

Admiración del mundo

Actas selectas del XIV Coloquio Internacional
de la Asociación de Cervantistas
editado por Adrián J. Sáez

***El hombre que mató a don Quijote* de Terry Gilliam (2018) desde la transversalidad de la recreación**

Santiago A. López Navia

Universidad Internacional de La Rioja, España; Universidad SEK Chile, Chile

Abstract In this study, I undertake an analysis of Terry Gilliam's *The Man Who Killed Don Quixote* (2018), a cinematographic recreation of Cervantes's *Don Quixote*. I will scrutinise its themes, formal resources, and characterization in relation to other ways of recreation (primarily, the literary and musical ones), while paying special attention to the identity of the protagonists, the metafictional procedures, and the strategies employed in order to reword some of the main episodes of the original novel. In this sense, this study allows for an understanding of the Cervantine text from a transversal perspective.

Keywords Cervantes. Don Quixote. Metafiction. Recreation. Mainstreaming.

Índice 1 *El hombre que mató a don Quijote* y su singularidad en el ámbito de las recreaciones quijotescas. – 2 Transformaciones, quijotizaciones y sanchificaciones. – 3 La recreación de las aventuras del *Quijote*.

Al maestro Alberto Blecuá, *in memoriam*

1 **El hombre que mató a don Quijote y su singularidad en el ámbito de las recreaciones quijotescas**

Me propongo reflexionar sobre el valor de una recreación cinematográfica del *Quijote* que une a su propia historia, desastrosa donde la haya, los rasgos del estilo inconfundible de Terry Gilliam.¹ En este sentido, señala Mena (2018) que *El hombre que mató a don Quijote* vuelve sobre la aventura y la peripecia, temas recurrentes en la filmografía de Gilliam. A lo anterior se añade otra peculiaridad en el universo recreador del *Quijote*: un hombre que no es, sino que cree ser don Quijote. Esta misma pretensión identitaria afecta al protagonista original, que cree ser, sin serlo, un caballero andante llamado precisamente don Quijote, pero creo que se entiende el matiz que propongo, porque lo normal en las recreaciones narrativas del texto original es que el protagonista sea el mismo don Quijote (en el caso de las continuaciones y las ampliaciones) o bien un personaje diferente cuya actitud y hechos remedan a los del modelo, como ocurre en las imitaciones. En el caso que nos ocupa, el ‘punto de partida’ identitario del protagonista de *El hombre que mató a don Quijote* no es el Alonso Quijano legítimo recreador de sí mismo como don Quijote, sino alguien que en un momento determinado cree ser el verdadero don Quijote.

La película de Gilliam muestra otros rasgos que la entroncan con el universo estético de las recreaciones del *Quijote*. Es el caso del

1 En medio del rodaje de una producción publicitaria en España, Toby, un realizador brillante y prepotente, decide volver a visitar el pueblo de Los Sueños, en donde rodó *El hombre que mató a don Quijote*, su proyecto de fin de carrera. El reencuentro le demuestra los resultados adversos de la ficción, especialmente por lo que respecta a Angélica y Javier, firmemente convencido de ser don Quijote y de haber recuperado a Sancho en la persona de Toby. Ambos viven peripecias que evidencian el poder transformador de la ficción y la falta de límites y escrúpulos de la industria cinematográfica y dejan clara la pervivencia simbólica del protagonista del *Quijote*. Volpi (2005) proporciona detalles del mayor interés sobre la accidentada película de Gilliam (véase especialmente pp. 189-91) y recuerda que Keith Fulton y Louis Pepe, los realizadores de *Lost in La Mancha* (2002), el *unmaking off* que relata los desastres del rodaje previo a la conclusión del proyecto en 2018, «no han dudado en comparar a Gilliam con don Quijote porque [...] su desventura parece más kafkiana que cervantina» (Volpi 2005, 191). Donate Aparicio propone una reflexión muy parecida: «el *Quijote* de Terry Gilliam, no me cabe duda, es él mismo» (2018, 138), y Yuste (2018) pone también de relieve cuánto hay de quijotesco en el proyecto. Algunos interesantes detalles sobre el montaje son abordados por Prieto Souto y Doménech González (2018), y García (2018) ofrece una interesante visión de conjunto. Para entender la complejidad y relevancia de las recreaciones cinematográficas del *Quijote* remito a los trabajos coordinados por de la Rosa, González y Medina (1998) y a las relevantes aportaciones de Payán y Arranz (2005), Heredero (2010), Pardo García (2011), de España (2012) y Herranz (2016). Véase también Laguna 2009, 369 nota 1.

