

## FILMAR *EL QUIJOTE* ES UNA PROEZA QUIJOTESCA

Oleksandr Pronkevich

*Universidad Nacional del Mar Negro Petro Mohyla, Ucrania*

### Introducción

*El Quijote* es una de las novelas más difíciles de llevar a la pantalla entre todas las grandes obras de la literatura universal. Ante todo, porque el libro cervantino se considera un texto sagrado, especialmente en su país de origen. Según la opinión de Jorge Latorre Izquierda y Antonio Martínez Illán, la representación del libro en el lenguaje cinematográfico en España “obeys a desire to respect something which is considered to be national heritage” (Latorre, Martínez 2011: 33). Como explica Manuel Gutiérrez Aragón, el director que filmó los dos tomos de la novela: “Cuando coges un libro como *el Quijote*, que es como una bandera nacional, te miran con lupa” (Pronkevich 2015: 12). Además, el personaje principal de la novela supone un reto especial para los cineastas. “El actor que interpreta el papel de Don Quijote tiene muchos problemas –comenta el mismo M. Gutiérrez de Aragón–. Y uno de ellos es que tiene que decir todos esos párrafos enormes subido en el caballo y eso distrae mucho a los actores porque el caballo se mueve y el actor debe sostener una lanza y un escudo” (Pronkevich 2015: 13). El actor no puede ser un hombre relativamente joven porque Don Quijote en la obra original tiene 54 años que equivale en nuestra época a unos 75. Al mismo tiempo, no se puede obviar la riqueza intelectual y estética del texto, ni a los innumerables personajes y episodios diferentes, la teatralidad de la acción, las impresionantes variedades de paisajes. Por último, el número de las películas basadas en el tema quijotesco es tan grande que parece imposible encontrar un enfoque nuevo a la representación filmica de las aventuras de Don Quijote de la Mancha. Todo esto convierte al libro en un problema artístico que exige enormes esfuerzos creativos a los directores de cine y presupuestos generosos a los productores.

Lógicamente, el misterio de filmar *El Quijote* se ha hecho un tema aparte en la producción cinematográfica basada en la novela cervantina. Tenemos incluso el caso de la película sobre la película que comenta el proceso de rodar, editar, recibir, vender el producto audiovisual cervantino. Este estudio se tratará de una manera muy rápida con cuatro ejemplos norteamericanos de este tipo de película que versa sobre la realización de una película quijotesca. Son *Don Quijote de Orson Welles* (1992), la película documental *Lost in la Mancha (Perdidos en la Mancha)* de Keith Fulton y Louis Pepe (2002), la película de marionetas *El Ingenioso Hidalgo Don Quixote* de Hoku Uchiyama y Steve Ritz-Barr (2010) y, por supuesto, la más reciente *The Man Who Killed Don Quixote (El Hombre que mató a Don Quijote)* de Terry Guillian (2018). El análisis se centrará en los problemas técnicos, naturales y financieros con los que se enfrentan los creadores y en las imágenes de sus directores y los equipos que aparecen en la pantalla.

Como punto de partida valga la sugerencia de que en cada caso concreto el director a través de su lucha con la realidad cinematográfica se inscribe a sí mismo, y a su obra, en “el código de Cervantes”. Este concepto denomina un conjunto enorme de mensajes, de complejos temáticos, de convenciones de género, de rasgos de poética, de ideas filosóficas y de prácticas vitales relacionados con el hombre y el escritor Miguel de Cervantes Saavedra. Es un código cultural que se divide en cinco subcódigos: 1) el sistema de referencias semántico-culturales en la consciencia de la humanidad que se da en todas las obras de Cervantes –no solamente en *El Quijote*– tanto novelas o prosa corta como dramas y poesías; 2) el papel fundamental que en el “código de Cervantes” desempeña la obra literaria *Don Quijote* de dos tomos; esto es, el subcódigo de *Don Quijote*; 3) los códigos culturales que construyen “el mito quijotesco” –la existencia independiente de los personajes (no solamente de Don Quijote y

