

## El Quijote de Orson Welles

### Reportaje a Jesús Franco

Joan Bassa

Ramon Freixas

---

#### Resumen:

Este reportaje fue publicado originalmente en 1992 en el número 12 de la prestigiosa revista Hacer memoria, Hacer historia, bajo el título Un tesoro oculto: Don Quijote de Orson Welles, editada por los Archivos de la Filmoteca de Valencia, España. Agradecemos a los editores y remitimos a la fuente para visualizar el texto junto a las fotografías originales allí incluidas: <https://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/index>

#### Abstract:

##### Don Quixote by Orson Welles

This report was originally published in 1992 in number 12 of the prestigious magazine Making Memory, Making History, under the title A Hidden Treasure: Don Quixote by Orson Welles, edited by the Archives of the Film Library of Valencia, Spain. We thank the editors and refer to the source to view the text together with the original photographs included therein: <https://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/index>

---

— *La vida da muchas vueltas, pero ¿qué hace alguien como tú metido en una historia como esta?*

—Fue una idea de Patxi Irigoyen, el productor de El Silencio, antes de que la Expo de Sevilla le encargara llevar la sección de cine, ya que Diego Galán se incorporó con posterioridad. Era un viejo sueño de Patxi, se lo propuso a la Expo y se lo aceptaron. Sin embargo, nadie creía que existiera algo más de la película que los fragmentos que se hablan visto por esos lugares de Dios.

—*Ese desconocimiento, o mínimo conocimiento, unido a la personalidad de Orson Welles, convirtió el film Don Quijote en una leyenda.*

—Claro. Respecto a lo que faltaba han circulado las versiones más confusas. Desde unos trozos de guion, que se han publicado por ahí...

—*En Archivos de la Filmoteca, concretamente, y en la revista Grittith en 1966.*

—Sí, pero son fragmentos de guion. Y Orson nunca escribió guiones. Como mucho, sinopsis destinadas a convencer a los productores. Jamás se le veía con un guion en las manos, todo lo tenía en la cabeza. El los hacía cuando no le quedaba otro remedio. Porque un productor le exigía un número de páginas donde agarrarse.

—*Tú has hecho lo mismo en más de una ocasión.*

—Ya me gustaría parecerme a Orson. Quiero decir que él luego hacía caso omiso de los guiones, puesto que lo hacía apremiado por unas necesidades... Puedo afirmar que en *Campanadas a medianoche*, por ejemplo, lo primero que me pidió rodar fue el fondo del título. Y el fondo, tal como me lo dieron, eran él y Shylok con mucha nieve alrededor. Y me dijo: «*tu ve rodando*». Ni había nieve, ni estaba Shylock ni estaba el, ocupado en otra escena. Yo le dije: «¿*Qué hago?*». Y él respondió: «*No, no. ahora es la muerte de Enrique IV*». Ah. Pues eso. Nada que ver con la información que yo tenía... Cuando me llamó para trabajar en *La isla del tesoro*, otro tanto.

—¿*Cómo lo conociste?*

—Yo a Orson le conocí porque él había visto en París una película mía, *La muerte silba un blues*, no sé por qué, y no le pareció mala. Luego, Juan Cobos y no sé quién más, le propusieron incorporar un director de segunda unidad. Orson aceptó y sugirió que me llamaran a mí. Emiliano Piedra, el productor español, estaba muy poco convencido de mi elección y se maniobró para imponer a otros. Le enseñé películas de otra gente y Orson iba diciendo que no. Al final, para convencerle, Emiliano cometió un error. Yo había hecho *Rififi en la ciudad*, una película que era un apasionado homenaje a Orson. Se la proyectó y a los tres, cuatro rollos, Orson soltó a Emiliano: «*Llama a éste*». Y Emiliano tuvo la sinceridad de contármelo al llamarme.

La primera entrevista que mantuve con Orson fue para *La isla del tesoro*, y él me espetó: «*Ibma*». y me entregó un guion. Yo me lo leí, y a la mañana siguiente me presenté con una serie de anotaciones, y cuando lo vio me preguntó: «*Y eso qué es? Ah. aquello. Mira, lo he leído esta noche y es una mierda. No sé cómo he podido escribirlo. Hay otro guion cojonudo que es mejor. Toma, llévate éste*». Y me dio la novela de Stevenson, añadiendo que ya podía ir a filmar. Cuando oigo que Orson estudiaba sus guiones, en fin... ¡Qué coño iba a estudiar!

