

Exploración del espacio liminal en las transposiciones cinematográficas del Quijote de Pabst, Welles y Gilliam

Exploring the Liminal Space in Film Adaptations of Don Quixote by Pabst, Welles and Gilliam

Simona Cosmano^{1*}  

¹ Universidad Católica de Murcia, España. 

*Corresponding autor

Recibido: 16/04/2025

Aceptado: 12/06/2025

RESUMEN

Este ensayo se propone analizar el espacio liminal en la novela del Quijote de Miguel de Cervantes y su reinterpretación en las adaptaciones cinematográficas de Pabst, Welles y Gilliam. Se analiza como los tres directores han capturado la esencia de este espacio y su relevancia en la narrativa cervantina. A través de esta investigación, se busca comprender cómo el lenguaje visual del cine puede amplificar y enriquecer la comprensión de este clásico.

ABSTRACT

This essay aims to analyze the liminal space in the novel Don Quixote by Miguel de Cervantes and its reinterpretation in the film adaptations by Pabst, Welles, and Gilliam. It explores how the three directors have captured the essence of this space and its significance in Cervantine narrative. Through this research, the aim is to understand how the visual language of cinema can amplify and enrich the understanding of this classic literary work.

Palabras clave: Don Quijote, espacio liminal, Gilliam, Pabst, Welles, cine

Keywords: Don Quixote, liminal space, Gilliam, Pabst, Welles, films



INTRODUCCIÓN

«En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo», así suena el íncipit de una de las más célebres novelas de todos los tiempos, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Desde su primera frase, Miguel de Cervantes sumerge al lector en una narración que desafía las coordenadas espaciales y temporales esenciales para leer su obra.

El autor proporciona a su lector referencias geográficas concretas, como La Mancha, Sierra Morena y El Toboso, pero oculta deliberadamente el nombre del lugar de origen del protagonista. Esta estrategia recuerda el consejo sugerido por el retórico latino Quintiliano en el siglo I d.C., quien en su *Institutio Oratoria* recomendaba mantener al público en un estado de tensión y expectativa (Quintiliano, 1920/2024, Tomo I, Capítulo 8, p. 395).

La imprecisión geográfica del lugar de origen de Don Quijote ha producido un vasto corpus literario que sigue creciendo. Fernández Nieto, en su ensayo, hace un recorrido entre los investigadores que se han ocupado de este asunto desde Vicente de los Ríos que ya en 1780 considera Argamasilla el lugar de origen de Don Quijote hasta nuestros días con Parra Luna que identifica este lugar en Villanueva de los Infantes (Fernández, 2022, pp. 113-130).

Cervantes crea una verosimilitud topográfica mediante la fusión de elementos reales y ficticios, conformando un espacio simbólico donde lo real y lo imaginado se superponen, una estrategia narrativa que prefigura el concepto de *no-lugar* de Marc Augé (1992).

Según Augé, un *no-lugar* es un espacio desprovisto de identidad histórica o relacional, caracterizado por la transitoriedad y la ausencia de referencias fijas: «Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar» (Augé, 1992, p. 83).

Además, la ausencia del nombre del pueblo natal del caballero afecta tanto la identidad del lugar como la del protagonista, a quien Cervantes, deliberadamente confunde incluso el apellido: «El lugar, palabra que se emplea a menudo en el *Quijote*, es impreciso [...] es, sin embargo, el término que utiliza para la identificación del protagonista. Más de un apellido, de lo que, curiosamente, Cervantes no está seguro, omite información personal para confundir la identidad» (Finello, 2012, pp. 174-175).

Paralelamente al no-lugar, Cervantes crea otra dimensión espacial (Elsaesser y Hagener, 2015, p. 5) situada entre la realidad y la imaginación, donde el lector experimenta una constante sensación de curiosidad. Tanto el autor como el protagonista conocen el punto de partida del viaje, pero lo mantienen en secreto. Esta dimensión espacial adquiere mayor sentido si se



considera como un espacio de tránsito, donde los viajeros no establecen vínculos significativos con el entorno (Augé, 1992, pp. 91-92).

Según Augé, el espacio es una intersección de elementos en movimiento, y es precisamente este tránsito constante el que genera el arquetipo del no-lugar. Esta definición es aplicable al *Quijote*, donde la indefinición del territorio manchego refuerza la ambigüedad entre realidad y ficción.

La presente investigación explora cómo Pabst, Welles y Gilliam han trasladado la incertidumbre espacial de la novela cervantina a sus adaptaciones cinematográficas, empleando el lenguaje visual para enfatizar el carácter liminal presente en el *Quijote*. En particular, se analizará la representación del espacio liminal en la novela, su reinterpretación en el cine y su importancia en la relación entre Don Quijote y Sancho Panza.

En las películas de estos tres directores, el *espacio liminal* no solo es un recurso narrativo, sino también una estrategia cinematográfica que permite profundizar en el sentimiento amical entre los protagonistas.

