

## Luces, cámara... inacción en *Lost in La Mancha*: la realidad de una ficción que nunca existió

JULIA DOMÍNGUEZ

When I make a film, the process of making it starts  
to emulate the story I am telling  
TERRY GILLIAM<sup>1</sup>

**A** PUNTO DE EMPRENDERSE la pendencia entre don Quijote y el vizcaíno en el capítulo VIII de la primera parte de *Don Quijote*, el lector se encuentra inesperadamente con la intromisión de una inédita voz narrativa anunciándole que “el autor desta historia” no ha podido hallar nada más escrito (65).<sup>2</sup> Sin embargo y gracias a la ardua labor de un incógnito segundo autor que “no quiso creer que tan curiosa historia estuviese entregada a las leyes del olvido” (65), las aventuras del caballero vuelven a retomarse en el capítulo siguiente por medio del fortuito hallazgo de un manuscrito en Alcaná de Toledo con el que se consigue continuar la historia en el mismo punto en el que había sido suspendida unas páginas antes. La vieja técnica del manuscrito encontrado usada por Cervantes podría trasladarse parcialmente al documental cinematográfico bajo la dirección de Louis Pepe y Keith Fulton, *Loſt*

<sup>1</sup> Argent 17.

<sup>2</sup> Se citará de la edición de Salvador Fajardo y James Parr: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*.

in *La Mancha* (2002). Con él los dos jóvenes directores, casi como el segundo autor de la obra cervantina, demostraron su rechazo a que el quijotesco e inconcluso proyecto cinematográfico de Terry Gilliam, *The Man Who Killed Don Quixote*, estuviese igualmente “entregado a las leyes del olvido.” Tras numerosos problemas con la producción de este último, algunos de ellos de difícil explicación, Gilliam, abatido y cansado de luchar contra sus particulares “gigantes,” se vio obligado a abandonar con “sus cortadoras espadas puestas y levantadas” su imperecedero sueño de crear un largometraje sobre las aventuras de *Don Quijote*, como ya lo hicieran en la novela el vizcaíno y don Quijote. Con *Lošt in La Mancha* Pepe y Fulton pudieron llevar a la gran pantalla las pocas escenas rodadas por Gilliam antes de que se cancelara su proyecto, convirtiendo al director en personaje de su propia ficción, derrotado por los gigantes de la realidad de la industria cinematográfica y víctima de la “maldición” que pesa sobre los intentos de adaptación cinematográfica de la historia del caballero de la Mancha.<sup>3</sup>

En este artículo examinaré como *Lošt in La Mancha* comparte varias y curiosas analogías con la novela cervantina que merecen especial atención, concretamente las notables similitudes entre Terry Gilliam y el personaje de Don Quijote y el uso que se hace de los aspectos metaficcionales que acentúan la permeabilidad existente entre realidad y ficción conocida en la obra literaria y que es igualmente llevada al cine. Tanto en la novela como en el documental dicha permeabilidad se consigue mediante la manipulación de convenciones literarias y cinematográficas respectivamente, el uso de marcos narrativos, el juego de voces narrativas, la parodia de géneros diversos, la autorreflexividad de personajes y el perspectivismo. Sirviéndome de las teorías de Patricia Waugh, Linda Hutcheon y Robert Alter en torno a la metaficción, comprobaré como en *Lošt in La Mancha*, este tipo de artificios metaficcionales ampliamente

---

3 A estas palabras de Cervantes alude Tony Grisoni, guionista junto con Terry Gilliam en *The Man Who Killed Don Quixote*, al hablar de la maldición que pesa sobre cualquier intento de llevar al cine la magistral obra cervantina: “... que esta segunda parte de *Don Quijote* que te ofrezco es cortada del mismo artificio y del mismo paño que la primera, y que en ella te doy a don Quijote dilatado, y, finalmente, muerto y sepultado, porque ninguno se atreva a levantarle nuevos testimonios, pues bastan los pasados y basta también que un hombre honrado haya dado noticia destas discretas locuras, sin querer de nuevo entrarse en ellas” (455).

usados en la literatura son trasladados al montaje del documental por medio de técnicas cinematográficas que llaman poderosamente la atención del espectador y refuerzan el estado de vacilación entre los límites que señalan donde acaba lo real y comienza lo ficticio. A pesar de que Waugh aplica el término a un tipo específico de textos, creo que su definición del mismo podría ser trasladada al caso de *Lost in La Mancha*: “Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality” (2). Como se comprobará a lo largo de este artículo, *Lost in La Mancha* cuestiona la relación existente entre realidad y ficción por medio de artificios muy similares a los usados en el tipo de literatura al que hace referencia Waugh.

