

EL TEATRO DE LA CRUELDAD EN *EL HOMBRE QUE MATÓ A DON QUIJOTE*, DE TERRY GILLIAM

OLEKSANDR PRONKEVICH

Universidad Católica de Ucrania, Lviv

JORGE LATORRE IZQUIERDO

Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, España

Resumen: El estudio es un análisis comparativo de los episodios de la película de Terry Gilliam *El Hombre Que Mató a don Quijote* (*The Man Who Killed Don Quixote*, 2018) en los que se narran espectáculos teatrales organizados en un castillo por Alexei Mishkin con los fragmentos correspondientes de la novela de Cervantes sobre las aventuras de Don Quijote y Sancho Panza en el palacio de los duques. El lenguaje expresivo del filme es un ejemplo de la colaboración del teatro con el cine que se usa para la creación del mito quijotesco en las artes audiovisuales de la época actual.

Palabras clave: la teatralidad en el *Quijote*, teatro en el cine, el mito quijotesco en las artes audiovisuales.

Abstract: The paper is a comparative analysis of the episodes from the film *The Man Who Killed Don Quixote* by Terry Gilliam, 2018, which represent theatrical performances staged in the castle of Alexei Mishkin with the corresponding fragments of the novel by Cervantes talking about don Quixote's and Sancho Panza's adventures in the duke's palace. The expressive idiom of the film is an example of co-penetration of the theatre and the cinema which is used for creating the quixotic myth in the contemporary audiovisual arts.

Keywords: theatricality in *Don Quijote*, theatre in the film, the quixotic myth in the audiovisual arts.

INTRODUCCIÓN METODOLÓGICA

LA ESTANCIA DE DON QUIJOTE Y Sancho en el palacio de los duques tiene una historia cinematográfica muy rica. La razón más obvia que explica este interés de los cineastas por este largo episodio del *Segundo Quijote* es la posibilidad de combinar el lenguaje del cine con la teatralidad que destaca la misma novela cervantina en relación con el tratamiento protocolario del poder, como lo afirma Jane W. Albrecht [2005]. Entre los directores de películas que pueden servir para ilustrar esta tendencia podemos nombrar a Georg Wilhelm Pabst, Grigoriy Kozintsev, Arthur Miller, Orson Welles, Manuel Gutiérrez Aragón, Vadim Kurchevsky, Peter Yates y algunos otros de menor calidad artística. Terry Gilliam ocupa un lugar especial en esta lista porque los episodios de su película *El Hombre Que Mató a don Quijote* sobre las aventuras de Javier, Toby y Angélica en el castillo de Mishkin son como una parábola ilustrativa de la dominación que ejerce un hombre sobre los otros y, al mismo tiempo, la culminación de esa compenetración entre teatro y cine que busca todo cineasta interesado en la historia de don Quijote.

En la literatura crítica dedicada a la película¹ hemos encontrado solamente una publicación que mencione la representación cinematográfica en *El Hombre Que Mató a Don Quijote* de las escenas que corresponden a los episodios en el palacio ducal en la novela de Cervantes. Es el artículo de Santiago A. López Navia [2021], que analiza de modo brillante la capacidad transformadora que tiene la ficción en la construcción de las identidades de los personajes en el filme de Terry Gilliam. Se trata de la quijotización y sanchificación de Javiér, Toby y Angélica. Con palabras de Vibha Maurya [2010: 418], siguiendo las ideas de Unamuno, es la relación entre los protagonistas como una influencia mutua que a su vez «levanta a Sancho de la realidad a la ilusión y desciende a don Quijote de la ilusión a la realidad». Es este el proceso que muchos han llamado la ‘quijotización’ de Sancho y la ‘sanchificación’ de don Quijote.

Javier el zapatero se imagina don Quijote, pero al final se desquijotiza para morir cuerdo. Toby durante los años de sus estudios en la escuela de cine filmó una película sobre don Quijote que fue la causante

1 Para los interesados podemos aconsejar los artículos de Jonathan Fruoco [2019] y Alberto Gutiérrez Gil [2019].

de esta quiijotización de Javier. Algunos años más tarde vuelve a encontrarse con el zapatero que se cree don Quijote, y se siente culpable, por lo que acompaña a Javier-don Quijote, empezando este viaje como un Sansón Carrasco, para pasar después a convertirse en Sancho Panza y terminar siendo él mismo un don Quijote. Ángelica, una chica sencilla del pueblo del rodaje, que desempeñaba el papel de Dulcinea en la película estudiantil de Toby, aparece ahora convertida en amante del oligarca Mishkin (es curioso que Javier, el don Quijote inicial de Terry Gilliam no tenía Dulcinea), y finalmente, pasa a tomar el rol de Sancho Panza-Dulcinea que acompaña al don Quijote resucitado en la figura de Toby. El caso de Terry Gilliam es peculiar en toda la cultura universal porque en esta transformación quiijotesca-sanchopancista está involucrada la Dulcinea (Angélica). El director desarrolla la tradición de las famosas dulcineas quiijotescas que siguen la obra de teatro *Dulcinea* de Gastón Baty y que han sido llevadas al cine en múltiples ocasiones (por ejemplo, las versiones de Luis Arroyo en 1946 y de Vicente Escrivá en 1963, la obra musical *The Man of La Mancha* de Dale Wassermann de 1965 y su versión cinematográfica de 1972, la película musical *Dulcinea del Toboso* de 1980, dirigida por Svetlana Druzhinina y basada en la obra de Aleksandr Volodin. En cada película Dulcinea toma el relevo del caballero cuando éste ya no puede proseguir sus aventuras.

