

Don Quijote y Dulcinea en Bogotá: *Un tal Alonso Quijano* (2020) de Libia Stella Gómez

Mario Martín Botero García
Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia
martin.botero@udea.edu.co

Federico Jiménez Ruiz
Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia
federico.jimenez@udea.edu.co

Este artículo examina la interacción entre el *Quijote* de Cervantes y su transmutación cinematográfica en *Un tal Alonso Quijano* de Libia Stella Gómez (2020), a través de los personajes de don Quijote y Dulcinea. Partimos de una consideración sobre el tipo de apuesta adaptativa y el cambio de medio semiótico que propone *Un tal Alonso Quijano*, con base en lo cual comparamos algunos aspectos de ambas historias. Después analizamos la interpretación y desarrollo original de los personajes de don Quijote y Dulcinea presentes en el filme, específicamente, como bogotanos del siglo XXI que, en medio de la frustración, eligen portar una máscara. Sin embargo, al final, en un proceso de desencantamiento, comprenderán que deben afrontar sus miedos sin recurrir a la impostura. Así, la propuesta de Gómez confiere a los personajes una nueva configuración que en el fondo contribuye a mantener vivo el mito cervantino.

Palabras clave: Quijote; Cervantes; cine y literatura; transposición.

Cómo citar este artículo (MLA): Botero, Mario y Jiménez, Federico. "Don Quijote y Dulcinea en Bogotá: *Un tal Alonso Quijano* (2020) de Libia Stella Gómez". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 26, núm. 2, 2024, págs. 123-152.

Artículo original. Recibido: 17/01/24; aceptado: 20/03/24. Publicado en línea: 01/07/24.



Don Quixote and Dulcinea in Bogotá: *Un tal Alonso Quijano* (2020) by Libia Stella Gómez

This article examines the interaction between Cervantes' Don Quixote and its cinematic transmutation in *Un tal Alonso Quijano* by Libia Stella Gómez (2020), focusing on the characters of Don Quixote and Dulcinea. We begin with a consideration of the type of adaptive approach and the change in semiotic medium proposed by *Un tal Alonso Quijano*, based on which we compare some aspects of both stories. Subsequently, we analyze the interpretation and original development present in the film of the characters Don Quixote and Dulcinea, specifically as residents of Bogotá in the 21st century who, amid frustration, choose to wear a mask. However, in the end, through a process of disenchantment, they will come to understand that they must confront their fears without resorting to imposture. Thus, Gómez's proposal gives the characters a new configuration that ultimately contributes to keeping the Cervantine myth alive.

Keywords: Quixote; Cervantes; film and literature; adaptation.

Dom Quixote e Dulcinéia em Bogotá: *Un tal Alonso Quijano* (2020) de Libia Stella Gómez

Este artigo examina a interação entre Dom Quixote de Cervantes e sua transmutação cinematográfica em *Un tal Alonso Quijano* de Libia Stella Gómez (2020), com foco nos personagens Dom Quixote e Dulcinéia. Começamos com uma consideração do tipo de abordagem adaptativa e da mudança de meio semiótico proposta por *Un tal Alonso Quijano*, a partir da qual comparamos alguns aspectos de ambas as histórias. Posteriormente, analisamos a interpretação e o desenvolvimento original presentes no filme dos personagens Dom Quixote e Dulcinéia presentes no filme, especificamente como moradores de Bogotá do século XXI que, em meio à frustração, optam por usar máscara. Porém, no final, através de um processo de desencanto, compreenderão que devem enfrentar os seus medos sem recorrer à impostura. Assim, a proposta de Gómez confere aos personagens uma nova configuração que, em última análise, contribui para manter vivo o mito cervantino.

Palavras-chave: Quixote; Cervantes; cinema e literatura; transmutação.

LA PRESENCIA DEL QUIJOTE EN América ha sido productiva y permanente. De hecho, desde una fecha tan temprana como 1607, don Quijote y Sancho Panza han andado por cuenta propia en este lado del Atlántico, como se puede apreciar en la relación de las fiestas en la ciudad peruana de Pausa para celebrar la llegada de un nuevo virrey:

A esta ora asomó por la plaça el Cavallero de la Triste Figura, don Quijote de la Mancha, tan al natural y propio de como le pintan en su libro, que dio grandísimo gusto berle. Benía cavallero en un cavallo flaco muy parecido a su Rozinante [...] Acompañábanle el cura y el barbero con los trajes propios de escudero, e infanta Micomicona que su corónica cuenta. Y su leal escudero Sancho Panza, graciosamente bestido, cavallero en su asno albardado y con sus alforjas bien proveídas y el yelmo de Mambrino. (Lucía y Vargas 238)