Con respecto al juego provocado por la trasgresión de fronteras entre realidad y ficción tan propio de la estética barroca, Maravall añade que efectos de este tipo eran muy frecuentes en las artes con carácter figurativo, especialmente en la pintura, donde al hablar de la técnica de Velázquez señala:

Observamos que no se trata ahora del ingenuo virtuosismo de copiar algo con tal realismo que podamos creer que es cosa real y viva lo que sólo es imagen pintada. Ahora el ensayo velazqueño es mucho más complejo: *se trata de multiplicar una imagen dentro de otras*, tan funcionalmente articuladas, que se llegue a producir cierta incertidumbre sobre el momento en que en ese juego de imágenes se pasa de lo representado a lo real [...]. Con todas las artes que poseen un carácter figurativo se hizo algo parecido: *se pinta el pintar*: Velázquez; se relata el relatar: Cervantes, Céspedes y Meneses, etc. (402-5, énfasis mío)

El documental de Fulton y Pepe también enfatiza ese mismo proceso descrito por Maravall, sólo que en lugar de pintar o relatar, se filma el filmar, multiplicando así una imagen dentro de otras y produciendo la incertidumbre en el juego de imágenes que van de lo representado a lo real. Ese proceso está estrechamente vinculado con la metafiction, defi-

nida por Hutcheon como la ficción creada en torno a la ficción, es decir, aquella ficción que incluye dentro de sí misma un comentario sobre su identidad narrativa o lingüística (1). *Lost in La Mancha* posee ese carácter metaficcional al tener como tema principal cómo se rodó, o mejor dicho, cómo “no se rodó” la película de Gilliam, lo que supone que una y otra vez se confundan los límites entre lo que realmente formó parte de la película original y lo que es parte del documental, es decir, la permeabilidad mencionada anteriormente entre realidad y ficción.

La representación de mundos poco convencionales, en los que discernir entre realidad y ficción se convierte en una tarea nada fácil para el espectador del cine de Gilliam, no siempre ha sido aplaudida en las salas de cine. Su distintivo talante al contemplar la realidad y reflejarla en sus películas no ha estado exenta de críticas en múltiples casos. Este hecho ha convertido a Gilliam en uno de los directores de cine más controvertidos dentro del panorama cinematográfico actual, hecho que lo asemeja a Cervantes en su impronta a ir contra convenciones artísticas y formas de representación tradicionales. Películas como *El secreto de los hermanos Grimm* (*The Brothers Grimm*, 2005), *Doce monos* (*Twelve Monkeys*, 1995), *El rey pescador* (*The Fisher King*, 1991), *Las aventuras del Barón Munchausen* (*The Adventures of Baron Munchausen*, 1988) o *Brazil* (*Brazil*, 1985), comparten esa, para algunos críticos, poco convencional forma de representar mundos ficticios o de ensueño que tantos éxitos y fracasos han proporcionado al director. Merece la pena recordar que su etapa como miembro del grupo Monty Python lo relaciona con Cervantes una vez más por su estrecha vinculación con la parodia del género épico y hagiográfico en largometrajes como *Los caballeros de la mesa cuadrada* (*Monty Python and the Holy Grail*, 1975) y *La vida de Brian* (*The Life of Brian*, 1979), respectivamente. La costosa producción de *Las aventuras del Barón Munchausen*, que llevó a la ruina al director de cine y su equipo de rodaje, forjó una negra fama que pesaría sobre Gilliam a la hora de encontrar los fondos suficientes para sufragar los gastos de *The Man Who Killed Don Quixote*. Desde ese momento la maldición que parece caer sobre todo director que se proponga llevar la novela de Cervantes al cine, ya había sido iniciada sin que Gilliam lo supiese. Tras el fracaso de *Las aventuras del Barón Munchausen*, Gilliam, todavía en fase de re-

cuperación de lo que él mismo había denominado “Post Munchausen Syndrome,” decidió embarcarse en el proyecto de la adaptación cinematográfica de *Don Quijote*.<sup>4</sup> Curiosamente el director aún no había leído la novela de Cervantes antes de proponer el proyecto al productor y tras la lectura de la novela se vio forzado a modificar su idea inicial y conformarse con un proyecto menos ambicioso que no le alejara de la temática de la magna obra cervantina. La historia se aproximaba bastante a la visión característica de Gilliam y a su peculiar impronta cinematográfica: un alto ejecutivo del presente, Toby (Johnny Depp) era misteriosamente transportado a la España del siglo XVII donde conocería al ingenioso caballero de La Mancha (Jean Rochefort) que le confundiría con Sancho Panza.<sup>5</sup> A partir de ese momento, ambos darían comienzo a un sinfín de aventuras que por el momento se desconocen dada la situación de abandono en la que se encuentra la película y dado el hecho de que el documental no ofrece un resumen o anticipo de las mismas tampoco. Entre los restantes actores de reparto figuraban Vanesa Paradis en el papel de Dulcinea del Toboso, Christopher Eccleston, Miranda Richardson y Rossy de Palma entre otros, a quienes el espectador del documental tan sólo puede ver en foto.

Dispuesto a iniciar la preproducción del largometraje en la primavera del 2000, Gilliam se traslada a Madrid donde comienzan los preparativos para el rodaje de la película. Acompañándole se encontraban Keith Fulton y Louis Pepe, que ya habían colaborado con él en 1994 en la producción de un documental cuya temática giraba en torno al rodaje

---

4 La idea la llevaba planeando desde hacía ya 10 años y en 1990 se la propuso inicialmente con estas palabras a Jake Eberts, el productor ejecutivo de *Las aventuras del Barón Munchausen*: “I have two names for you: Quixote and Gilliam. And I need \$20 million.” A lo que Eberts respondió: “Done!” Desde el inicio Gilliam decidió prescindir del dinero procedente de productoras americanas, debido probablemente a experiencias previas con Hollywood. Inicialmente presentó el guión a Check Roven, con quien ya había trabajado previamente en *Doce monos* y a Sarah Radclyffe Productions en Londres. Más tarde en 1999 se establecería un contrato con Pathé Films, Hachette Premiere, la productora alemana KCMedien y Canal Plus en París. Gilliam obtuvo los 32 millones de dólares necesarios para iniciar el rodaje de la película procedentes de 60 inversores europeos.