Sancho Panza sino también de otros, como Dulcinea, los Duques, etc.)– en obras de literatura, música, pintura, escultura, filosofía, etc. creadas por otros autores; 4) el subcódigo de la personalidad y la biografía de Cervantes, pues para muchos el autor sirve de modelo o encarna tales valores como honor, intelectualidad, creatividad, inconformidad, etc.; 5) el último subcódigo es el mito cervantino que surge como resultado de la transformación de la imagen del escritor como representante de ciertos valores o calidades; en muchos casos la biografía de Cervantes se reescribe, y algunos hechos se callan o se cambian según las posturas ideológicas o estéticas de los creadores del mito.

### ***Don Quijote de Orson Welles***

No merece la pena relatar toda la historia posterior, muy larga y bien conocida de la película. Según la opinión de Jonathan Rosenbaum (Rosenbaum 2007: 299-301) y muchos otros críticos, *Don Quijote de Orson Welles* no es Welles –es la versión montada por Jesús Franco–. Sin embargo, este problema no tiene mucha importancia para este estudio porque el producto final –o mejor dicho, los productos finales– permiten pensar en el fenómeno de una película sobre la película quijotesca de Orson Welles tanto en términos técnicos como en el contexto del “código de Cervantes”.

Es curioso que en la película sobre la película quijotesca de Orson Welles, a pesar de toda su historia larga y dramática, no están reflejados los problemas a los que se enfrentó el director: se le murió el actor, le faltaba dinero o tuvo que inventar nuevos métodos para filmar *El Quijote*, por citar algunos. El director ni se queja de los problemas ni los menciona. Al mismo tiempo, prevalece el aspecto metaficcional de que habló Robert Stam: “by offering a commentary on the novel and its characters, Welles emulates, as it were, Cervantes’ own metafictional technique of including literary criticism in the work” (Stam 2004: 50). Las escenas del rodaje que aparecen en la pantalla son comentarios irónicos del proceso de la creación de la realidad cinematográfica. El público puede ver a Orson Welles filmando la película en Andalucía (*Don Quijote de Orson Welles*: 0:57:48-0:58:15) y a Sancho Panza trabajando en el rodaje (*Don Quijote de Orson Welles*: 1:02: 49-1:03:26). En la escena en Pamplona, una voz con acento norteamericano comunica a Sancho que si él tiene ganas de trabajar en el filme, debe ponerse en contacto con el señor Welles pero no tendrá posibilidades porque “el señor Welles ha encontrado ya personajes para su película...” (*Don Quijote de Orson Welles*: 1:24:50-1: 25:26). En otro episodio en la calle de Pamplona Sancho Panza quiere parar el coche en el que está viajando Orson Welles. El director ignora a Sancho, no le hace caso y responde: “¡Váyase de aquí! ... ¿No ves que estamos trabajando?” (*Don Quijote de Orson Welles*: 01:27:42-01: 28:06-08”). Sin embargo, Orson Welles comunica a Sancho dónde está Don Quijote: “Su jefe está en el almacén” (*Don Quijote de Orson Welles*: 1:28:45). El conjunto de las escenas mencionadas subraya el carácter ficticio de la realidad cinematográfica: el actor ya actúa en la película, pero el director, que es quien lo ha filmado, no lo reconoce.

El motivo lúdico-metaficcional es fundamental para comprender de qué modo Orson Welles incorpora su película en “el código de Cervantes”. Hasta cierto punto es una lectura cinematográfica de la novela, pero no es una adaptación (solamente algunos episodios pueden ser considerados como traducciones audio-visuales de escenas conocidas de la novela). Este producto de la imaginación cinematográfica es una reproducción no de eventos narrados por Cervantes sino de técnicas narrativas usadas por el novelista (Stam 2004: 50-51) y, ante todo, de la atmósfera de juego que reina en la novela.

