

El Quijote de T. Gilliam: una Casa de Citas *más allá* de Cervantes, O. Welles, Goya y el convento de Tomar

Maria Fernanda Abreu

Universidade Nova Lisboa, Portugal

Abstract In this essay, I analyse some aspects of the transmediality operated by the British director T. Gilliam between Cervante's *Don Quichotte* and his film *The Man Who Killed Don Quixote* (2018), with emphasis on the use of the Portuguese convent of Tomar. The complex and multifaceted architecture of this magnificent *monumento*, nowadays a UNESCO World Heritage Site, developed over several centuries, whose construction began in the 12th century and was successively extended until the 16th century, where T. Gilliam shoots an important part of the film (which largely corresponds to the stay of the Cervantes Quichotte and Sancho in the House of the Dukes), provides the ideal space for this director's aesthetic and visual imagination. Which, by the way, does not fail to evoke what O. Welles had already done, namely in his use of Goya's imagery. I conclude with what I consider to be a masterly use of the multi-purpose Tomar Convent in the construction of theatrical and carnivalised (Bakhtine concept) situations, extremes and distopics, of a Cervantine nature.

Keywords Don Quichotte. Terry Gilliam. Cinema. Transmediality. Convent of Tomar.

In memoriam Ruy Belo,¹ uno de los mayores poetas portugueses que, nacido en 1933, murió en 1978. Es suyo este poema:

Oh as casas as casas as casas
as casas nascem vivem e morrem
Enquanto vivas distinguem-se umas das outras
distinguem-se designadamente pelo cheiro
variam até de sala pra sala
As casas que eu fazia em pequeno
onde estarei eu hoje em pequeno?
Onde estarei aliás eu dos versos daqui a pouco?
Terei eu casa onde reter tudo isto
ou serei sempre somente esta instabilidade?
As casas essas parecem estáveis
mas são tão frágeis as pobres casas
Oh as casas as casas as casas
mudas testemunhas da vida
elas morrem não só ao ser demolidas
elas morrem com a morte das pessoas
As casas de fora olham-nos pelas janelas
Não sabem nada de casas os construtores
os senhorios os procuradores
Os ricos vivem nos seus palácios
mas a casa dos pobres é todo o mundo
os pobres sim têm o conhecimento das casas
os pobres esses conhecem tudo
Eu amei as casas os recantos das casas
Visitei casas apalpei casas
Só as casas explicam que exista
uma palavra como intimidade
Sem casas não haveria ruas
as ruas onde passamos pelos outros
mas passamos principalmente por nós
Na casa nasci e hei-de morrer
na casa sofri convivi amei
na casa atravessei as estações
respirei – ó vida simples problema de respiração
Oh as casas as casas as casas
(Ruy Belo, *Todos os Poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1973)

1 La primera versión de este texto se presentó en *Transmedialità. Letteratura e arti nella cultura ispanica contemporanea, giornata di studio* organizada por el Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati de la Università Ca' Foscari Venezia, el 28 noviembre 2022. El *más allá* de mi título remite hacia el concepto de *transmedialidad*.

Después de más de veinte años de trabajo y muchos ‘trabajos’ con su proyecto de hacer una película a partir del *Quijote* de Miguel de Cervantes –‘trabajos’ que fueron desde serios problemas de financiación hasta la muerte y cambio de actores- por fin, T. Gilliam terminó su película que estrenó y presentó en el Festival de Cannes en 2018, con el título *The Man Who Killed Don Quixote*.

Una fiesta quijotesca y cinematográfica

Cuando la vi, la consideré inmediatamente una verdadera ‘fiesta quijotesca y cinematográfica’. A lo largo de todos esos años, Gilliam no había dejado de profundizar en la lectura del libro, mostrando conocerlo muy bien así como la iconografía producida a su alrededor y sus interpretaciones más contemporáneas.

Para quienes no vieran la película, conviene saber que, tal como en el libro de Cervantes tenemos, estructuralmente, y ficcionalmente, un libro dentro del libro –el manuscrito de Cide Hamete a partir del cual el autor cervantino nos cuenta lo que estamos leyendo cuando leemos el *Quijote* de Cervantes- también aquí tenemos la película que está rodando Toby ahora y la que rodó hace 10 años, dentro de la película *The Man Who Killed Don Quixote*, rodada por Gilliam, creando con ello varios planos narrativos.

