

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Dos cabalgan juntos. Welles, Gilliam y la quimera cervantina

Autor/es:

Sánchez, Sergi

Citar como:

Sánchez, S. (2005). Dos cabalgan juntos. Welles, Gilliam y la quimera cervantina. Nosferatu. Revista de cine. (50):29-32.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41423>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



**donostiakultura.com**



# Dos cabalgan juntos

## *Welles, Gilliam y la quimera cervantina*

*Sergi Sánchez*

*Haize-erroten kontrako eraso. Horixe izango da Orson Wellesen eta Terry Gilliamen halabeharria On Kizoteren abenturen filmaketari aurre egitea erabakitzen dutenean. Bi zinemagile horien kasuan, ordea, ez da Fierabrás baltzamurik egongo haien zauriak osatzeko eta haiek ekindako abenturak. Cervantesen pertsonaiak ekindakoak bezalaxe, huts egingo du, baina bizitzarako ikasbideez beteta, ordea.*

**E**s asombroso lo mucho que se parecen Orson Welles y Terry Gilliam. Ambos son americanos errantes, artistas incomprendidos en su país que encontraron en el exilio un trono que les permitía controlar su reino sin rendir cuentas a nadie. Ambos son cineastas desmesurados, que han hecho de la hipérbole expresiva su más amada figura retórica. Ambos cargan sobre sus hombros con una reputación de desorganizados,

despilfarradores y conflictivos. Ambos han tenido que soportar la incomprensión del sistema, viendo cómo sus películas pasaban por las tijeras de productores y ejecutivos que no entendían ni una sola imagen de su obra. Ambos comparten un largo currículum de proyectos inacabados. Ambos, como no podía ser de otra manera, intentaron adaptar *Don Quijote* como si les fuera la vida en ello, viendo en don Alonso Quijano un reflejo especular de su propia



locura abocada al fracaso. Ambos se acercaron a la novela de Cervantes centrándose en su carácter metaliterario, multiplicando su juego de espejos hasta el infinito. Ambos se pillaron los dedos a la hora de enfrentarse a su autorretrato de soñadores rebeldes: creyeron que podían vencer a los molinos de viento con la simple ayuda de su talento y su perseverancia. Y, claro, se equivocaron.

Orson Welles arrancó el proyecto de **Don Quijote** en 1955, cuando, después de terminar **Mr. Arkadin** (*Mr. Arkadin*), rueda pruebas en color de Akim Tamiroff como Sancho Panza y Misha Auer como Don Quijote en el Bois du Boulogne parisino. Desde entonces hasta el momento de su muerte, la película es un constante *work in progress* que tendrá el aspecto de un film-ensayo, no tanto sobre la propia novela —aunque su primera versión, rodada por encargo de su amigo Frank Sinatra para emitirla en su programa semanal de televisión en la cadena ABC, se titula **Unas variaciones sobre el tema de Cervantes**— sino sobre España, país que le fascina desde que lo visita por segunda vez en 1953. “*Don Quijote es la mitad de España y Sancho la otra mitad*”, escribía Welles. “*Desde luego son el mismo (...). Los reconoceríamos en cualquier parte. Aquí, en un paisaje lunar de la vieja Castilla, son tan eternos como el tiempo. (...) La electricidad y el motor de gasolina han llegado a España pero harán falta más que automóviles y motos para desplazar del camino español a esta pareja*” (1). La presencia del mismísimo Welles contándole a una niña, interpretada por Patty McCormack, tres episodios de la novela de Cervantes, convertía a **Don Quijote** en una narración oral reinventada por el Gran Demiurgo a la medida de la España contemporánea. Si el Ingenioso Hidalgo se paseaba por la España del siglo XVII como una figura anacrónica, un alienígena, una reliquia del pasado que reinterpreta su presente como un sueño caballeresco, Welles acentúa esa sensación de extrañamiento, ese desplazamiento en la flecha del tiempo, obligando a su antihéroe a enfrentarse con la edad moderna. Para ello, Don Quijote (encarnado por el mexicano Francisco Reiguera, ajustadísimo en su estupefacción tragicómica) se las verá con una pantalla de cine, intentando rescatar a la heroína proyectada; se enfrentará a un picador en una plaza de toros con motivo de la indignación de Dulcinea; hará que Rocinante arremeta contra una excavadora; y, en el epílogo, será testigo de la explosión de la Bomba H, de la que saldrá sano y salvo junto a Sancho Panza (Tamiroff).

