

## **¿Un don Quijote aún más loco?: la reconstrucción del personaje cervantino en *El hombre que mató a don Quijote* de Terry Gilliam (2018)**

Alberto Gutiérrez Gil  
Universidad de Castilla-La Mancha  
[Alberto.Gutierrez@uclm.es](mailto:Alberto.Gutierrez@uclm.es)

### **Palabras clave:**

Terry Gilliam. Don Quijote. Adaptación cinematográfica. Realidad y ficción.

### **Resumen:**

*El hombre que mató a don Quijote* (2018) es el faraónico y desdichado proyecto que ha sumido al gran Terry Gilliam en más de dos décadas de trabajo en torno a su personaje predilecto: don Quijote, la encarnación de la locura, el humor y la ironía (señas de identidad de su filmografía). A través del presente estudio nuestra intención es la de analizar de qué manera el actor y director británico ha reconstruido al más conocido personaje de ficción de la literatura española, centrándonos en dos polos complementarios: el trabajo de construcción del personaje fílmico a partir del personaje literario (teniendo en cuenta los principales episodios tomados de la novela cervantina y cómo son releídos en el largometraje) y la actualización o contemporaneización del hidalgo manchego, transfigurado en un enloquecido anciano que se cree don Quijote y que confunde a un ejecutivo publicitario con Sancho Panza.

---

## **Un don Quichotte encore plus fou ? : La reconstruction du personnage de Cervantes dans *L'homme qui tua don Quichotte* de Terry Gilliam (2018)**

### **Mots-clés:**

Terry Gilliam. Don Quichotte. Adaptation cinématographique. Réalité et fiction.

### **Résumé:**

*L'homme qui tua don Quichotte* (2018) est le pharaonique et malheureux projet dans lequel le grand Terry Gilliam se plonge pendant deux décennies autour de son personnage préféré : don Quichotte, l'incarnation de la folie, de l'humour et de l'ironie (signes d'identité de sa filmographie). Avec cette étude notre intention est d'analyser la façon avec laquelle l'acteur et réalisateur britannique a reconstruit le personnage de fiction le plus célèbre de la littérature espagnole. Nous analyserons plus particulièrement les deux aspects complémentaires suivants : le travail de

construction du personnage filmique à partir du personnage littéraire (en nous appuyant sur les principaux épisodes du roman de Cervantès et leurs relectures dans le film) et la mise à jour ou modernisation du noble Manchego, transfiguré en personne âgée, devenu fou, se prenant pour don Quichotte et confondant un cadre supérieur avec Sancho Panza.

Dieciocho años después de que Terry Gilliam se instalara en España para grabar su ansiado proyecto en torno a la más afamada novela cervantina, *El hombre que mató a don Quijote* (*The Man Who Killed Don Quixote*) fue, por fin, proyectado en las salas de cine de todo el mundo con un éxito poco notorio y, sobre todo, poco consecuente con los elevados esfuerzos del americano porque así sucediese. Si don Quijote arremete al comienzo de su andadura con recios molinos de viento, Gilliam lo hace contra una industria que, como los gigantes que veía el hidalgo, le golpeó repetidas veces hasta hacerle caer física, pero no moralmente.

Terry Gilliam estuvo obsesionado a lo largo de toda su carrera con el personaje cervantino pues, como señala Adriaensen, tenía todos los ingredientes necesarios e indispensables del universo de Gilliam:

Don Quixote seemed a perfect theme for Gilliam. Knights, quests, madness, and justice are staples of his films [...] those quests are performed by isolated and naive protagonists in a hostile, overly rational and modernized environment [2009: 54].

Sin embargo, parece ser que el director de Minnesota sufrió de la «maldición del *Quijote*» que también enfermó la producción de Orson Welles, quien no pudo ver terminado un trabajo que se daría a conocer por manos ajenas en la Exposición Universal de Sevilla de 1992. Es más, como asegura Usero Cañestro [2005: 124], ninguna de las más de sesenta producciones que se han hecho sobre la vida de Alonso Quijano se han librado de una u otra manera del maleficio, pues parece ser que ninguna de ellas ha aunado éxito de crítica y público<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Son numerosos los especialistas en el mundo de la adaptación del mito de don Quijote a la gran pantalla los que inciden en la mala suerte que acompañó a ambos cineastas en su



Con un presupuesto de treinta y dos millones de euros, *El hombre que mató a don Quijote* se convirtió en una de las superproducciones más caras del cine europeo, un punto de partida que acarrió no pocos problemas de financiación a Gilliam, que tuvo que buscar una y otra vez inversores que creyeran en su proyecto, algo que no le resultó fácil (hasta sesenta logró convencer inicialmente). A estos problemas económicos se sumaron, ya en el proceso de grabación, otras contrariedades logísticas que pasaban por la baja del actor que encarnaba a don Quijote (Jean Rochefort), el inexistente contrato de Vanesa Paradis, los problemas de sonido derivados de la cercanía de una base aérea de la OTAN o una inesperada lluvia torrencial que cambió por completo la fisonomía del paisaje. Todo ello tuvo como consecuencia la retirada de inversores y, por ende, el parón del rodaje.