5 Originalmente Gilliam había pensado en Nigel Hawthorne y Danny de Vito para interpretar a Don Quijote y Sancho respectivamente.

de *Doce monos* en la ciudad de Filadelfia.<sup>6</sup> Gilliam había decidido pedir su colaboración de nuevo para grabar un documental de similares características al anterior que fuese paralelo al rodaje de *The Man Who Killed Don Quixote*. Lo que estos dos estudiantes de cine desconocían entonces era que su documental, *Lost in La Mancha*, sería en realidad el único proyecto que de los dos finalizaría con éxito debido a los “gigantes” de la industria cinematográfica con los que Gilliam tendría que hacer frente y que finalmente le obligaron a abandonar el rodaje de su película.

¿Cuáles serían entonces los temidos “gigantes” que a Gilliam le aguardaban expectantes en “La Mancha”? Al igual que las muchas interrupciones que abundan en la novela de Cervantes, la producción del largometraje de Gilliam del mismo modo estaba repleta de ellas, aunque en la versión cinematográfica se debieran a causas diferentes y de difícil explicación en la mayoría de los casos como podrá comprobarse a continuación. En primer lugar la sonorización de los estudios en Madrid en los que iban a rodarse las escenas de interiores dejó mucho que desear al director y a su equipo por la escasa calidad del recinto; sin embargo ése no sería el principal problema, ya que la mayor batalla que a Gilliam le quedaba por librar estaba estrechamente ligada al rodaje en exteriores. Casi como los muchos anacronismos encontrados en la novela cervantina de manos de la anacrónica figura de Don Quijote, la película de Gilliam tampoco estaba exenta de tales elementos extemporáneos. La zona elegida para una de las escenas, cercana a las Bardenas Reales en Navarra donde se encuentra una base área de la OTAN, era inadecuada para la calidad del sonido que una y otra vez se veía dañada por el estruendo provocado por los aviones procedentes de la base. Finalmente un imprevisto y súbito aguacero en esa misma zona no sólo causó el deterioro de parte del equipo técnico usado en el rodaje, sino que además provocó un contundente y perceptible cambio de color en el paisaje, que en absoluto coincidía con el incluido en las escenas rodadas previas a la tormenta tal y como señala el director en una entrevista: “Nothing matched. We were trying to fake shots, anything to keep going” (O’Hagan, 4 de febrero, 2001). Sin

---

6 Los jóvenes conocieron al director en 1990 en el programa de cine de MFA en Temple University. El documental se tituló *Twelve Monkeys. The Hamster Factor and Other Tales of the Twelve Monkeys*.

embargo, la pesadilla de Gilliam no finalizaba ahí, ya que la principal batalla por librar estaba aún por venir y se debía a problemas relacionados con el elenco de actores para su película que ya semanas antes de la preproducción causó duros estragos al director. Por un lado, Vanessa Paradis (Dulcinea) ni siquiera había llegado a firmar el contrato con la productora y Johnny Depp (ejecutivo/Sancho Panza) que se encontraba trabajando con otras dos películas, milagrosamente logró hacer un hueco en su agenda para grabar las escasas escenas que se rodaron durante los seis días de producción. Asimismo y a pesar de los dos años que le llevó a Gilliam hacer el casting para el personaje de Don Quijote, más los siete meses que el actor necesitó para aprender inglés, Jean Rochefort se vio forzado a cancelar el rodaje durante las primeras semanas por sentirse fuertemente aquejado de dolores en la próstata. Una vez incorporado en el rodaje tras su convalecencia, Rochefort comenzó a sufrir las consecuencias (para muchos lógicas) de pasar largos periodos de tiempo a lomos de un caballo, especialmente durante los últimos días, en los que fue necesario contar con la ayuda de parte del equipo (cuatro hombres para ser exactos), para bajar del rocín a este peculiar don Quijote. Más tarde, como consecuencia de una hernia discal, el actor francés se vio obligado a abandonar el rodaje indefinidamente por prescripción facultativa sin posibilidad de que fuese substituido.

Ante los mencionados inexplicables imprevistos e infortunios del rodaje, el ayudante de dirección, Phil Patterson, mano derecha de Gilliam, decidió abandonar el proyecto tras la negativa de los inversores europeos procedentes de Inglaterra, España, Francia y Alemania a continuar sufragando los gastos generados por una película condenada al fracaso en la que además el protagonista principal no podía ser suplantado. En último lugar la compañía de seguros rechazó cubrir los gastos, estimados en unos 16 millones de dólares, como consecuencia de la cancelación del rodaje por los motivos de salud de Rochefort alegando que se debían a causas naturales y no a un accidente de rodaje. De esta forma la aseguradora, negándose a cubrir los gastos ocasionados por la cancelación, se quedó finalmente con los derechos de la película del ex Monty Python. De manera irónica y cruel, Gilliam, al igual que Don Quijote, perseguido por "encantadores" se vio obligado a dar por finalizado un rodaje del que

al parecer aún se está recuperando: “A part of me still doesn’t believe it happened (...) I mean, it had been a difficult project from day one, but what happened was so cruelly absurd, so surreal and devastating. I think it still has a grip on me.” (O’Hagan, 4 de febrero, 2001).