Ya en esta versión puede intuirse el carácter de *film collage*, casi experimental, de un proyecto que sufriría constantes metamorfosis a lo largo de su atribulado desarrollo. “*Cuando estrene este film, su título será ‘¿Cuándo terminará Don Quijote?’*”, admitía

Welles. “*Hay diez filmes diferentes en él. Y ni yo sé si el original existe todavía*” (2). Desde su inicio, pareció nacer bajo el signo de la falta de presupuesto: ya en el rodaje en México, Welles tiene que invertir el sueldo que cobra por **El largo y cálido verano** (*The Long, Hot Summer*; Martin Ritt, 1958) para compensar el exceso de gastos de producción, a cargo de Oscar Dancigers. A partir de entonces, muchos de los trabajos que Welles acepta como actor sirven únicamente para financiar un rodaje que se eternizará a la vez que se adaptará a los cambios sociales y culturales de una España especialmente mutante. Convencido de que antes de estrenar su marciana aproximación a **Don Quijote** debe tener un gran éxito de crítica, Welles aprovecha la menor ocasión para añadir nuevo material a un montaje que, según sus palabras, era casi definitivo en 1964. En cierto modo, el sueño quijotesco contamina las intenciones del director de **Sed de mal** (*Touch of Evil*, 1958): como la novela de Cervantes, una obra abierta es la que no se acaba nunca, la que dura lo que dura el infinito, la que debe integrar todas las lecturas posibles en una sola tesis. Así las cosas, no es extraño que utilizara un paréntesis durante el rodaje de **Campanadas a medianoche** (1965) para filmar a Akim Tamiroff vestido de Sancho Panza, un Falstaff de medio pelo perdido entre el gentío de los Sanfermines. Y tampoco sorprende que, muerto Franco, quisiera viajar a España para captar el clima de la transición y empapar a su película de los efluvios de cambio e inestabilidad que se vivían en aquel momento. El afán de perfeccionismo de Welles estaba a punto de transformarse en imposible quimera, Santo Grial inalcanzable que no sólo alimentaría su leyenda negra sino que reforzaría su identificación con el personaje que se negaba a abandonar. En este sentido, **Don Quijote** debe ser lo más cerca que Orson Welles ha estado nunca de hacer un segundo **Fraude** (*F for Fake*, 1974): después de todo, ambas hablan de las mentiras de la ficción como si hablaran de la única verdad absoluta, la que nos concierne a todos aquellos que tenemos fe en el honor de una realidad hecha sueño que nadie entiende. Cuando Welles murió, el 10 de octubre de 1985, la versión completa de **Don Quijote** seguía siendo un proyecto largamente aplazado, a falta de la secuencia de un gran baile de máscaras con la que quería rematarlo.

A todo esto, el montaje final de **Don Quijote**, realizado por Jesús Franco, director de la segunda unidad de **Campanadas a medianoche**, y supervisado por su viuda, Oja Kodar, se parece muy vagamente al film que Welles tenía en mente cuando empezó a rodar. Las secuencias protagonizadas por Dulcinea-McCormack habían desaparecido, según Franco obedeciendo a los deseos de Welles, que las había rechazado desde hacía tiempo. Con el material en bruto conservado por la actriz Suzanne Cloutier,



protagonista de *Otelo* (*Othello*, 1952), que incluía copias y negativos de *Don Quijote* junto a imágenes del documental *Nella terra di Don Chisciotte*, que Welles había rodado para la RAI en 1961 para viajar a España y trabajar en su proyecto liberado de las presiones de la figura de un productor (3), más imágenes del No-Do, Franco realizó una versión del *Don Quijote* —a instancias de Patxi Irigoyen, comisario de la programación de cine de la Expo'92 de Sevilla—, que vulneraba el rigor en el montaje que demostraba la obra welliesiana. En el Festival de Cannes del 92 las críticas fueron furibundas: póstumamente, la gloria de uno de sus proyectos más ambiciosos quedó en entredicho.

Como Welles, Gilliam ha tenido que luchar durante toda su trayectoria para que su visión del mundo prevaleciera ante todos aquellos que, dólares mediante, preferían dejarla en paños menores para que, presuntamente, resultara más digerible para el gran público. Desde *Brazil* (*Brazil*, 1985) y, sobre todo, desde *Las aventuras del barón Munchausen* (*The Adventures of Baron Munchausen*, 1988), cuyo rodaje en tierras españolas descalabró presupuestos y fue modelo ejemplar de caos organizativo, Terry Gilliam lleva arrastrando el sambenito de cineasta polémico y gafe, el típico megalómano que no sabe calibrar la magnitud de sus proyectos, que siempre están por encima de sus posibilidades. Con la lección bien aprendida, Terry Gilliam se dejó la piel para buscar financiación para la que sería su película más querida, “The Man Who Killed Don Quixote”, esfor-

zándose doblemente con el fin de neutralizar su fama de cineasta de ambiciones desmedidas y descontroladas. Un continuo baile de productores que entran y salen de oscuros despachos terminó por materializarse en la participación de Alemania, Gran Bretaña, Francia y España (4) en la que sería la obra magna de Gilliam. En ese sentido, resulta aún más doloroso verlo sufrir las inclemencias del azar en el excelente *Lost in La Mancha* (Keith Fulton y Louis Pepe, 2002), *making of* de lujo que cuenta cómo una cadena de desgracias acaba con un sueño que ha durado más de diez años. A diferencia de Welles, cuyos caprichos creativos le empujaron a prolongar la realización de *Don Quijote* durante tres décadas, Gilliam quiso portarse bien, temeroso de repetir la experiencia de *Munchausen*, que a punto estuvo de liquidar su carrera. Pero la mala suerte no sabe de buenas intenciones: las nubes anunciaban tormenta y el rostro de desolación del cineasta después de la catástrofe es tan elocuente como descorazonador.