Meses después, este periplo se vería materializado en *Lost in La Mancha*, un documental dirigido por Fulton y Pepe que se convertiría, hasta el 2018, en el único material aprovechable del proyecto<sup>2</sup>. En él, ambos identifican constantemente a Gilliam con el propio don Quijote, pues como señala López Cirugeda, la producción se consolida como «un canto al

---

periplo de producción, hasta el punto de hablar de la «maldición de *Quijote*». En la mayoría de las ocasiones la explicación viene dada por el influjo de la diosa Fortuna, es decir, la evidente mala suerte empujó a ambos directores a un fracaso anunciado o una inclinación obsesiva y poco fiel al mito [Adriaensen, 2009: 255]; sin embargo, Alvar va más allá y, lejos de despreciar las dos películas como aceptables productos cinematográficos, sí incide en el escaso conocimiento que Welles y Gilliam tenían del *Quijote* por sus fuentes reales, lo que desembocó en creaciones demasiado alocadas y poco cercanas al espíritu original de la novela: «Los tiempos cambian, y el espíritu de Don Quijote se mantiene en otras propuestas más arriesgadas, como el musical de Hiller, o la deconstrucción de Rafael Alcázar. Otros, por el contrario, no han sabido qué hacer con una novela que no han leído (Yates, Fulton-Pepe, Welles o Serra), lo que no quiere decir que sus realizaciones no sean válidas como obras cinematográficas, aunque ya sea poco lo que queda de Cervantes» [Alvar, 2018: 215]. Para ampliar información sobre cómo se gestó y cómo se trasladó a la pantalla la creación de Welles véase el trabajo de Sánchez, 2005: 99-102.

<sup>2</sup> Para conocer más datos acerca de cómo se configuró *Lost in la Mancha* como un *making of* de *El hombre que mató a don Quijote*, para pasar posteriormente a convertirse en el único producto visible del mundo cervantino de Gilliam véase el trabajo de Sidney Donnell, 2006: 92-112.



inconformismo y las empresas imposibles pese a la mezquindad y prosaísmo imperantes en el propio entorno» [2010: 170]. Domínguez ratifica esta idea y demuestra cómo Gilliam se metamorfosea gracias a este empeño enfermizo en propio personaje de su historia, «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» [2008: 24]<sup>3</sup>. De alguna manera el propio director es un don Quijote «aún más loco» que tuvo que esperar dieciocho años y dos intentos para ver en pantalla su más adorado proyecto<sup>4</sup>. Y esto no podía quedar tan solo en mera anécdota teórica, sino que aprovechó las desdichadas aventuras épicas dentro de la ficción para hacer ligeros guiños a un espectador conocedor de todo ello, y lo hizo a través del personaje de Toby, una especie de alter ego: Toby es un productor empeñado en rodar una película sobre las aventuras de don Quijote, pero tendrá que vérselas con innumerables obstáculos como los evidentes problemas de financiación que intenta resolver con un déspota inversor ruso por mediación de otro inversor americano. Y además de esto, se topará con similares impedimentos logísticos a los ya mencionados: un cigüeñal de uno de los molinos de viento paralizará al comienzo de la película el rodaje o, ya al final, una intensa lluvia dará al traste con todas las ilusiones puestas en tal proyecto. De hecho, el personaje que encarna al que sería el alter ego de un

<sup>3</sup> «Para nosotros es la historia de una persona tratando de poner en pie una preciosa y fantástica visión, pero que al final debe aceptar la imposibilidad de llevarla a cabo» (Fulton y Pepe, en *El Cultural*, 18 de noviembre de 2004).

<sup>4</sup> Terry Gilliam es quien, en una entrevista, explica el porqué de esta obsesión por el mito cervantino. La razón principal vendría por la propia incapacidad para distinguir entre realidad y ficción, entre sueños que son reales y sueños irreales, a raíz de un episodio de infancia que aquí recuerda él mismo y que le convirtió de alguna manera en un don Quijote de los siglos XX y XXI: «Recuerdo haber tenido escarlatina [...] y esa fue la primera vez en la que sufrí alucinaciones. Yo estaba en la habitación escuchando a mis padres y entonces el congelador estallaba y los mataba a todos. Es algo que ha permanecido dentro de mí como si yo todavía estuviera en esa habitación. Todavía tengo sueños que permanecen, que juraría que son reales porque mi mente y todo mi cuerpo parecen haberlos experimentado. El problema ha sido siempre ese: no saber distinguir entre lo que es real y lo que no. Tengo memoria física de sueños que recuerdo claramente, mientras que no recuerdo en absoluto cosas que sí sucedieron, así que ¿qué recuerdos tienen más validez? Solo sé que unos han intervenido más que los otros en mi formación: ese ha sido un factor clave desde el principio» [recogido en López Cirugeda, 2010: 171].



hipotético inversor cierra su intervención, bajo la lluvia, con las siguientes palabras: «Este es el único mes en el que dicen que nunca llueve; nos ha fastidiado el resto de rodaje, Toby» [1:55:36-1:55:45]<sup>5</sup>.