Esta primera encarnación americana de don Quijote y Sancho Panza reúne todos los elementos que han hecho la fama de los personajes y es consecuencia directa de la precoz lectura que en estas tierras se hizo de la obra, puesto que desde 1605 ya se habían importado varios ejemplares a América.¹ En efecto, una vez asentado, no hubo marcha atrás para el recorrido americano de don Quijote, llegando a su punto de madurez cuando la obra de Cervantes y su icónico personaje se convirtieron en materia narrativa y poética para los autores latinoamericanos.²

1 Como es bien sabido, varios ejemplares de la edición de 1605 llegaron a América en el mismo año de su publicación: “Todo comenzó con el envío de 202 ejemplares de la primera edición madrileña. No fueron tantos; y no, en todo caso, casi toda la primera edición, como se sostenía hasta hace no mucho. Junto con otros títulos, estos ejemplares buscaban satisfacer las necesidades de los virreinos de México y Perú o la Real Audiencia de Santafé de Bogotá, cuyos lectores, deseosos de sumergirse en las historias profanas, estaban dispuestos a rehuir las normas, prohibiciones y edictos que, con escaso éxito, las autoridades seculares emitían para impedir la circulación de la literatura de ficción en las Indias” (Aguilar 14).

2 Entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, diferentes autores latinoamericanos se dedicaron a ampliar la historia de don Quijote, creando así una verdadera “saga de Quijotes indianos”: *Peregrinación de luz del día. Viaje y aventuras de la verdad en el Nuevo Mundo* (1874), del argentino Juan Bautista Alberdi; *Semblanzas caballerescas o las nuevas aventuras de don Quijote de la Mancha* (1886), del cubano Luis Otero Pimentel; *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* (1895), del ecuatoriano Juan Montalvo; *Don Quijote en América o sea la cuarta salida del ingenioso hidalgo de La Mancha* (1905), del venezolano Tulio Febres Cordero y *Alonso Quijano el Bueno* (1930), del colombiano Julián Motta Salas. Para más detalles, ver al respecto Aguilar.

De cualquier manera, como es normal en las travesías de los mitos de escala universal, las rutas de recepción han sido heterogéneas. Así, en línea con las diferentes adaptaciones americanas del *Quijote*, surge en 2020 la película *Un tal Alonso Quijano* de la directora colombiana Libia Stella Gómez que, como su título indica, toma al personaje de Alonso Quijano/don Quijote como punto de referencia para entablar un diálogo con la novela de Cervantes a través del cine. El estreno de esta película fue todo un acontecimiento ya que, hasta donde sabemos, es la primera obra cinematográfica que ubica las aventuras de don Quijote en tierras colombianas.³ En este artículo abordaremos la manera en que la directora y guionista se apropia del universo quijotesco para proponer una lectura particular de la obra, a través de los personajes de don Quijote y Dulcinea. Pero antes debemos considerar el tipo de relación que existe entre la novela de Cervantes y la adaptación de Gómez.

Un nuevo *Quijote* en el cine: homenajes y versiones

Las construcciones de significados alrededor del *Quijote* conforman una biblioteca entera, pero tal vez el capítulo más interesante (además de ser uno de los menos voluminosos en contraste con la bibliografía crítica) está en las creaciones artísticas que han partido de la novela. En torno a esto, podríamos hablar de dos grandes grupos: por un lado, las creaciones que buscan seguir lo más de cerca posible la visión cervantina, es decir, representar fielmente la visión y el estilo de Cervantes —“calcar” el espíritu del *Quijote*—; y, por el otro, las que toman como motivo al protagonista o la estructura de la historia, mas no buscan adecuarse a la visión de Cervantes ni establecer una interpretación “fiel al texto”, sino más bien una recreación, una nueva obra. Naturalmente, el *Quijote*, pieza fundamental de la cultura occidental, ampliamente imitado y trasladado a las diferentes artes, presenta importantes puntos medios entre estas dos posturas. Sin embargo, al menos en el campo cinematográfico, que es el que nos interesa en este trabajo, don Quijote “suele convertirse en pieza visible de un engranaje que despacha las

3 La película de Gómez no es la primera que ubica las aventuras de don Quijote en tierras sudamericanas, ver por ejemplo *As trapalhadas de dom Quixote e Sancho Pança* (1977) de Ary Fernandes.

estrategias (meta)narrativas cervantinas para erigirse en retrato interpretativo” (Herranz 11).