Ya en el proceso de preproducción, “The Man Who Killed Don Quixote” nació marcada por la fatalidad. Un ajustadísimo presupuesto de 32.1 millones de libras, “*justo la mitad de lo que necesitaríamos*”, según Gilliam; un ajustadísimo plan de rodaje; las ajustadísimas agendas de los actores, maltratados por continuos cambios de fechas y significativas reducciones de sus salarios; y un Don Quijote (Jean Rochefort) que habla un inglés torpe y afrancesado y que, además, tiene problemas de salud. Peor fue el rodaje, un verdadero infierno. Primer día en el de-



sierto de las Bardenas, próximo a una base militar: los aviones sobrevuelan la localización haciendo imposible el sonido directo. Rochefort, que sufre una infección de próstata, parece haber envejecido diez años en veinticuatro horas. Segundo día en el desierto de las Bardenas: allí donde no se conocía el significado de la palabra “lluvia” estalla una tormenta que destroza equipos y estropea el terreno. Rochefort empieza a tener dolores de espalda, cabalga rígido sobre su Rocinante, los inversores empiezan a ponerse nerviosos. Cuarto día de rodaje: después de la tormenta, el color de los paisajes desérticos ha cambiado por completo, y es casi imposible igualar la luz de los planos ya rodados. Cada vez más débil, Rochefort necesita a tres personas para que le ayuden a bajar del caballo. Viaja a París para hacerse pruebas y pasar por la consulta de su médico personal. El diagnóstico es tremebundo: hay que operarle de doble hernia y necesita reposo absoluto. Su regreso al rodaje es hartamente improbable. La historia se termina con un fundido a negro tras unos días de niebla e incertidumbre. A cambio de los daños y perjuicios, la compañía de seguros de la película se queda con los derechos del guión de Tony Grisoni y Terry Gilliam.

En “The Man Who Killed Don Quixote”, un ejecutivo del mundo de la publicidad de origen americano (Johnny Depp) trabaja en una compañía londinense realizando anuncios. En uno de ellos se le ocurre utilizar las figuras de Don Quijote y Sancho Panza como *leitmotiv*, y acto seguido se ve transportado al siglo XVII, compartiendo aventuras con los héroes de la novela. La intención de Gilliam era duplicar el universo cervantino en el contemporáneo y al revés, de modo que cada personaje tuviera su réplica especular. Así las cosas, el metamundo de Cervantes es el hermano siamés del metamundo de Lewis Carroll, afianzando las quijotescas relaciones entre la cosmogonía cervantina, carrolliana y gilliamesca. Porque, está claro, “The Man Who Killed Don Quixote” habla, otra vez, de lo que habla toda la filmografía de Gilliam: la difusa frontera que separa la realidad de la imaginación, lo que nos conduce a la locura como vía de escape, luz que ilumina el tenebroso camino de los visionarios. Después de ver la subversiva **Tideland** (2005) y degustar los escasos planos que rodó de su libérrima adaptación de *Don Quijote de La Mancha* (¡esos gigantes filmados en contrapicado y gran angular!), no cabe duda que esa película que aún no ha sido –Gilliam, con la ayuda del productor Jeremy Thomas, está intentando recuperar los derechos del guión para levantar, por enésima vez, el proyecto– será una obra maestra. Gracias a su constancia, tal vez el director de **Brazil** pueda finalmente convertir en realidad el sueño que Orson Welles dejó inacabado, demostrando que, después de todo, vale la pena luchar contra molinos de viento.

## NOTAS

1. Recogido en Juan Cobos, *Orson Welles. España como obsesión*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1993, pág. 18.
2. Claude Beylie, C. Schapira y A. Segal, “Entrevista a Orson Welles”, *L'Avant-Scène du Cinéma*, nº 291/292, París, 1982. Citado en Esteve Rimbau, *Orson Welles, el espectáculo sin límites*, Col. Dirigido por, Ediciones Fabregat, Barcelona, 1985, pág. 287.
3. Para una información más detallada, consúltese el espléndido artículo de Esteve Rimbau “Don Quixote: The Adventures and Misadventures of an Essay on Spain”, en Stefan Drössler (ed.), *The Unknown Orson Welles*, Belleville Film-museum München, Munich, 2004, págs. 71-76.
4. Sean O'Hagan, “My Latest Is a Disaster Movie”, *The Observer*, 4 de febrero de 2001 (<http://observer.guardian.co.uk/review/story/0,6903,432993,00.html>). Excelente artículo donde Terry Gilliam explica, con todo lujo de detalles, el proceso de financiación de “The Man Who Killed Don Quixote”.