Antes de adentrarnos en el análisis de algunas escenas de las películas *Don Quichotte* (Don Quichotte, G. W. Pabst, 1933), *Don Quijote de Orson Welles* (Wells & Franco, 1992) y *El hombre que mató a Don Quijote* (Gilliam, 2018), resulta necesario analizar el *espacio liminal* en la obra cervantina como un espacio de frontera donde lo conocido y lo desconocido se entremezclan.

Posteriormente, abordaremos el análisis de la escena de la primera salida de Don Quijote en la película de Pabst, seguiremos con la escena de Sancho en busca de Don Quijote en Pamplona en *Don Quijote de Orson Welles*. Finalmente, analizaremos las escenas de la liberación de Javier en el viejo carro y de Toby en el vertedero en *El hombre que mató a Don Quijote* de Gilliam.

El objetivo es demostrar cómo el cine traduce el espacio liminal presente en la novela *Don Quijote* al lenguaje visual, convirtiéndolo en un recurso narrativo y estilístico clave para transmitir mensajes ya inscritos en el texto como la amistad.

DESARROLLO

El Espacio liminal: definición y antecedentes

La palabra *liminal*, derivada del latín *limen*, «frontera» fue introducida por primera vez por el antropólogo francés Van Gennep en su obra *Les rites de passage* (2019), donde explora cómo diversas culturas primitivas celebran rituales de transición para señalar las etapas vitales de sus miembros.



Victor Turner (1988) amplió este concepto aplicándolo a estructuras sociales y culturales, destacando cómo los sujetos en estos espacios experimentan una transformación identitaria y se sitúan fuera de las normas convencionales. Para Turner, los espacios liminales son escenarios de ambigüedad, donde las categorías establecidas se desdibujan y emergen nuevas formas de percepción de la realidad.

En la década de 1990, Marc Augé (1992) presenta, junto a la noción de *espacio liminal*, la idea de *no-lugar* definida como un espacio sin identidad relacional ni histórica, caracterizado por la transitoriedad. Lugares como aeropuertos, autopistas o centros comerciales representan ejemplos de *no-lugares*, ya que carecen de arraigo y memoria colectiva.

En literatura, el *espacio liminal* se identifica como una porción de espacio situada entre dos dimensiones, ya sean temporales, espaciales o físicas, que escapa a la representación convencional del espacio y donde las identidades se alteran y se confunden (Corigliano, 2023, pp. 124-125).

El espacio liminal en la narrativa cervantina se materializa en la ausencia deliberada de una geografía estable para el protagonista. La omisión del nombre del pueblo de Don Quijote y la imprecisión de la ruta convierten La Mancha en un territorio simbólico más que geográfico.

Ejemplo emblemático de *espacio liminal* en la novela de Cervantes es el lugar de la venta, un sitio de tránsito que parece abrir un portal hacia otra dimensión y donde pasan cosas raras según Don Quijote (Finello, 2012, p. 176): «Por Dios, señores míos —dijo Don Quijote—, que son tantas y tan extrañas las cosas que en este castillo, en dos veces que en él he alojado, me han sucedido, que no me atreva a decir afirmativamente ninguna cosa de lo que acerca de lo que en él se contiene se preguntare, porque imagino que cuanto en él se trata va por vía de encantamento» (Cervantes, 2015, Tomo I, Capítulo XLV, p. 467).

En el contexto cinematográfico, el espacio liminal no es solo un lugar físico indefinido, sino una condición narrativa donde los personajes viven transiciones existenciales fundamentales. Estos lugares desestabilizan la percepción del tiempo y del espacio permitiendo la emergencia de visiones fantásticas o introspecciones simbólicas.

Lo raro y lo espeluznante en el espacio liminal

El espacio liminal, según Mark Fisher (2018), se desarrolla a partir de dos elementos: lo raro y lo espeluznante. Estos dos modos narrativos permiten explorar lo que se sitúa más allá de la percepción cotidiana. Lo raro se vincula a una presencia perturbadora, mientras que lo



espeluznante alude a una ausencia inquietante: «lo raro es aquello que no debería estar allí; lo raro es un tipo de perturbación, de algo erróneo: una entidad rara o un objeto que es tan extraño que nos hace sentir que no debería existir». En cambio, «lo espeluznante» se basa en una ausencia inquietante, vinculada a lo desconocido (Fisher, 2018, pp. 10-57).

Lo raro y lo espeluznante no siempre están ligados al terror, sino a la fascinación por lo extraño y lo desconocido, revelando lo familiar dentro de lo insólito. Además, la rareza mantiene una estrecha relación con el realismo (Fisher, 2018).

Cervantes sitúa su novela en La Mancha; juega entre ficción y realidad, entre lo familiar y lo extraño, transportando al lector a un mundo familiar, pero al mismo tiempo diferente. En la obra, lo raro se debe a lo que no encaja y no debería estar presente, como los gigantes en lugar de los molinos o el ejército en vez de las ovejas. En cambio, lo espeluznante radica en la ausencia del nombre del lugar. Así, por un lado, el no-lugar permite crear una nueva identidad para el protagonista y, por otro lado, el espacio liminal hace transitar al hidalgo por un mundo entre realidad y ficción, escenario ideal para sus aventuras caballerescas.