Santiago A. López Navia también comenta el uso de algunos recursos cinematográficos en las escenas en el castillo de Mishkin. El investigador llama la atención sobre los episodios basados en el original cervantino (la historia de la Princesa Dolorida y el vuelo de Clavileño) y no comenta otros episodios inventados por Terry Gilliam. En total, las aventuras de Javier y Toby son representadas en once escenas: 1). La entrada de don Quijote y Sancho al castillo de Mishkin (1:27:30 – 1:30:00); 2). La conversación con Rupert en el corredor del castillo (1:30:01- 1:30:32); 3). La escena en la que Angélica lame la tarta del zapato de Mishkin. (1:30:33 – 1:33:50); 4). La conversación entre Angélica y Toby en la plaza de la parte alta del castillo (1:33:51- 1:36:40); 5). La escena con la princesa Dolorida. (1:36:40-1:40:55); 6). El vuelo en Clavileño (1:40:56 – 1: 46:19); 7). Cuando Don Quijote remienda su media (1:46:20 – 1:47:06); 8). La conversación de Toby y Angélica en la sala con la fuente (1:47:07 – 1:48:12); 9). La preparación del auto de fe a Angélica (1:48:13 – 1:50:40); 10) La huida fracasada de Toby y Angélica (1:48:13 – 1:52:34); 11). La conversación entre Toby, Jacqui y Mishkin

y el diálogo entre don Quijote y Toby (1:52:35 – 1:54: 36); 12). El auto de fe de Angélica y la muerte de Javier (1:54: 36 – 02:03:50). Como se puede ver, la duración total de los episodios en el castillo de Mishkin es casi cuarenta minutos, lo que testimonia la importancia que este escenario tiene para el conjunto de la concepción filosófica y estética de la película.

Sobre aspectos de metanarrativa inspirada en el propio Quijote de Cervantes, «la película que versa sobre la película de Don Quijote» ya hemos tratado en un capítulo anterior dedicado al director de *El Hombre Que Mató a Don Quijote* [2021]. En este artículo nos interesará profundizar, según algunas de las ideas articuladas por S. A. López Navia, en el análisis del elemento teatral como un original recurso usado por el director para representar el problema del poder y la quijotización - sanchificación de Javier, Toby y Angélica. En la película de Terry Gilliam, el teatro colabora con el cine dando impulsos nuevos a este proceso que tiene lugar en las conciencias de los personajes y vemos representado en la pantalla como un elemento clave de la trama. Se pueden proponer muchos enfoques para el estudio de este proceso, aunque todos pasan por la comparación de las escenas del castillo en la película con las del palacio de los duques en la novela cervantina. Nosotros vamos a centrarnos en dos aspectos fundamentales: 1) la reflexión de la problemática del poder y las transformaciones identificadoras en los cambios de la trama y del sistema de relaciones de los personajes y 2) el uso de los elementos teatrales en este proceso.

EL BARÓN RUSO OLIGARCA DEL VODKA EN SU CASTILLO

Las escenas en el castillo de los duques descritas en los capítulos 31 – 56 del Segundo tomo del *Quijote* incluyen muchas aventuras y constituyen una serie de escenas teatralizadas puestas e interpretadas por el mayordomo, el Duque, su esposa, los criados y los huéspedes.

Los cambios hechos en el filme en los episodios que tienen sus prototipos en el texto cervantino reflejan el enfoque que Terry Gilliam quiere enfatizar sobre la misma idea del poder.

A diferencia de otros cineastas como G.W. Pabst, G. Kozintsev, A. Hiller, o M. Gutierrez Aragón, al director británico-norteamericano no le importan las referencias a los regímenes dictatoriales de Hitler o Sta-

lin o denunciar las represalias de un régimen dictatorial. La atención de Terry Gilliam se centra en la influencia destructiva del poder del dinero sobre los seres humanos, tanto en el representante del poder como en sus víctimas.

Por esta razón el director ha sustituido al aristócrata español de la época barroca de Cervantes por un barón ruso del vodka que gobierna despóticamente en la España global del siglo XXI. Su apellido *Mishkin*, en nuestra opinión, puede ser interpretado como una referencia a Lev Myshkin, el protagonista de la novela *El idiota* de Dostoevsky, sin duda el personaje más quijotesco de la literatura rusa². El nombre Alexei es también una referencia posible a otro personaje del mismo Dostoevsky – al tercer hermano Karamazov, «el hombre de Dios». En realidad, sería más justo afirmar que el Mishkin de la película es Parfión Rogozhin, la Bestia apasionada del *Idiota*. Esta observación se basa en el hecho de que el apellido del personaje se asocie no con la palabra «ratón» (la raíz del apellido «Myshkin» es *mysh* - ratón en ruso), sino con oso, osito (*mishka*), símbolo de la torpeza agresiva y de grosería rusas. Jugando con nombres, el director sugiere que las élites actuales, personificadas por Alexei Mishkin, no tienen nada que ver con los valores morales que defendía Dostoevsky; y que el mundo contemporáneo prefiere el dinero y la violencia para resolver cualquier problema o conflicto: todos obedecen al amo del castillo porque esperan que les pague bien, y eso le permite humillar a todos de un modo brutal.

En el reparto de los roles que hace la película de Terry Gilliam está ausente la duquesa, que era una figura clave en los juegos del poder narrados por el texto cervantino. Recordemos que, en *El Quijote*, ella inspira intrigas y participa activamente en las burlas inventadas por su marido y el mayordomo. Jacqui no puede ser considerada una figura equivalente a la duquesa: es una de las damas de la escolta de Mishkin que practica su propia estrategia teatral para seducir a Toby. Su motor de acción es el deseo sexual insatisfecho y no el placer puro de burlarse del otro, como es el caso de la duquesa en la novela de Cervantes. Angélica, la amante del barón del vodka ruso, aunque sirve de factor provocador de la acción, tampoco desempeña el papel de la duquesa.

