



Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro
ISSN: 2328-1308
revistahipogrifo@gmail.com
Instituto de Estudios Auriseculares
España

Bautista-Cabrera, Álvaro
El encierro de don Quijote: la amenaza de la casa de los locos. Un
comentario a *Un tal Alonso Quijano* de Libia Stella Gómez (2020)
Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de
Oro, vol. 9, núm. 2, 2021, Julio-Diciembre, pp. 285-298
Instituto de Estudios Auriseculares
Pamplona, España

DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2021.09.02.21>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517569474020>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en [redalyc.org](https://www.redalyc.org)

[redalyc.org](https://www.redalyc.org)

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

El encierro de don Quijote: la amenaza de la casa de los locos. Un comentario a *Un tal Alonso Quijano* de Libia Stella Gómez (2020)

The Confinement of Don Quixote:
The Madhouse Menace. Comment
on *Un tal Alonso Quijano* by Libia
Stella Gómez (2020)

Álvaro Bautista-Cabrera

<https://orcid.org/0000-0002-0204-3923>

Universidad del Valle

COLOMBIA

alvaro.bautista@correounivalle.edu.co

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 9.2, 2021, pp. 285-298]

Recibido: 18-02-2021 / Aceptado: 12-04-2021

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2021.09.02.21>

Resumen. Este artículo analiza la locura del don Quijote de Cervantes y del personaje Albino/don Quijote de la versión del filme *Un tal Alonso Quijano* (2020), escrita y dirigida por la colombiana Libia Stella Gómez. Se argumenta que Cervantes plasmó un personaje que circula en el afuera, lejos de los encierros, aunque siempre al borde de ser confinado. Se discute la idea de que don Quijote está loco porque actúa, apelando a la distinción de Leader entre estar loco y mostrarse loco, para inferir que los locos sí actúan. El análisis del filme de Gómez revela que la cineasta acepta el encierro eludido de Cervantes, pero se toma libertades con respecto al original. La ficción de Gómez propone la causa de la locura del tal Alonso/ Quijote/Albino y enfatiza tanto el drama de la locura como la posibilidad de salir de esta sin morir.

Palabras clave. Locura; encierro; adaptación; Don Quijote; Cervantes; Libia Stella Gómez.

Abstract. This article analyzes the madness of Don Quixote of Cervantes and the character Albino/Don Quixote from the film version *Un tal Alonso Quijano* (2020), written and directed by the Colombian filmmaker Libia Stella Gómez. It claimed that Cervantes created a character that wanders outdoors, far from the confinement but always at the risk of being apprehended at any moment. It supports the idea that Don Quixote gets mad due to his performance, based on the differentiation done by Leader, between being crazy or showing oneself as a crazy person, to conclude that mad people simply behave this way. The analysis of Gómez film reveals that the filmmaker accepts the avoided confinement of Cervantes, but she allows herself some freedom from the original text. Gómez fiction presents the cause Alonso/ Quijote/Albino madness and emphasizes not only the drama of his madness but also the possibility of getting away with it without dying.

Keywords. Madness; Confinement; Adaptation; Don Quixote; Cervantes; Libia Stella Gómez.

I

No hay novedad en recordar que don Quijote «del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio»¹. El personaje se cree algo distinto de lo que es: don Alonso Quijano no coincide con quien es. Y ese desfase consigo mismo lo lleva a delirar lo que quisiera ser. La locura pues está en el centro de *El Quijote* como motivo que favorece la trama y como tema. En tanto trama facilita el llamado de atención del lector mediante las aventuras de un loco. En tanto tema convoca el problema de la locura en tiempos de Cervantes.

Si se piensa la fuente de la locura de don Quijote en el *Elogio de la locura* de Erasmo, habría que sopesar a qué locura se refiere el humanista de Róterdam. Según Sevilla Godínez:

Erasmo no alude a la locura que es propia de un estado mental trastornado o que viene acompañada de una alteración psíquica grave, a lo cual le convendría más la expresión latina *insania*, la cual se asocia a falta de cordura e incapacidad fisiológica para lograrla; por el contrario, la locura en la que se centra Erasmo está vinculada a la insensatez².

No se puede comparar la estulticia con la locura de don Quijote. De modo que la locura del personaje de Cervantes es diferente a la estulticia de Erasmo³.

1. Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, p. 73.

2. Sevilla Godínez, 2017, p. 51.

3. Esto puede cambiar con la idea de locura que Huizinga le asigna a Erasmo: «dos temas se entrelazan estrechamente: el de la saludable locura, que es la verdadera sabiduría, y el de la supuesta sabiduría que es pura locura» (1986, p. 146). Manejo el *Elogio de la locura* de Erasmo en la edición de Barcelona, Altaya, 1992.

En el loco cervantino se da la combinación entre locura y razón, aplica lo que dijo Chesterton: «El loco no es alguien que ha perdido la razón. El loco es alguien que lo ha perdido todo excepto la razón»⁴. Don Quijote pone en duda la locura y lo normal, pues su locura es una forma de razón. Con Foucault esta ambigüedad se explica al observar que la razón y la locura no son diferentes de manera tajante en los siglos anteriores al XVII:

La locura se convierte en una forma relativa de la razón, o antes bien locura y razón entran en una relación perpetuamente reversible que hace que toda locura tenga su razón, la cual la juzga y la domina, y toda razón su locura⁵.