«diabólico quejido» que representa para Javier la sirena del coche de la Guardia Civil, que remite a la recurrente confusión de don Quijote ante los artefactos de nuestro tiempo, tan común en las recreaciones literarias de principios del siglo XX (León y Ortiz 1905; Ledesma Hernández 1905; Valbuena 1905; Fernández López 1922; Suárez Pedreira 1946 o Miguel 1970 en la narrativa y Delgado [1907] 2007 en el teatro). Por otra parte, donde en la narrativa quijotesca y quijotizante apreciábamos la fuerza de la metaliteratura, en *El hombre que mató a don Quijote* el cine remite al cine mismo, tanto en un sentido intrínseco –la referencia constante a la película original del mismo título– como en un sentido más amplio, que evoca algún guiño identificable tal vez por sus connotaciones tópicas.² La misma referencia al cine dentro del cine se caracteriza por la intención de denuncia hacia las ambiciones y la falta de escrúpulos de la industria cinematográfica y publicitaria.³

2 Transformaciones, quijotizaciones y sanchificaciones

La capacidad transformadora de la ficción es constante en la recreación de Gilliam. La quijotización de Javier, el anciano zapatero que encarna al protagonista, se produce en un descanso del rodaje de juventud de Toby, cuando un miembro del equipo molesta a Angélica y aquel la defiende con el coraje propio de un don Quijote al que hasta entonces no había sido capaz de encarnar pese a los desvelos del realizador. Es el momento exacto en el que afirma «yo soy don Quijote» con una convicción que trasciende lo meramente performativo.

Como consecuencia de esa transformación, Javier acaba en un carromato como una atracción de feria, reforzado por un montaje consistente en la proyección de algunos fragmentos de la película de Toby, que se reencuentra en ese contexto con su protagonista. Javier afirma que solo puede morir si logra liberarse de sus sueños, siguien-

² Gilliam parece complacerse en retratar el tipismo folclórico, no exento de un cierto grado de barbarie. Igualmente tópicos son la aparición de la Guardia Civil o la presencia recurrente del gitano que le vende a Toby su propia película y que parece encarnar el hilo conductor de la sorpresa y el engaño. La huella de lo español es igualmente rastreable en la banda sonora de Roque Baños en alguna de cuyas piezas creo intuir un homenaje a la Romanza del *Concertino para guitarra y orquesta en La menor op. 72* de Salvador Bacarisse. El vals que se escucha en la recreación de la estancia de don Quijote en el palacio de los duques se aleja de los patrones musicales españolizantes. Si mi oído no me engaña creo que esta pieza rinde homenaje al Vals núm. 2 de la *Jazz Suite núm. 2* de Shostakovich.

³ «No estamos contando una historia sobre los peligros de la publicidad, sino sobre los peligros de hacer cine», matiza el mismo Gilliam (García 2018, 85).

do el patrón del original en II, 74. La clave de la misión⁴ preside la actitud de Javier, consciente de que no puede dejar de ser un caballero andante para resignarse a ser el anciano que es en realidad.

El afianzamiento identitario resultante de la qui jotización de Javier se expresa de una forma profunda cuando Toby le recuerda que, a tiempo de elegirle para ser el protagonista, era tan solo un anciano. La respuesta de Javier no deja lugar a dudas: «Yo estaba perdido»; «estoy en deuda contigo, Sancho. Tú me recuperaste». Javier no acepta que Toby afirme ser el autor del guion, porque «estas palabras son del gran historiador árabe, Cide Hamete Benengeli». El personaje reafirma la metaficción que lo sustenta en un bucle perfecto, en perfecta sintonía con una buena parte de las continuaciones, ampliaciones e imitaciones narrativas del *Quijote* (Delgado 1786; Febres Cordero [1905] 1930; Polar 1925; o Peralta 1952). Además Javier muestra una breve adaptación del *Quijote* escrita en inglés en la que están recogidas algunas de sus aventuras que, según Javier, el rudo campesino que es Sancho/Toby no puede leer, más aún teniendo en cuenta que está en un idioma extranjero. La constancia del libro, que legitima la «existencia real» de sus protagonistas, refuerza la metaficción, tal como ocurre en algunas recreaciones narrativas (Ribero y Larrea 1792; Crespo 1829).

El discurso de Javier está plenamente qui jotizado, desde la formulación verbal de su cosmovisión hasta algún detalle que remite a la forzada oscuridad de las sentencias propias de la expresión caballeresca: «¿Crees que explicar explica algo?», la frase con la que Javier replica a Toby cuando este le sugiere que expliquen a las autoridades su enfrentamiento con la Guardia Civil, comparte los ingredientes propios de las «entricadas razones» de Feliciano de Silva (I, 1).⁵

El poder de la transformación también alcanza a Angélica,⁶ la adolescente ingenua y natural de Los Sueños -nótese el valor simbólico del nombre del pueblo, solo existente en la ficción- que participó en el rodaje de Toby y acaba convirtiéndose en un mero objeto sexual. Esta transformación adquiere connotaciones trágicas desde el reencontro de Toby con Raúl, padre de Angélica, cuyas palabras anun-

⁴ Y hablando de misión, el discurso de don Quijote parece evocar el «sueño imposible» del musical *Man of the Mancha* de Darion, Leigh y Wasserman cuando, siguiendo el rastro de Angélica, Javier afirma con auténtico entusiasmo que él y Toby tienen una «misión imposible».