Tal como había hecho ya O. Welles, T. Gilliam empieza su *Quijote* con la representación de un escenario donde se rueda una película sobre don Quijote. Un molino y unas enormes cabezas referencian el libro de Cervantes y su más conocida aventura: esos molinos de viento que a Alonso Quijano, ya autotransformado en Quijote, le parecen gigantes. Los demás objetos son instrumentos del rodaje y los varios personajes que actúan en el espacio de ese escenario son miembros del equipo de rodaje, ocupando un lugar protagonista el director del mismo: Toby («I am an artista», clamará él en algún momento). Y, *last but not least* ya que, como veremos, va a ocupar un lugar de relieve en la acción, entra en el escenario el productor de la película. O. Welles, recuérdese, había creado un marco narrativo semejante para su *Quijote*. Con una diferencia matricial: Welles es/representa él mismo el director, mientras que el director de la película de Gilliam se llama Toby y es representado por el actor Adam Driver; en la de Welles se llama Orson Welles.

Estamos en ambas películas en tiempos sus contemporáneos: en la de Welles en la España de Franco; en la de Gilliam, se llega hasta nuestros días con la introducción de refugiados musulmanes (Riccote en el libro) y los duques de tiempos cervantinos actualizados en un oligarca ruso de vodka e, incluso, en una alusión a D. Trump.

Como en el *Quijote* de O. Welles, la figura del director tiene un papel protagonista, aquí, presente en toda la película. El joven

estudiante Toby que, hace 10 años, vino a España para realizar un cortometraje, había ya entonces descubierto en Angélica a su Dulcinea y logrado convertir a un humilde zapatero en Quijote; regresa, ahora, para hacer su «gran» película. Y el espectador se recrea en la maestría narrativa que nos ofrece la interpolación de las imágenes de entonces, a negro y blanco, en el largometraje de ahora.

He dicho antes que la película empieza en el escenario del rodaje de un *Quijote*, la película de Toby. Pero, en rigor, ella empieza: 1) desde luego en el título, nuevo en la larga lista de películas basadas en el libro de Cervantes: *The Man Who Killed Don Quixote*; 2) aún antes de los créditos, en la autopresentación del Quijote cervantino: «yo soy don Quijote de la Mancha».

Una Casa de Citas cervantescas: el convento de Cristo, en Tomar

Llevados ya más de 1 hora y 20 minutos de película, y cuando están los personajes Quijote y Sancho en medio de un bosque, donde, en un riachuelo, se están lavando los cuerpos y trajes muy sucios de las últimas aventuras, escuchan los sonidos de gente, caballos, instrumentos musicales. Se miran para ver de dónde vienen los sonidos: una cortesana vestida con trajes espléndidos de los Siglos de Oro viene acompañada de unos cuantos hombres, con indumentaria igualmente espléndida y todos montados en magníficos caballos. La dama reconoce a Sancho: 'en realidad', en el primero plano de la narrativa cinematográfica, el espectador la conoce ya como la mujer del jefe -«I am the boss's wife», dice ella repetidamente- o sea, la mujer del productor de la película, la cual había tenido ya un encuentro erótico con Toby, el director que está rodando las aventuras de don Quijote y, a estas alturas, está ya transmutado por éste en Sancho. Dice ella que se dirigen a su palacio para las fiestas de Semana Santa y los invita a que la acompañen.