2 Hemos estudiado este tema en el libro Latorre, Martínez, Pronkevich (edit.) [2015].

Es la muñeca, la esclava sexual que obedece a cada capricho de su amo. Es su pertenencia, una cosa más que paga con dinero. La escena más ilustrativa de la situación deplorable que Angélica vive en el castillo de Mishkin es cuando el barón del vodka, jugando al papel de déspota absoluto, deja caer un trozo de tarta en su zapato y hace que Angélica se lo limpie con la lengua.

La posición inferior de los personajes femeninos en la película articula el aspecto feminista de Terry Gilliam en el tratamiento del problema del poder. El sistema de roles sociales abiertos en el castillo de Mishkin es mínimo para las mujeres: pueden o bien venderse a sí mismas a Mishkin y sus cómplices o dejarse morir. Angélica pensaba que su participación en la película estudiantil de Toby le serviría como un ascensor social a la fama, pero sus esperanzas resultaron sólo una ilusión porque fue un filme perdido entre los muchos productos audiovisuales del momento, olvidado incluso por el mismo Toby, incapaz de cumplir con sus promesas materiales que él le había prometido cuando invitó a Angélica a participar en su película estudiantil. La hermosa camarera que soñaba con ser Dulcinea optó finalmente por convertirse en la concubina esclavizada de Mishkin.

Sobre los cambios en el episodio con la dueña Dolorida, Terry Gilliam introduce el tercer aspecto de la interpretación del problema del poder. El director ha modernizado los diálogos para articular las relaciones que se dan entre imperio/ mundo postcolonial. En la novela se explica que las barbas habían crecido en los rostros de la hermosa musulmana y sus doncellas porque Malambruno las había castigado por la asistencia que Dolorida había prestado a Clavijo en la seducción de la princesa Autonomasia. La razón del castigo en la película es otra. Cuando el gitano anuncia que Dolorida, la princesa de Candaya, va a contar su historia, la mujer se aproxima a Javier y le comunica que procede de una familia musulmana expulsada de España a Marruecos por los Reyes Católicos. La Princesa Dolorida cuenta que ella era muy hermosa y deseada por todos hombres. Un día un sucio mendigo pidió su mano y exigió que ella se hiciera cristiana. El nombre del mendigo era Malambrino. Como las mujeres se reían de él y Dolorida no quería traicionar su fe, Malambrino encantó a la doncella y su compañera. Cuando la mujer con un gesto patético se descubre el velo de la cara para mostrar la barba, se oyen las voces «Oh, Dios mío, es un

terrorista suicida». Todos los presentes pretenden estar asustados, un guardaespaldas cae sobre Mishkin para protegerle con su cuerpo. Otro guardaespaldas saca la pistola. Introduciendo nuevos motivos ideológicos al texto cervantino, el director se ríe de la obsesión de Occidente por el tema del conflicto de civilizaciones. Hay otros episodios sobre este mismo tema- en la película, con detenciones de musulmanes por la policía. Tanto en ese caso como en el de la princesa Dolorida, Terry Gilliam reescribe las referencias de Cervantes desde la postura postcolonial y crítica al imperialismo eurocentrista.

La quijotización/ sanchopancificación están representadas principalmente en los episodios creados por Terry Gilliam y ausentes en la novela de Cervantes. Sin embargo, no se puede olvidar de un cambio importante hecho en el episodio con Clavileño. A diferencia del *Quijote*, Javier viaja sólo en el caballo, porque Toby todavía no se identifica con el escudero del Caballero andante. Todas las demás escenas fueron incluidas en el guion para revelar las transformaciones identificadoras que se producen después. Concretamente, al final de la escena del auto de fe de Angélica, don Quijote confiesa que su verdadero nombre es Javier el zapatero. En este proceso de desquijotización, entrega su espada a Toby, al que consideraba como Sancho Panza, y muere. El espectáculo se acaba: los actores han jugado sus roles muy bien y merecen la libertad. Mishkin echa a Toby y Angélica de su castillo mientras truena y relampaguea. La tempestad simboliza el inicio de la transformación definitiva de Toby de Sancho Panza a don Quijote.

Angélica (Dulcinea) es la agente del proceso de educación de Toby como don Quijote. Es ella la que lo eleva a al nuevo nivel de desarrollo espiritual. Desde el principio de la película de Terry Gilliam, Toby se comportaba como un don Juan mimado por las mujeres. Su encuentro con Angélica en la cueva le lleva a comprender que ella es el amor de su vida y que tiene que combatir con Mishkin para conseguirla – una decisión típicamente quijotesca, pues consiste en enfrentarse con un poderoso encantador. El método pedagógico de Angélica en la quijotización. de Toby consiste en hacerle ver sus debilidades como hombre. Concretamente, en la escena en la plaza en la torre del castillo ella le sugiere que nunca se atrevería a rescatarla de Mishkin. Durante la conversación que tienen en la sala de la fuente Angélica recrimina a Toby no haber parado a Javier cuando éste iba a actuar como don Quijote,

sabiendo que los espectáculos con la Princesa Dolorida y el Clavileño eran burlas despiadadas. Mientras los dos están bailando flamenco Angélica abofetea a Toby reprochándole su cobardía. Con cada nueva acusación, la qui jotización de Toby se acelera y se hace más profunda.