La confirmación de la última observación anterior es el modo de tratar por el director la imagen de sí mismo en la pantalla. Orson Welles aparece muchas veces en la película, pero no es Don Quijote, ni Cervantes. Según la opinión de Jorge Volpi es un Don Falstaff de la Mancha (Volpi 2005: 180). De tal modo, “el código de Cervantes” en la interpretación del director norteamericano se hace parte del “código de Shakespeare”. Orson Welles disfruta del proceso de filmar, de jugar con el imaginario cervantino y de la vida española. Es un hombre hedonista con la cámara, lleno de energía (*Don Quijote de Orson Welles*: 0:01:30- 0:01:50). Al mismo tiempo él admira y critica España, ante todo la España tradicional (*Don Quijote de Orson Welles*: 1:03:44- 1:05:20). Welles, observador de la vida y fanático

de la corrida de toros, está tomando cervezas y vinos en Pamplona (*Don Quijote de Orson Welles*: 1:24:35-1:24:44). Él visita aldeas, zonas de urbanización, monumentos históricos. No se puede olvidar el episodio en que Orson Welles es galardonado con la Medalla de Socio de Honor de la Asociación Vinícola de Jerez por sus logros en el cine (*Don Quijote de Orson Welles*: 1:08:20-1:09:42), otro episodio hedonista, egocéntrico e irónico. Lo alaban como un gran conocedor de la tauromaquia, el flamenco y el vino español mientras Sancho Panza está mirando la escena por la tele.

### ***Lost in La Mancha* de Keith Fulton y Luis Pepe**

La película documental fue concebida como diario de la producción de la película *The Man Who Killed Don Quixote* de Terry Guillian pero resultó ser un testimonio del fracaso de la aventura cinematográfica quijotesca. Es una historia sobre “unmaking the film” que cuenta todos los desafíos posibles de la profesión de cineasta. Siendo la crónica de los desastres que no dejaron a Terry Guillian realizar su proyecto, *Lost in La Mancha* es por definición una película sobre la película quijotesca.

Los creadores del filme detalladamente comentan de cada etapa del proceso cinematográfico: desde el momento cuando surge la idea de la película hasta las etapas de preproducción y el rodaje, que duró solamente algunos días. Además de los episodios del trabajo creativo, el público puede ver las reuniones del equipo y de los *sponsors* y un corto de dibujos animados dedicado a Terry Guillian que incluye la explicación de las dificultades que le habían perseguido durante sus proyectos anteriores. Lo que pasó con él en el rodaje de *The Man Who Killed Don Quixote* es un ejemplo paradigmático de lo que puede ocurrir al director de cine que actúa como Terry Guillian. La falta de presupuestos tiene que ver con su fama del malgastador de dinero en películas complicadísimas que no se vendían, lo que asustaba a los productores. La localización del rodaje resultó también ser un desastre: los aviones en la base militar de las Bardenas producían tanto ruido que el equipo tenía que parar el trabajo. Jean Rochefort, el actor elegido para desempeñar el papel de Don Quijote, se puso enfermo el primer día del rodaje. La culminación de los desastres fue la lluvia bíblica que destruyó el escenario y los accesorios. El resultado final de todo esto solo fue el tráiler de 1 minuto y 30 segundos. El director trataba de resistir el destino estoicamente y de seguir rodando, pero en las circunstancias desfavorables que vivió tuvo que rendirse finalmente.

A pesar del hecho de que *Lost in La Mancha* prácticamente no tiene nada que ver con la novela, la película documental se inscribe en “el código de Cervantes” y forma parte del mito quijotesco cinematográfico global. El director Terry Guillian que vemos en el filme es un Don Quijote que está cabalgando a contracorriente. En su entrevista publicada en los Extras de DVD con *Lost in La Mancha* Terry Guillian se compara a sí mismo a Don Quijote. Él mismo señala las semejanzas y diferencias: “Unlike Quixote I have put many films together which involved a lot of practical business dealing with money, dealing with reality. But what drives me is the same thing which drives Quixote. It is unwillingness to accept the banal world we live in” (*Lost in La Mancha*: 0:00:09-0:00:22).

