(*TEMPS*)

QUIXOT

Sancho, Déu el castigarà! I el Quixot, també!

QUIXOT

Sancho, t'estic esperant! Que t'has enfadat?
T'estic cridant i no m'escoltes?

SANCHO

Ja vinc.

EL QUIXOT

Bueno, no em facis cridar tant, vine de seguit!
On vas, ara? No veus que sempre et perds?
Gira't! No te'n vagis tot sol! Sancho, vine.
Vine, Sancho. Adéu, Sancho. No vols venir?
Cabrón! Malparit! Tot lo que he fet per tu... no
et mereixes de venir amb mi! Adéu Sancho.
Vindràs? Dius que sí? Adéu, Sancho.

(*TEMPS*)

QUIXOT

Has vist? Anaves pel mal camí, eh? Si no et
crido no hagueres tornat. Estàs meditant lo que
t'he explicat? Sancho, pensa-hi, eh? Lo que t'he
explicat, medita-ho, que és cosa favorable a tu
i a Déu, eh? Que també tu, dintre la cosa, et
desvies. Jo te n'he ensenyat perquè he sigut
perdut jo també. Era molt perdut. I ara... em
torno més recte. Com ho dius Sancho que t'agrada
venir amb mi? Nem seguint el camí, Sancho?
Agafats de la mà eh? Déu ens ho ha dit que tu i
jo som dos germans. Jo soc el gran i tu el
petit, però soms germans.

(*Caminen d'esquena agafats de la mà*)

QUIXOT

Tu mira aquí, diguem a dalt: hasta sempre.
Diguem-ho a dalt «hasta sempre». Mirem a dalt i
diguem-li: Déu, ets el millor.

SANCHO

Déu, ets el millor!

QUIXOT

Ets el millor, Déu. Hasta sempre. Ens ha escoltat, ens ha escoltat Déu. Sí que ens ha escoltat sí.

SANCHO

Sí, sí.

QUIXOT

Està a dalt, però és el camí a seguir del bé. Sí, Sancho, sí. Déu, ajuda en Sancho que ja seguirà el teu camí. Orienta en Sancho. Que jo... m'és cridat, i tindrè que venir. Déu, ja vindré, però en Sancho... li havíem d'ensenyar encara el camí, tinc d'esperar una mica per venir a dalt, per polir amb en Sancho.

.....

CAMPS AMB CREUS DE FERRO CLAVADES A TERRA, COM
SI FOSSIN TOMBES MENJADES PER LES HERBES. EL
QUIXOT I SANCHO AMB EL CAVALL I LA BURRA
S'ATUREN A UNA ROCA.

QUIXOT

Jo no hi entenc molt d'ocells, tu sí que hi entens, no Sancho? M'agradaria molt veure'l (*Sancho li dona un llibre*). Gràcies, Sancho.

SANCHO

És molt gros, però no es veu per enlloc.

QUIXOT

A tu què et sembla? Tornarà? Aquest ocell vol companyia.

MATEIX ESPAI ON HI HA LES CREUS. S'HA FET FOSC.

QUIXOT

Et trobes bé, Sancho?
(*Temps*) Quina vista tens, Sancho.

SANCHO

Passa per aquí sobre però no es veu pas per enlloc.

.....

EL QUIXOT SOL, EL CEL DE FONS

QUIXOT

Quai! Oh! Andiamo! Sancho! Sancho! Mira el cel!
Sancho! Mira el cel!

.....

PRAT. SANCHO SOL, TALLA HERBES AMB L'ESPASA.
APAREIX UN HOME

HOME

Explica'm alguna cosa. Algo per explicar deus
que tenir.

SANCHO

Sí, hem fet moltes aventures.

HOME

Aventures?

SANCHO

De cavalleria.

HOME

Ja t'agradava de petit? Tot això de...
l'aventura i la cavalleria?

SANCHO

Bueno, no ho havia fet mai.

HOME

No has tingut que matar a ningú, encara? O sí?
Has matat algú?

SANCHO

Jo no, però el Quixot sí.

HOME

Ah sí? A quants, n'ha matat?

SANCHO

A dues.

HOME

A dues. I com els va matar? I eres, tu?

SANCHO

Amb l'espasa.

HOME

És bo amb l'espasa, el Quixot?

SANCHO

En sap molt.

HOME

Explica'm com els va matar, els dos homes
aquells amb l'espasa.

SANCHO

Doncs aixís.

HOME

Però per què hi viatges?

SANCHO

Perquè m'agrada viatjar-hi.

HOME

Amb el Quixot? Faries de Sancho si no... si no hi hagués el Quixot?

SANCHO

No se sap.

HOME

Tu creus que ell t'aprecia?

SANCHO

Jo diria que sí.

HOME

I on és ara? Et quedaràs aquí esperant-lo?

SANCHO

Sí.

HOME

I tardarà molt? Sempre et fa esperar tant?

SANCHO

No sempre.

HOME

Ell és cavaller.

SANCHO

Sí.

HOME

El Quixot té dona?

SANCHO

Sí.

HOME

Sí? (*Temps*) I no preferiries tornar a casa i tindre una dona tu, també?

SANCHO

Seria lo seu.

HOME

Què faràs quan acabis de...

SANCHO

Doncs no ho sé.

HOME

Què feies abans?

SANCHO

La meva feina és de manobre.

HOME

N'has fet moltes, de cases? Ja que ets manobre podries fer-te una casa i anar-te-n'hi a viure.

SANCHO

No soc pas tan bo com per fer-me una casa.

INTERIOR D'UN BOSC. EL QUIXOT DRET. SANCHE
ASSEGUT A SEGON TERME.

QUIXOT

Tu saps que hem tingut moltes aventures, Sancho. Hem vençut. Però havent vençut em sento trist. És un camí, la vida, de tristesa. Molt trista perquè hi ha gent dolenta. Déu m'ensenya el camí de la mort. Diu: «Quixot, vine, vine Quixot». Estic molt agotat, Sancho, però tu seguiràs el meu camí. Sé que Déu m'ha cridat, Sancho, i me sento tan agotat que sento la mort. Però confio en tu, Sancho. Déu ens ha dit que l'obra que hem començat, tu Sancho la seguiràs. Tu ets enviat per Déu, em tens de prometre que seguiràs aquesta obra. Em tinc de morir, Sancho. T'ho confesso a tu, a mi, Sancho, estimat Sancho. El Quixot t'estima, i Déu també. No ho veus que estic agotat? Déu me vol al cel, m'ho ha dit, Sancho. Però des del cel, Sancho, et miraré, que seguiràs el nostre camí. Eh que ho faràs, Sancho? Digue'm que sí.

SANCHO

Sí.

QUIXOT

Tinc ganes de plorar, Sancho. Saps per què, Sancho? Perquè m'aparto de tu. (CRIT) Uaaaa!!!!

PRIMER PLA QUIXOT. AL FONS, FULLES D'UN ARBRE
QUE ES MOUEN AMB EL VENT.

QUIXOT

Has vist, Sancho? La cavalleria és la civilització. Dona un premi als que diuen la veritat i castiga els que diuen mentides. La cavalleria és el raonament de l'acció. Ho entens? Per la teva mirada que brilla, Sancho, veig que sí.