⁵ Usamos siempre la edición de Martín de Riquer (Cervantes 1980). Los factores de extrañamiento inherentes al lenguaje extemporáneo del don Quijote cervantino no son ajenos a la configuración qui jotésca de Javier, que suscita la extrañeza de sus semejantes por su discurso.

⁶ No sé si Gilliam habrá querido apuntar en el nombre alguna posible relación con el universo literario caballeresco a partir del *Furioso*, pero creo que encierra la clave de la ingenuidad del personaje, reforzado por contraste cuando tenemos constancia de la transformación que ha experimentado como consecuencia del influjo de Toby.

cian la pérdida y el dolor: «Han cambiado muchas cosas desde tu película, Toby [...] Persiguió tu sueño».

A su debido tiempo, Angélica interactúa con Javier/don Quijote expresándose en su mismo registro, y en esa interacción funcionan claves léxicas que estimulan una reacción propia de la cosmovisión quijotesca. Esta expresión correlaciona con la interpretación sistemática que hace Javier de las intenciones amorosas que atribuye a las mujeres con las que se encuentra. Los cambios radicales experimentados por Javier y Angélica ponen en evidencia el poder destructor de la ficción cinematográfica urdida por Toby, trasunto de las consecuencias negativas del poder de la mala literatura caballeresca en la novela original.

Esta misma capacidad de transformación se transfiere a la perspectiva y al discurso de Javier, muy especialmente por lo que respecta a Toby, a quien convierte en Sancho pese a su resistencia y sus razonamientos. A diferencia de los procesos endógenos de la quijotización de Sancho Panza y la sanchificación de don Quijote en el original, la sanchificación de la que Toby es objeto por parte de Javier es inversa y exógena, porque no nace de la proactividad del primero (o de una resignada reactividad por su parte que llevaría a la aceptación), sino de una obstinación enajenada del segundo. Esto implica la necesidad inmediata de que Toby adopte el atuendo que llevaba en la película el actor que encarnaba a Sancho Panza, fallecido un tiempo después del rodaje.

La fuerza transformadora de esta ficción no se agota aquí. Al borde de la muerte, al igual que su modelo, Javier abandona la identidad de don Quijote y reclama su nombre y condición -un anciano olvidado, un zapatero; «un rostro interesante, de los que se usan para vender seguros»- y entrega su espada a Toby prefigurando la que será su nueva identidad: «Siempre supe que eras más que Sancho». El discurso sentido de Toby en ese momento mantiene la coherencia identitaria con la sensación de relevo que se fragua en el final de Javier al recordar que este había afirmado anteriormente con total convicción que su personaje no podía morir: la quijotización de Toby está servida.

3 La recreación de las aventuras del *Quijote*

Tras el reencuentro de Javier y Toby se recrean algunas de las aventuras más representativas del original cervantino. La primera es la liberación de los galeotes (I, 22): Javier libera de la Guardia Civil a Toby, a quien considera su escudero Sancho (detenido por los destrozos involuntariamente causados en *Los Sueños*), y al gitano detenido a su vez por el falso testimonio de Toby, quien lo acusa injustamente de querer robar en la habitación de la lasciva Jacqui, la esposa de su jefe, en un momento de infidelidad. Al igual que don Quijote, Javier

agrede a los agentes de la ley, y al igual que hacen los galeotes con los cuadrilleros, el gitano prisionero ataca a sus captores.

La recreación de la aventura de los molinos (I, 8) está motivada por una inmigrante musulmana que pasa en bicicleta al lado de un molino de viento contra el que arremete Javier para protegerla. La narración fílmica enlaza con el homenaje al episodio de los cabreros (I, 11), remedado por un campamento clandestino de inmigrantes musulmanes que acogen a los protagonistas, guiados por la mujer ya mencionada, y curan a Javier, que confunde el recinto con un castillo. Los inmigrantes quieren aparentar ser buenos cristianos, y esa pretensión justifica que, en plena Semana Santa, entiendan que Javier está encarnando el devoto papel de un mártir. En el discurso del padre de la muchacha que los guio hasta el campamento parece intuirse la verdadera intención del grupo, que debe cuidar de sus «rehenes» según dice el anfitrión en una divertida y nada casual confusión. Esta y otras señales permiten pensar que los acampados son islamistas de intenciones poco amables. Una vez que los protagonistas concilian el sueño, y en una mezcla en la que se confunden la realidad y lo onírico, son despertados por los golpes que da en la puerta la mismísima Santa Hermandad. De pronto la acción se desarrolla en nuestros Siglos de Oro, cambian la ambientación y el atuendo de los acampados y la Santa Hermandad, enlazando con el momento correspondiente del capítulo I, 45, reclama a los protagonistas, que habían agredido a los guardiaciviles, ahora cuadrilleros.