Van vestidos todos con trajes del siglo XVII y el buen lector del libro de Cervantes se da inmediatamente cuenta de que allí se empieza a contar «lo que le avino a don Quijote con una bella cazadora» como estaba anunciado en el título del capítulo 30 de la llamada Segunda Parte del *Quijote*. Con estas palabras, narra el narrador cervantino, o quizás fuera Cid Hamete, el encuentro:

Sucedió, pues, que otro día, al poner del sol y al salir de una selva, tendió don Quijote la vista por un verde prado, y en lo último dél vio gente y, llegándose cerca, conoció que eran cazadores de altanería. Llegóse más, y entre ellos vio una gallarda señora sobre un palafrén o hacanea blanquísima, adornada de guarniciones verdes y con un sillón de plata. Venía la señora asimismo vestida de verde, tan bizarra y ricamente, que la misma bizarría venía

transformada en ella. En la mano izquierda traía un azor, señal que dio a entender a don Quijote ser aquella alguna gran señora, que debía serlo de todos aquellos cazadores, como era la verdad. (Cervantes 1989, 268)

Don Quijote manda a Sancho que transmita a la señora del palafrén y del azor su saludo. Hecha la presentación del caballero y del escudero, «la señora», que dice tener ya mucha noticia de ambos –«por haber leído la primera parte desta historia»– los invita a «una casa de placer» que por allí tienen. El narrador la llamará poco después «la duquesa» y a la «casa de placer» «castillo», y termina el capítulo informando que «con gran gusto de la duquesa y del duque, que tuvieron a gran ventura acoger en su castillo tal caballero andante y tal escudero andado» (1989, 272-3).

Larga será la estadía de ambos en la «casa de placer» de los duques. Y larga y variada la narrativa de las burlas que en ella van a sufrir y a protagonizar don Quijote y Sancho a manos de aquellos quienes –«por haber leído la primera parte desta historia», repito– bien sabían por dónde cogerlos para burlarse de ellos. Que no era otra su intención al invitarlos. Tantas y tan enredadas serán las aventuras y desventuras en esta parte del libro conocida como «el episodio de Don Quijote y Sancho en casa de los duques» que, habiendo empezado en el capítulo 30, la narración de los mismos irá hasta el final del capítulo 57, cerca de 200 páginas, cuando, por fin, «haciendo reverencia a los duques y a todos los circunstantes, y volviendo las riendas a Rocinante, siguiéndole Sancho sobre el rucio, se salió del castillo, enderezando su camino a Zaragoza» (1989, 470).

Volvamos, pues, a la película. A continuación del encuentro de Toby-Sancho y de don Quijote con «la mujer del jefe», Gilliam nos enseña a toda aquella panda, montada en sus caballos, ruidosamente entrando a galope por la puerta de una fortaleza medieval, subiendo una amplia escalinata que desemboca en el convento de Cristo, en la ciudad portuguesa de Tomar. Se escucha el sonido de las trompetas, y se ven a sus músicos vestidos de época, en las aberturas de los muros. ¡Con el castillo hemos dado, habrán dicho victoriosos Gilliam y su equipo de localizaciones!

Se trata, en verdad, de un magnífico monumento -Patrimonio Mundial de la UNESCO- cuya construcción empezó en el siglo XII y fue sucesivamente ampliándose hasta el siglo XVI. Nació como un convento de los Templarios, que terminaría como un convento de la Orden de Cristo. Tiene nada menos que siete espléndidos claustros, desde el pequeño y sencillo claustro románico de Santa Bárbara hasta el claustro grande, ya de arquitectura clásica y monumental, manierista. Juegos de escalinatas, algunas en caracol, pasamanos en espirales, ventanas, aberturas y bóvedas, largos pasillos, balcones, columnas, pisos superpuestos. Y, por supuesto, las celdas, la enfermería

monástica, la capilla, sin olvidar bodega, cocina y comedor. Y salas: la capitular y la de novicios. ¡Ah! Y las fachadas, claro. En una de ellas, en un piso superior que da a un patio, se encuentra la más famosa de las ventanas portuguesas: la llamada ‘ventana manuelina’, de estilo manuelino con decoración vegetalista, coronada con la cruz de Cristo, abierta y ‘bordada’ en la fachada occidental del coro. En fin, un espacio inmenso, plural y polivalente, literalmente espectacular, a la vez laberíntico y teatral, de posibilidades infinitas de movimientos, desplazamientos, puntos de fuga y escondites.²