Este último es el caso de *Un tal Alonso Quijano*, que parte del *Quijote* como punto de referencia, pero del que también se aleja al buscar una configuración diferente. De esta manera, si bien Gómez sigue la línea artística (de Montalvo a Motta Salas) que ha resultado tan fructífera en América desde el siglo XVII, su propuesta recrea el conflicto entre locura y lucidez con una intención y en un contexto muy diferentes a los de la obra cervantina. *Un tal Alonso Quijano* ubica los personajes principales cervantinos en un espacio ajeno al manchego del siglo XVI. De hecho, la película presenta las vicisitudes de un viejo profesor universitario, experto en el *Quijote*, que cambia su nombre (Albino Mallorca) por el de Alonso Quijano; como estrategia docente, se dedica a representar pasajes de la obra, asumiendo él mismo el papel de don Quijote, ayudado por un antiguo bibliotecario (llamado Santos) que asume el papel de Sancho. A lo largo de la película se evidencia que, para olvidar su culpa, relacionada con la muerte de su esposa e hija, Alonso/Albino se disfraza de don Quijote tanto dentro como fuera de clase y, así, de forma deliberada confunde los límites entre la realidad y la ficción. Por otro lado, una joven estudiante punk, que soporta una vida más bien solitaria, asiste al curso de Alonso/Albino y hace el papel de Dulcinea en las representaciones. El viejo profesor y la estudiante van a cruzar sus destinos con el *Quijote* como pretexto.

Como se evidencia en la película, el escenario es la Colombia contemporánea y en ningún momento se intenta mediar entre los siglos que separan a ambas creaciones. En este sentido, la película sigue la tendencia de otras adaptaciones del *Quijote* que optan por conservar y amplificar la intención anacrónica del original (recordemos que el mundo de caballerías que don Quijote busca reestablecer se deriva del entorno literario medieval), pero situando a los protagonistas en contextos e incluso aventuras ajenas a los de la novela, “acentuando la dialéctica que desprende el texto cervantino entre lo viejo y lo nuevo” (Herranz 34).

Ahora bien, en los márgenes de adecuación o separación entre la obra original y la transmutación posterior hay diferentes posibilidades. Para esto, es esencial ubicar el filme de Gómez según el diálogo que establece con la novela de Cervantes. En un reciente trabajo, Bautista parte de la tipología de Stam, de raigambre darwinista, para afirmar que “Gómez no parasita, pero sí

muta con su adaptación a *El Quijote*” (Bautista 295). Esta separación puede ser revisada por medio de otras tipologías, sobre todo si se tiene en cuenta que la nomenclatura de Stam se aplica a una película que conscientemente se titula *Adaptation* (Stam 6) y en donde se “pone en evidencia las connotaciones darwinianas de la palabra ‘adaptación’, invocando a la adaptación como si fuera una forma de evolución y de supervivencia” (Stam 9).

De hecho, con todo y su marca de las ciencias naturales, esta tipología nos recuerda al concepto de “transmutación”⁴ que Jakobson aplica a la traducción de signos lingüísticos entre medios semióticos diferentes: “la traducción intersemiótica o *transmutación*, entendida como una interpretación de signos verbales por medio de signos de sistemas no verbales” (233).⁵

De esta manera, la dirección que toma Jakobson, al tener como base la transmutación de signos lingüísticos, resulta mucho más acorde con el tipo de interacción existente entre una obra literaria y una cinematográfica.⁶ La idea de transmutación se sustenta en el intento por llevar a un medio diferente parte de la esencia de la obra original —elemento común en la poética de la traducción en general; es decir, transmitir el contenido de un texto de una lengua a otra, en nuestro caso, de un medio semiótico a otro—. Desde esta perspectiva, la transmutación sería una forma más de traducción: “Traducir un texto de una lengua a otra, o adaptar una obra literaria al cine significa en primera instancia, tomar el sentido de un enunciado y reproducirlo en otro enunciado, en una forma significante distinta respecto a la del primero” (F. Gutiérrez 65). En este sentido, y siguiendo a Jakobson, se puede adelantar que la transmutación del *Quijote* que propone *Un tal Alonso Quijano* no tiene una intención de “fidelidad”, de llevar al pie de la letra los contenidos de la novela, ni persigue la idea de reproducir con cuidado “filológico” los contenidos del libro.

La transmutación a la gran pantalla, la interacción entre las obras de creación, toca asuntos muy distintos a los de la “adaptación” en el sentido

4 De todas maneras, cuando Stam habla de la “metáfora de la traducción”, lo hace en términos compatibles con la transmutación de Jakobson: “De la misma manera, la metáfora de la traducción sugiere un esfuerzo regulado de la transposición intersemiótica, con las inevitables pérdidas y ganancias propias de cualquier traducción” (Stam 58).