En el transcurso de la redada se recrea la aventura de los odres de vino, convertidos en el malvado encantador Malambrino⁷ y sus secuaces. Mientras Javier arruina los odres, el gitano del que ya hemos hablado aparece para ayudarlo, y al ser descubierto vuelve a ser perseguido por los cuadrilleros.⁸ La escena se centra ahora en el despertar de Toby, que muy probablemente ha estado soñando. Al mismo tiempo Javier, rodeado por los acampados, está refiriendo animadamente las mismas peripecias del sueño de Toby, como si no hubiera sido tal o hubiera sido extrañamente compartido con Javier. Es evidente que Gilliam sabe construir una narración fílmica teñida de la realidad oscilante columbrada en su día por Américo Castro ([1972] 1980).

Tras dejar a sus anfitriones sobrevienen la recreación del hallazgo en Sierra Morena (I, 23) de la montura muerta y las alforjas lle-

⁷ Puede que el nombre de Malambrino nazca de la combinación de los del gigante y encantador Malambruno (II, 39) y Mambrino (I, 10 y I, 21), el legendario poseedor del yelmo que en su momento cree conquistar don Quijote.

⁸ La aparición recurrente del gitano (Óscar Jaenada) parece simbolizar un hilo conductor construido a medias entre el azar y el engaño: surge al principio, cuando le vende a Toby una copia de su película de juventud, reaparece en la recreación combinada de los episodios de los cabreros y los odres y vuelve a manifestarse en diversos momentos de la estancia de Javier en el palacio de Alexei.

nas de monedas y un guiño a las visiones de don Quijote en la cueva de Montesinos (II, 23), representada por una mina mal protegida a la que Toby cae hasta llegar a un paraje idílico en el que se reencuentra casualmente con Angélica en una escena que remite a la fabulación de don Quijote sobre la contemplación de Dulcinea.

En el reflejo de la aventura de los rebaños de carneros (I, 18), que viene a continuación, Javier interpreta los balidos como la llamada del muecín a la oración en las proximidades de lo que él cree ser Al-Azahara, «la ciudad perdida de los reyes moros» un día hollada por el gran guerrero Al-Zagal, y las ovejas, cuyas cabezas inclinadas sobre el pasto él interpreta como una actitud de oración y recogimiento, resultan ser sabios musulmanes revestidos de blanco.

Sigue ahora la recreación de la aventura del Caballero del Bosque o de los espejos (II, 12-15), que solicita ser liberado de su encantamiento por su dama, a quien, alterando leve pero significativamente la literalidad del original, debería haber bastado que el mismísimo don Quijote de la Mancha fuera obligado a arrodillarse ante su belleza.⁹ Esta afirmación lleva a Javier a declarar la falsedad de lo que dice el de los espejos, a lo que sigue un combate singular concertado de acuerdo con las leyes de la caballería andante. En esta ocasión no es un tropezón del caballo de Sansón Carrasco el motivo de su derrota, sino la combinación de un momento de despiste del caballero de los espejos y el momentáneo desbocamiento del nuevo Rocinante, accidentalmente azotado por la lanza de su jinete. Una vez vencido, queda desvelada la verdadera identidad del rival de don Quijote: es Raúl, el padre de Angélica, empeñado con sus amigos (el cura y la misma mujer que se encargaba del carromato en el que se exhibía a Javier) en que Javier vuelva a casa. Este cruce de identidades hace que Javier reviva el momento de la película que en su día protagonizó y que recrea el falso encantamiento de don Quijote para ser devuelto a su aldea con el fin de poner fin a su insensatez (I, 47-48), al tiempo que los amigos de Javier reprochan a Toby que aquella película fue el detonante de la locura de aquel y de la deriva de Angélica y le dejan claro que la adopción de sus falsas identidades persigue el objetivo de devolverle a Los Sueños. Al igual que los personajes del original hacen con don Quijote, los de la película de Gilliam participan del universo ficcional de Javier para interactuar eficazmente con él demost-

9 «—¡Oh la más hermosa y la más ingrata mujer del orbe! ¿Cómo que será posible, serenísima Casildea de Vandalia, que has de consentir que se consuma y acabe en continuas peregrinaciones y en ásperos y duros trabajos este tu cautivo caballero? ¿No basta ya que he hecho que te confiesen por la más hermosa del mundo todos los caballeros de Navarra, todos los leoneses, todos los tartesios, todos los castellanos y, finalmente, todos los caballeros de la Mancha?