Los creadores del documental supieron revelar esta visión doble de Terry Guillian en su película. Sin embargo, los rasgos quijotescos prevalecen: así el público ve al director como un Caballero cinematográfico encerrado en una trampa sin salida. Sigue buscando las soluciones prácticas apoyándose en su experiencia y su talento, pero es consciente de que su proyecto no será realizado. En su conducta se encarnan los siguientes rasgos quijotescos: fe en su ideal estético, inquebrantable voluntad creativa, la actitud estoica con respecto al destino. Al final de la película la identificación del director con Don Quijote se expresa en el guion gráfico que está dibujando Terry Guillian (*Lost in La Mancha*: 1:26:12-1:27:04). Él cree que le personifica la imagen de Don Quijote con el corazón agujerado por una bala de la ametralladora que lleva en sus manos un gafotas –¿productor?– colocado en el molino de viento. The windmills of reality fight back –Los molinos de viento de la realidad contraatacan–. De tal modo, el proceso de crear y toda la profesión de cineasta se presentan en la película como una aventura quijotesca.

## La película de marionetas *El Ingenioso Hidalgo Don Quixote* de Hoku Uchiyama y Steve Ritz-Barr

*El Ingenioso Hidalgo Don Quixote* de Hoku Uchiyama y Steve Ritz-Barr (2010) es una película de marionetas que dura 28 minutos y 10 segundos. El DVD con la obra audiovisual contiene otra película documental sobre el proceso de realización del proyecto. El título del filme es *Found in La Mancha* (*Encontrados en la Mancha*) que es una referencia directa a la película de Keith Fulton y Louis Pepe. Es una historia sobre *The Making the Puppet Film* –la creación de la película de títeres–, sobre la finalización exitosa de un producto cinematográfico quijotesco con el uso de recursos muy limitados. El narrador en el documental es el director y el productor Steve Ritz-Barr. Se puede suponer que conscientemente (pero sin reconocerlo) él se compara a sí mismo y a su equipo con Terry Guillian y sus colegas: si los últimos fracasaron, el grupo de Clásicos en Miniaturas supieron superar las dificultades gracias a su ingenio, perseverancia y solidaridad. Además del comentario en la película grabada en el DVD, en el análisis es menester incluir el capítulo dedicado al proceso de filmar la obra cinematográfica quijotesca escrito por el mismo Steve Ritz-Barr y publicado en el libro *Don Quixote: The Re-accentuation of the World's Greatest Literary Hero*.

Entre todos los ejemplos de la película sobre la película quijotesca, el filme de Hoku Uchiyama y Steve Ritz-Barr es el único caso de una adaptación. La obra cinematográfica se basa en el texto de la novela reducida al formato de un video corto e interpretada por marionetas. Los creadores tuvieron que resolver dos problemas fundamentales: abreviar la novela cervantina sin perder las ideas principales de la obra y ajustar el guion al lenguaje del teatro de títeres que debe producir el efecto de la suspensión de incredulidad (*the suspension of disbelief*). S. Ritz-Barr explica: “Our goal was to develop a story that would allow for the use of string puppets as the characters of in a live-action animated film” (Ritz-Barr 2017: 205), lo que exigió de los creadores un trabajo serio de reescribir el texto original. El guionista seleccionó las escenas que resonaban con su gusto y correspondían a las limitaciones y ventajas de la película de títeres. Él tuvo que eliminar episodios en los cuales personajes-títeres están en contacto inmediato entre sí, cortar diálogos y excluir el episodio de la muerte del personaje que constituye el final triste del libro, sustituyéndolo por algo divertido: Don Quijote renuncia a su locura, pero está vivo. El personaje empieza a percibir a las personas y las cosas cómo ellas son y no cómo él las imaginaba. El guion definitivo consiste de 10 episodios tomados tanto del primero como del segundo tomo: 1 – Don Quijote en formación, 2 – El joven (Andrés) y su amo, 3 – Mercaderes cerca del arroyo, 4 – Quema de libros, 5 – Molinos de viento, 6 – Batalla de las ovejas, 7 – Charla de la hoguera, 8 – el Retablo de Maese Pedro, 9 – El joven (Andrés) en el bosque, 10 – Regreso a Casa.