Sin embargo cuando la imposibilidad de seguir adelante con su malograda producción se hacía cada vez más evidente, las circunstancias no evitaron que el rodaje del documental continuase. Terry Gilliam convirtió a medias su sueño de crear una película que contara su historia, evitando así que ésta también cayera en el olvido, casi como el personaje de don Quijote de la Mancha, obsesionado porque sus “hazañas” pasasen a los anales de la historia:

In the first part of the novel, he prepares for every action with an acute consciousness of “the sage who is to write the history” of his exploits, for it is only through the writing down that he can be sure he has become as real as Amadís, Don Belianís, Felixmarte, and all the rest (...) Instructively, in Part Two, when Don Quixote’s ambition has recipitously caught up with him and he is pursued everywhere by the knowledge that he is already in a book, he begins to suspect that his chronicler may not be a sage after all, but rather one of those willful sorcerers who are persecuting him. However, we are offered a literally graphic image of the knight with his ambition already achieved, but the reality he has attained is a wavering fabric of contradictions. (Alter 9)

Como el segundo autor que aparece en el capítulo VIII de la primera parte, Fulton y Pepe decidieron proseguir a su manera con la historia de Gilliam y no dejarla abandonada a las leyes del olvido. El conflicto en el rodaje de *The Man Who Killed Don Quixote* estaba ahí desde un principio y poco a poco iba *in crescendo* sin que Fulton y Pepe pudieran realmente hacer nada por evitarlo. El hecho de que Fulton y Pepe decidieran seguir adelante con el documental de una película que estaba destinada al fracaso inminente se debe a que el mismo Gilliam no dudó en instigar a los dos directores a que así lo hicieran: “This project has been so long in the making and so miserable that someone needs to get a film out of it. And it doesn’t look like it’s going to be me” (Argent 16).



Sin embargo Gilliam no permaneció al margen de este proceso y su presencia como voz editorial, como “supernarrador” (sirviéndome del término acuñado por Parr) fue persistente en el ordenamiento y disposición del material de acuerdo con la historia original de su película. Así por ejemplo, la distribución de las escenas del documental se llevó a cabo teniendo en cuenta dos importantes ideas para Gilliam, “belief and momentum,” sin las cuales el director reconoce no poder llevar a cabo un rodaje: “You need those two essential elements, one feeding the other, or things fall apart” (O’Hagan, 4 de febrero, 2001). Fulton y Pepe tuvieron igualmente presentes esas dos premisas a la hora de llevar a cabo el montaje del documental con las secuencias filmadas: “The two words, belief and momentum, became critical to us. We would constantly refer to those terms when we were structuring our documentary” (Argent 16). Para ello colocaron la secuencia en la que el ayudante de dirección, Phil Patterson, decide abandonar el proyecto, convirtiéndola en el clímax de todo el documental. Ese es el momento en el que el gesto de desolación y derrota de Gilliam refleja la pérdida de fe en su proyecto y en torno a él se estructura todo el documental. La hora restante del documental juega incesantemente con la idea de un proyecto que se tambalea una y otra vez, un “faltering momentum” en palabras de Fulton, en los que la fe aumenta y disminuye, transmitiendo esa misma idea al espectador manteniendo siempre el carácter realista de todo documental. Pepe asegura que uno de los momentos que enfatiza la idea de creer en el proyecto de Gilliam es la escena en la que el director contempla a Jean Rochefort haciendo las pruebas del vestuario para el personaje de don Quijote:

You know at that point that they don’t have a solid contract with Vanessa Paradis. You know they’ve got problems with soundstages. But to see Rochefort in costume and to see Terry’s expression looking at Rochefort in that costume, that’s a critical point in the film. That’s where you go, “There is something to believe in.” And all those things are carefully structured. (Argent 17)

No obstante éste no será el único caso en el que se enfatiza el carácter idealista de Gilliam y su contagio al espectador. En la primera parte del

documental se introduce una sección titulada “Terry Gilliam’s Picture Show” con dibujos, collages y artificios de diversa naturaleza que hacen al espectador conocedor del estilo poco convencional de Gilliam y los problemas económicos con la industria cinematográfica. Dichas escenas predisponen la actitud del espectador quien, ya desde el comienzo del documental y gracias al impacto de estas escenas, presiente que va a asistir al fracaso del rodaje de una película de manos de un “quijotesco” director. Sin embargo mediante la manipulación de la presentación de secuencias, el desarrollo de los personajes y cómo se entretajan las historias, el espectador olvida el fracaso contagiándose de la fe de Gilliam a través de lo que se podría denominar un proceso de “gilliamización.” De esta manera la primera media hora del film fue montada en torno a esa idea, haciendo que el espectador sintiese la misma fe que el director puso en su proyecto: “You watch the film’s first half-hour and you learn about all the stakes going into this project and you are infected by Terry’s belief. Then when everything goes terribly wrong, it’s a shock, even though you were waiting for it to happen” (Argent 16). Dicha manipulación que afecta directamente a la percepción del lector ha sido igualmente destacada por Waugh en su estudio sobre la metaficción:

Any text that draws the reader’s attention to its process of construction by frustrating his or her conventional expectations of meaning and closure problematizes more or less explicitly the ways in which narrative codes [...] artificially construct apparently ‘real’ and imaginary worlds in the terms of particular ideologies while presenting these as transparently ‘natural’ and ‘eternal’ (22).