5 Traducción nuestra.

6 Lo que ya había sido observado en una fecha temprana (1926): “La literatura en el cine [...] no es una ‘escenificación’, ni una ilustración, sino una traducción al lenguaje del cine” (Eikhenbaum 198).

biológico al que hace referencia Stam. Es por esta razón que, para establecer una primera base, nos inclinamos por una postura mucho más general, como la de Jakobson, sobre un tipo especial de traducción: la transmutación. Pues

cuando se adapta una obra literaria, al cine, no se procede como si se tratase de una traslación más o menos completa de los contenidos de un sistema a otro, sino que se elabora también una nueva estrategia comunicativa y se modifican las circunstancias pragmáticas. (F. Gutiérrez 65)

De todos modos, los estudios sobre la adaptación cinematográfica se han visto en la necesidad de definir diferentes tipos de transmutación. Al respecto, Sánchez plantea una tipología sustentada en cuatro grandes principios y en los diferentes modos en que estos pueden ser aplicados.

1) Según la dialéctica fidelidad/creatividad (la mayor o menor fidelidad al contenido de la historia que hay en el relato) y los diferentes grados de esta dialéctica: la adaptación como a) ilustración, b) transposición, c) interpretación y d) libre; 2) según el tipo de relato (la coherencia o no entre el discurso o estilo propio de relato): a) coherencia estilística o b) divergencia estilística; 3) según la extensión (la equivalencia en la extensión o fidelidad literal): a) reducción, b) equivalencia y c) ampliación; y 4) según la propuesta estético-cultural que subyace: a) saqueo: simplificación y/o dulcificación y b) modernización o actualización creativa (*Historia del cine* 56 y *De la literatura al cine* 63-72 y 76).⁷

De esta tipología nos interesa insistir en que, aunque en contadas ocasiones la transmutación de Gómez recrea escenas buscando un grado de “fidelidad”, esta sigue en términos generales una tendencia con un alto grado de “creatividad”, pues se trata de una obra que toma el mito de don Quijote, pero que lo desarrolla desde una perspectiva ajena a la original. En consecuencia, en la transmutación realizada por Gómez nos encontramos ante una forma particular de recreación, común a “aquellos personajes y temas literarios [...] que son sistemáticamente interpretados por cada generación” (Sánchez, *De la literatura al cine* 52).

7 Hemos combinado las tipologías de Sánchez con base en *De la literatura al cine* (63-72 y 76) e *Historia del cine* (56); entre paréntesis hemos puesto la denominación que ofrece en *Historia del cine*.

Por esto no resulta nada fácil partir desde una tipología esquematizada como la de Sánchez para describir la propuesta que ofrece *Un tal Alonso Quijano*;⁸ ya que se trata de una creación que no busca un “efecto análogo” (Sánchez, *De la literatura al cine* 56) o un lenguaje equivalente con el que narrar las aventuras de los personajes cervantinos en el cine; por ejemplo, aunque hay algunos aspectos de la novela que presentarían menor dificultad a la hora de su transmutación al cine, no pretende ponderarlos sobre los que virtualmente tendrían mayor dificultad. A lo máximo que puede llegar una transmutación del *Quijote* es a darle más luz a la obra original mientras paralelamente se la da a sí misma; es decir, constituirse en lo que llamamos una “versión” en sentido borgiano, lo que en esencia significa la búsqueda por lograr una vida propia más allá de la obra que la ha inspirado. Es en esta relación que resulta inútil la discusión, en el mundo del arte, de la superioridad de la obra precedente sobre la posterior o viceversa.⁹ En contraposición con una versión tendríamos una obra de tipo “homenaje”, cuya justificación radica en intentar replicar, según las posibilidades del medio, los valores de la obra original, por lo que se establece una relación de directa dependencia.

Más recientemente, y con la misma intención de comprender las relaciones entre la literatura y el cine, Cid plantea que los términos tradicionalmente utilizados —adaptación, fidelidad, traición— no son ya pertinentes por su carga negativa, y privilegia el término de transposición: “el foco crítico de la teoría de la transposición se ha alejado de la clasificación de las películas de acuerdo con el grado de fidelidad a la fuente literaria, para acercarse más al concepto de transposición como transformación e —incluso— interpretación” (Cid

8 Si bien es importante tener presente las propuestas teóricas, no es nuestro propósito realizar un análisis estructural de *Un tal Alonso Quijano*, cuyos problemas nos sacarían de nuestro enfoque. Por ejemplo, en la película el profesor protagonista sufre una serie de visiones, entre las cuales algunas son representadas con una tendencia a la verosimilitud: se busca recrear una atmósfera propia al siglo XVI y se representa, textualmente, la novela de Cervantes. Aquí, pues, entraría en juego la intertextualidad y no podríamos describir estas escenas, al menos no en rigor, como una adaptación completamente libre. Siguiendo el esquema de Sánchez, la representación de dichas visiones sería una transposición con ánimo de fidelidad, que además intenta ser coherente con el estilo original (al menos con el imaginario cultural de la vida renacentista), en una completa reducción (por el carácter fragmentario de estas escenas) que termina por ser una simplificación del original.

9 Recordemos al respecto el conocido pasaje de Borges: “Presuponer que toda recombinación de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al borrador H —ya que no puede haber sino borradores. El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio” (“Las versiones homéricas” 413).