Por esto, al inicio del teatro ducal, recordamos cuando, según la voz narrativa, don Quijote se cree por vez primera «caballero andante verdadero»:

Y todos, o los más, derramaban pomos de agua olorosas sobre don Quijote y sobre los duques, de todo lo cual se admiraba don Quijote; y aquel fue el primer día que de todo en todo conoció y creyó ser caballero andante verdadero, y no fantástico⁶.

Con esto deducen G. Maestro⁷ y Torrente Ballester la cordura de don Quijote:

Don Quijote de la Mancha es el «instrumento» de que se vale Alonso Quijano para sus fines, pero, si se altera la perspectiva, si [...] se ve el proceso desde don Quijote, personaje, máscara, entonces, para que pueda ser posible, necesita [...] el actor que la soporte, y, así, el actor (Alonso Quijano) es el instrumento del personaje⁸.

De igual manera, Saramago reafirma la cordura lúdica:

Don Quijote no está loco, [...] simplemente finge la locura. De ser así, no tuvo otro remedio que obligarse a sí mismo a cometer las acciones más disparatadas que le pasasen por la mente para que los demás no alimentaran ninguna duda acerca de su estado de alienación mental⁹.

Don Alonso no está loco, se concluye, es un hombre que actúa el personaje de don Quijote. He aquí pues la negación de la locura basada en unas palabras del narrador que contrastamos con las que dice don Quijote al recobrar el juicio: «Yo tengo juicio ya, libre y claro, sin las sombras caliginosas de la ignorancia, que sobre él me pusieron mi amarga y continua leyenda de los detestables libros de caballería»¹⁰.

4. Chesterton, 2010, p. 90.

5. Foucault, 2017, p. 54.

6. Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, II, pp. 273-274.

7. Maestro, 2020. Ver también Sama, 2016.

8. Torrente Ballester, 1995, p. 59.

9. Saramago, 2005, p. 23.

10. Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, II, p. 587.

No creemos que se pueda desestimar una locura del personaje que alterna sinrazón con razón; no creemos que *El Quijote* sea una aventura cómica sobre la locura fingida, actuada por un hombre cuerdo. En cambio, pensamos que Cervantes plantea una locura ambigua: la locura con periodos de cordura y razón, la locura con sabiduría¹¹.

Un asunto relevante del loco a partir del siglo xvii, según Foucault, es el encierro:

El internamiento de los alienados es la estructura más visible en la experiencia clásica de la locura, y ya que será la piedra de escándalo cuando esta experiencia llegue a desaparecer en la cultura europea¹².

No obstante, lo sorprendente es que la novela cervantina es un relato que le pone obstáculos al encierro que implica «perder el juicio». Don Quijote burla el encierro que como loco debería ser su destino en el siglo xvii en una casa de locos. La ausencia del encierro de don Quijote es tan potente que una de las maneras de Fernández de Avellaneda burlarse de Cervantes —y herirlo—, es conducir al final al personaje a Toledo, donde lo pone «en prisiones en la casa del Nuncio»¹³. Aunque, la inclinación cervantina por el *encierro-eludido* se impone y el aragonés libera finalmente a don Quijote.

Cervantes trata directamente el tema del encierro en unos de los tres cuentos de locos que presenta en el prólogo y en el primer capítulo de la segunda parte¹⁴. Los tres locos son burlados: el primero le sirve para burlarse del autor apócrifo; el segundo, para mostrar cómo ciertos locos ante el tratamiento violento disminuyen la agresividad. El tercer cuento es sobre la posible liberación de un orate en la casa de locos de Sevilla. Un loco está a punto de ser liberado cuando otro lo impreca «¿tú libre, tú sano, tú cuerdo, y yo loco, y yo enfermo, y yo atado...? Así pienso llover como pensar ahorcarme»¹⁵. Entonces el loco a liberar afirma, ante la amenaza de no llover, que, si el otro es Júpiter, él es Neptuno y hará llover «todas las veces que se me antojare y fuere menester»¹⁶, frustrando de este modo la posibilidad de ser liberado. El cuento es un sarcasmo sobre la locura de don Quijote, que este entiende con total lucidez: «Yo, señor barbero, no soy Neptuno, el dios de las aguas»¹⁷, para reafirmarse soldado de la «andante caballería»¹⁸.

A don Quijote se le designa un periplo que tiende a no encerrarlo en una casa de orates; se podría afirmar incluso que su aventura consiste en recorrer el afuera. Sin embargo, vive algunos encierros. Su misma casa le es estrecha para vivir aquello

11. Auerbach niega la locura sabia, pero acepta que el personaje pasa de «la locura, es decir, la idea fija de la caballería andante» a expresar «su sabiduría y su bondad» de manera independiente a su locura (1979, p. 126)

12. Foucault, 2017, p. 81.

13. Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, p. 556.

14. Rodríguez Marín, 1949, pp. 296-299.

15. Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, II, p. 47.

16. Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, II, p. 47.

17. Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, II, p. 48.

18. Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, II, p. 48.

que se cree: caballero andante. Durante el viaje se encuentra con personajes que se han confinado voluntariamente en montes y serranías: Ambrosio, Grisóstomo, Dorotea, Cardenio, entre otros, son locos de amor o de desapego crónico como Marcela. Estos confinamientos son vividos de manera negativa. Por lo que el encierro no siempre se da entre muros. El mismo don Quijote vive dos encierros del cual uno lo lleva a soltar uno de sus más bellos apodícticos por la libertad. El primero lo vive en la primera parte, cuando le aplican un proceso de encantamiento y lo enjaulan para llevarlo de nuevo a casa. Este encierro no impide que salga a hacer sus necesidades ni que discuta de tú a tú sobre los libros y las teorías literarias con el canónigo de Toledo. El encerramiento se acrecienta en la segunda parte con la estadía en el palacio de los duques, donde don Quijote es objeto de humillaciones, burlas y violencias. El mismo Sancho vive su ínsula como un lugar del que quiere rápidamente liberarse. Por ello la salida de la comarca de los duques provoca discursos sobre la libertad. Sancho abandona la ínsula y dice: «abrid camino, señores míos, y dejadme volver a mi antigua libertad»¹⁹; por su lado, don Quijote manifiesta: «la libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos»²⁰.

La singularidad del tratamiento que da la novela a la locura de don Quijote consiste en que nunca se le encierra en una casa de orates. En medio de lo cómico, su locura logra mostrar la combinación de razón y locura que impresiona a los circunstantes. Los otros personajes locos y «rotos» de amor como Cardenio, confirman que menos que una locura única y universal, hay tipos de locura en *El Quijote*. Lo que nos permite ahondar que *El Quijote* es una vitrina de los locos que *muestran* actos de locura, *pues no son silenciados en una celda*. Porque aquí loco es aquel que muestra un acto determinado de locura, como inflar perros con un cañuto. Por lo tanto, Cervantes presenta personajes con locura manifiesta y no con locura latente, callada, escondida, pero, por supuesto, una locura que conserva la voz y la correlación entre esta y la razón.

El psicoanalista Leader²¹ plantea consideraciones que nos permiten valorar el trayecto quijotesco, menos como una aventura a secas que como un periplo basado en un largo tratamiento de don Alonso basado en la comprensión de las claves de don Quijote para llevarlo a la recuperación del juicio sin la violencia de los manicomios²². Para Leader «la locura y la normalidad son, efectivamente, compatibles»²³. Los tiempos post cervantinos nos han dado numerosos casos de hombres que viven muchos años dentro de la normalidad y, de pronto, un día, matan a su familia,

19. Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, II, p. 444.

20. Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, II, p. 470. Un hecho relevante de un ser animado que rechaza abandonar la jaula se da con el león, quien una vez retado por el caballero, libre de abandonar su presidio: «volvió las espaldas y enseñó sus traseras partes a don Quijote» (Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, II, p. 164). Esta aventura muestra la temeridad de don Quijote y es también una burla de sus pretensiones heroicas. El león no resulta tan león: quizá su ferocidad ha encontrado acomodo y colcha en el encierro de la jaula.

21. Leader, 2013.

22. A propósito de la narrativa como tratamiento en Cervantes y Freud, ver Riley, 2001, pp. 255-276.

23. Leader, 2013, p. 20.

a sus vecinos, queman un pueblo, una institución y luego se suicidan. La locura silenciosa contrasta con la locura parlante de los personajes de Cervantes. Para Leader: «la gente puede "estar" loca sin "volverse" loca y llevar una vida perfectamente normal»²⁴. La locura no siempre emerge, porque un singular ambiente y contexto puede mantener un «estar loco» que no afecta a los otros de manera contundente. Cuando un ser humano se vuelve loco, vemos, apreciamos y sufrimos los efectos de su locura, porque los síntomas rompen «con el comportamiento convencional esperado, [...] se aparta de lo que comprendíamos»²⁵. Cuando don Quijote sale sobre un flaco caballo hecho un caballero, no vemos su locura sino los síntomas visibles de algo que no sabemos qué es y que un psicoanalista tardaría meses y hasta años en descifrar.

Según Leader: «lo que tomamos como características definitorias de la locura —delirios, alucinaciones, etc.—, no son en realidad síntomas primarios, sino secundarios. No son tanto constitutivos de la locura, sino respuestas a la locura, intentos de autocura»²⁶. Es decir que, en términos estrictos, el destino de don Quijote sería, a los ojos de los tratamientos aplicados a partir del siglo XVII, la reclusión en una Unidad de Psiquiatría²⁷. Sin embargo, Cervantes no interna al personaje porque este no pertenece al mundo de "el gran encierro" que estudia Foucault²⁸.