—Eso no -dio a esta sazón don Quijote-, que yo soy de la Mancha, y nunca tal he confesado...» (I, 12)

do la inoperancia de la realidad. Tanto es así que poco más adelante Javier niega que sus amigos lo sean realmente porque en su visión ficcionalizada y ficcionalizante son percibidos como seres encantados.

A la anterior aventura sucede la recreación de la penitencia de Sierra Morena (I, 25-26), en la que el discurso de Javier emula los referentes quijotescos de Orlando el furioso al proponerse «aplastar montañas a puñetazos y arrancar árboles a dentelladas»¹⁰ y remeda las palabras de don Quijote al decir que «si ella puede ver cuánto puedo enloquecer sin una causa, imagina cuán loco creará que puedo llegar a estar con una».¹¹

El encuentro con la duquesa (II, 30) se refleja en Jacqui, la esposa del jefe de Toby, que se dirige a participar junto con un nutrido séquito en una fiesta de disfraces en el palacio del magnate del vodka, Alexei Mishkin. La posibilidad de que don Quijote se sume al grupo es perfecta para los planes del anfitrión: como dice Jacqui, esa noche necesitan algo «verdaderamente auténtico», razón por la cual a Javier se le dispensa un recibimiento digno de un caballero andante. La farsa está orientada al cierre del negocio publicitario en el que la productora de Toby se encargará de la promoción del vodka de Alexei, un magnate caprichoso y maltratador que humilla públicamente a Angélica. Al igual que los duques en el original, Alexei ha urdido una representación burlesca que convierte a Javier en el centro de atención, estimulando su identidad de caballero aventurero y empezando por hacerle ver que quienes se alojan en palacio están leyendo el libro de sus aventuras.

Se recrea entonces el episodio de la dueña Dolorida, princesa de Candaya (II, 36-40), encarnada por Angélica, y su séquito de mujeres barbudas encantadas por el malvado Malabrino. A pesar de las advertencias de Toby, Javier afronta la aventura que debe conducir al desencantamiento: cabalgar a lomos de Clavileño hasta la luna. Al igual que en el original (II, 41), los figurantes crean la ilusión del viaje a través de las diferentes capas de la atmósfera hasta llegar a su destino, en donde le espera el falso encantador Malabrino encarnado por Rupert, el asistente personal de Toby. Javier no se conforma con llegar, sino que se propone seguir hasta el sol, reforzado por el montaje de efectos especiales urdido por sus anfitriones y, maltrecho y humillado tras caer del falso caballo volador, acaba siendo consciente de la burla cruel. Esta burla pesada, que no se le escapa al protagonista de la película de Gilliam, es especialmen-

10 «... de cuya pesadumbre se volvió loco, y arrancó los árboles, enturbió las aguas de las claras fuentes, mató pastores, destruyó ganados, abrasó chozas, derribó casas, arrastró yeguas y hizo otras cien mil insolencias...» (I, 25).

11 «El toque está en desatinar sin ocasión y dar a entender a mi dama que, si en seco hago esto, ¿qué hiciera en mojado?» (I, 25).

te fecunda en el universo literario de las recreaciones narrativas hispánicas del *Quijote*, y de ello dan buena muestra las ampliaciones de Montalvo (1895), Motta Salas (1930), Clovis (1936) y Camón Aznar (1969), las continuaciones de Otero y Pimentel (1886), Ledesma Hernández (1905), Polar (1925) y Trapiello (2004; 2014) y las imitaciones de Salas Barbadillo (1614), Crespo (1829), Antón del Olmet (1910), Larraz (1969) y Amorós (2006).¹²

Retirado a su habitación, Javier se ocupa de zurcir sus medias rotas en una escena que remite al momento en el que don Quijote se siente apesadumbrado por los puntos que se le habían soltado (II, 44) mientras, con un evidente tono de desengaño, le encarece a Toby que la próxima vez se asegure de que hace caso de sus advertencias. Toby lo vuelve a intentar precisamente en un momento en el que coinciden la resignación de Javier, entregado a labores de limpieza del palacio de Alexei para compensar las que considera sus atenciones, y la necesidad de escapar con Angélica de su maltratador, pero su discurso no persuade a Javier, que dice sentirse feliz en ese lugar en donde todo el mundo lo parece y sus sueños parecen realizarse. La huida se frustra y todo apunta a que Alexei pretende castigar a Angélica, sin que nadie parezca oponerse salvo el mismo Toby. Hasta Javier depones un espíritu quijotesco e insta a Sancho/Toby a volver a casa con una frase que versiona muy de lejos la que pronunciará el don Quijote cervantino antes de morir en II, 74: «Ya no quedan pájaros en los nidos del pasado otoño». Todo es confusión en los momentos finales: Toby sufre el asedio amoroso de la insaciable Jacqui mientras Angélica, atada en una cruz, parece estar a punto de arder, lo que motiva que Javier despierte de su resignación. Toby entiende que el marido de Jacqui, movido por la afrenta, sube a enfrentarse con él, pero en realidad es Javier, dispuesto a socorrer a su escudero. La fatal confusión hace que Toby golpee a Javier, que cae desde el balcón al patio. En el mismo trance de la agonía de este, aquel descubre que las llamas que rodeaban a Angélica eran falsas. Una vez más se impone la ilusión o, si se prefiere, la realidad oscilante.¹³