En la comparativa de la película de Terry Gilliam con la obra de Cervantes es menester tomar en cuenta la posición que las escenas que tienen lugar en el palacio ducal/el castillo de Mishkin ocupan tanto en la estructura general de la trama de la novela como en la película. Terry Gilliam ha eliminado los episodios que ocurren en el texto cervantino después de que don Quijote y Sancho salieran del palacio. La muerte de Javier en la escena del auto de fe de Angélica correspondería con la muerte de don Quijote en el final de la novela. En la película la acción prosigue: al matar a don Quijote involuntariamente, el Toby-Sancho Panza culmina su proceso de qui jotización. Él y Angélica, expulsados del castillo, regresan al pueblo Los Sueños para enterrar a Javier. En su camino se encuentran con tres gigantes. El nuevo Quijote Toby entra por la garganta de uno de ellos y sale colgando del aspa de un molino de viento, como en las ilustraciones famosas. Al aterrizar en el suelo y recobrar la conciencia, ya se siente don Quijote. Y Angélica se convierte en Sancho Panza para acompañarle en nuevas aventuras.

Es curioso que Terry Gilliam incluya en su película tres escenas de molinos de viento. Las dos primeras están colocadas al principio de las aventuras, como en la novela de Cervantes, y muestran claramente que la idea de atacar a los molinos es una locura, un producto falso de la imaginación o la deformación profesional que acompaña al oficio de director de cine. La última escena con molinos de viento desempeña más o menos la misma función que en la película de Kozintsev: el viaje qui jotesco culmina con la transformación definitiva de un pragmático en un idealista –un don Quijote verdadero.

EL TEATRO DE LA PALABRA Y EL TEATRO EN EL CINE

La segunda parte de nuestro artículo está dedicado al uso de los recursos teatrales en las escenas que tienen lugar en el castillo de los duques en la novela de Cervantes y en el de la película de Terry Gilliam. Los investigadores han estudiado estos episodios esencialmente desde el punto de vista de la manifestación de la teatralidad como elemento

constituyente de la poética barroca del *Segundo Quijote*. Alexia Dotras Bravo afirma que la quintaesencia de las prácticas teatrales de los aristócratas es la burla [2013]. Roberto González Echevarría repite la misma idea: «everything in the Duke's and Duchess's home is like fiction, except that fiction can be harsh and cruel» [2015: 258].

Como punto de partida para establecer nuestra comparación remitiremos al artículo de Patricia Lucas Alonso «Imágenes y teatros en el palacio de los duques» que propone un análisis de los episodios con la Princesa Dolorida y el Clavileño como representaciones teatrales. La investigadora observa:

En su palacio, los duques ponen en escena un mundo fingido (Ferrerías 1982). Estos curiosos aristócratas, cautivados por las ficciones literarias tanto o más que el protagonista, han convertido su residencia en un espacio teatral. El paisaje y la arquitectura aparentemente reales se convierten en tramoya [2014: 425].

No se puede olvidar que el recurso principal para recrear la ilusión del espectáculo de que disponía Cervantes es la palabra. Con ella el escritor describe la acción teatral, el uso de los recursos escenográficos, el trabajo del director, la reacción del público. Como ejemplo, puede servir el episodio de la escena de la dueña Trifaldi con sus tramoyas interiores y una serie de coreografías burlescas, perfectamente descritas por Cervantes. P. Lucas Alonso [2014: 427] afirma que el lector se imagina a «las doncellas «puestas en ala», los pajes y maestresalas van conduciendo a los dos protagonistas por esta arquitectura de espacios cerrados hasta llevarlos a la mesa, un nuevo decorado».

El vuelo de Clavileño es también teatro verbal. Analizándolo, Patricia Lucas Alonso [2014: 433] escribe: «En el episodio de Clavileño, al recrear el vuelo fingido, vamos a viajar verbalmente hasta un lugar muy lejano. Dentro del espacio narrativo, y por tanto imaginario, que es el palacio de los duques, se crea otro espacio fingido, un espacio aéreo y exterior. El espacio del vuelo se pone en pie a través de la palabra».

Terry Gilliam usa el lenguaje cinematográfico, y éste le permite visualizar lo que los lectores del *Quijote* en el siglo XVII solo podían imaginarse. La cámara y el montaje dejan ver el proceso de la puesta de la obra teatral y los detalles escondidos a los espectadores que están en la sala. Por

ejemplo, la lengua de Angélica que lame el zapato de Mishkin. En la escena con la Princesa Dolorida la cámara se centra en los ojos y las barbas de la pobre víctima de Malambrino y, en montaje simultáneo, la mano de Jacqui que está jugando con la rodilla de Toby bajo la mesa. El cine nos testimonia cómo se construye el mundo engañoso, la trampa que Mishkin y sus cortesanos han tendido a Javier y sus amigos para divertirse.

Terry Gilliam siempre da a conocer que don Quijote está engañado. En la novela las mujeres se esconden para que don Quijote y Sancho no detecten el truco: «En este tiempo ya se habían desaparecido del jardín todo el barbado escuadrón de las dueñas, y la Trifaldi y todo, y los del jardín quedaron como desmayados, tendidos por el suelo» (II, cap. XLI). En la película las mujeres no desaparecen, sino que esperan hasta que el vuelo acabe para agradecer a su libertador, y unas de ellas se quitan las barbas de tal modo que Javier (don Quijote) puede ver el truco. Al caer del Clavileño don Quijote comprende que ha sido burlado. Mishkin y los demás se ríen del zapatero, mientras él se va de la escena. En otro episodio, Toby se asoma al balcón de la habitación en la torre y ve que el auto de fe de Angélica es un simulacro teatral. Ve al público en el palco, y descubre apesadumbrado que, entre los espectadores, también está Javier - don Quijote.