La película sobre la película *Found in La Mancha* incluida en el DVD dura 17 minutos y explica el manejo de recursos usados por los titiriteros-cineastas para hacer a los públicos creer que los muñecos hechos por estos artistas actúan como seres humanos. El filme se abre con el títere Don Quijote que pronuncia: “I am Don Quixote de la Mancha and I am looking for a voice” (*El Ingenioso Hidalgo Don Quixote*: 0:00:04-0:00:12). Todo el proceso de la creación de la película tardó 9 meses. El equipo filmaba entre 10 y 15 horas al día con solamente 8 días de descanso. El director (S. Ritz-Barr) explica detalladamente cómo el equipo rodaba su versión de *El Quijote*, dónde se colocaban las cámaras, qué tamaño tenía la escena, de qué manera los actores movían las marionetas, qué invenciones técnicas les ayudaban en su trabajo, qué materiales fueron usados para cada escena, de qué manera las luces eléctricas imitaban el fuego en el episodio de la quema de los libros, cuántos esfuerzos debía gastar todo el grupo para conseguir los efectos necesarios. S. Ritz-Barr subraya que él y su equipo han producido la película con un presupuesto limitado, y por esto los comentarios de vez en cuando se centran en el tema de las soluciones artísticas que no cuestan nada o muy poco: “The high production values is a result of real creativity, knowledge and an open spirit of experimentation and a decent HD camera” (*El Ingenioso Hidalgo Don Quixote*: 0:00:44-0:00:52). De este modo, la película de marionetas *El Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha* y la película sobre la película *Found in La Mancha* se muestran como pruebas convincentes de que el espíritu quijotesco verdadero consiste en saber usar la imaginación y saber conseguir los recursos, aun sin tener presupuesto, para

implementar en la realidad los proyectos más ambiciosos. Sin exageración, se puede hablar de esta aportación original de los creadores de la película de marionetas al mito quijotesco global.

Al mismo tiempo, *El Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha*, Hoku Uchiyama y Steve Ritz-Barr desarrollan otro aspecto importante del “código de Cervantes”. La imagen del director en la película casi está ausente en *Found in La Mancha*. Se puede oír solamente su voz que habla en nombre de “nosotros”, de un equipo de titiriteros que siempre están detrás del escenario. S. Ritz-Barr comenta muchos misterios del laboratorio artístico, lo que le hace parecerse a Maese Pedro, el titiritero del Segundo Tomo de *El Quijote*. Es el demiurgo y encantador que explica los trucos técnicos.

Una de las escenas claves en toda la película es el retablo de marionetas. S. Ritz-Barr cambia el argumento del espectáculo: en la escena en vez de una dama y el caballero del romance medieval actúan Zoraida, la princesa musulmana, y Saavedra (Cervantes) de la novela intercalada sobre el cautivo de Argel. La inclusión de este episodio y los consiguientes cambios del argumento son absolutamente predecibles “as an homage to puppet theatre in general” (Ritz-Barr 2017: 214). Y es también un homenaje a Cervantes y la confirmación de la autoidentificación del director con el novelista. S. Ritz-Barr confiesa en su artículo: “While I adapted Maese Pedro’s scene I imagined Cervantes laughing” (Ritz-Barr 2017: 215). El episodio del retablo de títeres y los comentarios en el artículo y en la película documental introducen un giro interpretativo interesante de la figura del creador de *El Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha*. Como afirma Roberto González Echavarría, en los capítulos XXV y XXVI del Segundo Tomo ocurre la fusión de las imágenes de Maese Pedro y Cervantes (Echavarría 2015: 248-254). Algo semejante pasa con S. Ritz-Barr. Él es Maese Pedro y Cervantes a la vez. Es Cervantes porque tiene que reescribir (abreviar) la novela como una obra del teatro de títeres convertida en el cine. Y es Maese Pedro porque es titiritero.