—*Volviendo a Don Quijote, ¿cómo empezó todo?*

—No disponíamos de ningún material, así que Patxi Irigoyen comenzó a realizar las gestiones pertinentes, a través de Beatrice, la hija, y la esposa de Welles<sup>1</sup>. El trabajo nos ocupó durante más de un año. La investigación comportó casi una pesquisa policial. Fuimos descubriendo metros, metros, kilómetros de celuloide en los lugares más insospechados, resultando que todo pertenecía a Oja Kodar, pues en el testamento de Welles la nombraba heredera universal de todas sus películas inacabadas.

También contactamos con Suzanne Cloutier, la Desdémona de *Otelo*. Esa mujer no era propietaria. No tenía los derechos, pero sí la posesión física del material. Orson lo había diseminado por toda Europa. En muchas de las salas de montaje, de los laboratorios que he visitado, en un rincón, siempre encuentro catalogado algún rollo de *Don Quijote*.

Había material en París, Londres, Roma y, naturalmente, en Hollywood. Mi trabajo no ha sido difícil, Casi todo estaba en manos de Suzanne Cloutier. Ella pagó por recuperar el material y decía que lo poseía y que no se lo daba a nadie. Hubo que convencerla.

—¿*Económicamente?*

—No. Patxi Irigoyen remitió una oferta a Oja Kodar, pero la otra no quería cederlo. Decía sí, sí, sí, y no. La convencí yo y resultó que guardaba en su casa miles y miles de metros de película, aunque no todo pertenecía a *Don Quijote*, también disponía de un buen lote de documentales inéditos.

—*Una vez reunidos todos los fragmentos, ¿cuántos metros acumulasteis?*

—Aproximadamente, unos 130.000 metros. Hay mucho en 16 mm., que abulta menos, pero 300 metros de 16 mm. no son diez minutos, sino veinticinco. Y hay cosas que los técnicos del laboratorio Arri de Munich, muy cualificados, dijeron que no habían sido positivados jamás. Hay 10.000 metros que Orson no había visto nunca. Afortunadamente, él ponía claves para realizar el montaje. El tema y el número, sin olvidar las claquetas. Y en los rollos dejó indicaciones de su puño y letra. La reconstrucción ha seguido fielmente las anotaciones de Welles. Además, algunas secuencias estaban premontadas. Ya veréis, el montaje está completísimo, sin calvas. El tiempo de montaje nos llevó más de seis meses. Yo lo dejé en 150 minutos de duración en un primer montaje, ¡por material no quedaba! De todos modos, era demasiado cinéfilo, y de común acuerdo con Patxi Irigoyen hemos decidido que la versión a exhibir, afinando al máximo, dure 116 minutos, quedando depositado todo, absoluta mente todo lo utilizado y también lo descartado en la Filmoteca Española, para consulta de historiadores y estudiosos.



—*¿Qué ha representado para ti esta aventura?*

—Ha sido emocionante ir descubriendo secuencias, algunas ni tan siquiera positivadas, que nadie, pero nadie, había visto ni oído hablar de ellas. Y no hay duda, el tiempo de permanencia en pantalla de Francisco Reiguera y de Akim Tamiroff, fallecidos antes que Orson Welles, es de 93 minutos. Casi el máximo posible. Ni Chaplin había aparecido tanto tiempo en cuadro. No hemos inventado nada.

Hay una secuencia de Sancho Panza buscando a Don Quijote en los Sanfermines que es increíble. De lo más enloquecido que haya rodado Orson Welles. Largando a Sancho vestido de Sancho en medio de las peñas, preguntando a la gente...

Ese material, ¿quién ha oído hablar de él? Y decían que todo eso no existía. ¡Jo, pues suerte que no existía...! En la vida se ha visto en el cine a Sancho Panza y a Don Quijote como son de verdad. Es maravilloso... Y la labor de los dos actores es... ¡*chapeau!* Y qué decir del texto cervantino que Orson ha conservado sin cambiar ni una palabra. Y más cosas. Por ejemplo, en el libro hay un momento en que Don Quijote cabalga al revés. A nadie se le ha ocurrido mantenerlo. Orson, sí. Es cojonudo. Es un tema, otro más, del que nunca se han oído referencias. Siempre se hablaba de las mismas secuencias. La película, este montaje, es una prueba de la equivocación de muchos. Y además Orson interviene en persona.