25). En este sentido, la autora propone cuatro modalidades de transposiciones filmicas de acuerdo con la “gradación de proximidad y distancia” entre la obra literaria y la obra cinematográfica; desde esta perspectiva, la “transposición de máxima distancia o transposición intercultural” se aplicaría a nuestro caso en la medida en que la película de Gómez “traslada la acción del hipotexto para insertarla y resemantizarla en una sociedad distinta” (Cid 36).¹⁰

Vemos que finalmente los términos propuestos en los diferentes estudios remiten a la misma idea de cambio (trasladar, adaptar, transmutar) y que persiste una noción de cercanía o alejamiento (de mayor o menor grado de fidelidad), a pesar de los intentos de la crítica por renovarla. En este sentido, como ya lo habíamos afirmado, el término de transmutación acuñado por Jakobson (en 1959) ya da cuenta del particular paso de la literatura al cine que privilegiamos en este estudio (a la vez traducción y adaptación).

Desde luego, un problema sobresale en el caso de las transmutaciones del *Quijote*. En el paso de la historia de don Quijote y Sancho del mundo del texto al del cine hay una disparidad entre la duración de los medios y en la complejidad narrativa que no se da siempre con otras transmutaciones de obras literarias, lo cual dificulta una pretensión de fidelidad.¹¹ Por ejemplo, aunque existen numerosas películas basadas en el drama de Shakespeare *Richard II* (c. 1595), que casi siguen palabra por palabra el original, esto no sería posible para el *Quijote* sin exceder los límites razonables de duración de una película (¿máximo tres horas?). Este es un aspecto decisivo de las adaptaciones de la novela de Cervantes al cine, puesto que toda adaptación, así desee ser “fiel”, necesariamente tendrá un marcado aspecto selectivo y, por consiguiente, arrastra la amenaza de un eventual fracaso: “la adaptación

10 Las otras tres modalidades propuestas son: “transposición de máxima proximidad o transposición iteracional”; “transposición de proximidad relativa o transposición como reorientación”; “transposición de distancia relativa o transposición como distanciamiento estético-reflexivo” (Cid 30-35).

11 Como afirma Herranz: “Salvo excepciones que [...] centran parte de sus esfuerzos en la exploración de las posibilidades de la novela en tanto que texto adaptable, o en la constitución de secuencias que pretendan establecer una analogía con la narración literaria, y no una reescritura inspirada en una lectura reductora de la misma, el personaje constituye el motor de las adaptaciones al cine, y la figura del narrador/cronista, sea Cervantes o Benengeli, desaparece parcial o totalmente, para dejar paso a una instancia omnisciente que reformula el texto cervantino desde la transparencia de los enunciados más elementales” (11).

de una novela de extensión habitual casi siempre decepcionará” (Sánchez, *De la literatura al cine* 54).

Ahora bien, además de la extensión, también debemos tener en cuenta el carácter episódico de la novela, lo que dificulta mucho más el cambio de medios. Usualmente las transmutaciones con intención de fidelidad también terminan por generar una evocación sumamente apretada y dispersa de los episodios más recordados del libro, pero sin la suficiente armazón como para lograr un efecto de conjunto. Las transformaciones en la estructura del original terminan por conseguir un resultado mucho más cercano a la parodia que a un “homenaje”, pues sustentadas sobre todo en “supresiones”, “compresiones” y “sumarios” (Sánchez, *De la literatura al cine* 47) no hacen justicia a la construcción interna de la novela, tanto del entramado de la historia como del desarrollo de los personajes.¹²

En definitiva, las diferentes transmutaciones del *Quijote* al cine oscilan entre dos posibilidades: una con mayor grado de fidelidad en términos de “homenaje”, la cual busca, según lo que permite el cambio de medio, resaltar los valores del original —por ejemplo el filme *Don Quijote* de Grigori Kózintsev (1957)—; y otra menos fija que toma como punto de inspiración una historia, pero su representación busca tener vida propia más allá del homenaje, esto es, constituirse como una “versión” —por ejemplo la película de Terry Gilliam, *The Man Who Killed Don Quixote* (2018)—. En este sentido, si bien la propuesta de Gómez se puede ubicar preponderantemente en este último tipo, se debe tener en cuenta que, además de ser una “versión”, también se convierte en “homenaje” en la medida en que, como lo señala Bautista, se presentan episodios infaltables en una adaptación del *Quijote*: del yelmo de Mambrino a los molinos de viento, pasando por el encantamiento de Dulcinea (293). Naturalmente, lo que hemos expuesto es de un orden muy general, en medio de dichos extremos pueden ubicarse multitud de apuestas creativas.¹³ Sin embargo, *Un tal Alonso Quijano* se enmarca, salvo secuencias concretas, en el segundo grupo, lo que conlleva implicaciones.