### ***The Man Who Killed Don Quixote o El hombre que mató a Don Quijote* by Terry Guillian**

El filme de Terry Guillian *The Man Who Killed Don Quixote* es el caso más peculiar de una película sobre la película quijotesca. Los fragmentos dedicados al rodaje ocupan mucho tiempo en la obra cinematográfica, lo que se explica por el hecho de que el director tardó 25 años en exhibirla en la pantalla. El protagonista es Toby, director de cine que está filmando un *spot* de publicidad basado en la escena de Don Quijote atacando a los molinos de viento (merece mencionar que Terry Guillian produjo el único filme en toda la historia de cine en que el episodio de molino de viento aparece dos veces). Diez años antes de este episodio Toby había filmado una película de ficción titulada *El hombre que mató a Don Quijote* como su proyecto de graduación de la escuela cinematográfica. Un gitano le vende el DVD con esta obra de cine de la que Toby se había olvidado. Revisitar su película le produce el deseo de recuperar el pasado vinculado con el proceso del rodaje. De este modo, se puede hablar de dos proyectos cinematográficos: *The Man Who Killed Don Quijote* por Terry Guillian y *El Hombre que mató a Don Quijote* por Toby, que está incluido dentro de la primera película.

Cada una de las películas sobre la película quijotesca mencionadas arriba revela a su modo las peculiaridades de la profesión de director de cine. De las dificultades técnicas se trata en los episodios dedicados a la creación de la publicidad. Los problemas que Toby enfrenta están simbolizados por la imagen del actor colgado del aspa del molino de viento porque algo se ha roto en los mecanismos mientras el equipo está rondando. Todo el mundo está gritando y agitando los brazos, Toby se comporta como un genio caprichoso egocéntrico y mimado que ha perdido el impulso verdadero para dar alas a su imaginación. Le rodean y le molestan los propietarios de grandes negocios audiovisuales. Todas las conversaciones se centran en temas de presupuesto y de los precios del producto final. Además, Terry Guillian no se olvida de las relaciones amorosas de Toby con la mujer del jefe, el que pone el capital. En breves palabras, la primera película sobre la película quijotesca es un cuadro irónico y caricaturesco del proceso de la creación de un filme de Hollywood.

En los fragmentos dedicados a *El hombre que mató a Don Quijote*, la película de graduación de Toby, a Terry Guillian le interesaba no tanto el rodaje mismo como la influencia del proceso de filmar en la conciencia de los hombres y las mujeres que no pertenecen al mundo artístico y actúan en la pantalla. Como ilustración pueden servir dos escenas que reproducen dos episodios del filme. En el primer episodio Toby enseña a Javier el arte de blandir la espada. Para el zapatero (pues Javier es zapatero de profesión) los ejercicios militares resultan ser muy difíciles. Él no consigue comportarse como un caballero loco. Sin embargo, en otro episodio cuando alguien trata de ofender a Angélica, Javier deja de ser zapatero e intervine para protegerla. Toby toma esta escena para su película. El episodio tiene consecuencias serias para Javier: en aquel momento deja de ser el zapatero Javier y se identifica con Don Quijote de la Mancha, para seguir ya actuando como el Caballero de la Triste Figura en su vida cotidiana. Otra persona en la que el proceso de rodaje influye con profundas consecuencias en su destino es Angélica. Los fragmentos en que se filmaba ella son parte del juego amoroso emprendido por Toby. La hija del amo del bar provinciano se siente Dulcinea y una estrella de cine. Como resultado, ella huye de la casa para buscar fama en Madrid.

Los episodios del *Hombre que mató a Don Quijote* incluidos en *The Man who Killed Don Quixote* son fundamentales para comprender las ideas de Terry Guillian sobre la profesión de cineasta. Para él, el cine es un instrumento de quijotización del espíritu. En la película se distinguen dos aspectos de este proceso. Para los habitantes de los Sueños es algo negativo. “You and your film destroyed good people!”, dice el cura. “Destroyed my beautiful daughter”, añade Raúl (*The Man Who Killed Don Quijote*: 1:17:40-1:17:59). Para Javier y Toby es positivo porque los dos dejan sus ocupaciones prácticas y se convierten en creadores.