Ahora bien, ¿qué sedujo a nuestro director de la novela de Cervantes? ¿Por qué esa necesidad de concluir un proyecto abocado al fracaso desde el principio? Carlos Alvar [2018: 198] incide en la dificultad que entraña para un adaptador el tomar el texto cervantino y convertirlo en un producto fílmico sensato y vendible. Mientras que hay un grupo de adaptadores que se escudan en una cómoda antología de los episodios más reconocibles y reiterativos de la andadura quijotesca, hay otros que, tomando como pretexto a Cervantes o a Alonso Quijano, realizan «elucubraciones varias, próximas, remotas y extravagantes»<sup>6</sup>. Gilliam parece encontrarse en el segundo grupo, pues más allá de las anécdotas que dotan de una armazón narrativa al relato, el director centra su mirada en las posibilidades que estas aportan en el análisis de la dicotomía que articula la mayoría de sus películas: realidad vs. ficción. Así lo reconoce en *Lost in La Mancha*:

Acabo de volver a engancharme a mi viejo tema de siempre: Fantasía/Realidad [...]. *Los héroes del tiempo* era una historia sobre un chico que atraviesa el espacio, el tiempo y la historia, sin saber nunca si es una realidad o un sueño; *Brazil* trataba de un hombre que se negaba a asumir su responsabilidad en el mundo real y se pasaba todo el tiempo soñando, logrando escaparse finalmente a través de la locura; y *Munchausen* es en realidad un final feliz, el triunfo de la fantasía [recogido en Herranz, 2016: 298].

Esta mezcla de realidad y ficción es uno de los soportes vitales del *Quijote* [Alvar, 2018: 196-197] y, como él mismo afirma, uno de los pilares

---

<sup>5</sup> Tras cada fragmento diálogo extraído de la película referida en el apartado bibliográfico, señalaremos de manera precisa el lapso temporal en el que se localiza.

<sup>6</sup> «Este proceso de transformación del texto literario a la gran pantalla ha dado como resultado, como hemos podido comprobar en las cintas de los diferentes directores, una pérdida de fidelidad del escrito, ya que la mayoría de cineastas no siguen el orden sucesivo de los diferentes capítulos o tienen en cuenta a los diversos personajes cervantinos, sino que cada uno ofrece un retrato interpretativo del libro» [Herranz, 2016: 61].



fundamentales de algunos de los títulos más prestigiosos de su filmografía, aunque no siempre tiene como resultado un producto claro para el espectador: «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» [Domínguez, 2008: 26]. De hecho, realidad y ficción son las dos caras de una moneda que interactúan y engañan a los personajes y a los espectadores en *El hombre que mató a don Quijote* hasta bien avanzada la historia.

Para mantener este enfrentamiento en el caso que nos ocupa, Gilliam echa mano de otro recurso que le acompaña en títulos precedentes como *El rey pescador* (1991), *Doce monos* (1995) y *Miedo y asco en Las Vegas* (1998): la locura [Herranz, 2016: 298]. Es una constante del film el que los personajes que acompañan o se topan con el hidalgo en las diferentes aventuras señalen con más o menos respeto los evidentes problemas mentales que sufre y que le hacen vivir en una realidad paralela. Pero, como ocurre en la mayoría de las adaptaciones hechas hasta el momento, Gilliam rechaza de manera creciente el realizar una comedia pura (al más estilo Monty Python) para potenciar un sentimiento empático entre espectador y héroe reduciendo la parodia ridícula paulatinamente para ensalzar el carácter heroico e idealista del protagonista [Herranz, 2016: 21]<sup>7</sup>. A pesar de lo dicho, el humor, uno de los elementos constitutivos más importantes de la novela cervantina, lo será también de la película [Rodríguez Mosquera, 2017: 21], como iremos viendo en el análisis que sigue a continuación.

Toby Grisoni (Adam Driver) es un director encargado de rodar una nueva historia del *Quijote* en tierras españolas. Para ello, vuelve sin saberlo al lugar en el que realizó su proyecto fin de carrera: La Mancha, tierra en la que, junto con unos compañeros, grabó una pequeña película en torno a ciertos episodios quijotescos utilizando como actores a los propios

---

<sup>7</sup> «¿Por qué, en términos generales el cine se ha empeñado en plasmar a don Quijote como un benévolo idealista y no como un personaje con el que (y del que) reírse?» [Herranz, 2016: 14].



habitantes de un pequeño pueblo llamado Los sueños. Don Quijote (Jonathan Pryce) sería encarnado por el zapatero, Javier, mientras que Dulcinea sería Angélica (Joana Ribeiro), la guapa y tímida hija del tabernero. Pues bien, en un descanso de la grabación, Toby vuelve a Los sueños, donde todo ha cambiado después de su anterior visita. A las afueras del pueblo encuentra un cartel donde se lee «QUIXOTE VIVE» y que da con unos carros en los que, regentados por una anciana, parece ser que se encuentra el verdadero personaje cervantino. Dentro de uno de esos carros se está proyectando su película sobre don Quijote y, de repente, de entre unas telas, aparece el protagonista, que es realmente el actor que encarnó al personaje en su trabajo. Aquí comienza el verdadero juego entre realidad y ficción: Toby se convierte involuntariamente en Sancho, escudero del zapatero, en un tiempo y un espacio en el que el siglo XVII y el XXI se entremezclan confusamente para personajes y espectador<sup>8</sup>.

A partir de este momento asistiremos al peregrinar de ambos personajes por diferentes puntos de la geografía española para luchar por los más elevados ideales caballerescos de la justicia, la libertad y el amor. Y será a través de episodios como el de los galeotes, los molinos de viento o el viaje de Clavileño la manera en que veamos cómo Toby se enfrenta a la locura de su nuevo amo desde una posición inicial de superioridad y burla hasta la más tierna y fraternal comprensión.