Cervantes escribió los delirios de un loco al que no se le encierra de manera abrupta —como hace el aragonés—. Asistimos a los choques del loco con el mundo durante más de cien capítulos, con risa, hasta con lágrimas, pero como en una comedia el hombre dejará finalmente la locura; morirá, es verdad, pero cuerdo. Primero *El Quijote* muestra el paso del estar al volverse loco; segundo presenta los síntomas aseverando que se deben a la lectura y, probablemente, a la alucinación amorosa: Dulcinea del Toboso. Tercero, uno de los componentes centrales del delirio quijotesco es estar libre por los caminos de la Mancha. Cuarto, Cervantes permite que al loco Alonso le soporten algunos de sus comportamientos no sin socarronería; y, sobre todo, le da un interlocutor cordial y conversador, en vez de un loquero: Sancho. De esta manera asistimos a un gran teatro del mundo donde don Quijote habla y actúa. Su hablar da pistas para descifrarlo y manipularlo y su actuación le permite exponer hasta el tuétano su delirio, lo que conduce a la curación y muerte. Descreemos de Torrente Ballester con respecto a que los locos no actúan. Al contrario, Cervantes muestra que los locos sí actúan, porque la locura de don Quijote es también una disponibilidad para salirse de su papel de marchito y cómodo hidalgo.

24. Leader, 2013, p. 22.

25. Leader, 2013, p. 47.

26. Leader, 2013, p. 29.

27. Instalado en el encerramiento de los locos, Sansa asegura: «No cabe duda que si don Quijote hubiera existido realmente y hubiese deambulado por nuestros pueblos y ciudades, a pesar del mayor nivel de tolerancia que se le supone a la sociedad actual, hubiera tenido muchas posibilidades de ser ingresado con carácter urgente en la Unidad de Psiquiatría más cercana y, tras varios días de estancia hospitalaria, se le habría dado el alta médica con su correspondiente informe y tratamiento que incluiría con toda probabilidad algún neuroléptico de última generación» (2016).

28. Foucault, 2017, pp. 76-127.

II

¿Qué hace a la locura tan singular y que, al turno, recrea el filme *Un tal Alonso Quijano*, de Libia Stella Gómez²⁹?

El filme *Un tal Alonso Quijano*³⁰ es una lectura de don Quijote que indaga los síntomas de la locura y sus fuentes. Cervantes tuvo la lucidez de no escribir —es decir, de dejar en suspenso— los hechos primarios, aquellos elementos que desde su infancia confluyeron en el caballero de la triste figura. «En verdad toda investigación sobre el pasado de don Quijote es [...] inútil y acaso ociosa, porque en el texto no hay pistas que permitan llevarla a cabo»³¹.

Un tal Alonso Quijano es una producción de una institución pública colombiana, la Universidad Nacional; es un proyecto de clase de la profesora y cineasta Libia Stella Gómez³²; es un homenaje a *El Quijote* y a un profesor que le enseñó esta obra, pues fue un maestro universitario quien con su método de lectura estimuló la ficción fílmica sobre un profesor de *El Quijote* que se enloquece. El profesor —testimonia la directora— llegaba y leía de tal forma que ella, entonces una estudiante de cine, se lo imaginó saliendo del salón de clase, disfrazado de don Quijote³³. Con el fin didáctico de promover la lectura de *El Quijote*, se solicitaban representaciones teatrales de capítulos o secuencias del libro. Pero al profesor lo posee la representación de don Quijote. La directora recrea esta situación con el profesor del filme Albino/Alonso/Quijote; también hace que lo acompañe un trabajador del departamento de agropecuarias, Santos Carrasco, hombre expulsado de la Biblioteca por inepto —aunque ama leer— y degradado a la limpieza de los corrales de los semovientes de la facultad de agropecuarias. Santos es el cofrade de Albino en el proyecto de representar episodios de don Quijote.

El filme explota los tópicos de la lectura que transforma, de los compinches en la aventura, pero va más allá de la obra de teatro que se vuelve la vida misma. Libia Stella Gómez decide darle contenido al pasado de Albino/Quijote. ¿Por qué no? Las

29. Gómez, *Un tal Alonso Quijano*, 2020. El filme estuvo disponible en YouTube durante el mes de julio del año 2020.

30. Gómez, *Un tal Alonso Quijano*, 2020.

31. Torrente Ballester, 1995, p. 50.

32. «Libia Stella Gómez es una cineasta y guionista colombiana, nacida en El Socorro, Santander, Colombia, en 1974. [Es docente de la Universidad Nacional de Colombia] y es reconocida principalmente por haber dirigido y escrito las películas *La historia del baúl rosado* (2005), *Ella* (2015) y *Un tal Alonso Quijano* (2020)» («Libia Stella Gómez», en *LinkFang.org*).

33. Ante la pregunta ¿dónde nació el guion de *Un tal Alonso Quijano*?, Libia Stella Gómez contesta: «Cuando era estudiante de cine y televisión tomé en literatura una electiva que se llamaba Cervantes y el Quijote. El profesor era muy particular, llegaba a clase con el personaje, diciendo textos del Quijote, entonces empecé a fantasear que un día el profesor iba a entrar no solo con el Quijote en la voz, que llegaba caracterizado por completo, que pasó solo en mis fantasías, pero fue la semilla de este proyecto. Luego empecé a preguntarme por qué el profesor tendría este episodio de locura, y cuando logré encontrar la respuesta, relacionando esta historia con los eventos de nuestra realidad colombiana, ahí pude entender de qué iba y cómo tenía que contar esta historia» (en Castilla, 2020).

ficciones están llenas de agujeros³⁴ y es poder del artista imaginar cómo llenar uno que otro hueco. De la misma forma, «las adaptaciones (cinematográficas) pueden ser vistas como vehículos que llenan las lagunas de las novelas fuentes»³⁵. El filme de Gómez puebla pues el pasado de Albino/Quijote.