La omisión específica del lugar de origen es una estrategia que fomenta la incertidumbre (2018) y, por lo tanto, Cervantes convierte el espacio manchego en un catalizador perfecto para la constante reinención de la identidad del protagonista.

El lugar, el *no lugar* y el espacio liminal en el *Quijote*

Cuando Cervantes tituló su novela *Don Quijote de La Mancha*, añadiendo al título la tierra de origen de su protagonista, quizá no imaginaba que siglos después este espacio literario se convertiría en el emblema de «La Mancha de Don Quijote».

En el *Quijote*, Cervantes utiliza topónimos reales junto con descripciones de paisajes imaginarios (Bernardi, 2002, p. 37), creando como dice Jiménez (2015) una veracidad ficticia en torno a la ruta del caballero andante:

La veracidad es la cualidad de ser veraz [...] el problema es que la verdad como tal no es algo tan evidente pues depende en muchos casos de la mirada [...] son muy pocas las verdades absolutas incontestables [...]. Exigir a un escritor que se ciña a la verdad como idea absoluta, objetiva y perfecta sería coartar su creatividad [...] en general se asume que en lo literario no es la veracidad lo más importante sino la verosimilitud, la cual es fundamental para que el lector se adentre en la narración (Jiménez, 2015, p. 88g).¹

¹ Lo que afirma Jiménez encuentra precedentes en filósofos y autores clásicos como Aristóteles y Horacio, quienes subrayaron la importancia de la credibilidad narrativa para cautivar al público. Cervantes estuvo profundamente influenciado por sus ideas. Andino (2008, pp. 51-147).



La «veracidad ficticia» del territorio manchego desafía a los investigadores en la identificación de los lugares de las aventuras del viejo hidalgo. En La Mancha de Cervantes, lo real y lo imaginario se difuminan: «(La Mancha) es pura alusión, un nombre, o se si prefiere, varios nombres concretos y reales que en determinados momentos de la novela han permitido situar, aunque sea en forma aproximada, las aventuras manchegas de Don Quijote» (Martínez, 1957, p. 23).

Analizar los niveles espaciales en la obra cervantina es complejo debido a que Cervantes fusiona lugares reales e imaginarios, creando una atmósfera única; la venta, por ejemplo, parece estar en múltiples localidades simultáneamente (Sánchez, 2018, pp. 269-281).

El *no-lugar* en el *Quijote*

Cervantes juega continuamente con la verosimilitud topográfica y la omisión del lugar de origen del caballero no solo despierta la curiosidad del lector, sino que transforma este espacio en un escenario indefinido.

La ausencia del nombre del pueblo natal del protagonista en la novela convierte el lugar en un espacio anónimo, afectando tanto la identidad del entorno como la del personaje principal.

En la novela, este lugar sin identidad actúa como un *espacio liminal*, un espacio que Cervantes utiliza para la aparición de lo extraordinario y lo fantástico y que se materializa en escenarios como la venta, un lugar de tránsito donde la realidad y la fantasía se entremezclan.

El crítico literario Orlando, en su obra *Il Soprannaturale Letterario* (2017, pp. 45-53), explora el uso del sobrenatural en el *Quijote*. Orlando afirma que tres temas identifican un texto sobrenatural: localización, reglas y magia. Ya hemos tratado la localización en la novela. En cuanto a las reglas, Don Quijote instruye a Sancho sobre la caballería, explicándole cómo actuar. La magia y los encantadores son constantes en la vida del caballero, y él cree que le son hostiles. Don Quijote cree en ello y Orlando afirma que esto valida al *Quijote* como novela de lo sobrenatural (2017, p. 47).

El *espacio liminal* en el *Quijote*

El autor construye su novela sobre una constante tensión entre realidad y ficción. La geografía del *Quijote* combina lugares reales con escenarios imaginarios, transformando el territorio manchego en un espacio ambiguo y fluido que se alinea con el concepto de *no-lugar* propuesto por Augé (1992).

Sin embargo, esta dimensión espacial no se circunscribe únicamente al concepto de no-lugar, sino que adquiere una profundidad adicional al configurarse como un espacio de transición donde las normas de la realidad parecen suspenderse.



El concepto de espacio liminal, introducido en el ámbito antropológico por Van Gennep (2019) en 1909 y ampliado por Tuner (1988), se refiere a un espacio intermedio donde las identidades se transforman y las normas habituales se disuelven. En la literatura y el cine, este espacio permite la aparición de situaciones extraordinarias y la reinterpretación de las categorías convencionales de la realidad.

La falta de una localización precisa y la ambigüedad identitaria del propio protagonista convierten el mundo del *Quijote* en un *espacio liminal*, un territorio intermedio en el que la lógica cotidiana se disuelve.