—*¿Cuál es su papel?*

—Personifica a Cervantes, el sabio que va a narrar la historia. No es exactamente un personaje. Orson sigue a los personajes y va rodando la historia, su historia. Sancho Panza es consciente de su presencia, Don Quijote no. Aquél tiene sus dudas. Sancho se vuelve a la cámara, le habla, le dice: «*hombre, pues en eso tiene usted razón*». Asimismo, cuando Don Quijote desvaría, Sancho se dirige a la cámara y apostilla que a éste, a Don Quijote «*ya no hay quien lo salve*». Y Orson, le responde: «*No intentes comprenderle, límitate a seguirle*». Interpreta a un equivalente de Cervantes. Y las transposiciones son de locura...

—*El film favorece el uso de los anacronismos, la idea de los contrastes...*

—Sí. En la primera aventura, el hidalgo comenta que «*hay una máquina infernal...*», y es una vespa. Es la puesta al día de la historia del vizcaíno. La idea de Orson, impecable, de una lógica total, es que en tiempos de Cervantes era anacrónico ver a alguien como Amadis de Gaula. Pero hoy día, para la gente, qué diferencia hay, siglo arriba o abajo, espada más ancha o estrecha, jubón o no jubón... No lo ven. En cambio, ambientándola en el presente... se es más fiel a Cervantes. Sancho se encuentra con la televisión, ve el telediario, con la presencia de misiles además y se lo cuenta a Don Quijote...

—*¿De cuántas localizaciones dispone el film?*

—Las primeras cosas se rodaron en México (en Puebla, en Tepoztlán, en Texcoco, en Río Frío), pues Reiguera que era un republicano, un exiliado vamos, no podía regresar a España. Años después consiguió entrar clandestinamente en el país y ya al final lo hizo sin problemas. En suma, aproximadamente, del montaje definitivo, unos doce minutos proceden de México. Es lo más viejo, el material en peor estado. De Italia es difícil decirlo, no quiero comprometerme, más de lo que se proyecta al menos una hora es *made in Spain*. Son lugares perfectamente reconocibles: Alcoi, Almansa, cerca de Madrid... El material es en blanco y negro, y casi todo, excepto lo de México, en 16 mm. Había más material en 35 mm., pero es 16 mm. hinchado por el mismo Orson.

—*¿A nivel de raccord hay coherencia?*

—Sublime. En eso sabía más que nadie. Se nota en cualquier película suya. En *Campanadas a medianoche*, por ejemplo, rodaba un plano en Cardona, el contracampo en Soria y el siguiente plano en... Avila.

—*El rodaje se prolongó alrededor de veinte años.*

—Cerca de veinte años, sí, y los personajes siguen, tienen un *raccord* mental perfecto. Es una prueba más de lo genial que era ese tío. ¡Qué barbaridad! Una coherencia absoluta. Y si aún viviera, si siguiera en la misma situación, habría continuado rodando veinte años más y cambiando más cosas. El no daba nunca por terminada una película. Continuamente hizo y rehizo el Quijote. Montaba y remontaba constantemente, nunca estaba satisfecho. Y si ahora llegara Orson y nos contara el Quijote... a buen seguro no tendría nada que ver con esto.

En tantos años han colaborado un puñado de operadores, de Jack Draper a Edmon Richard, entre otros muchos (consúltese al respecto la ficha técnico-artística), pero qué importa, total la fotografía se la hacía él. Si aceptaba un director de fotografía era por no tener que estar mirando el diafragma constantemente, pero la iluminación se la hizo siempre él. La firme quien la firme, es siempre suya. Ha tenido operadores de todos los pelajes y en cambio en sus películas siempre hay una unidad de fotografía.

—*Para él el montaje nunca era definitivo.*

—Jamás. En *Campanadas a medianoche* tuvimos seis o siete meses de rodaje «normal» y luego, a medida que iba montando, seguía mandando rodar más y más. Me llamaba y hala, esto, esto y esto a rodarlo otra vez. Se tiró dos años así. Y en *Don Quijote* sólo de los Sanfermines el muy bruto tenía rodados 5.000 metros para unas secuencias que ocupan a lo mejor 200 metros. Y además, todo este material que he visto me ha aclarado muchas cosas. Siempre pensaba: ¿cómo este tío, que es uno de los que he visto más afectados por el síndrome de rodar, ha podido permanecer tanto tiempo sin filmar? ¡Tanto tiempo! ¡Pero si no paraba! Estaba rodando lo que podía, más él rodaba. Y además desenfrenadamente, sin parar. En ocasiones, lo había visto con la cámara en la mano, y rodaba. Yo le decía: «*Que no he puesto el foco todavía*» y lo ponía él mismo.