El lector de la obra cervantina tiene ante sí a un personaje al que desde el principio se le ha tachado de loco y que sin embargo a veces presenta inusitados momentos de lucidez. Con *Loſt in La Mancha* sucede algo muy similar. En un momento del documental Tony Grisoni, escritor del guión de *The Man Who Killed Don Quixote* junto con Terry Gilliam, establece una comparación similar: “Cervantes does this very cruel trick. The old man does all of these foolish things, and we laugh at him, but the crueller that Cervantes is to that character, the more we want him to

stick to this belief in this fantastical vision" (Argent 17). Fulton y Pepe manipulan esa faceta soñadora de Gilliam y se la contagian al espectador, de una manera muy similar a la llevada a cabo por Cervantes en su novela a través de su personaje.

Ese material cuidadosamente estructurado y seleccionado en *Lost in La Mancha* convierte a los dos directores en editores del material obtenido en la grabación de *The Man Who Killed Don Quixote*. Debe señalarse que fueron 80 horas las que originalmente había de secuencias filmadas, de material bruto, que al pasar por un largo y tedioso proceso de selección y montaje, se vieron reducidas a 90 minutos. En este momento cabría hacerse esta pregunta, ¿es *Lost in La Mancha* un documental que refleja miméticamente la realidad tras haber pasado por un obvio proceso de manipulación? ¿Podría hablarse por tanto de ficción en un documental como *Lost in La Mancha*? Hasta cierto punto creo que sí. De igual manera que la obra de Norman Mailer, *Armies of the Night*, fue subtitulada como *The History as a Novel and the Novel as History*, podría aplicarse el subtítulo *El documental como ficción y la ficción como documental* a *Lost in La Mancha*. A pesar de presentar los hechos que realmente sucedieron en España en el año 2000, los directores reconocen la manipulación del mismo: "You would be very amused to see that something as nebulous as reality was so-meticulously mapped out" (Argent 17). Dichas palabras guardan una estrecha relación con el vínculo que Waugh establece entre metaficción y el carácter ficticio de lo que es considerado "real": "Metafiction suggests not only that writing history is a fictional act, ranking events conceptually through language to form a world-model, but that history itself is invested, like fiction, with interrelating plots which appear to interact independently of human design" (48). Fulton y Pepe convirtieron el material grabado para el documental en una tragicomedia sobre el rodaje de una película, basada a su vez en la adaptación de una novela, mediante un guión estratégicamente estructurado en torno a los momentos de mayor fuerza sirviéndose de las emociones del público al mismo tiempo (Argent 16).

El documental *Lost in La Mancha* por tanto nunca habría existido si Terry Gilliam nunca hubiese decidido llevar a cabo la producción de *The*

*Man 'Who Killed Don Quixote*, que en realidad fue asimismo una adaptación de la novela cervantina *Don Quixote*.<sup>7</sup> Las fronteras entre las tres obras (documental-película-novela) a veces son tan borrosas que uno casi puede establecer un juego muy similar al existente entre las dos partes de la novela (1605 y 1615) haciendo que el espectador se sienta perdido por más de un motivo. Con respecto a la novela metaficcional, Hutcheon destaca la participación activa del lector de la novela de la que se hablara anteriormente y que podría equipararse al papel activo del espectador en *Lost in La Mancha*:

Often the novel itself also consciously manifests a concern for the aesthetic presence of the writing novelist, drawing the reader's attention to the storytelling process [...] the reader has been asked to participate in the artistic process by bearing witness to the novel's self analyzing development. The narrator-novelist has, from the start, unrealistically entered his own novel, drawing his reader into his fictional universe. (9)

Este proceso recuerda al mismo ejercicio rocambolesco que el lector debe realizar en la segunda parte de *El Quijote*, donde aparecen simultáneamente personajes procedentes de la primera parte y otros nuevos que ya la han leído y comentan sobre ella difuminando las fronteras entre los distintos niveles y marcos narrativos. En el caso de *Lost in La Mancha*, la situación se complica aún más para el espectador, ya que nunca tuvo oportunidad de llegar a ver la inconclusa película. La ruptura de dichos marcos ha sido señalada por Waugh como parte integral del carácter metaficcional de una obra:

Metafiction not only exposes the inauthenticity of the realist assumption of a simple extension of the fictive into the real world; it also fails deliberately to provide its readers with sufficient or sufficiently consistent components for him or her to be able to construct

---

7 Este aspecto acentúa su carácter metaficcional teniendo en cuenta las palabras de Hutcheon: "Metafiction, however, seems aware of the fact that it (like all fiction, of course) actually has no existence apart from that constituted by the inward act of reading which counterpoints the externalized act of writing" (28).

a satisfactory alternative world. Frames are set up only to be continually broken. (101)

En el documental se asiste a la mezcla de escenas pertenecientes a la película de Gilliam y otras propias del documental. Así por ejemplo las escenas iniciales no están exentas de ese fenómeno con el que se abre la película con Terry Gilliam mezclado con los personajes que participan en *The Man Who Killed Don Quixote*; al mismo tiempo que se oyen voces de diferentes personas que caracterizan a Gilliam y hablan de su relación con el personaje del Quijote. A medida que van apareciendo en pantalla los créditos iniciales, se ven imágenes de las claquetas de Fulton y Pepe que enfatizan la mezcla de las tres obras y consecuentemente de la realidad y la ficción mencionada con anterioridad de la que la novela ya hizo gala: "This novel presents us a world of role-playing, where the dividing lines between role and identity are often blurred, and almost everyone picks up the cues for his role from the literature he has read" (Alter 5).