Así, de regreso a Los Sueños para enterrar a Javier, sus palabras son exactamente las mismas que pronunciara don Quijote en su película y las mismas que repite Javier cuando se reencuentra con Toby,

¹² Véase López Navia 2019. Para acceder a una visión de conjunto del fenómeno de las recreaciones del *Quijote* en la narrativa véase López Navia 2013.

¹³ Que también afecta a ciertos objetos y a las identidades de otros personajes tangenciales de la película. Las monedas de oro halladas en las alforjas, que el despechado Toby arroja sobre Angélica en el palacio de Alexei son arandelas de metal, y el nombre de una de las ayudantes de Toby en el rodaje es Melissa, y no Sarah, como él cree. Sin embargo, cuando Alexei decide expulsar a Angélica y es acogido por Melissa bajo un paraguas para protegerlo de la lluvia, se dirige a ella como Melissa, y entonces ella dice llamarse Sarah.

en quien cree redescubrir a Sancho: «Este es un magnífico día para la aventura. Lo noto en mis huesos». Además, al igual que al comienzo de la película rodada en su día por Toby y también al igual que en el comienzo de la andadura de Javier/don Quijote junto a Toby/Sancho, ahora el nuevo Toby/don Quijote, garante de la inmortalidad reivindicada por Javier, se enfrenta a molinos que confunde con gigantes con la misma suerte, y en el aturdimiento de la caída, ya confirmada su transformación, le confiere la identidad de Sancho a Angélica, primero renuente y finalmente rendida y consciente de que aceptar su nueva condición es el estímulo que sostendrá a Toby, que en un nuevo guiño cinematográfico que remite a la mítica frase final de *Casablanca* de Michael Curtiz (1942) confiesa que «este es el comienzo de una nueva e interesantísima relación». Vuelven, entonces, fundidas con las de Javier, las mismas palabras que escuchábamos en la película de Toby y que remiten al texto original de Cervantes (I, 20).¹⁴ Todo se resuelve en la circularidad de una ficción que vivifica a los protagonistas y los redefine, y Toby, el hombre que en efecto mató a don Quijote, encarna ahora su misma resurrección: «Yo soy don Quijote de la Mancha, y viviré eternamente». En algunas recreaciones narrativas del *Quijote* es también Sancho Panza el que toma el relevo de don Quijote (Navarro y Ledesma 1906; Trapiello 2004), pero la propuesta de Gilliam es especialmente original al respecto, porque un personaje que no es ni tampoco se cree Sancho Panza, sanchificado por el discurso y la visión de quien no es, pero cree ser, don Quijote, acaba qui jotizándose proactivamente sin que el proceso deje de estar teñido de un punto de enajenación mental.

Como se puede ver, la secuencia narrativa que sigue la recreación de Gilliam altera el orden y los elementos de las aventuras del *Quijote*, licencia que también se da en algunas recreaciones musicales de la obra, tanto en las consistentes en música sugerida (como el ballet *Don Quichotte* de Minkus, 1869, pero no en las variaciones *Don Quixote op. 35* de Strauss) como en las recreaciones integrales de música y texto, particularmente fecundas en la ópera, de la que el *Don Chisciotte* de Paisiello (1769) es un relevante ejemplo. Para Gloria Benito (2018), el resultado de esta alteración es «un popurrí de espacios y tiempos donde el director parece haber pecado por exceso en su pretensión de incluir demasiados personajes, demasiados hechos, demasiados mensajes». Benito desaprueba estos elementos de actualización de Gilliam, cuya interpretación del original se torna «simple e infantilizada», compensando esta simplificación con excesos formales.

¹⁴ «—Sancho amigo, has de saber que yo nací por querer del cielo en esta nuestra edad de hierro para resucitar en ella la de oro, o la dorada, como suele llamarse. Yo soy aquel para quien están guardados los peligros, las grandes hazañas, los valerosos hechos» (I, 20).