Albino en el pasado estuvo casado con una estudiante, Laura, con quien tuvo una hija. Laura tenía un gran deseo: ser escritora. El lector cervantino del filme no acepta esto y se enfrenta al deseo de su mujer. En ese matrimonio, Albino muestra síntomas de locura: es tiránico, agresivo, intolerante; le hace insoportable la vida a su mujer, quien se ve obligada a fugarse con su hija. Y no solo de esa pérdida se genera la metamorfosis de Albino en don Quijote. No solo nace esta metamorfosis de una mujer que huye del encierro patriarcal. Surge de una segunda historia que aglomera la ficción cervantina con una historia colombiana, marcada por el horror. La esposa huye a Cali en el avión de Avianca derribado por una bomba el 27 de noviembre de 1989.

De la misma manera que Grigori Kozintsev realiza un *Don Quijote* (1957) que incrementa el idealismo caballeresco que defiende a los desposeídos en consonancia con la propaganda soviética³⁶ o que Arthur Hiller en *El hombre de la Mancha* (1972) «newyorkiza», es decir, dulcifica musicalmente a Cervantes³⁷, Gómez reinstala la ficción quijotesca en los años en que las bombas de las mafias casi destruyen a Colombia.

Como a los cineastas mencionados, a Gómez le es difícil renunciar a que se encuentren y hablen Dulcinea y Quijote. Desidealiza a Dulcinea, le da cuerpo y postura real; es como si en vez de Aldonza, don Quijote se enamora de una especie de Marcela. La Dulcinea de Albino/Quijote es una estudiante punk y roquera que le recuerda a la otrora estudiante y esposa fallecida en el atentado. El héroe es un viudo que no logra superar el drama de lo que le hizo a su mujer y de la espantosa muerte que esta encontró huyendo de él. La película reduce la comicidad, la risa es arrinconada por una historia en la que palpita la actualidad colombiana de hace 30 años —actualizar una novela del siglo xvii para espectadores colombianos del siglo xxi, apunta a «actualizar», una de las metáforas para nombrar lo que hace una adaptación con una novela fuente³⁸—. *El Quijote* de Gómez se vuelve sombrío y la

34. Doložel, 1997, pp. 80-82.

35. Stam, 2009, p. 26.

36. Gil-Delgado, 2005, p. 75. También se ha considerado el filme de Kozintsev como producto de la desestalinización (Herranz, 2016, p. 19). La manipulación —no la «recreación»— de la novela fuente cervantina del filme ruso es más clara en el siguiente análisis: «El enfoque con que Kozintsev contempla el mito se traduce, especialmente, en subrayar su condición de símbolo de una justicia casi utópica. Don Quijote se mueve bajo la amargura de que “los desgraciados piden ayuda y los poderosos no escuchan”, lo que le lleva a que sus últimas palabras en el lecho de muerte constituyan —dirigidas a Sancho— todo un programa de acción: “Luchando infatigablemente, viviremos tú y yo. Viviremos hasta el siglo de Oro. La justicia destruirá la ambición y la codicia. Adelante, ni un paso atrás...” Aunque en apariencia nos encontramos en La Mancha del siglo xvi, estamos, evidentemente, pese a correr los tiempos de “deshielo” ideológico, en la Unión Soviética de 1957» (Lara, 2005, p. 78).

37. Arranz, 2005, p. 90.

38. Stam, 2009, p. 57.

silueta del actor que representa a don Quijote (el escritor y director José Manuel Sierra) incrementa los trazos de la tristeza. Los agujeros de la ficción que llena Gómez disminuyen la comedia y dan un tinte de drama y tragedia a la adaptación. Sin embargo, Santos/Sancho es el encargado de volver a una comedia con final no trágico; se convierte en el interlocutor que oye el síntoma del loco, porque investiga el origen del drama y descubre el terrible suceso del pasado de Albino: el avión explotado y la muerte de Laura y la niña. Santos/Sancho es un investigador que mientras juega en los distintos episodios que retoma el filme de *El Quijote*, recrea el rol servicial del escudero cervantino y asume una especie de papel de psicólogo del profesor universitario.

En cada aventura recreada, Sancho es quien pone los tintes burlescos. Pero todo explota en el episodio del filme que recrea la «Dulcinea encantada»³⁹. Entonces lo que empieza siendo actuación de un enfermo de pena y culpa se vuelve metamorfosis en don Quijote. Albino visibiliza con actos irrazonables una alucinación, y es inmediatamente conducido a una casa de reposo o, como se dice de manera más directa, a una casa de locos. El encierro esta vez está marcado por un siquiatra sacado de un entremés cervantino, porque decide agregar al tratamiento farmacéutico curativo una representación de los galeotes con los enfermos que termina en una trifulca. Pero no es esto lo que logra hacer que Albino vuelva a ser Albino sin renunciar a ser maestro de la obra cervantina y de los proyectos artísticos experienciales sobre la obra que propone a sus alumnos; es el descubrimiento de Santos/Sancho de la causa del dolor el que, al decírselo, lleva a Albino a abandonar el papel de loco.