Ejemplo emblemático de espacio liminal en la novela es la venta. Aunque aparentemente es una simple posada, en la novela cervantina se convierte en un escenario de tránsito que parece abrir un portal hacia lo extraordinario y donde tienen lugar eventos insólitos que desafían la percepción de los personajes y del lector (Cervantes, 2015, Tomo I, Capítulo XLV, p. 467).

El espacio liminal desde la novela al cine: las transposiciones cinematográficas del *Quijote* de Pabst, Welles y Gilliam

El cine ha sabido trasladar la ambigüedad espacial del *Quijote* mediante recursos visuales y narrativos. La transposición del espacio narrativo de la novela cervantina al cine no solo permite evocar en el espectador emociones complejas, sino que también simbolizar transiciones y crisis. La representación del espacio liminal en el cine se logra a través de metáforas visuales como habitaciones vacías, callejones nocturnos y paisajes desolados que evocan peligro y misterio, introduciendo temas como la dualidad del individuo a menudo representada a través de proyecciones de sombras en las paredes.

Darío Villanueva, en *El Quijote antes del cine: Filmoliteratura* (2020), analiza la novela cervantina desde una perspectiva precinematográfica, identificando en la prosa de Cervantes una narrativa visual implícita (Villanueva, 2020, pp. 43-113).

Villanueva sugiere que la cinematograficidad de la escritura cervantina radica en la plasticidad de las palabras y en técnicas narrativas que anticipan el lenguaje cinematográfico, como el uso de flashbacks, montaje paralelo y descripciones sensoriales del paisaje.

El espacio liminal, clave en el *Quijote*, se convierte así en una herramienta cinematográfica que genera tensión, suspense y simboliza transiciones emocionales.



En las obras cinematográficas de Pabst, Welles y Gilliam, el espacio liminal es el punto de encuentro entre la palabra y la imagen, una herramienta perfecta para explorar la condición humana. A través de este recurso, los directores resaltan la entrañable amistad entre Don Quijote y Sancho Panza, evidenciando que este vínculo es esencial para el ser humano, pues solo con un verdadero amigo es posible atravesar momentos de incertidumbre y crisis.

El *Quijote* adaptado por Pabst

G. W. Pabst hizo la primera película sonora del *Quijote* (1933), un hito en la historia del cine. La cinta dura solo 80 minutos y condensa las escenas más emblemáticas de la obra cervantina de forma cohesiva y dramática. Herranz considera la película un tributo personal al texto de Cervantes (Herranz, 2016, p. 116).

Pabst situó al final de su película dos escenas que en la novela están al principio: la de los molinos de viento y el auto de fe que con un truco de montaje al revés hace renacer lentamente al *Quijote* de las cenizas.

Pio Baldelli consideró la película de Pabst como una continuación estética del texto cervantino (Baldelli, 1970, p. 67), enriquecido por recursos visuales y juegos escénicos típicos del expresionismo alemán, evidentes en la cinta tanto en el montaje con el uso de ángulos como en los contrastes de luces (Barbaro, 1973, pp. 170-171). Pero, el expresionismo se encuentra sobre todo en la exploración de las emociones de su autor que son las mismas emociones de Don Quijote en la simbólica escena de la hoguera de los libros: un hombre desilusionado que veía arder sus propios libros considerados como arte degenerado.

En una secuencia clave (00:21, 00:35, 00:23:03), Pabst representa visualmente la esencia de la amistad entre Don Quijote y Sancho a través de metáforas visuales como ventanas y puertas, simbolizando un viaje entre la realidad y la fantasía y convirtiendo a Don Quijote en una sombra, externalización de su nueva identidad.

En la oscuridad de la madrugada, Don Quijote tras recibir la investidura de caballero en una taberna por un falso Rey Arturo, decide que ha llegado la hora de emprender su camino y va a despertar a Sancho.

El pueblo, en un típico silencio rural, está desierto; las casas blancas parecen segmentadas por la oscuridad. Mientras todo el pueblo duerme, se oye la voz de Don Quijote llamar a su compañero.

Un plano entero sobre Don Quijote lo muestra a través de una ventana enrejada. Desde dentro le contesta su futuro escudero; un primer plano muestra Sancho siempre a través de la ventana. Los dos personajes, a través de los barrotes, parecen encarcelados, como prisioneros de sus propias ilusiones. Momentos después, una puerta se abre en la oscuridad de la noche, en el



silencio de un callejón, Don Quijote espera. Sancho sale de la puerta y la cámara desciende de un plano entero de Don Quijote a un plano medio que enfatiza a Sancho que se está vistiendo cerca de una pared. La cámara se detiene sobre la figura de Sancho y en la pared se proyecta la sombra de Don Quijote. Protagonista de la escena es ahora la sombra, imponente y majestuosa respecto a Sancho. La sombra se yergue como la externalización de la interioridad del personaje (Stoichita, 1999, pp. 140-142). Es como si la cámara hubiese captado lo íntimo de Don Quijote y lo proyectara sobre otra superficie que es verídica (Godard, 1986) y que actúa como filtro para decir la verdad (Elsaesser & Hagener, 2015, pp. 31-55). En un plano medio, junto a la figura de Sancho, Don Quijote-Sombra incita Sancho a la acción.