Por otra parte, algunas referencias al texto en la película transgreden la literalidad del original, como en una de las secuencias iniciales (concretamente en el minuto 14), en la que se refiere lo que representa Dulcinea «como en el libro» (¿pero de qué libro estamos hablando?), y en el carramato de feria donde se exhibe a don Quijote el protagonista dice «nací en el año 1605 de Nuestro Señor», enlazando con el fragmento del comienzo de la película antes citado. Poco más adelante escuchamos: «La dama Dulcinea alzó los ojos y sus miradas se cruzaron. Y desde ese instante, don Quijote de la Mancha quedó libre de todo temor». Estos ejemplos de versión textual libre cuadran con la intención de Gilliam, empeñado según Yuste (2018) en rodar una película fiel a la esencia del *Quijote* sin una excesiva dependencia, e implican una clara actitud de apropiación coherente con los procesos recreadores a los cuales se somete el original.

En conclusión, la película de Gilliam parte de la singularidad identitaria de un hombre convencido de ser el auténtico don Quijote, que protagoniza una recreación de carácter metaficcional en general y metacinematográfica en particular desde la reivindicación genética de la historia original. La quijotización de Javier y la transformación de Angélica son un resultado adverso de la capacidad destructora de la ficción. La fuerza de la quijotización dota a Javier de la potestad de transformar lo demás y los demás, manifiesta de modo muy especial con la sanchificación exógena de Toby, luego superada por una poderosa quijotización proactiva y endógena a tiempo de la muerte de Javier, y todo ello en un entorno pretendidamente real, representado por la industria cinematográfica, que resulta ser al fin tan destructor como la ficción misma y especialmente perverso por la crueldad de la burla.

El hombre que mató a don Quijote recrea diversos episodios y aventuras del original cervantino en un proceso en el que priman las recurrencias y la circularidad a través de ciertos motivos fundamentales, entre los cuales destaca claramente la aventura de los molinos, que conecta el nivel literario original y los dos niveles cinematográficos metaficcionalmente concurrentes: la película de Gilliam y la «película de Toby». La secuencia narrativa de los episodios recreados es ajena a la linealidad textual del *Quijote* y su propuesta, connaturalmente tan incompleta como la de cualquier recreación, puede resultar confusa y abigarrada por la propia inercia de su afán por incorporar elementos quizá excesivos y por lo tanto difíciles de sostener por cualquier ejercicio de narrativa fílmica.

La película de Terry Gilliam comparte rasgos temáticos y formales con otras formas de recreación del original cervantino, acreditando la existencia de un sistema estéticamente transversal que alcanza claramente a la literatura, al cine y a la música y que apunta a las posibilidades creativas que alumbró y seguirá alumbrando el *Quijote*, fuerza generadora de un universo que hace ya mucho tiempo trascendió los límites de lo literario.

Bibliografía

- Amorós, A. (2006). *La nueva vida de Alonso de Quesada*. Madrid: Castalia.
- Antón del Olmet, L. (1910). «La postrera salida de don Quijote». *Los Contemporáneos*, 77, 17 de junio.
- Benito, G. (2018). «El hombre que mató a Don Quijote». *Revista de cine Encadenados*, 12 de junio. <http://www.encadenados.org/rdc/sinperdon/4923-el-hombre-que-mato-a-don-quiote-1>.
- Camón Aznar, J. (1969). *El pastor Quijótiz*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Castro, A. [1972] (1980). *El pensamiento de Cervantes*. Barcelona: Noguer.
- Cervantes, M. de (1980). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. de M. de Riquer. Barcelona: Planeta.
- Clovis, E. (1936). *Desconocida aventura de Teresa Panza*. Barcelona: Ramón Sopena.
- Crespo, R. (1829). *Don Papís de Bobadilla, o sea defensa del cristianismo y crítica de la seudofilosofía*. Zaragoza: Polo y Monge.
- Delgado, J.M. (1786). *Adiciones a la historia del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, en que se prosiguen los sucesos ocurridos a su escudero el famoso Sancho Panza, escritas en árabe por Cide Hamete Benengeli, y traducidas al castellano con las memorias de la vida de este por don...* Madrid: en la imprenta de Blas Román.
- Delgado, S. [1907] (2007). «El carro de la muerte». Ed. de S. López Navia. Arellano, I. (coord.), *Don Quijote en el teatro español: del Siglo de Oro al siglo XX*. Madrid: Visor Libros, 35-603. Biblioteca Cervantina.
- Donate Aparicio, F.D. (2018). «Los quijotes sin don Quijote: arquetipos y patrones quijotescos en el cine actual». Martínez Soria, C.J.; Millán Martínez, J.M. (eds), *Astrana Marín, Cervantes y Shakespeare: paralelismos y convergencias*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 113-44.
- España, R. de (2012). «Don Quijote en el cine: ¿Un sueño imposible?». *Teatro: Revista de Estudios Culturales/A Journal of Cultural Studies*, 25, 111-44.
- Febres Cordero, T. [1905] (1930). *Don Quijote en América, o sea, la cuarta salida del ingenioso hidalgo de la Mancha*. Caracas: Parra León hermanos editores.
- Fernández López, V. (1922). *Don Alonso Quijano el Bueno*. Toledo: Imprenta, Librería y Encuadernación de Rafael Gómez-Menor.
- García, Y. (2018). «El hombre que mató a don Quijote. Luchando con molinos». *Cinemanía*, 273, junio, 82-5.
- Gilliam, T. (2018). *El hombre que mató a don Quijote* [DVD]. WB.
- Herederó, C. (2010). *Espejos entre ficciones. El cine y el "Quijote"*. Madrid: Sociedad Anónima Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- Herranz, F. (2016). *El Quijote y el cine*. Madrid: Cátedra.
- Laguna, A.M. (2009). «Cervantes en Hollywood: *El curioso impertinente en Kissing a Fool* (1998)». Hagedorn, H.C. (coord.), *Don Quijote, cosmopolita. Nuevos estudios sobre la recepción internacional de la novela cervantina*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 360-81.
- Larraz, J. (1969). *¡Don Quijancho, maestro!* Madrid: Espasa-Calpe.
- Ledesma Hernández, A. (1905). *La nueva salida del valeroso caballero don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Casa Editorial Lezcano.
- León y Ortiz, E. (1905). *Tiempos y tiempos. Ensueño con motivo del don Quijote de la Mancha*. Madrid: Imprenta de Eduardo Arias.
- López Navia, S. (2013). «Para una comprensión general de las recreaciones del Quijote en la narrativa hispánica: actitudes y constantes». Mata Induráin,