En el filme de Gómez (2020), el enfoque feminista es central. «La intervención feminista» cambió el hecho de que «el hombre es el conductor del vehículo de la narración (donde) la mujer queda como pasajera»⁴⁰. Las mujeres de la cineasta colombiana no son pasajeras del vehículo narrativo de *Un tal Alonso Quijano*. Don Alonso aquí es un «tal». El filme destaca la lucha por la independencia de Laura, la mujer de Albino/Quijote, la búsqueda de la estudiante Aldonza/Dulcinea por ser vocalista de una banda de rock, la forma como enfrenta los abusos de los hombres. De esta forma, estamos ante un filme que altera «la asepsia ética» de don Quijote, al reinventarlo de manera crítica, mostrando que su locura es tanto producto de ser un lector cervantino como de ser un hombre que no soporta la autonomía de su mujer⁴¹.

Ahora bien, el filme de Gómez (2020) representa cinco episodios de la obra cervantina, en el siguiente orden: 1) La aventura del yelmo de Mambrino, 2) la derrota ante el caballero de los espejos, 3) el engaño de Sancho o de la «Dulcinea encantada»⁴², 4) los galeotes y 5) los molinos de viento. Cada aventura sufre cambios, ya en su mismo desarrollo, ya en el hecho de que aparecen en un orden

39. Retomamos el bello título del ensayo de Auerbach (1979, p. 314).

40. Stam, 2010, p. 206.

41. Ver igualmente García Saiz, 2017.

42. Auerbach, 1979, p. 314.

distinto al de la diégesis de Cervantes. Por ejemplo, la última aventura de Albino/ Quijote, en la diégesis de Gómez, es la de los molinos de viento. No le importa pues a la directora y guionista Gómez el orden diegético de Cervantes.

En *Un tal Alonso Quijano* los episodios son como cartas del juego de la representación dentro de la representación. Los primeros tres episodios retomados por el filme son representaciones pertenecientes a la actividad de realizar los proyectos de clase. De la primera aventura a la tercera, Albino va perdiendo toda conciencia de los juegos de representaciones teatrales que ha propuesto en su clase; del cuarto al quinto, es decir, de la aventura de los galeotes representada en la casa de orates a la de los molinos de viento, cuando se enfrenta a los inmensos y vertiginosos buses articulados, Albino representa a don Quijote por fuera de los proyectos de clase, acosado por los trayectos del delirio.

¿Es un giro extraño esta última locura de Albino/ Quijote antes de terminar el filme, cuando enfrenta buses por molinos de viento? No, debido a que es más una última actuación que una locura, dado la fácil manera como el escudero lo salva de los buses-molinos. Así pues, a más fracasa la fantasía de Albino, más se aproxima la curación y el retorno del profesor a la normalidad. Los síntomas no son la locura sino los indicios de esta y, en el fondo, retomando a Leader, son «intentos de autocura»⁴³. Esto señala que la versión de Gómez de *El Quijote* hace uso de una gran libertad interpretativa al hacer de Santos/Sancho un mediador de la cura.

En un episodio menos cervantino que patético, en el que Santos/Sancho confronta a Albino/ Quijote y le dice que «basta» de seguir empeinado en ese drama, este le contesta «¿Por qué no se me permite seguir viviendo la fantasía de Don Quijote?»⁴⁴. Surge entonces con claridad que el loco de la adaptación está fingiendo estar loco. La locura cervantina que mezcla razón y sinrazón, toma en el filme el viso de treta. Desde el mismo momento que asistimos a representaciones de *El Quijote* con fines didácticos, la locura representada indica actuación y disfraz. A pesar de que la autora explica que las máscaras se usaron para esconder el rostro del actor que reemplazó a Manuel José Sierra cuando este falleció, aquellas incrementan la teatralidad.

Cuando Albino regresa del manicomio, curado y más triste, la estudiante/Dulcinea lo invita a una representación de un Quijote con rock y le dice: «Yo pienso que el hombre se disfraza para salir de la rutina, para darle rienda suelta a la imaginación con los libros, con las historias de caballeros que le gustan»⁴⁵. A lo que Albino contesta: «Interesante teoría»⁴⁶. Al superar las fantasía, el profesor Albino recupera

43. Leader, 2013, p. 29.

44. Gómez, *Un tal Alonso Quijano*, 2020, minuto 193.

45. Gómez, *Un tal Alonso Quijano*, 2020, minuto 142.

46. Gómez, *Un tal Alonso Quijano*, 2020.

de este modo la relación maestro-estudiante⁴⁷. Con esta Dulcinea que propone conjeturas —Dulcinea hermeneuta— sobre don Quijote se contrasta la Dulcinea explotada, Laura, la frustrada escritora de Albino/Quijote. Gómez recaba el lío de Albino desde la perspectiva feminista: ser un agente de un patriarcado en crisis.

De esta manera, Gómez radicaliza una propuesta que conjetura los elementos primarios del síntoma quijotesco ante los libros caballerescos con base en un hombre que no le permitió a su mujer la libertad de ser. El encierro de Laura carece del final de Albino/Quijote, quien logra salir del encierro con el apoyo del diálogo del Sancho colombiano, quien tiene más de consejero del amo que de aprendiz de escudero⁴⁸.