Al mismo tiempo que vemos estas escenas simultáneas gracias al montaje cinematográfico, el teatro verbal también contribuye a la creación del espectáculo filmico. Trifaldi – un anciano con gafas y en zancas - explica a Javier lo que debe hacer si quiere ser tomado de verdad por don Quijote. Trifaldi describe el vuelo de modo similar a como lo hace su precursor en la novela cervantina. Javier está creando en su mente las imágenes de algo que no existe, pero cree en lo imaginado, pues vive en la realidad de una ficción. Es el mismo recurso que usa Cervantes en su entremés famoso *El retablo de las maravillas*.

P. Lucas Alonso ha analizado el aspecto teatral de los episodios en el castillo de los duques. La investigadora llama la atención sobre los siguientes componentes de la teatralidad: 1) el uso de los géneros teatrales que se reproducen en los espectáculos; 2) el funcionamiento del espacio de representación y de los recursos escenográficos, tales como espacio, vestuario, luz, decoraciones y tramoyas. Seguiremos este plan en nuestro estudio del elemento teatral que aparece en la película de Terry Gilliam.

La investigadora observa que el lector de los capítulos sobre la estancia de don Quijote y Sancho Panza en el palacio ducal asiste a un pequeño compendio de representaciones:

El espacio del palacio se muestra como un versátil teatro en el que a ritmo vertiginoso se suceden farsas y tramoyas. Los duques parecen haber puesto todos sus recursos y empeño en teatralizar su propia vida hasta hacer de su morada una especie de castillo encantado para atrapar a los protagonistas. Cervantes, buscando siempre unidad en la variedad, nos conduce de nuevo a ámbitos exteriores, cambiando con ello el tipo de montaje teatral que nos deparan los [2014: 428].

Entre las formas imitadas por el mayordomo, los criados y los huéspedes P. Lucas Alonso nombra escenas de absurdo, pequeños entremeses, un espectáculo de caza y un desfile barroco. En las técnicas de representación prevalece el enfoque realista renacentista, es decir, el equipo teatral trata de alcanzar el efecto de naturalidad y de verosimilitud que deben engañar a don Quijote y Sancho. Concretamente, en el episodio con el vuelo de Clavileño «todos colaboran para crear la ilusión de un mundo estratosférico; pero incluso en este caso, el espacio imaginario se construye de manera verosímil» [2014: 428]. Otro rasgo genérico dominante del teatro de los duques en la novela cervantina es el uso amplio de lo burlesco:

En *el Quijote*, donde parece aprovecharse todo aquello que ofrece un estímulo visual para la narración, no podía dejarse pasar la ocasión de dar cabida a uno de estos montajes, pero como no podía ser de otra manera, se hará de modo burlesco [2014: 429].

El teatro de Terry Gilliam no es realista ni verosímil, sino que enfatiza la importancia de la vertiente absurdo-burlesca. El espectáculo filmado en *El Hombre Que Mato a don Quijote* se distingue por un espíritu surrealista que subraya la idea de la teatralidad entendida como arte falso – demasiado hermoso. Los actores juegan sus papeles usando gestos pomposos y hablan con acentos ridículos: ruso (Mishkin), español (Angélica), británico (Rupert), etc. Los actores no han aprendido sus roles y pronuncian sus discursos o actúan leyendo hojas de papel que tienen en sus manos. Exageran todos: los discursos son patéticos, la acción se hace acompañar de trucos convencionales de payasos – con gritos, sollozos, peticiones, caídas de rodillas, desmayos, etc. Toby avi-

sa a Javier diciendo que el vuelo es un engaño, un teatro, pero el zapatero-caballero no le escucha. Cuando él cae al suelo y su «vuelo» se acaba, los espectadores le saludan aplausos, como si la aventura fuera más que algo sincero una puesta en escena preparada de antemano por el propio Javier.

El espectáculo es exagerado porque Mishkin prefiere algo exagerado, le divierten las farsas que se componen de burlas brutales (burlesco es algo que se compone de burlas). Alexei Mishkin se comporta como un bebé-juguetero; como un mal un dramaturgo y Dios-demiurgo que conoce los secretos de todos y puede hacer con esos individuos lo que le apetezca. El hecho de que Javier muera en el proceso de complacerle no le provoca ningún remordimiento; solamente un desagrado, por la manera de representar su rol Javier. Él sería el único culpable de su muerte por no saber distinguir entre lo fingido y lo real.

El teatro de Mishkin es el teatro de la crueldad en el sentido directo de la palabra. La brutalidad del espectáculo al servicio de la diversión del barón del vodka ruso, intensificada por la exagerada artificialidad, desempeña una función importante en la película de Terry Gilliam: el ambiente agresivo contribuye a la desquijozación de Javier y las progresivas sanchificación primero y quijotización después de Toby. Fatigado y desengañado por el espectáculo que le costó vida, don Quijote regresa a su primer «yo», el Javier zapatero, y después muere. Indignado por la brutalidad gratuita del teatro de Mishkin, Toby, el cineasta temeroso y caprichoso, se involucra en el combate abierto con el mafioso todopoderoso para transformarse en don Quijote. El teatro de la crueldad resulta el método eficaz en la educación de Toby en un espíritu idealista más elevado, en favor de la justicia.

El teatro de burlas de los duques dispone de una gran variedad de recursos escenográficos para hacer más refinado su deleite despiadado. El espacio es uno de ellos. En *El Quijote* el espectáculo sobre la Princesa Trifaldi y el vuelo de Clavileño se representan en el jardín situado cerca del palacio de los duques. P. Lucas Alonso afirma que es «un espacio de naturaleza domesticada, «el jardín palaciego renacentista, quizá ya con algún elemento barroco, es la disposición geométrica de sus elementos, la simetría entre sus partes [2014: 431] bien ajustado para entretenerse bailando y contemplando las danzas cortesanas de la época: pавanas y gallardas.