12 Advertimos que hay una película que escapa del encasillamiento anterior. En *Don Quijote cabalgando por el cine* (2005) encontramos una obra de tipo homenaje que, al aprovechar la fuerza evocativa de algunos pasajes representativos de la novela y la gran cantidad de películas que los han representado, resalta la presencia que tiene el mito de don Quijote y Sancho en la memoria de los espectadores, generando un excelente conjunto a cuenta de, paradójicamente, centrarse solo en el aspecto episódico de sus aventuras.

13 Ver al respecto Alvar (198), Gutiérrez Gil (278) y el citado trabajo de Herranz.

Aunque a la hora de analizar la película nos interesa el *Quijote*, el centro de nuestra comparación no está en observar su grado de adecuación (lo que sería plausible si se tratara de una obra con mayor tendencia al tipo homenaje), sino la manera en que la obra literaria y la película dialogan como versiones, como obras con espíritus distintos.

Pero no todo es problemático en esta relación entre texto e imagen en movimiento. En efecto, las obras cinematográficas que se basan en la novela cuentan con una ventaja: la alusión llega aun a quienes no han leído las aventuras de don Quijote y Sancho, personajes que están sumamente integrados en el imaginario cultural universal. Muy diferente es el caso de la alusión a los libros de caballerías en el *Quijote*, cuyo imaginario solo está presente para el conocedor. Las expectativas ante una adaptación del *Quijote*, en consecuencia, ya están marcadas por un conocimiento, así este sea vago, sobre las aventuras de sus personajes principales, cosa que es aprovechada en *Un tal Alonso Quijano* con todo y que su título remita al nombre de pila de don Quijote (no conocido por todos). En la elección de los actores de la película están presentes los arquetipos de los famosos personajes en un grado suficiente como para sugerirle al espectador los rasgos típicos de don Quijote y Sancho, visibles incluso desde los carteles publicitarios. Entonces, los actores escogidos en la película son una representación física completamente concordante con la imagen previa que nos hacemos de los personajes de la novela. En general, las traducciones (transmutaciones) dentro del mundo del arte, como queda demostrado en las ilustraciones de la novela —especialmente las de Gustave Doré—, presentan características muy singulares en el imaginario:

De Sancho Panza se nos hace saber que también se lo llamó Sancho Zancas, porque tenía “la barriga grande, el talle corto y las zancas largas” (Quij., 1, ix). Pero ello es que los héroes de Cervantes han pasado a la imaginación popular según los interpretó la pluma de Gustave Doré. Y sea que éste no encontró modo de armonizar los rasgos que se le proponían, o sea que, inconscientemente, la panza voluminosa de Sancho lo impresionó más que las zancas largas (y la gran panza parece exigir piernas cortas y gordas), dibujó al escudero como hoy lo recuerdan todos: rechoncho, de tronco corpulento, de baja estatura y piernas repletas, en contraste con la enjuta esbeltez de su

amo, como una “o” junto a una “l”. Cierta economía mnemónica ha hecho prevalecer este tipo sobre el descrito realmente por Cervantes. (Reyes 12)

Sea como fuere, es innegable la influencia de los grabados de Gustave Doré en la constitución del imaginario quijotesco, que de la imagen estática pasa a la imagen en movimiento (Alvar 198-205). En un grado bastante importante las adaptaciones cinematográficas han barajado las ilustraciones de la obra, ya que su representatividad ha entrado a formar parte de las expectativas de los lectores y espectadores:

Las ilustraciones recogidas en portadas y láminas de ediciones sucesivas [...] irán demostrando el poder divulgativo de la imagen y su validez instructiva, su capacidad a la hora de amplificar, realzar e incluso modificar la percepción del texto al erigirse en nexos semánticos, pero a la vez su eficacia en el proceso constitutivo de estereotipos culturales, pues al margen de fijarlos y transmitirlos, la imagen los concreta y los objetiva contribuyendo a la uniformidad iconográfica. (Ballester 263-264)

Esta idea es una de las bases de *Un tal Alonso Quijano*, pues la película se construye sobre arquetipos que han trascendido el texto original hacia otros medios artísticos, de manera que no sorprende que la representación visual esté conformada según el canon de las artes visuales que ha ilustrado la novela —de hecho, la edición que utiliza la estudiante en la película tiene los grabados de Gustave Doré—. Como señala Steiner: “Un poema, una obra de teatro o una novela nunca pueden separarse del todo de las ilustraciones o de las obras de arte que inspiran: una adaptación musical, una película, una versión radiofónica o un tratamiento televisivo” (158). En este orden de ideas, en la película de Gómez encontramos un aprovechamiento de toda esta larga historia de transmisión que trasciende la vida del libro escrito por Cervantes y que tiene consecuencias directas en el espectador. Desde luego, la inclusión de estos motivos tiene una resonancia efectiva y “deviene un mecanismo eficaz que busca que el espectador la reconozca, active su memoria asociativa y relacione lo que está percibiendo con otras imágenes visuales captadas con anterioridad y que están sujetas al sistema cultural” (Ballester 267).