---

<sup>8</sup> En *El hombre que mató a don Quijote* se produce un desdibujamiento de los límites temporales hasta el punto de que, como iremos analizando, el espectador se encuentra en una constante indeterminación temporal. En su origen, como bien se explica en el documental *Lost in La Mancha*, la idea partía de un viaje real de Toby a la España del siglo XVII con la intención de que conociera, de primera mano, al verdadero don Quijote. El resultado final obvia la idea primigenia en pro de la ya referida indeterminación temporal, que, de algún modo, enriquece el juego entre realidad y ficción que funciona como base de la historia. Y no será el único cambio sustancial, sino que desaparece también uno de los resortes que más juego prometían entre los personajes principales: el episodio de Altisidora [Herranz, 2016: 299].





Fotograma 1: Episodio de los galeotes.

Tras la adaptación del episodio de los galeotes en la que los ministros de la Inquisición se convierten en agentes de la Guardia Civil, y en la que Don Quijote lucha con su lanza contra coche del cuerpo armado y escopetas para salvar a su Sancho (Toby había sido arrestado por haber prendido fuego a la carreta de la anciana), nos topamos con una escena cargada de humor en la que el escudero intenta hacer ver a su compañero que no es don Quijote, sino un zapatero que encarnó al personaje en una producción cinematográfica. Lejos de aceptar tal realidad, Javier arremete a golpes contra él, pues a él no lo creó nadie más que el Creador. Y para demostrar que lo que dice es cierto, echa mano de una traducción de su vida al inglés, un recurso que le sirve a Gilliam para recoger otro de los elementos fundamentales de la novela: el mundo de la lectura y los lectores [Alvar, 2018: 196-197].





Fotograma 2: don Quijote y Toby leen una edición de la novela cervantina.

Este juego metaliterario remarca más aún, si cabe, la desconexión de este don Quijote con la realidad, además de ofrecer al espectador una de las escenas más cómicas de la película, como podemos ver en el siguiente diálogo:

DON QUIJOTE: Una vez, en un sueño, don Quijote entrevió a su dama Dulcinea. Estaba sentada sobre...

TOBY: junto a un arroyo ante su mansión de cristal. Me lo sé, me lo sé...

DON QUIJOTE: ¿Otra vez escribiendo, Sancho?

TOBY: No, no.

DON QUIJOTE: ¡No! Porque eso lo escribió el gran historiador Cide Hamete Benengueli.

TOBY: Cierto, cierto, lo había olvidado.

DON QUIJOTE: Tengo aquí este volumen foráneo sobre mis hazañas. Un pelín recargado, tal vez, pero con verdades como puños.

TOBY: ¿Puedo leerlo?

DON QUIJOTE: [Risas] ¡Que un campesino como tú aparente interés por un libro que no puede leer! [Risas] ¿Puedo leerlo? [Con tono de burla y risas].

TOBY: Pero sé leer.

DON QUIJOTE: Es una traducción, Sancho, al inglés. Es un idioma muy complejo, un idioma protestante. Pero, ven, ven, siéntate conmigo, ¿eh? Lo leeremos juntos: yo traduciré las palabras y tú miras los dibujos. Vamos allá...

[0:41:19-0:42:47]



Esta escena se ve interrumpida por el paso de una chica joven en bicicleta que se dirige hacia unos molinos. Arranca aquí la escena de los molinos de viento, muy cercana a la original de la novela: don Quijote cree ver gigantes y, tras atacar con su lanza a uno de los edificios, es volteado en dos ocasiones por una de sus aspas<sup>9</sup>. Lo interesante de este momento es el encuentro del hidalgo con la joven de la bicicleta: al agacharse la chica a socorrerle, don Quijote se fija en su escote y, creyendo que se le está insinuando, le pide disculpas ante su rechazo, pues debe fidelidad a Dulcinea. La respuesta de la joven refuerza la visión de Toby: «Está como un cencerro, ¿verdad?», a lo que Toby contesta: «Si solo fuera eso...» [0:44:50-0:44:56]. Está claro que Javier quedó enloquecido por su papel en la película, al igual que don Quijote se sumergió en una realidad paralela debido a la lectura de los libros de caballería.

Malherido por los golpes de las aspas, Javier, acompañado de su escudero, es llevado por la chica a una venta en la que se van a suceder dos episodios entremezclados (el capítulo XLV de la primera parte, en el que ministros de la Santa Hermandad buscan a los bandidos que escaparon de la aventura de los galeotes; y el capítulo XXXV, también de la primera parte, que se corresponde con la batalla de don Quijote con los cueros de vino). Este momento marca un primer punto de inflexión en la historia y la visión que tiene Toby de lo que está ocurriendo: los límites temporales comienzan

---

<sup>9</sup> El episodio de los molinos de viento es uno de los lugares comunes en los que reparan todas las producciones cinematográficas centradas en las andanzas de Alonso Quijano, aunque no siempre ha recibido un tratamiento similar. Más allá de una simple cuestión de localización en la historia (en el caso de Gilliam arranca las aventuras, en otras, las finaliza, como en las obras de Pabst o Kozintsev), lo interesante es ver cómo el espectador asiste a tal aventura, pues o bien lo hace desde los ojos del propio don Quijote (y, por ende, contempla a gigantes, no a molinos) o lo hace a través de los ojos de un simple espectador que, desde una posición de superioridad, se mofa de la ocurrencia quijotesca [Herranz, 2016: 32-33]. La solución de Gilliam es, quizás, la más completa, pues ofrece al espectador tres posibles soluciones: la primera, a través de la visión del productor ruso en la que los molinos no son más que un elemento de atrezzo en un spot publicitario y, por tanto, carecen de importancia argumental; la segunda, a través de los ojos de un espectador que asiste a la lucha desigual del protagonista con las aspas del edificio; la tercera, a través de los ojos de Sancho en un final arriesgado, pues, vemos directamente a gigantes que zarandean al enloquecido lacayo ante la mirada atenta de Angélica (Dulcinea), que nos devuelve a la realidad.