Afirma Stam que las adaptaciones, miradas desde la logofilia y la iconofobia, pueden ser llamadas, ya parásitas, ya mutaciones⁴⁹. Gómez no parasita, pero si muta con su adaptación a *El Quijote*. La directora encarna aquí las nuevas metáforas de una adaptación cinematográfica: «transcodifica»⁵⁰, al hacer uso de un formato distinto al textual de Cervantes; «reescribe»⁵¹ *El Quijote* porque mientras el personaje de Cervantes se metamorfosea de forma genuina en caballero andante, Albino parece en verdad actuar su locura, como bien lo ha entendido su «escudero»⁵². Porque en *El Quijote* Sancho no infiere que su señor esté haciendo teatro. Sancho Panza y Santos/Sancho se diferencian en que el escudero cervantino no descrea de las ficciones de don Quijote, mientras el compañero de Albino/Quijote tiene claro que están jugando, haciendo ejercicios para una clase. En fin, Gómez «recrea», «reformula»⁵³ la novela fuente a sabiendas que no hay un *Quijote* sino tantos como lectores existan.

Cervantes ha mostrado que la locura no es incompatible con la normalidad, que la locura y la genialidad conviven. Ha mostrado que la locura parlante se cura con hablar y dialogar, por lo menos para morir con los ojos abiertos; que los locos actúan como los cuerdos y que actuar no es un indicio nítido que permite señalar al cuerdo. A esto Libia Stella Gómez ha contestado con una versión que nos ha contado paralelamente a la metamorfosis de Albino en don Quijote, una historia de Medellín, la historia de víctimas como el joven engañado para portar y detonar la bomba, además de los caídos en la explosión del avión. *El Quijote* de Cervantes es

47. Como bien afirma Castilla del Pino: «A mayor fantasía, menor imaginación [...]. También la imaginación procura la satisfacción de nuestros deseos, pero, a diferencia de los deseos de la fantasía, que son *irrealizables*, los de la imaginación pueden ser *realizables*» (2004, p. 47). Parece que la Dulcinea de Gómez (2020) se transforma, de una Dulcinea de la fantasía, que enloquece al amante, en una Dulcinea de la imaginación que vislumbra el horizonte de lo posible.

48. Gómez parece desarrollar la narración como tratamiento dialógico que visualiza Riley en un análisis de *El Coloquio de perros*: «El método psicoanalítico de Freud coincide con la novela de Cervantes [...] en que ambos reconocen la naturaleza dialógica de la comunicación narrativa», 2001, p. 276.

49. Stam, 2009, p. 10.

50. Stam, 2009, p. 29.

51. Stam, 2009, p. 29.

52. «El maestro no está loco. Es un juego», dice Santos Carrasco (Gómez, *Un tal Alonso Quijano*, 2020, minuto 38).

53. Stam, 2009, p. 57.

una obra sobre un loco que cabalga entre la locura renacentista y la locura a la que se le niega la razón y la voz en la época clásica⁵⁴, el de Gómez está entre la locura de la modernidad, sus encierros, y la locura sin razón de la violencia generalizada de un país latinoamericano de finales del siglo xx y principios del presente siglo.

Finalmente, si *Un tal Alonso Quijano* (2020) fuese objeto de los rigores que impulsa una adaptación de *El Quijote* siguiendo la trama de la novela del siglo xix⁵⁵ o que se deba al mundo histórico donde surge, la España de los siglos xvi y xvii, recibiría una valoración que sanciona el filme por pertenecer más a la poética de la cineasta que al mundo de don Quijote. Lo anterior es puesto en discusión por una postura y una dificultad: la libertad de la cineasta y la dificultad de hacer una adaptación a la altura de los diversos retos de un monumento como *El Quijote*. Los cineastas enfrentan dos condiciones: 1) *El Quijote* es inabarcable y 2) «es imposible reflejar [...] su plenitud»⁵⁶. Hacer pues un *Quijote* no encontrará consenso, lo que abre la posibilidad de apostar a propuestas innovadoras. Si *El Quijote* copia en forma de parodia los libros de caballería, ¿por qué no ser la obra cervantina objeto de transformaciones sorprendentes?⁵⁷ Gómez⁵⁸ ha tomado pues de *El Quijote* el tema de la locura en cabeza de un profesor que confunde su drama con los ejercicios teatrales de un curso sobre la novela de don Quijote. Quizá Libia Stella Gómez confía que la ficción mental del espectador, con restos de la obra cervantina —si es que el espectador la ha leído—, complementa este salto del acto más loco de Albino ante los buses a la cura que se da a continuación. Si Gómez lo alcanza se debe a que el don Quijote de *Un tal Alonso Quijano* es una pieza moldeada con soltura como vestigio de Cervantes en el formato recreador de un filme⁵⁹, pero a condición de que esta película, como un retablo cinematográfico a la manera de Maese Pedro, apuesta por el encierro eludido de Cervantes. Tal vez el trujamán de Libia Stella Gómez sea el espectador inquieto por un filme sobre *El Quijote* que no niega atrevimientos, alteraciones ni mutaciones.

BIBLIOGRAFÍA

Arranz, David Felipe, «*El hombre de la Mancha (Man of La Mancha)*, 1972», en *El Quijote en el cine*, coord. Juan Miguel Payán y ed. Javier Rodríguez, Madrid, Ediciones el Jaguar, 2005, pp. 87-90.