Así, en esta que será la parte final de la película –y aunando la historia, la arquitectura, la política y la religión– se encuentra el espectador con un lugar que se ofrece como un *medio* ‘caído del cielo’-cuyas formas y colores, vacíos y signos, Gilliam, a mi juicio, va a utilizar magistralmente. También los pozos que están en el centro de los claustros, donde, por ejemplo, veremos a Angélica-Dulcinea tumbada, puesta en una cruz, a punto de ser quemada por las llamas que salen de dentro del pozo. Los claustros, a su vez, rodeados de balcones, columnas y pasillos donde se instalan y por donde deambulan los personajes en sus respectivos papeles de espectadores o de co-protagonistas, servirán de generosísimos escenarios o tablado donde Gilliam monta desde la quema de un inmenso árbol construido con sillas y objetos desechables hasta escenas de lucha, desfile de mascarados, e incluso un baile flamenco ejecutado por Angélica. Con música, por supuesto que, en este caso, es de guitarras.³

Sigo en el convento. Y he dejado para el final la ‘joya de la corona’, la más pequeña y el más antiguo de los elementos de este conjunto arquitectónico. En lo alto de la escalinata por donde suben los caballos y quienes los montan cuando entran al castillo, se ve en la película una construcción redonda, medieval. Se trata de la célebre Charola del convento, considerada uno de los más originales y emblemáticos monumentos de la arquitectura de los Templarios, con una poderosa estructura cilíndrica, construida en el siglo XII y principios del s. XIII. Pero será en su interior –un estrecho espacio circular con una bóveda sustentada por columnas profusamente policromas, rodeado por un deambulatorio con estatuillas, abierto a una pequeña sala, encimada por un pequeño coro con una ventana– donde nos llevará y mantendrá Gilliam durante varias secuencias.

Se dice que quizás, con esta Charola, se pretendió reproducir la iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén. En este reducidísimo espacio montó Gilliam una parte fundamental de la «casa de placer» o castillo

² Puede el lector ver algunas imágenes del convento aquí (se aconseja quitarle el sonido): <https://www.youtube.com/watch?v=yQWcxuzNM-Y>.

³ Se puede ver algo de ello en: <https://www.youtube.com/watch?v=m1VXweoZZj4&t=43s>, a partir del minuto 1’01”.

-que así lo designa el narrador cervantino- de los duques: la enorme mesa de la fiesta, donde se sientan los «señores» -ahora actualizados: los duques de Cervantes son, aquí, el productor de la película que están rodando y también su amante, acompañados por el mafioso ruso del vodka, potencial financiador de la película, con su séquito donde se incluyen los guardaespaldas. Allí tiene lugar un gran baile, acompañado por el *Vals no. 2* de Shostakovich (¿guiño-homenaje a Kubrick?), allí monta Gilliam algunos de los episodios cervantinos: como el de «la dama dolorida» con todas aquellas mujeres y sus trajes; el de «clavileño», o sea don Quijote montado en un enorme caballo de madera, que sube iluminado por la fuertísima luz de la luna; entran y salen gigantes... el todo en un clímax bufonesco y 'carnavalesco' (en el más genuino sentido rabelaisiano, analizado y teorizado por Bakhtine) que se prolongará en las fiestas en los claustros y en las carreras de caballos y de gentes huyendo por los pasillos. El espacio real es muy reducido -solo lo sabemos quienes lo conocemos físicamente- pero Gilliam lo convierte en algo gigantesco, feérico por los colores de las columnas de los siglos XII-XIII y los trajes exuberantes de los personajes, los movimientos, la música, aprovechado y usado cada uno de los elementos como medios para crear acción y narración, de efectos marcantes: por ejemplo, la ventana del coro 'permite' la construcción de la luz de la luna, y un pequeño púlpito sirve de lugar privilegiado para un personaje que habla en un altavoz. Una riquísima Casa de Citas, pues, el Convento: citas literarias, cinematográficas e, incluso, musicales.

El exceso (en arte, ¿el exceso y la extravagancia son negativos?)

Mi colega cervantista S. López Navia leyó aquí mismo, en esta universidad, en 2018, una ponencia sobre la película que intituló «*El hombre que mató a don Quijote* de Terry Gilliam (2018) desde la transversalidad de la recreación» (López Navia 2021).