Terry Gilliam traslada la acción a la sala del castillo, que se parece al palacio en el que viven los duques de la novela. Sus puertas, escaleras y habitaciones proporcionan muchas ventajas para representar ahí espectáculos teatrales. P. Lucas Alonso [2014: 426] comenta este tipo del espacio de representación con las siguientes palabras:

Al pensar en un palacio lo primero que se nos viene a la mente son escenas interiores, la idea de un edificio parece remitirnos a un mundo de arquitectura cerrada. Sin embargo, si hay algo cuidado en este lugar es el equilibrio entre exterior e interior, presente ya desde el mismo momento en que se produce el encuentro con los duques. Cervantes emplea en estos capítulos la alternancia de localizaciones exteriores e interiores, de escenas nocturnas y diurnas junto a ambientaciones naturales o artificiosas. Se busca la variedad escénica en la unidad arquitectónica del palacio.

La película deja la sensación de que Terry Gilliam, creando su propio teatro, sigue detenidamente estas descripciones. El director coloca el espectáculo en un castillo portugués con su arquitectura laberíntica barroca, con escaleras, galerías, pasillos que convienen perfectamente para crear «un versátil teatro en el que a ritmo vertiginoso se suceden farsas y tramoyas», como comenta P. Lucas Alonso [2014: 428].

La escena de la entrada de don Quijote y Sancho a la casa de Mishkin se representa al aire libre en el espacio interior del castillo. Después la acción se traslada a un pasillo-establo en el que ocurre la conversación entre Toby y Rupert, quien explica que todo lo que en adelante verá Toby es teatro. Rupert se lo dice de una manera grosera: «Trata de ceñirte a la trama». Rupert no tiene buen concepto de Mishkin y le comunica a Toby que el ruso solo espera que le entretengan. Es decir, Toby sabe desde el principio que las futuras escenas serán parte del espectáculo previamente preparado para ellos. Desde el pasillo los personajes se dirigen al vestíbulo-parador en el que tiene lugar la escena con la tarta. La conversación entre Angélica y Toby ocurre en otro espacio abierto – en la plaza del castillo.

Los episodios con la princesa Dolorida y el vuelo en Clavileño fueron filmados en una sala convertida en escenario teatral. El espacio de representación dispone de una puerta grande por la que entran Trifaldi y Clavileño y una pared hecha de espejos cóncavos, en que se reflejan

las imágenes produciendo efectos visuales surrealistas. En el segundo nivel de la sala está la galería que se usa como espacio para la orquesta. El espectáculo se representa ante la mesa y el trono donde están Mishkin y sus huéspedes espectadores.

De vez en cuando, los personajes salen de la escena para perderse en espacios privados, conectados con la sala por pasillos y escaleras, dónde se nos explica lo que está pasando. Estos espacios son la plaza en la torre, la habitación en la que Don Quijote remienda su media y Mishkin y Jacqui hablan con Toby u otra habitación en que Jacqui trata de seducir a Toby. La escena del auto de fe de Angélica y de la muerte de Javier se representa en otra sala con una pirámide alta construida con los ornamentos usados con la figura de la Virgen, dispuestos en la cumbre para ser quemados. El espacio en que Toby y Angélica bailan flamenco puede ser interpretado como la reconstrucción de un mundo privado recreado en medio de los acontecimientos públicos. Ellos bailan flamenco imitando a otra pareja que también baila, y hablan sobre su amor sin ver nada alrededor de sí mismos, a pesar de que los puede mirar y escuchar mucha gente (concretamente, Mishkin).

En conclusión, toda la secuencia de los episodios que tienen lugar en el castillo de Mishkin es fundamental para la película, no solo porque dura casi cuarenta minutos, sino también porque está colocada en una gran variedad de espacios simbólicos en los que se toman importantes decisiones. Se observa como una representación teatral, pero es gracias a los recursos del cine que Terry Gulliam puede unirlos en un espacio de representación total.

El estilo del vestuario es una parte indispensable del espectáculo en el palacio de duques en la novela de Cervantes: es un elemento de caracterización de los personajes y de la información sobre su posición social. En *El Quijote* predominan normas de moda de la época del escritor. Por eso, en muchas películas los directores escogen el enfoque histórico para la creación del vestuario: los actores llevan trajes renacentistas-barrocos. A diferencia de Cervantes y de sus precursores cineastas Terry Gilliam prefiere el estilo anacrónico ecléctico. En su filme casi todos los personajes llevan trajes «antiguos» con elementos kitchescos.

Sin embargo, algunos personajes están vestidos como individuos del siglo XX o XXI. En la escena de la entrada de Javier al castillo, en el episo-

dio con la tarta y en la última escena, en la que un don Quijote muere y otro don Quijote renace, Mishin lleva una chaqueta y un sombrero de vaquero. En otras escenas, Mishkin va vestido de rey sin o con una corona caricaturesca de metal blanco. Junto a Mishkin están sus guardaespaldas de trajes negros, gafas oscuras y auriculares, además de un hombre en uniforme franquista. Los esclavos indígenas que acompañan a Clavileño están desnudos, sus cuerpos pintados de blanco. Las mujeres barbudas van vestidas como musulmanas convencionales. La estética ecléctica propia de un carnaval domina en la escena del auto de fe de Angélica, y se subraya por el uso activo de trajes litúrgicos de obispo y monjes, o de otros disfraces con máscaras. A esto se añade el uso de muñecos grandes y otras figuras alegóricas grotescas que asemejan a los fragmentos animados de los cuadros del Bosco (un cordero que quiere besar a Toby, ángeles y caballeros que se pelean con payasos en mallas rojas con antorchas). Al mirar esta combinación esperpéntica de estilos en el vestuario es inevitable no pensar en «el recóndito dejo de cruel mojiñana», que describe Ramón del Valle-Inclán.