54. «La locura, cuya voz el Renacimiento ha liberado, y cuya violencia domina, va a ser reducida al silencio por la época clásica» (Foucault, 2017, p. 75).

55. Herranz, 2016, pp. 9-10.

56. Herranz, 2016, p. 11.

57. Uno de los argumentos para darle legitimidad a las adaptaciones cinematográficas de obras literarias de prestigio canónico es la aplicación de teorías sobre las nuevas tecnologías que rompen con la idea de la originalidad: «Los medios digitales han debilitado aún más la noción de original y copia al hacer "reproducible" virtualmente cualquier cosa» (Stam, 2009, pp. 31 y ss.).

58. Gómez, *Un tal Alonso Quijano*, 2020.

59. Stam, 2009, p. 57.

- Auerbach, Erich, «La Dulcinea encantada», en *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, trad. Ignacio Villanueva y Eugenio Ímaz, México, Fondo de Cultura Económica, 1979, pp. 314-339.
- Castilla, Andrés, «Libia Stella Gómez, con el ojo puesto en el cine», *El Espectador*, 1 de junio de 2020 [en línea. Consulta: 30/06/2020].
- Castilla del Pino, Carlos, «Don Quijote, loco. Idea de la locura en Cervantes», en *Los rostros de don Quijote*, coord. Aurora Egido, Zaragoza, IberCaja, 2004, pp. 39-50.
- Cervantes, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Andrés Murillo, Madrid, Castalia, 1991 2 vols.
- Chesterton, G. K., «El loco», en *Correr tras el propio sombrero (y otros ensayos)*, trad. Miguel Temprano García, Barcelona, Acantilado, 2010, pp. 87-91.
- Doložel, Lubomir, «Mimesis y mundos posibles», en *Teorías de la ficción literaria*, comp. Antonio Garrido Domínguez, Madrid, Arco/Libros, 1997, pp. 69-94.
- Erasmus, *Elogio de la locura*, trad. Pedro Rodríguez Santidrián, Barcelona, Altaya, 1992.
- Fernández de Avellaneda, Alonso, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.
- Foucault, Michel, *Historia de la locura en la época clásica*, trad. Juan José Utrilla, México, Fondo de Cultura Económica, 2017.
- García Saiz, Lorena, «Locura literaria desde la perspectiva de género: analogía de *El Quijote* de Cervantes y *El papel amarillo* de Charlotte Perkins Gilman», en *Llull, Cervantes, Shakespeare. Imágenes literarias de la locura*, ed. Carles Padilla Carmona, València, Publicacions de la Universitat de València, 2017, pp. 37-49.
- Gil-Delgado, Fernando, «*Don Quijote (Don Kikhot)*, 1957», en *El Quijote en el cine*, coord. Juan Miguel Payán y ed. Javier Rodríguez, Madrid, Ediciones el Jaguar, 2005, pp. 73-77.
- Gómez, Libia Stella, *Un tal Alonso Quijano*, 2020 [consulta: 30/07/2020].
- Herranz, Ferrán, *El «Quijote» y el cine*, Madrid, Cátedra, 2016.
- Huizinga, Johan, «Elogio de la locura», en *Erasmus (1)*, trad. Cristina Horányi, Barcelona, Salvat, 1986, pp. 137-152.
- Lara, Fernando, «*El Quijote*. Variaciones sobre un mito», en *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra (edición ampliada)*, Madrid, Festival de Cine de Alcalá de Henares / Comunidad de Madrid, 2005, pp. 75-82.
- Leader, Darian, *¿Qué es la locura?*, trad. Raquel Vicedo, México, Sexto Piso, 2013.
- «Libia Stella Gómez», en *LinkFang.org* [en línea. Consulta: 30/08/2020].

- Maestro, Jesús G., «¿Por qué don Quijote no está realmente loco sino que finge su locura?» [en línea. Consulta: 15/05/2020].
- Riley, Edward C., «Cervantes, Freud y la teoría narrativa psicoanalítica», en *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, Barcelona, Crítica, 2001, pp. 255-276.
- Rodríguez Marín, Francisco (ed.), *Apéndices. El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, Ediciones Atlas, 1949.
- Sama, Joaquín, «¿Estaba loco don Quijote?», *Nueva Tribuna*, 20 de enero de 2016 [en línea. Consulta: 30/08/2020].
- Saramago, José, «Prólogo», en *Don Quijote de la Mancha*, antología anotada por Milagros Rodríguez Cáceres, Caracas, Alfaguara, 2005, pp. 21-25.
- Sevilla Godínez, Héctor, «Locura sublime. Indicios de vacuidad y espiritualidad crítica en *Stultitiae Laus* de Erasmo», *Open Insight*, vol. 8, núm. 13, 2017, pp. 45-70.
- Stam, Robert, «La intervención feminista», en *Teorías del cine. Una introducción*, trad. Carles Roche Suárez, Barcelona, Paidós, 2010, pp. 201-210.
- Stam, Robert, *Teoría y práctica de la adaptación*, trad. Florencia Talavera, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- Torrente Ballester, Gonzalo, *El «Quijote» como juego*, Madrid, Guadarrama, 1995.