a desdibujarse y despiertan en él dudas de si continúa en el siglo XXI o se ha trasladado al XVII en un absurdo e involuntario viaje en el tiempo. Estudiosos del cine dedicado a la figura del Quijote y de la obra de Gilliam [Herranz, 2016: 299-300 y Adriaensen, 2009: 254-255] señalan que este desdibujamiento de los límites temporales es un *leit motiv* de las producciones del director americano (así ocurre, por ejemplo, en *Doce monos*) y, por ello, no sorprende el que ocurra en *El hombre que mató a don Quijote*, lo que no es óbice para que el espectador, al igual que Toby, se desconcierte y desconfe de su percepción inicial.

En esta venta se aloja un grupo de marroquíes que viven en secreto su religiosidad, lo que despierta en Toby ciertos recelos. En ese ambiente, e instigado por los miembros de la Santa Hermandad que vienen en su busca, Toby se intenta esconder, pero don Quijote dará al traste con estos intentos: las posibles fiebres producidas por los golpes recibidos, unidas a la locura que ya dirigía previamente la mente del zapatero, hacen que nuestro protagonista vea cómo los sacos de cuero que guardan el vino en la buhardilla en la que se encuentra encamado cobran vida. Solo con la camisa blanca por indigna vestimenta, el hidalgo acuchilla con su espada dichos sacos, vertiendo todo su contenido ante la atónita mirada de los alojados y la desesperación del ventero.



Fotograma 3: los cueros de vino vistos por los ojos de don Quijote.

El final de este episodio remarca, de nuevo, la locura que tanto desespera a Toby, pues, obviando los estragos que ha provocado en la venta, don Quijote solo puede centrarse en regañar a su escudero por su aparente egocentrismo:

TOBY: Lo que les contabas sobre el cesto en mi cabeza y tú luchando contra encantadores, es lo que soñé anoche.

DON QUIJOTE: ¿Por qué tiene que girar todo siempre en torno a ti, Sancho? Eres tan infantil, tan egocéntrico, *mi mi mi mi mi mi mi mi...*<sup>10</sup>  
[0:54:36-0:54:56]

Al igual que ocurría con la escena en la que don Quijote y Sancho leían una traducción inglesa de la vida del caballero, tras este episodio Gilliam introduce uno de elaboración propia que sirve para remarcar la situación mental en la que se encuentra nuestro protagonista y, de alguna manera, en la que comienza a sumergirse Toby. El escudero, tras caerse por una gruta, se encuentra con Angélica (la actriz que hizo de Dulcinea en su película) cantando y bañándose semidesnuda bajo las cortinas de agua que caen de las paredes de la cueva. Al lugar llegar también don Quijote, que no llega a reconocerla como Dulcinea. Preso de su locura, tampoco parece reconocer a su Sancho, quien, para hacerle entrar en razón, comienza un absurdo cante al más puro estilo vodevilesco que contagia a su señor. Es aquí donde encontramos al Terry Gilliam que ha forjado su poética cinematográfica en el seno de los Monty Pyton.

Tras el inconcluso episodio de don Quijote contra un rebaño de ovejas (y decimos inconcluso porque no llega a arremeter contra ellas) llegamos al segundo punto de inflexión de la película en torno al tema de la locura: el episodio del Caballero de los Espejos (capítulos del XII al XV de la

<sup>10</sup> La intervención burlona de don Quijote en esta escena corrobora lo que ya se intuía en el episodio de la lectura de su propia novela ante Toby: nuestro hidalgo, movido por la locura, sufre un proceso de infantilización que se materializa en enfados irracionales, cánticos sin sentido o, como ocurre en este caso, comportamientos propios de niños pequeños. De alguna manera, sumándose a otros elementos que hemos analizado y analizaremos, tal proceso de infantilización contribuye de manera evidente a la construcción de una comicidad identificada con el sello inconfundible de Gilliam.



segunda parte), protagonizado en la novela por el bachiller Sansón Carrasco, amigo del protagonista. Al igual que ocurre en el texto cervantino, el Caballero de los Espejos se debe enfrentar a don Quijote para hacerle despertar de su locura.



Fotograma 4: el Caballero de los Espejos.

Lo curioso de esta escena en la película es que está rodeada de un halo de absurdez que proporciona un fuerte tinte paródico y humorístico: en primer lugar, porque el caballero se identifica, además de por el casco característico que oculta su rostro, por un sinfín de fragmentos de CDs a modo de espejos que adornan sus ropajes, los del caballo y las telas de la tienda en la que se encuentra; en segundo lugar, por la afirmación que don Quijote hace a Toby, justo antes del duelo, cuando cree que el caballero se va a retirar porque aducía que ya había luchado anteriormente con el verdadero don Quijote:

DON QUIJOTE: Señor dudo de que hayáis derrotado al auténtico don Quijote; a alguien que lo suplantaba, quizás.

CABALLERO DE LOS ESPEJOS: Durante un día con su noche luché contra don Quijote cuerpo a cuerpo. Finalmente lo obligué a rendirse e inclinarse ante mi dama.