Si las historias se entrecruzan, algo muy parecido sucede con los personajes. *Lost in La Mancha* se nutre de los personajes de *The Man Who Killed Don Quixote* y de la misma obra cervantina. El espectador tiene ante sí un complejo proceso por el que los personajes del documental, son además personajes que participan y comentan su actuación en la película de Gilliam. Tomemos por ejemplo el "personaje" de Gilliam cuya función varía dependiendo del punto de focalización que se utilice en el documental. En *Lost in La Mancha*, Gilliam es personaje-protagonista al que constantemente se compara con don Quijote, al que a su vez el mismo director hace referencia: "It's funny, but I always find that the process of making a film tends to echo the actual story and, in this case, I started to feel like Quixote, always tilting at windmills. (O'Hagan 4 de febrero, 2001).<sup>8</sup> Asimismo Gilliam y su ayudante de dirección, Phil Patterson, son

---

8 A pesar de la irónica similitud que los dos directores reconocían entre Gilliam, convertido ahora en personaje, y el mismo Don Quijote, ellos mismos han asegurado que la relación entre ambos no es intencionada aunque esté presente en buena parte del documental: "Terry is somebody who is always fighting some sort of battle to get his films made. When you are making a documentary, you are looking for inherent conflict" (Argent 16).

el vivo reflejo de la relación Quijote/Sancho en la novela. De hecho, el proyecto se da por finalizado cuando Patterson decide arrojar la toalla, lo que obliga a Gilliam a abandonar el proyecto también. Constantemente Patterson, brazo derecho del director, es el que le hace ver la realidad y el que le comunica la imposibilidad de una “salida” más: “We cannot make the film, not the film you wanna make.” En la novela el cura y el bachiller se convierten en personajes un tanto antipáticos al lector, casi de igual manera que sucede con la imagen que se ofrece de los productores de *The Man Who Killed Don Quixote*, que constantemente abruman al director con comentarios negativos y que le obligan a aceptar la realidad de la imposibilidad de llevar a cabo su película.

Gilliam es el personaje manipulado a través del montaje del documental pero es asimismo una suerte de Cide Hamete por haber sido el que empuja a los dos jóvenes directores a seguir grabando secuencias cuando la mala suerte se cernía sobre su película. Al igual que Cide Hamete, Gilliam es el demiurgo de ese mundo retratado por los dos directores sirviendo de intermediario. Es él el que sirve también de enlace con *The Man Who Killed Don Quixote*, donde esta vez se convierte en editor y escritor y en donde el espectador lo ve ejerciendo dichas funciones, como en las imágenes con las que se abre el documental. Así por ejemplo, el espectador contempla en la secuencia inicial como Gilliam lee en voz alta partes del guión de su película, gritando “I am don Quixote de la Mancha” lo que acentúa la superposición de los tres niveles y la mezcla de fronteras entre ellos, característica esencial dentro del texto metaficcional: “Moving through this reality involves moving from one ‘reality’ to another. Most of the time, however, we are not conscious of these shifts” (Waugh 51). Gilliam se enmascara para entrar en la ficción que él mismo ha creado, a veces como voz en off, otras como personaje o sencillamente como director de su propia película. Volviendo a la ya mencionada primera secuencia del documental, el director se confunde con los personajes de su propia película casi como Don Quijote hablando con don Álvaro de Tarfe, personaje del *Quijote apócrifo* de Avellaneda o el mismo Cervantes filtrándose como personaje dentro de su novela a través del relato del cautivo. Mediante sus intervenciones y comentarios en torno a la novela cervantina, a su propia película y a sus personajes,

Gilliam se presenta como crítico cinematográfico emulando las técnicas cervantinas, en especial las relacionadas con la metaficción, cuando el escritor también se presenta como crítico literario de su época y su voz se filtra a través de los personajes.

Quizás, el paralelismo más extraordinario de las tres producciones —novela, largometraje y documental— sea el hecho de que en ninguna de las dos películas, de igual manera que sucede en el texto, Dulcinea aparezca. Vanessa Paradis nunca llegó a firmar contrato para iniciar el rodaje, está ausente en la película. Se habla de ella, se muestran fotografías, pero en realidad nunca está presente en el documental. Alter ha definido el aura de la presencia de Dulcinea en la mente del caballero como la contemplación de una ficción que se vuelve realidad en la imaginación de Don Quijote:

If Dulcinea is too much a composite to be immediately present for us, the aura of her presence in the knight's imagination shines through the passage, and so we see how a manifest fiction can become a reality in the imagination of its beholder, even as he recognizes the materials from which the fiction has been composed. (26)