Cuando Sancho se une a Don Quijote en un callejón oscuro, que representa el espacio liminal en el cine, mientras todos duermen y la sombra de Don Quijote se proyecta sobre la pared, simbolizando su transformación, es en este momento, al amanecer, cuando comienzan las aventuras de los dos amigos Don Quijote y Sancho Panza.

Mientras Pabst explora el simbolismo de la sombra y el amanecer de una amistad, Welles adopta una visión más crítica, transformando el *Quijote* en una figura atemporal atrapada en una España cambiante.

El *Quijote* visto por Welles

El *Don Quijote de Orson Welles* (Welles, Franco, 1992) es un misterio del cine, al igual que La Mancha de Don Quijote en literatura. Es una película no película (Aniballi & Pomponio, 2015), un proyecto personal de una obra que es una búsqueda creativa sin par.

Como señala Herranz (2016, p. 285), Welles nunca quedó satisfecho con el montaje final, atormentado por un complejo de perfeccionismo. Su proyecto era ambicioso: una película-ensayo casi muda con la voz del director como narrador; los protagonistas deambulan como fantasmas en un espacio temporal propio, donde el anacronismo se presenta en términos modernos. Una película no comercial, sin sinopsis y como hilo conductor sólo la novela cervantina en una ambientación onírica a través del magistral uso del blanco y negro y del fragmento fílmico (López, 2015, p. 154).

En estos fragmentos fílmicos, Don Quijote parece un caballero con la cabeza entre las nubes, aquellas nubes que solo en un momento específico del año, como decía el director, era posible filmar. Central en cada fragmento es la genuina conexión entre Don Quijote y Sancho, entre el mito y el personaje.

En una entrevista Welles admitía su temor hacia los tiempos modernos que habrían podido despojar el mito de Don Quijote.



Rosenbaum, su mayor estudioso, añade: «También dijo en una entrevista que, tras la muerte de Francisco Franco, por un tipo de paradoja, él creía que Don Quijote y Sancho Panza no deberían haber sobrevivido en una España post-franquista. Y pienso que, según él, este concepto debía ser central en un posible reajuste del film como un ensayo cinematográfico» (Rosenbaum, 2007).

Welles efectivamente así declaraba en 1982 en una entrevista a Bill Krohn:

Paradójicamente, con la liberación de España, la democracia frágil, el turismo, Don Quijote y Sancho Panza se han evaporado, es la triste constatación que debo hacer [...] Ahora hay que recorrer grandes extensiones antes de encontrar a esos dos hombres que antes se veían fácilmente en el horizonte. Rodamos alguna cosa bastante larga en Pamplona con Sancho Panza en medio de la gente. Nadie se dio cuenta, la gente pensaba que simplemente se trataba de un español despistado. Iba vestido de época; era el episodio en el que Don Quijote quiere ir a la luna [...] La España eterna [...] era eterna y ahora tengo que mostrar lo contrario. (Krohn, 2004, p. 70)

A la luz de esta última entrevista los dos fragmentos que se suceden en la versión montada por Franco del año 1992 (1.15:33:00-1.32:14:00), «Sancho buscando a su amo en Pamplona» y «Don Quijote encarcelado en una jaula», resultan reveladores.

La búsqueda desesperada de Sancho y la jaula de Don Quijote son la materialización en imágenes del temor de Welles: el confinamiento del mito. Figura clave en la película es Sancho que actúa como puente entre director y espectador; se dirige a la cámara y al público, se indigna contra quien ha encarcelado a su señor. El escudero no es solo el amigo de Don Quijote, sino que también desempeña la función de guardián del mito de Don Quijote.

Welles logra capturar el espacio liminal presente en la novela de Cervantes, jugando hábilmente en su película con la alternancia entre mito y personaje histórico, así como entre pasado y presente. Los dos protagonistas son presentados como funámbulos que se deleitan caminando sobre el fino hilo que une estas distintas dimensiones. Candeloro (2016), al analizar la película de Orson Welles, subraya precisamente cómo el director explora con destreza ese espacio liminal, además de destacar la presencia de los dos elementos de lo «raro» y lo «espeluznante» (Fisher, 2018) en la célebre escena de los molinos de viento, donde emergen figuras pictóricas de Goya, descritas por Candeloro como «figuras inquietantes y perturbadoras» (Candeloro, 2016, p. 11).



La transposición de Terry Gilliam

La película *El hombre que mató a Don Quijote* (2018) es un tributo al arte y al acto creativo y es considerada por muchos como el testamento artístico de Gilliam.

El largometraje ofrece una serie de interpretaciones, que varían desde lo simbólico hasta lo metanarrativo. Cada personaje parece tener un significado específico: Toby representa al propio Gilliam, Javier encarna a Don Quijote, Angélica refleja el amor por el cine, y los ataques a los molinos se interpretan como metáforas de la creación artística.