DON QUIJOTE: ¡Yo soy el auténtico don Quijote, en persona!

CABALLERO DE LOS ESPEJOS: ¿Dudáis de mi palabra, anciano? Más os valdría volver al lecho.



DON QUIJOTE: ¿Lo ves, Sancho? Al enfrentarse a la castidad de un auténtico caballero, el falso caballero se retira. Seguramente se ha hecho pis encima.

TOBY: ¡Quieres callarte, coño! ¡Vámonos!

[1:09:21-1:10:05]

Mientras que en la novela el duelo se resuelve de manera más heroica para el hidalgo manchego, pues ante la falta de iniciativa por parte del Caballero de los Espejos es él quien toma el mando y arremete fuertemente dando en tierra con su contrincante, en la película el desenlace es bastante más absurdo: ante el miedo de Toby a la lucha cuerpo a cuerpo, su señor se da la vuelta para apalearle, olvidándose por completo de su enemigo en el duelo. Uno de los golpes que lanza da accidentalmente al caballo, que le lleva sin control contra el Caballero de los Espejos, dando en el suelo con él. Y aquí es donde comienza el cambio de visión tanto en los personajes como en el espectador: cuando el caballero descubre su cara, Javier reconoce que se trata de Raúl Fernández, el tabernero del pueblo y padre de Angélica, mostrando una lucidez ausente hasta este momento. También reconoce a la anciana del carro y al cura del pueblo; sin embargo, pronto regresa la locura y achaca todo aquello a un nuevo encantamiento. Mientras huye en su caballo, los participantes en aquella farsa, que, por fin, descubren a los espectadores la realidad de la película, explican a Toby el porqué de toda aquella farsa:

ANCIANA: ¡Tú le hiciste perder el juicio!

TOBY: ¿Qué he hecho yo, joder?

RAÚL: ¿Has visto al descerebrado que creaste? [...] Tenemos que hacer esto para recuperarle...

CURA: ...Antes de que cause más daño. ¡Mira, se ha ido! [...] ¡Tú y tu película habéis destrozado a la gente buena!

RAÚL: Destrozaste a mi preciosa hija [*le da un puñetazo*].

[1:13:46-1:14:12]

Llegamos, finalmente, al episodio de Clavileño en el palacio de los duques, punto culminante del largometraje donde la realidad inicia un



camino de conquista en los terrenos de la ficción para sumir a los personajes principales en un estado triste y doloroso. Tras la lucha con el Caballero de los Espejos y alguna que otra pequeña aventura más, Toby se halla limpiando las heridas de don Quijote cuando una comitiva liderada, aparentemente, por Dulcinea, irrumpe en pantalla. Toby, por mandato de su señor, se acerca, topándose con una compañera de la producción original que le anuncia que se dirigen a una fiesta de disfraces organizada por el magnate ruso, inversor principal de la película. Toby acepta ir, siempre y cuando pueda acompañarle el viejo zapatero loco. La dama asiente encantada, pues tal locura promete dinamizar la velada y divertir, a costa de su propia humillación, a los asistentes. Toby, mostrando compasión y cariño por su amo, no es de la misma opinión:

TOBY: No estoy solo.

DAMA: ¡Oh, has encontrado a tu estrella!

TOBY: Sí, al final... El problema es que se cree de verdad que es don Quijote.

DAMA: ¡Perfecto! Es lo que necesitábamos esta noche, algo verdaderamente auténtico. ¡Qué tierno!

TOBY: No, en realidad es triste. Necesita ayuda, el pobre.

DAMA: Am, oh, no nos pongamos sentimentales ahora, Toby. Nos lo vamos a pasar muy bien.

[1:22:14-1:22:46]

Cae la noche y todos están preparados para que comience la función. El inversor ruso ha organizado una gran fiesta cuyo epicentro será don Quijote, que, sin saberlo, se convertirá en el actor protagonista de la esperpéntica función. Como ocurría en la novela, ante él se presenta la princesa de Candaya, víctima de un embrujo del gigante Malambrú que ha propiciado el crecimiento de una tupida barba masculina en su hermoso rostro, al igual que ocurre con las damas que le acompañan. Piden, por tanto, su ayuda para hacer frente al gigante y deshacer, así, el embrujo que las tiene prisioneras:



GITANO: He aquí una dama ansiosa por encontrar al valiente y noble don Quijote.

CANDAYA: Soy la dama dolorida, princesa de Candaya. Me postro ante vuestra invencible caballerosidad.

DON QUIJOTE: ¡Oh, por favor...por favor! Soy yo quien debería arrodillarse ante vos. Por favor, mi querida y triste dama, contadme vuestra historia.

CANDAYA: Provengo de una antigua familia musulmana que, cuando los moros fueron expulsados de España, huyó a Marruecos. Eran pobres, pero con el transcurso de los años se hicieron ricos y fui criada rodeada de esplendor. Era extremadamente bella; todos los hombres me deseaban. Y entonces, un día, un sucio mendigo llegó a mi palacio para pedir mi mano...

DON QUIJOTE: ¡No!

CANDAYA: Exigiéndome convertirme al cristianismo. ¿Os imagináis? Mis damas y yo nos echamos a reír a carcajadas. Encolerizado, la patética criatura echaba fuego por los ojos y, maldiciéndonos, espetó su nombre: ¡Malambruno!

DON QUIJOTE: ¡Oh, Malambruno, el encantador, mi enemigo declarado!