La segunda mitad de *The Man Who Killed Don Quijote* es el relato de la nueva aventura quijotesca de estos personajes, que ya no contiene elementos de la película sobre la película, sino que se basa en algunos capítulos de la novela cervantina: Toby como Sancho Panza acompaña en sus andanzas a Javier, el zapatero que se imaginó ser Don Quijote después de jugar el papel del Ingenioso Hidalgo en la película de Toby, y todavía sigue creyéndose el personaje cervantino. Los dos se dirigen al castillo del mafioso ruso Alexei Mishkin (así reencarna Terry William el mito del Duque, como un oligarca ruso) para salvar a Angélica, que no pudo ser la estrella y es la amante de Mishkin. Toby involuntariamente provoca la muerte de Javier para después convertirse él mismo en Don Quijote que, con Angélica como Sancho Panza, se mete en nuevas andanzas. Su proceso de quijotización desde el sanchopancismo se ha completado.

De tal modo, se puede deducir que, al nivel arquetípico, Toby, el protagonista de la película, combina rasgos de por lo menos dos héroes de la novela cervantina: Sancho Panza y Don Quijote. Él se quijotiza –evoluciona desde el representante del sentido común hacia el icono de la locura sagrada, o más exactamente, a la combinación dialéctica de las visiones del mundo sanchopancista y quijotista–. Además, la conducta de Toby hace pensar que el protagonista tiene similitudes con otros personajes cervantinos: Sansón Carrasco (porque quiere curar a Javier de su locura tratando de enseñarle distinguir entre sus sueños y la realidad), Cide Hajmete Benengeli (porque es el autor del guion y de los diálogos del *Hombre que mató a Don Quijote*, una traducción muy imperfecta de la novela inmortal al lenguaje cinematográfico) y hasta Malambrino que construyó los molinos de viento y destruyó la vida de la gente simple y decente.

Es lógico preguntar hasta qué punto Toby es el segundo “Yo” de Terry Guillian. Sin duda alguna, sería un error equiparar el director real con el director ficticio, producto de la imaginación del primero. Sin embargo, Terry Guillian se caracteriza a sí mismo como “esquizofrénico” (Guimón 2018). En el carácter de Toby también hay rasgos “esquizofrénicos”. Ante todo, en ambos casos se trata de la combinación, como diría don Miguel de Unamuno, del quijotismo y sanchopancismo en el mismo proyecto vital. En la entrevista al periódico *El país* Terry Guillian habla de sí mismo como de Sancho Panza que trata de implementar en la vida las ideas artísticas locas y se quijotiza, tal como solía decir don Miguel de Unamuno: “Quijote es la película, no yo. Yo soy Sancho, el pragmático que tiene que hacerla y que acaba un poco loco también”. “Soy Quijote y Sancho” (Guimón 2018) – confiesa el director–. Toby, como su creador Terry Guillian, se hace Don Quijote a pesar de su voluntad porque

la visión quijotesca del mundo, cuando penetra en espíritu, no le deja en paz, y cambia su vida de un modo radical. Y es también la historia de Terry Guilliam.

## Conclusiones

El estudio de las películas sobre las películas quijotescas ha sido una herramienta eficaz por lo menos en dos dimensiones. La primera dimensión es el “código de Cervantes” en la cultura universal. Cada obra cinematográfica analizada propone nuevas y muy originales versiones del mito quijotesco en el arte audiovisual. Los directores y sus equipos sorprenden a los públicos por su ingenio inagotable y por su creatividad. Ellos han inventado el lenguaje para expresar la quintaesencia del quijotismo y comprobar su importancia en la época actual. En particular, han revelado el potencial mito-poético tanto de la imagen de Don Quijote como de otros personajes de la novela (Sancho Panza, Sansón Carrasco, Dulcinea, Maese Pedro, etc.) como elementos integrales del mito quijotesco. Además, las películas estudiadas en el artículo abren perspectivas fructíferas para la reinterpretación de la novela y de la figura de Cervantes. El proceso de filmar reflejado en *Don Quijote de Orson Welles* y en *The Man Who Killed Don Quixote* visualizan el aspecto metaficcional y el elemento lúdico de *El Quijote*. Los documentales *Lost in La Mancha* y *Found in La Mancha* hacen releer la novela como precursora de pensamiento intermedial artístico global. El papel exclusivo en este sentido pertenece a la película de marionetas *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Es la prueba exitosa del hecho de reescribir la novela de dos partes a través de la perspectiva del teatro de títeres en forma de espectáculo de 28 minutos, sin perder el espíritu general de la obra maestra.