Gilliam rinde homenaje en su obra a los dos grandes cineastas previamente analizados, G. W. Pabst y Orson Welles, estableciendo un diálogo creativo que revive y reinterpreta su legado cinematográfico.

Pabst es recordado por su uso del juego de proyecciones y su exploración del espacio liminal, mientras que Welles por el magistral uso del blanco y negro en los flashbacks del protagonista. Además, Gilliam, parece continuar la preocupación de Welles por la amenaza de la trivialización del mito de Don Quijote (Pronkecich & Latorre, 2022, pp. 107-126). Efectivamente, en su película, el protagonista Toby, acaba asumiendo el papel de protector, similar a Sancho Panza en la película de Welles.

Toby es un publicista que en su juventud filmó su proyecto de tesis sobre *Don Quijote* y que ahora utiliza al personaje literario para una campaña publicitaria. Aunque Toby degrada el mito al mercantilizarlo, termina rescatando a Don Quijote-Javier, el anciano zapatero que había interpretado al caballero en su trabajo estudiantil (Candeloro, 2022, p. 181).

La película se caracteriza por una fotografía con colores polvorientos que capturan la aridez de los entornos. Esto crea una atmósfera surrealista con paisajes mágicos gracias al bien calibrado uso de las luces y sonidos (Villanueva, 2020, p. 101).

Gilliam emplea estrategias narrativas de Cervantes, como la meta-narración, el perspectivismo, y el uso de flashbacks que entrelazan pasado y presente. La indeterminación temporal, sello de Gilliam, enriquece el juego entre realidad y ficción de la novela cervantina (Gutiérrez, 2019, pp. 274-295).

El director selecciona sólo algunos episodios de la obra literaria, entre los cuales el más emblemático es el de la liberación de los galeotes, que en la película es punto de partida de las aventuras de Toby-Sancho y Javier-Don Quijote (Gutiérrez, 2019, p. 295); aquí al igual que Pabst, Gilliam utiliza el espacio liminal para dar comienzo al viaje de los dos amigos.

Momentos clave de la película ocurren entre los minutos 26 y 40, donde dos escenas emblemáticas revelan importantes aspectos de la trama. La primera muestra a Toby intrigado por un cartel que dice «Don Quijote vive». Esta secuencia prepara el terreno para una segunda



acción escénica que se desarrolla en un vertedero. La primera escena tiene una función introductoria, mientras que la segunda es una especie de especulación de la primera.

Toby, atraído por el rótulo «Don Quijote vive», se detiene en ese lugar que parece un almacén de desechos cinematográficos, un sitio detenido en el tiempo con espadas, viejos letreros y trajes de escena. Toby entra en una vieja cabaña de feria, donde unas sábanas arrugadas sirven como pantalla para proyectar una antigua película en blanco y negro. Desde la proyección emerge una voz: «Nací en el año del Señor 1605 [...] tengo 400 años. No es fácil vivir tanto tiempo, pero no puedo morir. A menos que, quizás, pueda liberarme de mis propios sueños» (Gilliam, 2018, 00:28:36-30:20).

La voz pertenece a Javier, el viejo zapatero, quien recita fragmentos de la película juvenil de Toby. Cuando Toby reconoce finalmente la voz de Javier, su figura se fusiona con la imagen de Sancho en la proyección. Javier-Don Quijote lo identifica de inmediato como su escudero, exclamando: «¡Sancho!, ¿eres realmente tú? ¿Has vuelto a salvarme?» (Gilliam, 2018, 00:30:26-30:38). A los ojos de Javier, Toby se ha transformado en Sancho, el escudero venido para liberarlo de sus encantadores. Detrás de Javier se alza *El Coloso*, un cuadro de Goya que parece la emanación de su sombra.

La presencia del cuadro de *El Coloso* hace que la primera escena sea especular a la segunda porque el director recrea y utiliza el paisaje presente en la sección inferior del cuadro como escenografía del vertedero, reemplazando únicamente a los seres humanos por desechos y basura.

La escena en el vertedero aparece entre los minutos 35 y 39; Toby, tras incendiar accidentalmente el carro donde estaba encerrado Javier, huye hacia el set de rodaje donde está trabajando, pero es capturado por la Guardia Civil. Para evitar el tráfico de la Semana Santa, los agentes toman un camino rural. Allí se cruzan con Javier, que galopa sobre Rocinante y ataca a los guardias al ver a su Sancho detenido.

Gilliam recrea para esta secuencia el paisaje angustioso y desolado que se extiende a los pies de *El Coloso* de Goya, pero en vez de seres humanos huyendo desesperados nos muestra los vestigios de una sociedad ya devorada por el consumo.

En una situación surrealista, rodeado de los desechos de una humanidad consumista, Javier-Don Quijote le exige a Toby que vuelva a ser Sancho. Le entrega su sombrero y declara: «Te he traído tu ropa, Sancho. Ahora puedes dejar el disfraz. Estás libre» (Gilliam, 2018, 00:40:37-40:43). Es en este momento cuando Toby decide partir, dejando atrás el vertedero, un *espacio liminal* que se transforma en una ventana abierta hacia una posible redención. El vertedero,



espejo de la decadencia consumista, se transforma en un portal hacia la reinención gracias al arte y la amistad.