En *Don Quijote* se ven cantidad de cosas realizadas por él. Y se le ve al arrancar la cámara y a Paola Mori de ayudante. Y nadie más.

No sé si Orson aceptaría la versión del Quijote que hemos hecho. Posiblemente no, pero tampoco la suya propia. Probablemente corregiría muchas secuencias que él mismo había premontado. Él era así, y podía pasarse tres años montando y volviendo a rodar una película. Montaba él solito. Y se veía treinta, cuarenta veces los planos. Y si a la cuarenta revisión algo le fallaba, los descartaba y a rodar otra vez. En esto, era todo lo contrario a lo que decía Alfred Hitchcock. Estaba perennemente insatisfecho. Era, como ya he dicho en otra ocasión, un enfermo del montaje.

Esta es una de las versiones posibles de la película. No he hecho la película que hubiese montado Welles porque sería imposible. El trabajo, el montaje ha sido una obra de arqueología.

Welles intentaba crear un nuevo estilo de cine: el ensayo cinematográfico. Algo que hizo posteriormente en *F for fake (Fraude)*. Proporcionar puntos de vista, informaciones continuas, diferenciadas. La significación de Don Quijote y Sancho, las contrafiguras del viejo hidalgo y el renuente criado suyo, en la España de hoy, bueno en aquella España, su relación con la cultura popular, todo esto está —y espléndidamente— en la película. Y no me apunto ningún tanto. Él lo hizo todo.

—*De hecho, la película es una mirada incisiva sobre la España de los 60, la España de siempre.*

—Exacto. Un ensayo. Y es eso más que otra cosa. Y lo ha hecho con ojo crítico y sin folklores. Con cachondeo y burlándose de todo, hasta de sí mismo. Cuando aparece y le están imponiendo la medalla de la Feria de Jerez, de amigo de España, y se la da un bodeguero, con un discursito, lo mira con un ojo... Y luego los pequeños tópicos, los grises... Cuando Sancho pregunta por Don Quijote, buscándolo, casi todo el mundo le responde sin tomárselo en serio, y los únicos que están en su papel cuando les pregunta son los dos grises. Textualmente: «*circule, por favor*».



—*El film está atravesado por un mordaz sentido del humor.*

—Constantemente. Creo que la gente, el público se van a despertar de risa. Ahí están la insensatez y la locura perfectas. Lo que Orson, seguramente, asimilaba a la osadía española, la vorágine. Sin reflexión y con más moral que el Alcoyano. Los protagonistas como pareja son una delicia.

—*¿Finaliza con la muerte del caballero de la triste figura?*

—No, con la retirada. Con la muerte personal, interior. Termina diciendo que la humanidad ha enloquecido, porque además «*hay estos aparatos...*» y señala a las cámaras... (risas). Don Quijote es consciente de que no hay lugar ni en España para la caballería andante. Pero fiel a sí mismo se consuela pensando que la luna está cada vez más cerca. Tal vez allí...