La otra dimensión es cinematográfica. Las películas sobre las películas quijotescas ayudan a comprender la naturaleza estética del cine como un tipo del arte específico. En ellas, aunque desde un punto de vista inesperado, están presentadas todas las fases de la creación cinematográfica: la escritura del guion, la selección de actores, las búsquedas de las localidades, la fabricación del vestuario y del escenario, el trabajo de cámaras, de ingenieros de sonido, del director mismo, las dificultades relacionadas con el presupuesto, las desventuras de la posproducción, etc. La historia del cine quijotesco demuestra que el proceso de filmar cualquier película es siempre una proeza arriesgada que puede destruir a los cineastas física y moralmente. Sin embargo, todas estas dificultades movilizan nuevas energías creativas que llevan al redescubrimiento del lenguaje audiovisual, lo que sirve no solamente para el cine quijotesco sino para el cine universal en general.

## Bibliografía

ECHAVARRÍA, Roberto González (2015): *Cervantes' Don Quixote*. New Haven/London: Yale University Press.

GUIMÓN, Pablo (2018): Entrevista a Terry Guilliam: “Ofender a gente es muy importante”, en *El País Semanal*, 1 de junio, <[https://elpais.com/elpais/2018/05/24/eps/1527158418\\_619975.html](https://elpais.com/elpais/2018/05/24/eps/1527158418_619975.html)>, fecha de consulta (26-10-2019).

LATORRE, Jorge, MARTÍNEZ, Antonio (2011): “Don Quixote Visual Ridings”, en Lorenzo J. Torres Hortelano (ed.), *Directory of World Cinema: Spain*. Bristol: Intellect, pp. 32-36.

PRONKEVICH, Oleksandr (2015): “Don Quijote es un héroe ambiguo: entrevista a Manuel Gutiérrez Aragón”, en Oleksandr Pronkevich, Oksana Kushnir (eds.), *Actas del VI Congreso de Hispanistas de Ucrania*, Mykolayiv 25 y 26 de septiembre de 2015. Lviv: Astroliabio, pp. 11-23.

RITZ-BARR, Steven (2017): “Extracting the Essence of Don Quixote for a Puppet Film”, en Slav N. Gratchev, Howard Mancing (eds). *Don Quixote: The Re-accentuation of the World's Greatest Literary Hero*. Lewisburg, Pennsylvania: Bucknell University Press, pp. 205-219.

ROSENBAUM, Jonathan (2007): *Discovering Orson Welles*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.

STAM, Robert (2004): *Literature through Film Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. Oxford: Blackwell publishing.

VOLPI, Jorge (2005): “La voz de Orson Welles y el silencio de Don Quijote”, en *Estudios públicos*, N.º100, pp. 169-192.

### **Películas**

*Don Quijote de Orson Welles*. Jesús Franco (Dir.). El Silencio Producciones, 2005.

*El Ingenioso Hidalgo Don Quixote*. Hoku Uchiyama, Steve Ritz-Barr (Dir.). Classics in Miniature, 2010.

*Lost en la Mancha*. Keith Fulton, Louis Pepe (Dir.) Quixote Films/Low Key Productions/Eastcroft Productions, 2002.

*The Man Who Killed Don Quixote*. Terry Guilliam (Dir.). Alacran Pictures/Tornasol Films/Entre Chien et Loup, 2018.