La presencia de *El Coloso*² detrás de Javier y el paisaje desolado del vertedero subrayan el mensaje central de la película: solo el arte, sea en la pintura, la literatura o el cine, tiene el poder de redimirnos y mantener vivos los sueños (Rabillon, 2018).

Ese gigante literario después de 400 años continúa siendo una fuerza que nos hace soñar y que puede ofrecernos consuelo en un mundo que ha reemplazado una sensación genuina como el asombro por la fealdad y el vacío (Scorranese, 2024).

CONCLUSIONES

El Quijote, un clásico entre los clásicos de la literatura mundial, sigue trascendiendo el tiempo y el espacio, permaneciendo como un objeto de estudio inagotable, siempre revelador e inspirador. La exploración del espacio liminal presente en la novela demuestra que las posibilidades de descubrimiento y reinterpretación de la obra son infinitas, especialmente al trasladarla al cine.

Más allá de su función como recurso narrativo, el espacio liminal en las películas de Pabst, Welles y Gilliam, emerge como la herramienta más adecuada para reforzar un elemento esencial de la obra cervantina: la amistad entre Don Quijote y Sancho Panza. El uso singular de esta estrategia por parte de los tres cineastas subraya cómo los momentos de transición y cambio no pueden ser atravesados sin la presencia del otro. Mientras Pabst y Welles alertan sobre la importancia del valor amistoso como ancla frente a las ilusiones, Gilliam, a través del personaje de Toby, ilustra la pérdida del camino cuando se abandona ese lazo esencial en busca de valores ilusorios, invitando al espectador a reflexionar sobre las consecuencias de desvincularse de las relaciones que nos definen como seres humanos.

Aunque presentan disparidades, las tres adaptaciones cinematográficas concuerdan en que el espacio liminal no solo simboliza la frontera entre lo tangible y lo ficticio, sino

² El término *coloso*, derivado del griego *κολοσσός* (*kolossós*), alude a una estatua de proporciones gigantescas o a algo imponente. [RAE, versión 23.1.2025] El cuadro de Goya, también llamado *El Pánico*, sigue siendo objeto de debate entre los críticos de arte por su ambigüedad y poderosa expresividad. Fue pintado entre 1808 y 1812 y ha estado en el Museo del Prado desde 1931. Gilliam parece tomar de esta obra no solo el paisaje, sino también los colores rojizos de una tierra abrasada por el sol, donde la naturaleza ha quedado inerte ante la acción devastadora del hombre. El gigante, de rasgos indefinidos y posición ambigua, no dirige su atención a los seres humanos que huyen aterrorizados en la parte inferior del lienzo. Su amenaza parece provenir de algo aún más siniestro, situado fuera de campo como manifestación de lo *espeluznante* y lo *raro* (Fisher, 2018).



también el territorio donde se puede reconfigurar la relación entre los dos protagonistas, un lugar en el cual esta conexión puede evolucionar hacia la amistad. En definitiva, el análisis del espacio liminal en *El Quijote* no solo enriquece la comprensión de la obra, sino que también abre un diálogo entre el cine, la literatura y los nuevos medios, proponiendo una vía para seguir desentrañando la profundidad de esta obra literaria magistral.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andino, A. de P. (2008). *Las fuentes grecolatinas en el Quijote* (Tesis doctoral). Universidad de Granada. <http://hdl.handle.net/10481/2056>
- Aniballi, A., & Pomponio, D. (2015, 10 de julio). Don Chisciotte, l'enigma. Quinlan. <https://quinlan.it/10/07/2024/don-chisciotte-lenigma/>
- Augé, M. (1993). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*. Gedisa.
- Baldelli, P. (1970). *El cine y la obra literaria*. Galerna.
- Barbaro, U. (1973). *Il cinema tedesco*. Editori Riuniti.
- Caneloro, A. (2016). Don Quijote «dentro» y «fuera» de la pantalla: la versión de Orson Welles. *Tonos Digital: Revista de Estudios Filológicos*, (31), 1-24.
- Caneloro, A. (2022). Cervantes y Goya: una lectura intertextual entre Orson Welles y Terry Gilliam. *Trasvases entre la literatura y el cine*, (4), 163-191. <https://doi.org/10.24310/TrasvasesTLC.vi4.14409>
- Cervantes Saavedra, M. de. (2015). *Don Quijote de la Mancha*. (F. Rico, Ed.). Alfaguara.
- Corigliano, F. (2023). Lo spazio liminale tra narrativa del soprannaturale e folklore digitale. *Margins / marges / margini. Rivista Multilingue di Studi Letterari, Linguistici e Culturali*, 1(1), 124-142.
- Elsaesser, T., & Hagener, M. (2015). *Introducción a la Teoría del Cine* (V. Camporesi, Trad.). UAM Ediciones. <https://doi.org/10.15366/intro.teoriacine2016>
- Fernández, M. (2022). El lugar de la Mancha. ¿Real o imaginado? En D. Migueláñez González y A. Vargas Díaz-Toledo (Eds.), *De mi patria y de mí mismo salgo: Actas del X Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Madrid, 3-7 de