—*¿Cómo habéis reconstruido los diálogos?*

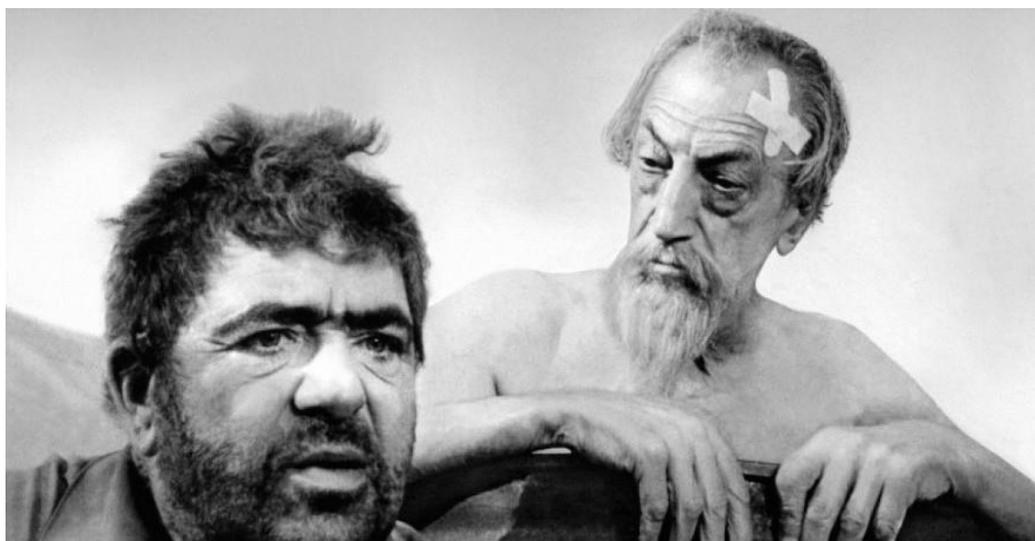
—Tenemos un *perpetuum* con la voz de Welles doblando a Sancho Panza, al hidalgo, a Cervantes y a él mismo, pero sólo cubre unas diez secuencias. Las otras, con sus indicaciones, han sido fáciles de encontrar. Por ejemplo, con los molinos... Los personajes recitan las palabras de Cervantes, y está clarísimo, máxime con ese hombre, que rodaba tantos primeros planos. Es Cervantes puro, sin error. Era un enamorado de la prosa cervantina, tanto como del verso de Shakespeare. Con él también fue de una fidelidad total. Eso sí, mezclaba frases de otros actos, de otras obras... Le encantaba este proceder. Pero en *Don Quijote* se habla como en el siglo de Oro. Sancho no, pero Don Quijote sí.

—*¿Cuál ha sido el presupuesto de la operación?*

—Desconozco la cifra global, exacta. Hay compras de derechos, laboratorio, etc. Debe andar calculo yo sobre los tres millones de dólares. Hemos procesado con el último grito de limpieza por ordenadores. Porque hay negativos con treinta años de antigüedad, depositados en cajas mohosas. Sólo, más o menos, un 10% de imágenes de la película se ve antiguo. El resto da la impresión de que es un rodaje moderno. Y no hay ni un plano nuevo.

—*¿Ni uno?*

—Simplemente, dos insertos. No encontramos la carta que Sancho dirige a su esposa y la punta de la lanza quebrándose. Y se rodaron. Nada más. Muchísimo menos que si yo hubiera sido director de segunda unidad con él (risas).



—¿Cuál es la nacionalidad de la película?

—Española. La producción corresponde a El Silencio, que es una sociedad anónima creada para esta película, cuya cabeza visible es Patxi Irigoyen. El Silencio es la propietaria de los derechos de exhibición de la película y de sus negativos. Decir que por su contribución la Expo de Sevilla dispuso de los derechos del estreno mundial y que el I.C.A.A. (Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales) se ha hecho cargo de todo lo que no es el metraje comercial de *Don Quijote* (los 116 minutos), es decir, negativos, positivado, etc.

—*Por si no fuera suficiente la polémica que rodea a Orson Welles, y al film en particular, un tal Mauro Bonnani, que afirma haber sido montador de Orson Welles, aparece en escena, en Roma, afirmando ser propietario de unos 20,000 metros de película.*

—¿Montador? Yo he conocido muy bien a Orson Welles y no tenía montadores. Orson Welles no dejó jamás que nadie en este mundo se sentara en la mesa de montaje para tocarle un solo plano. Lo que si tenía Welles eran unos chicos que recogían del suelo los descartes, ya que él los tiraba. El montaba y de repente hacía «plas» y «plas» y había uno que lo recogía. Ese si podía ser Bonnani, que a la sazón contaba con sólo 19 años.

Segundo. En un momento de su vida Orson se fue de Italia. Hay quien dice que se asqueó del país cuando se ventiló su relación con Oja Kodar, y él todavía estaba casado con Paola Mori. Entonces alguien, creo que Maurizio Lucidi —Bonnani debería estar de meritorio—, recibió el material. En varias ocasiones he montado en las salas de Maurizio Lucidi (tenía un chalet en Roma con moviolas verticales, que ya no existen pero que algunos montadores norteamericanos todavía exigen) y allí, muchas veces, en los anaqueles había visto rollos de *Don Quijote*.