El objetivo del análisis era bien diferente del mío, pero allí López Navia cita una reseña sobre la película (Benito 2018), destacando que, en ella, se considera que:

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 [y donde se] desaprueba estos elementos de actualización de Gilliam, cuya interpretación del original se torna «simple e infantilizada», compensando esta simplificación con excesos formales. (López Navia 2021, 94)

Me resultó raro el concepto de cine -y desde luego de 'arte' que subyace a estas evaluaciones. ¿!Qué es lo 'demasiado' en arte!?, por

ejemplo. Por eso, fui directamente a leer dicha reseña. En ella, se encuentran afirmaciones como las siguientes:

su extravagante y singular versión

El argumento, tan trillado como inverosímil, acoge la delirante versión de algunas aventuras del libro que resultan tan extravagantes como poco creíbles, quebrantándose así el precepto cervantino sobre “las verdaderas historias” y su exigencia de coherencia y verosimilitud. El resultado 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.

Lo mismo ocurre con el castillo de los duques, suplantados por un *boss* ruso psicópata (Jordi Mollá) y sus sicarios, donde el arte de Els Comediants se diluye entre las orgiásticas y extravagantes secuencias que encubren la melancolía de don Quijote.

Todo contribuye a la impresión de que Terry Gilliam ha subordinado la complejidad del libro a una interpretación simple e infantilizada, y lo compensa con un exceso formal y visual basado en la acumulación de imágenes y acciones.

la densidad y exceso de extravagancias, de esta surrealista y en ocasiones esperpéntica película. (Benito 2018)

Y me acordé, entonces, de que, por cierto, en la película –de modo semejante a la profunda dimensión metaliteraria que Cervantes construye en su libro, también Gilliam desarrolla un nivel metacine-matográfico en su película. Por ejemplo, en cierto momento de conversación entre Quijote y Toby, él pone en boca de éste la afirmación de que aquellas palabras que Quijote está diciendo las escribió él, no Cervantes, y que «un guión de película tiene un lenguaje diferente de una novela». (Y sigo preguntándome: ¿que idea de ‘arte’ se tiene cuando se usa negativamente conceptos como ‘extravagante’, ‘exceso, surreal, esperpento?’)

De hecho, queda también claro que quién hace aquellos comentarios tiene una idea muy ‘simple’ del *Quijote* de Cervantes, por ejemplo, cuando se refiere a: «el precepto cervantino sobre ‘las verdaderas historias’ y su exigencia de coherencia y verosimilitud.» Y quizás tampoco conozca suficientemente lo que «ocurre en el castillo de los duques», narrado por Cervantes, donde, además de mucho más: hay un gran patio y muchos «criados y criadas de aquellos señores» que coronan «todos los corredores del patio» y «una sala adornada de telas riquísimas de oro y de brocado» y doncellas y pajes y palafreros

y lacayos y «cuadras» con «ricos lechos». Y una sala «adornada de telas riquísimas de oro y de brocado» y «con puesta una rica mesa» (Cervantes 1989, *passim* 273-27). Y donde tienen lugar episodios nada ‘verosímiles’ por obra y arte, pues claro, de los encantadores y malandrines... que diría Quijote y quienes le siguen el juego. Por fin, tampoco parece conocerse la crítica cervantista más moderna que, apoyada en los referidos análisis de Bakhtine, muestra la profunda dimensión carnavalesca que gana forma en el libro de Cervantes.

En cuanto a la actualización de la crítica social que Cervantes no había escatimado, también aquí ella es, en efecto, implacable. Además de los duques actualizados en el productor de la película y en el mafioso del vodka, tenemos, entre otros episodios: la liberación de los «galeotes», con Quijote atacando a la Guardia Civil; la persecución religiosa; los inmigrantes musulmanes que viven en menos que chabolas y se esconden de la Inquisición; el gitano que es considerado el «ladrón» pero que no roba. En cuanto al ‘exceso’, como escribí en una pequeña nota:

Quienes conocen el cine de los Monthy Python y, también, el libro de Cervantes, entienden que para T. Gilliam el *Quijote* haya sido una tentación inexcusable. Porque el *Quixote* no es tan solo un Caballero fantástico y su escudero ni mucho menos unos cuantos episodios de los cuales se conoce poco más (y mal) que el de los molinos de viento. (Abreu 2022)