- septiembre de 2018) (pp. 113-130). Universidad de Alcalá / Instituto Universitario de Investigación «Miguel de Cervantes».
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=861207>
- Finello, D. (2012). Los paisajes integrados del Quijote. En P. Botta y M. L. Cerrón Puga (Coords.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH: Siglo de Oro (prosa y poesía)* (Vol. 3, pp. 174-179). Bagatto Libri.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=769083>
- Fisher, M. (2018). *Lo raro y lo espeluznante* (Nuria Molines Galarza, Trad.). Alpha Decay.
- Gilliam, T. (Director). (2018). *El hombre que mató a Don Quijote* [Película]. Warner Bros. Pictures; Screen Media Films.
- Gutiérrez, A. (2019). ¿Un don Quijote aún más loco?: la reconstrucción del personaje cervantino en *El hombre que mató a don Quijote* de Terry Gilliam. *Anagnórisis*, (20), 274-295. <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/559926>
- Godard, J. L. (1986). *Godard on Godard: Critical writings*. Da Capo Press.
- Herranz, J. (2016). *El Quijote y el cine*. Cátedra.
- Jiménez, J. F. (2022). H.D. Inglis y el concepto de veracidad en la ruta de don Quijote. En D. Migueláñez González y A. Vargas Díaz-Toledo (Eds.), *De mi patria y de mí mismo salgo: Actas del X Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Madrid, 3-7 de septiembre de 2018) (pp. 887-900). Universidad de Alcalá/Instituto Universitario de Investigación «Miguel de Cervantes».
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=861207>
- Krohn, B. (2004). My favourite mask is myself. En S. Drössler (Ed.), *The unknown Orson Welles* (pp. 45-71). Belleville–Filmmuseum München.
- López, M. (2016). Semántica de la luz en la filmografía en blanco y negro de Orson Welles. *Filmhistoria Online*, 26(1), 7-29.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5855333>
- Martínez, J. M. (1957). *Defensa del Quijote. Teoría de la Mancha: ensayos manchegos*. Instituto de Estudios Manchegos.
- Orlando, F. (2017). *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*. Einaudi.
- Pabst, G. W. (1933). *Don Quijote* [Película]. United Artist.



- Pronkecich, O. & Latorre, J. (2022). El teatro de la crueldad en *El hombre que mató a Don Quijote*, de Terry Gilliam. *Pygmalion: Revista de teatro general y comparado*, (14), 107-126. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8788281>
- Quintiliano, M. F. (2024). *Institutio oratoria* (H. E. Butler, Trans.). Lyceum Institute. https://lyceum.institute/wp-content/uploads/2024/09/Quintilianc95-InstitutioOratoria_Reprint.pdf (Obra original publicada en 1920).
- Rabillon, K. (2018, 5 de abril). Gilliam: «L'arte? Un eterno conflitto tra controllo e fantasia». *Euronews*. <https://it.euronews.com/cultura/2018/04/05/gilliam-l-arte-un-eterno-conflitto-tra-controllo-e-fantasia->
- Rosenbaum, J. (2015, 24 de julio). Entrevista a Jonathan Rosenbaum (Entrevista realizada por Alessandro Anibali). Quinlan. <https://quinlan.it/2015/07/24/intervista-a-jonathan-rosenbaum/>
- Sánchez, J. (2018). Miguel de Cervantes en la geografía de la Mancha. *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 6(2), 269-281. <https://doi.org/10.13035/H.2018.06.02.23>
- Scorranese, R. (2024, 5 de enero). Goya e i suoi mostri: perché ci ricordiamo che oggi viviamo nella bruttezza. *Corriere della Sera*. https://www.corriere.it/cronache/24_gennaio_05/goya-suoi-mostri-perche-ci-ricordano-che-oggi-viviamo-bruttezza-dbfdfdee-ab2a-11ee-97df-1dec2b8b830c.shtml
- Stoichita, V. I. (1999). Breve historia de la sombra (A. M. Coderch, Trad.). Siruela. (Trabajo original publicado en 1997)
- Turner, V. (1988). *El proceso ritual* (Vol. 101). Taurus.
- Van Gennep, A. (2019). *The rites of passage* (2.ª ed.). University of Chicago Press.
- Villanueva, D. (2020). *El Quijote antes del cinema: Filmoliteratura*. Visor Libros.
- Welles, O, Franco, J. (1992). *Don Quijote de Orson Welles* [Película]. El Silencio Producciones S. A.

Conflicto de intereses

La autora declara que no tiene conflicto de intereses.



Declaratoria sobre el uso de Inteligencia Artificial

La autora no declara uso de herramientas de Inteligencia Artificial.

Declaratoria de disponibilidad de datos de investigación

No se generaron nuevos conjuntos de datos de investigación.