En todo casi, Bonnani dice que el material le fue confiado para que lo custodiara. Un buen día, Orson mandó a Beatrice a recogerlo, y Bonnani se lo entregó. Es decir, devolvió lo que Welles le pidió, lo que a él le interesaba. Porque lo que no le interesaba ya no se lo demandó. Bonnani debe poseer las tomas dobles, los restos y puntas de planos, pues Welles podía rodar 27 veces una toma. Ahí corría la secuencia de los molinos. Como Francisco Reiguera no podía entrar en España, Welles rodó una cosa divertida con *Don Quijote* entrando en el cine y arremetiendo contra una pantalla donde se proyectaban molinos. Y debía estar muy bien, pero

en cuanto se pudo rodar en España con Reiguera, Welles corrió a filmar la escena de verdad, y con molinos auténticos. Por eso aquello ni lo mencionaba. ¡Claro! como que no le servía. Welles quería al Quijote en La Mancha.

Y Bonnani dice que ha conservado el material y que le ha costado una fortuna. ¡Anda ya! 20.000 metros caben en cualquier lado, y ya me diréis lo que cuesta guardarlos. Si son el equivalente de cuatro películas.

—*Con el material puesto a vuestra disposición por Oja Kodar se incluían también algunos documentales...*

—¡Algunos! Hay material como para montar diez horas de documentales. Unas cien horas» aproximadamente, en total. Desde un punto de vista absoluto, lo que no ha hecho nunca es un documental del estilo «*Aquí tenemos la bella ciudad de Gerona*». No. Siempre es su punto de vista personalizado, subjetivo, único. Además, está orientado hacia las personas. Caras de España. La tauromaquia. Sin embargo, no está largando el clásico rollo. No. Cuenta lo que no se ve, lo que la gente no enseña nunca. Por ejemplo, si rueda una corrida de toros, le interesa más que nada los prolegómenos con los mozos de espadas, sacándoles con la piedra filo a los estoques. Y los que están recogiendo las cagadas de los caballos. O sea, todo un mundo muy especial.

Hay cosas increíbles. Sobre Andalucía, Sevilla, la escuela de Realito, por ejemplo, donde se enseñaba a bailar flamenco. Un viejo maestro, un pianillo y un estudio. Welles se volvió loco al conocerlo. Sobre el Rocío se encuentra mucho material, pero tal como era, en plan caravana del Oeste. Hay uno, bueno, tres acerca de la tauromaquia vista por él, la historia y la mirada a través del que empieza sencillamente fabuloso. Y la corrida hecha por los toreros que le gustaban, Ordóñez especialmente. Hay un documental sobre Ordóñez ahí que es una maravilla. Imaginad, también, lo que ocurre si a la estética de Gaudí se le añade el ojo de Orson... Extraordinario.

Hay muchos metros a propósito de la España católica, la parafernalia del catolicismo español: cómo se guardan las hostias, las capas pluviales... Y hasta desfiles militares. ¡Qué desfiles! Si lo llega a proyectar va a la cárcel de cabeza. Hay material muy bueno sobre los pescadores vascos. Y sobre el románico, los distintos románicos de España, de Cardona a Soria, hasta el norte de Castilla. Y del museo del Prado hay una hora. Y, naturalmente, de los Sanfermines. Y Orson aparece todo el tiempo.



—*¿Qué tipo de soporte utilizó?*

—En 16 mm. casi todo, en blanco y negro, mudo y algo en 35 mm., que iba garrapiñando de otros rodajes. Al igual que *Don Quijote* los derechos pertenecen a El Silencio.

—¿Cuándo lo veremos?

—Se va a hacer, aunque no mañana. Hacia otoño, tal vez. En principio me han pedido que yo lo organice para convertirlo en una serie como de diez o quince documentales para televisión. Yo he dicho de entrada que sí, por dos razones. Una porque creo que se pueden hacer unas virguerías absolutas. Y segundo porque lo que me daría en los mismísimos es que cayera en las manos de unos insensatos... De repente, Jess Franco se redime gracias a Orson Welles.

(Entrevista realizada por Joan Bassa y Ramón Freixas en Sitges el 12 de Marzo y el 11 de abril de 1992.)

---

<sup>i</sup> Franco se refiere a Oja Kodar que, en realidad, legalmente, no fue su esposa, «*ni soy su viuda*», que mantuvo una relación «*de veinte años de amistad*» (según sus palabras), y que convivió y colaboró con Orson Wells durante esos veinte años (a la actriz, y hoy directora, se la podía ver en *Fraude* seduciendo por el arte del montaje de Welles al mismísimo Picasso).