Esa ficción que se convierte en realidad en la mente de Don Quijote es el paralelo a la película de Gilliam convertida en realidad en su mente. Mediante el uso de diversos puntos de focalización, a veces la cámara de Fulton y Pepe se adentra en la mente del director para hacernos ver su peculiar y controvertida manera de ver la realidad; nos hacen parte de su sueño al igual que en muchos casos sucediera con el *Quijote* de Cervantes. Don Quijote convenció a su público en la venta de llevar un yelmo en lugar de una bacía e hizo ver a todos lo que él veía y creía aunque fuese solamente a medias por medio del neologismo de Sancho, un “baciyelmo.” En *Lost in La Mancha*, muchas veces el espectador ve aquello que Gilliam también ve, especialmente cuando pierde el nexo con la realidad a pesar de que el equipo de producción no lo vea. Se enfatizan en el documental las palabras de Gilliam con las que se inicia y finaliza el documental “I have seen the movie so many times in my mind.” Fulton y Pepe hacen un magnífico trabajo al manipular el documental de tal ma-

nera que en numerosos casos el espectador vea aquello que sólo Gilliam ve y los demás no, haciendo que el espectador sienta empatía por el personaje, se identifique con él.

La manipulación del documental es aplicable también a la habilidad de los dos jóvenes directores para marcar distintos puntos de focalización, lo que convierte el documental en una excelente producción en la que diversos personajes, voces en off y otros artefactos, ofrecen un multiperspectivismo en espacios heterogéneos que recuerda en muchos casos al que hace gala Cervantes en su novela. *Lost in La Mancha* se convierte en un documental sobre el rodaje de una película que ofrece diferentes perspectivas aparte de la que los mismos directores del documental ofrecen: "It is a thrilling, brutal look at the filmmaking process (...) you get a director's-eye view of prepping, producing, and then euthanizing a film that was shut down six days into production" (Shewman 67). Un ejemplo del multiperspectivismo presente en el documental es el usado en la representación de la escena de los molinos de viento y los gigantes. Las pocas imágenes grabadas en torno a la adaptación del famoso episodio de la novela son paradójicamente las que serán utilizadas en el trailer de la película al que se hará referencia de nuevo al final del documental con las palabras *Coming soon!*, vaticinando irónica y paradójicamente el final del rodaje de *The Man Who Killed Don Quixote*. La misma escena es vista desde distintas perspectivas, siendo una de ellas, los dibujos del director de los que se hablará más adelante.

El multiperspectivismo se consigue también mediante referencias a otro tipo de artefactos. *Don Quixote* es producto de la imitación paródica de otros textos, siendo éstos esencialmente los procedentes del género caballeresco. *Lost in La Mancha* comparte esta misma suerte en lo que a imitación paródica se refiere, no sólo ya porque en ella se encuentran ecos del texto cervantino sino también del proyecto original de Gilliam (nótese como el título *The Man Who Killed Don Quixote* hace clara alusión al largometraje de John Ford *The Man Who Shot Liberty Bells*, 1962) así como otras películas del mismo y también de otros directores que han intentado adaptar la novela llevándola a la gran pantalla, siendo quizá la más célebre la versión inconclusa de Orson Welles de la que se toman algunas escenas que ejemplifican la maldición que pesa sobre



algunas versiones cinematográficas del *Quijote*.<sup>9</sup> Lo mismo sucede con otro tipo de artefactos como las fotos de los actores que nunca llegaron a estar presentes en el rodaje, los dibujos y collages de la sección "Terry Gilliam's Picture Show" mencionada con anterioridad, cómics o viñetas, entre otros. Simerka ha observado que esta técnica del pastiche por medio de diferentes artificios y géneros intercalados en el documental podría equipararse a las famosas historias interpoladas que abundan en *Don Quijote*: "One key aspect of pastiche in *Lost in La Mancha* is the inclusion of miniature documentaries of the making of other films. (These "interpolated documentaries" may be likened to Cervantes's interpolated tales)" (73). Constantemente se hace referencia a las viñetas dibujadas por Gilliam que son igualmente usadas para contar la historia de Don Quijote y la del director y su inconclusa película, y que sirve como reflejo a la yuxtaposición de materiales (manuscritos, grabados...) de los que ya hiciera gala la novela: "The fictional world is repeatedly converted into a multiple regress of imitations that call attention in various ways to their own status as imitations" (Alter 11). Tal y como sucede en el capítulo 9 de la primera parte donde se describe cómo se halló un manuscrito en Toledo con la continuación de la trifulca entre el vizcaíno y don Quijote:

The first notebook, conveniently enough, contains a carefully drawn illustration of the very moment when the preceding narrative broke off [...] The whole passage, of course, is representation within a representation within a representation of what one finally hesitates to call reality – a picture within a book within a narration by 'the second author of this work'. (Alter 7-8)

Esa misma escena resume y ejemplifica gráficamente el *myss-en-abyme* que es en realidad *Lost in La Mancha*. Asimismo se hace necesario añá-

---

9 Una de las películas con la "maldición" más renombrada fue la que recayó sobre la producción de Orson Welles, *Don Quijote*, cuyo rodaje se inició en 1964 sin que pudiese finalizarse como consecuencia de la muerte del actor protagonista que encarnaba al personaje de don Quijote, Francisco Regueira, entre otras causas. La película se llevó al cine años más tarde en 1992 gracias a la ardua tarea del director Jess Franco que recopiló todo el material que el cineasta americano había dejado.