CANDAYA: De repente mi piel se vio perforada por un millar de agujas y cuando me llevé las... las manos al rostro... ¡lo encontré así! [*se descubre la cara y muestra una tupida barba hombruna ante el asombro de todos*].

MUJER: ¡Dios mío, terroristas suicidas!<sup>11</sup>

MAGNATE RUSO: Está todo bajo control, ¡tranquilos! Seguro que don Quijote puede con ello, ¿mmm?

DON QUIJOTE: Mi querida dama, ¿qué he de hacer para libraros de esta abominable maldición?

CANDAYA: [*Tirándose en sus brazos*] ¡Gracias! Sabía que no nos fallaríais.  
[1:33:53-1:35:59]

<sup>11</sup> A lo largo de todo el film Gilliam juega con ciertas referencias políticas actuales en un tono de humor negro muy incisivo. En este caso la alusión a realidades relacionadas con el radicalismo islámico es evidente, como también lo fue en el episodio en el que don Quijote y Toby llegan a la venta y se encuentran con un grupo de marroquíes (identificados también con largas barbas negras) que viven en secreto su religiosidad en pleno siglo XXI. Hablar de Terry Gilliam es hablar también, por tanto, de humor irreverente y, en algunos casos, ofensivo.







Fotograma 5: don Quijote a lomos de Clavijo.

Para deshacer el embrujo traen ante el a Clavijo, caballo de madera que le llevará en un largo viaje a través de cielos e infiernos hasta el reino de Malambrú. Sancho no se fía de todo aquello y, por el cariño que ya profesa a Javier, le insta a no someterse al espectáculo. Sin embargo, no logra su propósito y el viejo es presa de la burla de todos. Tras caer de Clavijo, comprueba cómo las damas se quitan sus barbas postizas entre el regocijo y la burla de todos los presentes. Nuestro protagonista sale hundido moralmente de la estancia, sumamente humillado. Ya en una estancia aparte, y mientras ridículamente intenta coser las calzas que se le han roto, se lamenta consciente de su estrepitoso ridículo («¡Viejo estúpido, qué habrán pensado de ti!») y pide a Toby mayor insistencia en próximas ocasiones: «La próxima vez, Sancho, asegúrate de que te haga caso» [1:40:55-1:41:46].

El triste engaño del que ha sido objeto don Quijote es el punto de arranque de un cambio de óptica, el inicio del fin en el que don Quijote dejará de ser don Quijote, saldrá de su mundo de fantasía caballerescas para sumirse en la más triste realidad. Toby, que también es presa de los engaños del magnate ruso y su esbirro, el inversor americano, en un arranque de locura golpea involuntariamente a don Quijote, que cae desde el primer piso al patio del palacio. En la antesala de la muerte, y ante las lágrimas de su amigo, nuestro don Quijote recupera la cordura: «Soy Javier Sánchez y soy



zapatero, un anciano olvidado por todos, una cara interesante como las que se usan para vender seguros [...]. Siempre supe que eras más que Sancho... [muere]» [1:53:56-1:55:02].

Si bien parece que este es el final de la película, como ocurre en la novela, Terry Gilliam da un golpe de timón que trastoca al espectador y deja una puerta abierta a una nueva historia, en este caso, protagonizada por un Sancho *sui generis*. Toby, nuestro Sancho, y Angélica se alejan del palacio ducal a caballo por una extensa llanura árida cuando algo parece trastocar al joven:

TOBY: Claro que sí, es un magnífico día para la aventura... Lo presiento...  
¿Qué es eso?

ANGÉLICA: Son truenos.

TOBY: Algo se aproxima... ¡Corre! ¡Corres un grave peligro [*Se acercan tres gigantes*] ¡Preparaos para vuestro final! [*Recibe un tremendo golpe en la cabeza mientras hiere a uno en el pie y a otro de ellos en el dedo. Justo cuando el tercero se lo va a comer Toby despierta y aparece colgado de una de las aspas de un molino de viento*].

[1:56:41-1:58:40]

Lo curioso de este tercer episodio de los molinos es que los espectadores vemos la escena a través de los ojos de Toby, es decir, no vemos en ningún momento los molinos de viento, sino a tres enormes gigantes que se acercan peligrosamente hacia la pareja. Parece ser que la locura que ha contaminado la estable racionalidad del personaje de Toby se ha hecho extensible al espectador, que parece también sufrir de tal qui jotización.





Fotograma 6: los molinos de vientos transfigurados en gigantes en la mente de Toby.

Toby adopta en este momento el rol de su predecesor y parece que el conflicto entre realidad y ficción ha elegido a una nueva víctima. Angélica, al igual que él hizo con Javier, no encuentra más remedio que asumir que su compañero de viaje ha enloquecido y, consecuentemente, decide convertirse en su leal escudero, en su Sancho:

TOBY: Estás aquí, mi leal escudero.

ANGÉLICA: Soy yo, Angélica.

TOBY: ¿Sancho? (...) Tú y tus rústicas chanzas. Hay quien dice que estoy loco, que solo habito en mis sueños, pero, entonces, ¿cómo es que te veo, Sancho?

ANGÉLICA: Soy Angélica.

TOBY: Siempre cuestionándome... (...) Te perdono, Sancho.

(...)

TOBY: Sancho, este es el comienzo de una interesantísima y nueva relación [y ríe tontorronamente].