- C. (ed.), *Recreaciones quijotescas y cervantinas en la narrativa*. Pamplona: EUNSA, 9-28.
- López Navia, S. (2019). «Una aproximación a la presencia de la ‘burla pesada’ en las recreaciones narrativas hispánicas del Quijote». *Hipogrifo: Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 7(2), 69-83.
- Mena, I. (2018). «El hombre que mató a don Quijote». *Cinedivergente*, 25 de junio. <http://cinedivergente.com/criticas/Largometrajes/el-hombre-que-mato-a-don-qui-jote>.
- Miguel, T. (1979). *La vuelta de don Quijote*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Montalvo, J. (1895). *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes. Ensayo de imitación de un libro inimitable*. Besançon: Imprenta de Pablo Joaquín.
- Motta Salas, J. (1930). *Alonso Quijano, el Bueno (Don Quijote en Villaseñor)*. Bogotá: Editorial Minerva.
- Navarro y Ledesma, F. (1906). «La orfandad de Sancho Panza». *En un lugar de la Mancha*. Salamanca: Imprenta y Librería Viuda de Calón e Hijo, 47-56.
- Otero y Pimentel, L. (1886). *Semblanzas caballerescas o Las nuevas aventuras de don Quijote de la Mancha*. La Habana: Tipografía de El Eco Militar.
- Pardo García, P.J. (2011). «Cine, literatura y mito: Don Quijote en el cine, más allá de la adaptación». *Arbor*, 748, 237-46.
- Payán, M.J.; Arranz, D.F. (2005). *El “Quijote” en el cine*. Madrid: Ediciones Jaguar.
- Peralta, C. (1952). *La última salida de don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Talleres Gráficos Vicente Ferrer.
- Polar, J.M. (1925). *Don Quijote en Yanquilandia*. Cartagena: Editorial Juvenil.
- Prieto Souto, X.; Doménech González, G. (2018). *Respirar con la imagen. Conversaciones sobre montaje con Teresa Font*. Madrid: Cuadernos TECMERIN 14.
- Ribero y Larrea, A.B. (1792). *Historia fabulosa del distinguido caballero don Pelayo Infanzón de la Vega, Quijote de la Cantabria*. Madrid: en la imprenta de la viuda de Ibarra.
- Rosa, E. de la; González, L.M.; Medina, P. (coords) (1998). *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra*. Madrid: Festival de Cine de Alcalá de Henares.
- Salas Barbadillo, A.J. de (1614). *El caballero puntual*. Madrid: Miguel Serrano de Vargas.
- Suárez Pedreira, H. (1946). *La resurrección de don Quijote de la Mancha*. La Coruña: Editorial Moret.
- Trapiello, A. (2004). *Al morir don Quijote*. Barcelona: Destino.
- Trapiello, A. (2014). *El final de Sancho Panza y otras suertes*. Barcelona: Destino.
- Valbuena, P. [Padre] (1905). *La resurrección de don Quijote*. Barcelona: Antonio López.
- Volpi, J. (2005). «La voz de Orson Welles y el silencio de don Quijote». *Estudios Públicos*, 100, 169-92.
- Yuste, J. (2018). «Terry Gilliam, exorcismo y pasión por el Quijote». *El Cultural*, 1 de junio. <https://elcultural.com/Terry-Gilliam-exorcismo-y-pasion-por-el-Quijote>.