El mismo efecto de teatro de la crueldad produce el uso de luz. Siguiendo con las comparaciones, en *El Quijote* se observa, según P. Lucas Alonso, el uso eficaz de la luz:

la presencia o ausencia de la luz transforma el espacio y sus posibilidades teatrales como muy bien saben los que en esta historia actúan como verdaderos directores de escena: «Se les vino la noche (...) un cierto claroscuro que trujo consigo ayudó mucho a la intención de los duques» (II, cap. XXXIV) [2014: 429].

P. Lucas Alonso comunica que en 1615 Cervantes adelanta en su novela efectos de iluminación artificial, ya que la cabalgata de Merlín o el túmulo de Altisidora aparecen entre antorchas; pues no será hasta 1622 cuando el ingeniero mayor del reino de Nápoles, Julio César Fontana, venga a España y pueda poner sobre las tablas este tipo de recursos escénicos. Esto es, parece como si Cervantes se adelantara también a la cultura visual moderna, con los cambios tecnológicos futuros, como han estudiado importantes investigadores, como lo comenta Darío Villanueva [2020].

El manejo de la luz en la película de Terry Gilliam es algo extraordinario. El director aprovecha de todas las ventajas que le garantizan tanto

el espacio del castillo como los logros más avanzados de las tecnologías de la industria cinematográfica. La luz natural se usa en la escena que narra la entrada a caballo de don Quijote y Sancho al castillo y en el episodio de la conversación entre Angélica y Toby en la plaza del castillo. Las demás escenas, en las salas, las habitaciones y los pasillos, fueron filmadas con fuentes de luz muy variadas. En la escena con la princesa Dolorosa, las luces dispuestas en la mesa están directamente dirigidas a las caras de los espectadores y lectores de la novela. La sala se queda oscura y llena de sombras y contrastes. La luz blanca cae justo en el lugar en el que Mishkin está sentado, el trono del oligarca rodeado por sus huéspedes. En la escena del vuelo de Clavileño la luz cae desde arriba en la cara de Dolorida y un contraluz blanco fuerte situado justo detrás de don Quijote ciega a espectadores; tanto que es imposible discernir los rasgos del rostro del personaje, se ve solo su silueta. Constantemente entran ayudantes con sistemas de lámparas amarillas de tonos calientes. Cuando el espectáculo se acaba se oye el sonido de apagar las luces.

En la escena que muestra a don Quijote remendando su media, una lámpara de pie y el fuego en la chimenea crean una atmósfera típica de hogar. En las escenas del auto de fe de Angélica y la muerte de don Quijote la maestría en el manejo de la luz alcanza su máximo apogeo: antorchas, llamas de fuego abierto, lámparas parpadeantes en el pasillo, habitaciones destruidas por el fuego infernal, explosiones de fuego, etc. Todos estos recursos producen la sensación de una orgía de luces que subrayan la crueldad del teatro de Mishkin. La muerte de Javier y la conversión de Toby en Sancho Panza-don Quijote se hacen acompañar de estallidos de relámpagos artificiales y truenos propios de una escena bíblica.

CONCLUSIÓN

Los episodios sobre la estancia en el castillo de Mishkin en la película *El hombre Que Mató a don Quijote* de Terry Gilliam representan una serie de espectáculos audiovisuales que son una síntesis magistral de teatro y cine. La creatividad y el ingenio en el uso de los específicos lenguajes de ambas artes han permitido al director tratar de una manera absolutamente original los temas considerados en el original cervantino, concretamente, lo que hacen referencia al ejercicio del poder y a la quijotización y la sanchificación de los personajes principales.

Para escenificar en clave moderna el problema del ejercicio caprichoso del poder, con la ayuda de recursos teatrales y cinematográficos, Terry Gilliam enfatiza en su película el triste papel del dinero en el mundo contemporáneo, el descuido de los derechos de mujeres y una cierta crítica postcolonial del mundo occidental. El enfoque de la dialéctica sobre las posturas quijotescas/sanchopancistas que propone Terry Gilliam en la película, también es novedoso. En primer lugar, las trayectorias espirituales de los personajes de la película incluyen modelos de comportamiento que no estaban involucrados en las transformaciones de identidades tradicionales del Quijote. El más importante es el papel de Sansón Carrasco que desempeña Toby para intentar curar a Javier del quijotismo antes de que acabe por contagiarse del idealismo quijotesco. Según la información de que disponemos es el único caso de quijotización de Sansón Carrasco conocido en la cultura universal.

En segundo lugar, estaría el papel de Dulcinea, representado por Angélica. En la novela de Cervantes, este carácter de Dulcinea no tiene dinámica propia. Es una imagen vaga que inspira a don Quijote. En la película de Terry Gilliam, como en otros precedentes teatrales y cinematográficos modernos mencionados, Angélica es una heroína muy activa, que, si no acaba finalmente siendo una continuación de Don Quijote, como en la obra de Baty y las versiones inspiradas en ella, acompaña como un Sancho Panza al Quijote renacido por ella en la figura de Toby. En este sentido, Angélica se parece, más que al personaje cervantino de Dulcinea, a Dorotea u otras mujeres raptadas del *Quijote* que utilizan los recursos teatrales para proteger su honra. Luchando por su propia dignidad, «quijotiza» a Toby y le sigue en su cabalgar, aunando al mismo tiempo en su persona a Sancho Panza y Dulcinea.