A partir de este contexto, nuestro propósito es analizar la versión propuesta en *Un tal Alonso Quijano*, resaltando sus elementos preponderantes: el

entorno colombiano, la apuesta por la interpretación del original como juego y el desarrollo de una cuestión que apenas está sugerida en la novela: ¿cómo era la vida de Alonso Quijano antes de enloquecer? O mejor: ¿qué lo llevó a querer ser don Quijote? Para terminar con el encantamiento de Dulcinea, motivo fundamental para comprender la propuesta de Gómez.

En un lugar de Colombia...

En *Un tal Alonso Quijano* se inserta a don Quijote en el contexto colombiano como pretexto para plantear el tema de la máscara como medio de supervivencia ante una realidad hostil. Con este objetivo, se establece un paralelo entre dos personajes aparentemente opuestos: el viejo profesor, que se disfraza de don Quijote y la joven estudiante, que se disfraza de punk. La película entonces continúa con la mezcla de realidad e ideal (o realidad y ficción) presente en la propuesta cervantina (y que, de hecho, ha sido uno de los puntos de asedio más comunes por parte de la crítica).

La premisa central de *Un tal Alonso Quijano* se construye alrededor de la pregunta que se han hecho innumerables lectores: ¿cuál era el pasado de Alonso Quijano, protagonista de la novela de Cervantes? A esta pregunta se le suma otra idea, mucho más reciente, sobre la posibilidad de concebir la personalidad de don Quijote como un juego; es decir, sobre la propuesta de que si atendemos a la mezcla de rasgos de “supuesta locura” y de cordura se puede concluir que realmente Alonso Quijano no está loco, sino que deliberadamente decide hacerse pasar por un caballero andante (Torrente). Por lo tanto, la personalidad de “don Quijote” no es otra cosa que una máscara, una piel de la que se sirve el hidalgo (elemento que, de hecho, podemos ver explícitamente en algunas escenas de *Un tal Alonso Quijano* en las que el protagonista porta una máscara).¹⁴ Así, encontramos que en lo tocante al pasado del personaje:

14 Curiosamente, este aspecto fue improvisado en la realización del filme. En distintas entrevistas la directora explica que el actor Manuel José Sierra, que interpreta el papel del profesor Alonso Quijano, falleció antes de la finalización de la película, por lo que muchas de las escenas en exteriores fueron filmadas con otro actor portando una máscara (*El Tiempo* 2020).

si bien se acepta sin discutirla la propuesta del narrador: el personaje se vuelve loco de mucho leer y de poco dormir, hay que preguntarse por qué, a una edad que se desconoce, se dedicó a la lectura y no a la seducción de doncellas [...] surge como legítimo el derecho de pretender averiguar qué ha sido de esos años biográficos sobre los que el narrador guarda silencio (acaso porque carezca o haya carecido de información sobre ellos). (Torrente 44)

Y respecto a la cuestión de la relación Alonso Quijano-don Quijote:

el personaje asume enteramente al hombre que lo ha creado, porque lo necesita para andar por el mundo como tal personaje; con lo cual Quijano deja de ser actor. Don Quijote es igual a Alonso Quijano más la máscara..., pero sólo en el momento de la ascunción. Porque al comenzar la acción del personaje, todo lo que se hace y dice pertenece ya a don Quijote, no a Quijano. (Torrente 59)

En muchos sentidos, la apuesta cinematográfica de Gómez va en consonancia con la lectura de Torrente Ballester. La búsqueda del pasado del profesor Alonso Quijano y el elemento lúdico entretejen la historia del filme y sobre ello apunta una y otra vez Santos —el exbibliotecario que lo secunda como Sancho—, quien desde el principio de la “crisis” psicológica del profesor afirma, pese a que su compañero de juegos está en una casa de reposo, que él “no está loco, es un juego” (42 min). E incluso se hace eco de esta idea al final de la película, cuando la estudiante/Dulcinea le sugiere suspicazmente a su profesor que don Quijote (el personaje de Cervantes) no estaba loco (95 min) —volveremos sobre esto más adelante—. No obstante, el elemento lúdico de la historia del profesor Alonso Quijano y su amigo Santos tendrá connotaciones muy serias. Y es en este aspecto que entra en juego la lectura, la transmutación, propuesta por Gómez.