En efecto, la desbordante *inventio* de Cervantes –y asimismo la apropiación de una rica tradición de imaginación literaria por él reescrita –pone en escena casi 900 personajes y una infinidad de situaciones, de las más tristes y disfóricas hasta las más burlescas: enredadas en el plano de la acción y polivalentes en los planos simbólicos e ideológicos. Excesivas. ¿Que episodios, pues, poner en escena? Gilliam, también él desbordante, optó por muchos, más que cualquier otra película había alguna vez traído para el cine. O, como dijo J. Price, el magnífico actor británico que interpreta a Quijote, en la conferencia de prensa en Cannes, en 2018: «With Terry more is more».

Y, por fin, Goya (un breve apunte)

En una de las más conmovedoras secuencias –humanamente conmovedora y cinematográficamente espléndida– Toby (otro excelente actor, Adam Driver) reencuentra a su Quijote, quien, dentro de un carrromato desmantelado en una aldea que se llama «Los Sueños», por entre caminos con eólicas (los molinos están en el lugar del rodaje) proyecta su vieja película, bajo el anuncio «Quijote vive». En fondo, el *Coloso* de Goya. Aquí, filmado sobre una sábana sucia colgada en uno

de los laterales de un camión de rodaje. Ese mismo Goya, cuyas caras monstruosas de sus pinturas negras O. Welles había utilizado para transformar las aspas de los molinos en gigantes. Y sigo preguntándome: ¿Qué aporta Goya? ¿Qué efectos narrativos produce, además del guiño a O. Welles? Según que espectador..., sombras, miedos...

(Y, puesto que he de terminar, dejemos, por ahora, los efectos especiales en los cuales, como sabemos, Gilliam tiene una larga experiencia.)

No nos queda ninguna duda de que el *Quijote* constituye una de las narrativas más transmedializadas de la historia de las llamadas literaturas occidentales. En la Pintura, en el Cine, en el Teatro, en la Escultura, en la Música... Y una riquísima Casa de Citas, pues, como se vio en el Convento: citas literarias, cinematográficas, musicales, arquitectónicas. En este *The Man Who Killed Don Quixote*, he querido señalar el aprovechamiento, en mi opinión magistral, del espacio polivalente del Convento de Tomar en la construcción de teatralizaciones y carnavalizaciones distópicas y extremas: esos mismos procedimientos que, como he referido antes, algunos de los más relevantes estudios cervantinos de nuestros días (en lecturas inspiradas por Bakhtine) vienen mostrando en la puesta en escena –es decir, en texto– de muchas de las ‘locuras’ quijotescas. Procedimientos que la imaginación y creatividad plásticas de Gilliam ponen en imágenes, mostrados por actores excepcionales y los medios que las piedras, las formas y los huecos de un convento le proporcionaron. Para dar a ver, en esta película, como en ninguna otra antes, la riqueza y complejidad del libro de Cervantes.

Bibliografía

- Abreu, M.F. (2022). «O Quixote de Gilliam». *J.L – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 41(1340), 25.
- Benito, G. (2018). «El hombre que mató a Don Quijote». *Revista de cine Encadenados*, 12 de junio. <https://encadenados.org/criticas/el-hombre-que-mato-a-don-quijote-1/>.
- Cervantes, M. de [1615] (1989). *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, vol. 2. Ed. por L.A. Murillo. Madrid: Clásicos Castalia.
- Gilliam, T. (2018). *The Man Who Killed Don Quixote* [DVD]. WB.
- López Navia, S. (2021). «El hombre que mató a don Quijote de Terry Gilliam (2018) desde la transversalidad de la recreación». Sáez, A. J. (ed.), *Admiración del mundo = Actas selectas del XIV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 185-98. *Biblioteca di Rassegna iberistica* 24. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-579-7>.
- Welles, O. (1955-92). *Don Quixote de Orson Welles*. Película inconclusa. Versión de 1992, producida por P. Irigoyen y dirigida por J. Franco. Madrid: El Silencio.