Es importante subrayar que, a pesar de la creatividad ilimitada que se da en el tratamiento de los temas cervantinos, el mito quijotesco construido por Terry Gilliam es el desarrollo de la tradición del don Quijote romántico estudiado por Anthony Close. En el filme los personajes representan dos posturas opuestas: al principio, el idealismo de Javier se contrapone al pragmatismo y prudencia calculadora de Toby. Al final de la película, Toby se quijotiza en el sentido unamuniano de la palabra: él se hace la encarnación del heroísmo voluntarista y entusiasta de la lucha por la bondad. La división final en roles de género es también tradicionalmente romántica: el protagonismo quijotizante de

Angélica se encarna en una posición de esposa-ayudante del hombre transformado (Toby-don Quijote).

La comparación escrupulosa de los fragmentos de la novela dedicados a la estancia de don Quijote y Sancho en el palacio de los duques con los episodios sobre las aventuras de Javier, Toby y Angélica en el castillo de Mishkin han demostrado que Terry Gilliam es un lector cuidadoso de la novela cervantina. Los episodios reescritos para el guión (las escenas con la Princesa Dolorida y el vuelo del Clavileño) conservan los motivos principales del texto original. Terry Gilliam los desarrolla de una manera irónico-burlesca que ya estaba implícita en la novela. También en las escenas inventadas por el director se recogen los rasgos y motivos del barroco presentes en el *Segundo Quijote*: la revelación de mecanismos de desengaño, los contrastes entre lo fingido y la realidad, la riqueza del imaginario alegórico y otros.

Aunque actualizado a nuestro tiempo, esta lectura fina de la novela explica que Terry Gilliam se muestre como un discípulo fiel del propio Cervantes en la poética de la teatralidad que acompaña al entorno del poder. Si no una crítica directa, es evidente que Cervantes mostraba a través de las bromas carnalescas de la corte los mecanismos de la arbitrariedad del poder aristocrático en su propia época. «El teatro de la crueldad» creado por Mishkin en su castillo es la metáfora del mundo actual que no es capaz de parar a maníacos ricos que se divierten burlándose de los otros – humillándolos o violándolos.

Para representar la esencia brutal y grosera de Mishkin, el rey alegórico del teatro mezquino, el director ha creado un lenguaje expresivo único, que se aprovecha de las «instrucciones» de Cervantes sobre la teatralidad en la que participan sus personajes en el palacio de los duques, así como de las técnicas de escenificación vigentes entonces en los espectáculos de divertimento barrocos, para ponerlas al servicio de las tecnologías de producción de cine más avanzadas. Como resultado, Terry Gilliam ha creado una de las películas más destacadas del discurso quijotesco cinematográfico. Pues lejos de intentar una imposible adaptación filmica de la novela de Cervantes, Terry Gilliam ofrece como resultado una versión moderna del *Quijote* profundamente arraigada en la problemática de la crisis global del mundo actual.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBRECHT, JANE W. (2005): «Theater and Politics in Four Film Versions of the *Quijote*», *Hispania*, Vol. 88, N°1, pp. 4-10.
- DOTRAS BRAVO, ALEXIA (2013): «Teatro como burla. El poder de los duques en el *Quijote II*», *Teatro y poder en el Siglo de Oro*, Mariela Insúa y Felix K. E. Schmelzer (eds.), Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 81-94.
- FRUOCO, JONATHAN (2019): «Adapting Don Quixote: Terry Gilliam's Picaresque Journey in the Film Industry», *CultureCom - La Revue*, n° 2, en línea: <https://culturecom-larevue.com/n2-adapting-don-quixote-terry-gilliams-picaresque-journey-in-the-film-industry-jonathan-fruoco/>
- GIL, ALBERTO GUTIÉRREZ (2019): «Un don Quichotte encore plus fou ? : La reconstruction du personnage de Cervantes dans *L'homme qui tua don Quichotte de Terry Gilliam (2018)*», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, n° 20, pp. 274-295.
- GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, ROBERTO (2015): *Cervantes' Don Quixote*, Yale, University Press.
- LATORRE, JORGE, PRONKEVICH, OLEKSANDR (2021): «El sueño de la razón produce monstruos. La Europa que nos muestra Terry Gilliam entre Brazil y El hombre que mató a Don Quijote», *El sueño europeo en las artes audiovisuales*, eds. Sánchez-Escalonilla, Antonio y Rodríguez Mateos, Araceli, Madrid, Síntesis, pp. 133-150.
- LATORRE, JORGE, MARTÍNEZ, ANTONIO, PRONKEVICH, OLEKSANDR (edit.) (2015): *El Telón Rasgado. El Quijote como puente cultural con el mundo soviético y postsoviético*, EUNSA, Pamplona.
- LÓPEZ NAVIA, SANTIAGO A. (2021): «*El hombre que mató a don Quijote de Terry Gilliam (2018)* desde la transversalidad de la recreación», *Admiración del mundo. Actas selectas del XIV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, editado por Adrián J. Sáez, Edizioni Ca'Foscari, pp. 185-198.
- LUCAS ALONSO, PATRICIA (2014): «Imágenes y teatros en el palacio de los duques, Comentarios a Cervantes», *Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Oviedo, 11-15 de junio de 2012 / coord. por Emilio Martínez Mata, María Fernández Ferreiro, pp. 425-437
- MAURYA, VIBHA (2010): «Don Quijote y Sancho Panza: Imágenes binarias y relaciones dialécticas», *Actas del I Congreso Ibero-asiático de Hispanistas Siglo de Oro e Hispanismo general (Delhi, 9-12 de noviembre, 2010)*, ed. Vibha Maurya y Mariela Insúa, Pamplona, Publicaciones digitales del GRISO/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011, pp. 417-428.
- VILLANUEVA, DARÍO (2020): *El Quijote antes del cinema: Filmoliteratura*, Madrid, Visor libros.