dir que la tarea de editores de los dos directores se extiende más allá de las imágenes seleccionadas para el documental propiamente dicho, algo que parece recordar el material extratextual en *Don Quijote* al que hacía referencia Parr en su capital estudio de 1988 al referirse a capítulos, notas a pie de página, prólogos y demás elementos y que igualmente recuerdan al lector la condición lingüística del texto de la que habla Waugh: “Elaborate introductions to the novel, footnotes, marginalia, letters to publishers –inclusion of the physical ‘scaffolding’ of the text- these again are reminders of the texts’ linguistic condition” (97). Un proceso similar al descrito por Waugh es perceptible en el mismo DVD de la película donde es posible tener acceso al proceso de edición del documental, diversas entrevistas, tomas falsas, principios posibles, banda sonora o las voces de los directores en off que una y otra vez recuerdan al espectador la condición cinematográfica del documental.

De la misma manera que por medio de la técnica del *myss-en-abyme* o la representación dentro de la representación, el espectador de *Las Meninas* contempla el proceso de composición del cuadro de Velázquez, el espectador que tiene ante sí el documental de Fulton y Pepe asiste a un proceso similar al contemplar cómo Gilliam está filmando su película, como si la cámara utilizada sirviese de espejo en el que se refleja una película siendo filmada que cuestiona la naturaleza de lo representado. Tal efecto ha sido observado por Alter en *Don Quijote* al hacer referencia a los muchos casos en los que el lector asiste a un conglomerado de diferentes formas de representación: “Through a sudden glimpse of multiple possibilities of representation we are brought up short and thus moved to ponder the nature of representation and the presence of the artful representer” (8). En *Lošt in La Mancha* el espectador tiene ante sí a un Terry Gilliam convertido ahora en personaje de la propia ficción que él mismo ha creado y que al espectador conocedor de la obra cervantina ineludiblemente le trae a la memoria el capítulo LXII de la segunda parte, episodio en el que don Quijote contempla el libro que narra sus hazañas en la imprenta de Barcelona, lo que convierte al personaje literario, según Alter, en un mero producto de lo que observa: “Don Quixote himself is no more than the product of the very processes he observes, a congeries of words set up in type, run off as proof, corrected and rerun, bound in

pages, and sold at so many reales a copy" (4-5). Al igual que don Quijote, Gilliam es también el producto de lo que está contemplando en el documental cuyo tema gira en torno al proceso de producción y consecuente fracaso de su película. Con una diferencia de cuatro siglos Cervantes y los directores de *Lost in La Mancha* llaman la atención sobre el proceso de producción del libro y la película, respectivamente.

Iowa State University  
 Department of World Languages and Cultures  
 Ames, Iowa 50011  
 domingue@iastate.edu

### Obras Citadas

- Alter, Robert. *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley: U of California P, 1975.
- Argent, Daniel. "Lost in La Mancha: Interview with Keith Foulton & Louis Pepe." *Creative Screenwriting* 10.1 (2003): 16-17.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Eds. Salvador
- Fajardo and James A. Parr. Asheville, NC: Pegasus P, 1998
- Don Quijote de Orson Welles*. Dir. Orson Welles. Perf. Francisco Regueira and Akim Tamiroff. El Silencio Producciones, 1992.
- Gilliam, Terry. Interview with Barbara Bogaev. *Fresh Air*. National Public Radio. 30 Jan. 2003.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. New York: Routledge, 1988.
- . *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox*. London: Methuen, 1984.
- Kermode, M. "Lost in La Mancha." *Sight and Sound* 12.8 (2002): 43-44.
- Lost in La Mancha*. Dir. Keith Foulton and Louis Pepe. Perf. Terry Gilliam and Johnny Depp. IFC, 2002.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Madrid: Letras e Ideas, 1975.
- McCabe, Bob. *Dark Knights and Holy Fools*. New York: Universe Publishers, 1999.
- O'Hagan, Sean. "My Latest is a Disaster Movie." *The Observer*. *The Guardian*. 4 Feb. 2001. <<http://observer.guardian.co.uk/review/story/0,6903,432993,00.html>>
- Parr, James A. *Don Quixote: An Anatomy of Subversive Discourse*. Newark: Juan de la Cuesta, 1988.
- Payán, Miguel Juan. *El Quijote en el cine*. Madrid: Jaguar, 2005.
- Showman, Den. "Lost in La Mancha." *Creative Screenwriter* 11.1 (2004): 67.
- Simerka, Barbara and Christopher Weimer. "Subversive Paratexts: *Don Quixote*, *Lost*

- in *La Mancha* (2002), and *Looking for Richard* (1996). *Critical Reflections: Essays on Golden Age Spanish Literature in Honor of James A. Parr*. Eds. Barbara Simerka and Amy R. Williamsen. Lewisburg: Bucknell UP, 2006. 67-82.
- Stam, Robert. *Literature through Film*. Malden: Blakwell, 2005.
- Sterritt, David and Lucille Rhodes, eds. *Terry Gilliam. Interviews*. Jackson: UP of Mississippi, 2004.
- Utrera, Rafael. "El Quijote en cine y televisión." *Ínsula* 48 (1993): 25-26.
- Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. New York: Methuen, 1984.