[1:59:06-2:00:49]

*El hombre que mató a don Quijote* es, como hemos podido comprobar, una apuesta arriesgada que aporta la particular visión de Terry Gilliam. El director americano se suma, así, a otras decenas de directores que, con más o menos suerte, han trasladado a las pantallas una historia

universal que gira en torno a tres polos estructurales ya indispensables en la novela de Miguel de Cervantes: la pugna entre realidad y ficción, la locura del hidalgo manchego y, cómo no, el humor y la parodia. Como señala Adriaensen [2009: 263-264], el título elegido para el largometraje puede ser el mayor acierto de Gilliam, pues era, a todas luces, un suicidio fímico en el que el director se convertía en un segundo Avellaneda que amenazaba con destruir a don Quijote. De acuerdo se muestra la mayor parte de la crítica, y, para muestra, este fragmento la crítica realizada por Sergi Sánchez para *La razón*:

El problema es que la película nunca diferencia los puntos de vista de los dos personajes, mezclando la ensoñación medieval y la farsa contemporánea en un cóctel de tonos que resulta completamente incongruente. Encontramos al Gilliam más caótico, estrangulado, suponemos, por un presupuesto (diecisiete millones de euros) que le obliga a someter su exuberante estilo a las convenciones formales del «europudding» (las presencias de Óscar Jaenada y Jordi Mollà no ayudan).

Sea como fuere, quien no arriesga no gana y, a pesar de que para la mayor parte de la crítica y del público Gilliam ha perdido (las cifras de recaudación de las salas de cine no engañan)<sup>12</sup>, el mundo cervantino ha ganado una nueva e interesante visión que actualiza de una manera poco convencional el mito más consagrado de la literatura española.

<sup>12</sup> Como recogen varios medios digitales, las cifras de recaudación en el estreno del film en España no se acercaron ni de lejos a los resultados esperados. Frente a un gasto aproximado de producción de diecisiete millones de euros, solo 16500 euros fueron recuperados en el primer fin de semana de su proyección en las salas españolas, cayendo hasta un 65% en los fines de semana posteriores. Véanse, por ejemplo, [https://www.elconfidencial.com/cultura/2018-06-04/el-hombre-que-mato-a-don-quijote-terry-gilliam-tranquilla-fracaso-estreno\\_1573632/](https://www.elconfidencial.com/cultura/2018-06-04/el-hombre-que-mato-a-don-quijote-terry-gilliam-tranquilla-fracaso-estreno_1573632/) o <http://www.elblogdecineespanol.com/?p=42151>.



## BIBLIOGRAFÍA

- ADRIAENSEN, Brigitte, «Getting Lost in La Mancha: The Unma(s)king of Gilliam's *The Man Who Killed Don Quixote*» en Theo D'Haen y Reindert Dhondt (coords.), *International Don Quixote*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2009, pp. 251-270.
- ALVAR, Carlos, «Tradición e innovación: el *Quijote* en el cine» en Paloma Ortiz-de-Urbina (ed.), *Cervantes en los siglos XX y XXI. La recepción actual del mito del Quijote*, Bern, Peter Lang, 2018, pp. 195-224.
- DOMÍNGUEZ, Julia, «Luces, cámara... inacción en *Lost in La Mancha*: la realidad de una ficción que nunca existió» en *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 2008, núm. 27.2, pp. 23-42.
- DONNELL, Sidney, «Quixotic Storytelling, *Lost in La Mancha*, and the Unmaking of *The Man Who Killed Don Quixote*» en *Romance Quarterly*, 2006, núm. 53.2, pp. 92-112.
- FULTON, Keith y PEPE, Louis (dirs.), *Lost in La Mancha*, DVD, Docurama / New Video Group, 2003.
- GILLIAM, Terry (dir.), *El hombre que mató a don Quijote*, DVD, Warner Bros Pictures, 2019.
- HERRANZ, Ferrán, *El Quijote y el cine*, Madrid, Cátedra, 2016.
- LÓPEZ CIRUGEDA, Isabel, «*Lost in La Mancha*: el contraataque de los molinos de la realidad» en Juan Agustín Mancebo Roca (ed.), *Terry Guillian. El desafío de la imaginación*, Madrid, T&B Editores, 2010, pp. 167-179.
- PARDO GARCÍA, Pedro Javier, «Cine, literatura y mito: Don Quijote en el cine, más allá de la adaptación» en *ARBOR, revista de Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 2011, núm. 187 (marzo-abril), pp. 237-246.
- RODRÍGUEZ MOSQUERA, M<sup>a</sup> José, «El *Quijote* en imágenes: Adaptaciones cinematográficas y televisivas» en *Trans. Revista de traductología*, 2017, núm. 21, pp. 19-34.



SÁNCHEZ, Juan Luis, «Don Quijote de Orson Welles (Don Quixote), 1992» en Miguel Juan Payán (coord.), *El Quijote en el cine*, Madrid, Ediciones Jaguar, 2005, pp. 99-102.

SÁNCHEZ, Sergi, «Terry Gilliam pierde contra los molinos de viento» en *La razón*, 19 de mayo de 2010, <<https://www.larazon.es/cultura/terry-gilliam-pierde-contra-los-molinos-de-viento-KC18389470>>, [consultado el 17 de marzo de 2019].

USERO CAÑESTRO, Jesús, «Terry Gilliam, *Lost in La Mancha* y la maldición del *Quijote* en el cine» en Miguel Juan Payán (coord.), *El Quijote en el cine*, Madrid, Ediciones Jaguar, 2005, 121-128.