En consonancia con lo dicho anteriormente, Gadamer, al hablar sobre el elemento lúdico del arte, afirma que: “Toda obra deja al que la recibe un espacio de juego que tiene que rellenar” (73-74). Acaso en este aspecto una versión del tipo de *Un tal Alonso Quijano* presenta una postura hermenéutica que no se puede encontrar en la escritura académica. La interpretación de Gómez asume el juego de imaginar a un don Quijote creíble, pero en otro espacio y en otro tiempo y, en consecuencia, viviendo aventuras diferentes;

por lo que realmente el tratamiento sobre ambas cuestiones no se asemeja al movimiento hermenéutico (académico) de Torrente Ballester. Comencemos entonces por discutir los rasgos esenciales de este don Quijote del siglo XXI.

La película inicia con los créditos desfilando sobre imágenes aéreas y en movimiento de una ciudad que se identifica poco a poco. Se trata de Bogotá, inmersa en el ruido del tráfico citadino, mientras unas voces en *off* (sacadas de noticieros de radio y televisión) comentan la explosión de un avión.¹⁵ Los créditos acaban con el título de la película, *Un tal Alonso Quijano*, proyectado sobre un fondo de nubes, a medida que se intensifica el ruido de pitos y sirenas. Al comienzo de la narración se muestra una panorámica de la ciudad desde el cerro de Monserrate. Este inicio de *Un tal Alonso Quijano* contrasta con el inicio del *Quijote* por la intención de identificar el escenario de las acciones de su personaje. Como se sabe, el narrador del primer capítulo del *Quijote* “prefiere no acordarse” del lugar de Alonso Quijano, mientras que Gómez busca, por el contrario, identificar con lujo de detalles la ciudad de su Alonso Quijano.

Este inicio puede leerse desde dos perspectivas. En la primera se señala el contraste entre el contexto (Bogotá) y el nombre del personaje detrás de don Quijote —con todo, para que el contraste entre las imágenes y el título funcione es fundamental que el espectador esté al tanto del “verdadero” nombre del personaje que en la ficción de Cervantes se esconde detrás del sobrenombre “Don Quijote de la Mancha”—. En la segunda se indica que el protagonista de la película no es don Quijote sino “un tal Alonso Quijano”, y en este caso el contexto y el personaje se corresponden: una ciudad caótica como Bogotá, inmersa en la historia de un país violento, apenas si es de esperar que engendre un personaje como el tal Alonso Quijano. Desde esta perspectiva, se comprende que la propuesta de la película es grave y seria en la medida en que se convocan imaginarios colectivos relacionados con la violencia endémica colombiana.

Sin embargo, la primera escena después de los créditos da a entender lo contrario. En efecto, dos personajes que representan a don Quijote y a Sancho Panza (fácilmente reconocibles pues llevan máscaras y vestuario de época, además de cabalgar ridículamente dos monturas de madera)

15 Este es un hecho histórico que tuvo lugar en 1989. La película juega con diferentes *flashbacks* a esa época para mostrar la violencia generada por el narcotráfico. Por lo tanto, el diálogo con la historia colombiana es esencial en la propuesta de Gómez.

ensayan una puesta en escena del pasaje del yelmo de Mambrino (1, 21). La secuencia, que tiene lugar en el cerro de Monserrate con la ciudad en el fondo, subraya el contraste entre el contexto de las acciones (de los campos de Montiel a la ciudad de Bogotá) y los personajes. Asimismo, indica que la relación entre esencia y apariencia —a lo que hace referencia el capítulo del yelmo de Mambrino— desempeñará un papel fundamental en la película.

Desde luego, la dimensión humorística de los personajes se evidencia cuando se desplazan en motocicletas (con la cabeza del caballo y del asno de palo en la parte delantera) por la ciudad, con un fondo de música punk, causando risa y admiración entre los transeúntes. Asimismo, inmunes al ridículo, atraviesan la plaza central de la Universidad Nacional cabalgando al Rocinante y al rucio de madera, por lo que son chiflados por los universitarios (03:44 min). Todo indica, entonces, que uno de los aspectos que más le interesan a Gómez de los personajes cervantinos es sobre todo la risa que provocan. En el fondo, los pasajes del *Quijote* escogidos para ser representados en la película se emparentan con las primeras versiones cinematográficas francesas: “breves secuencias con forma de *sketches*, cuyo tema se anuncia cada vez por un cartón y que favorece el tratamiento burlesco de los personajes y de sus hazañas” (Canavaggio 29). Desde esta perspectiva, la directora y guionista

parece ser plenamente consciente de que el espectador está esperando esa imagen arquetípica con la que está familiarizado y de la que de algún modo se ha adueñado e intuir que su eliminación podría romper el pacto de ficción, la ilusión de realidad. (Ballester 268)

Si bien la representación de episodios del *Quijote* es vista desde una perspectiva más bien cómica, el profesor Albino/Alonso pretende ser serio en su actividad docente. De hecho, por su seriedad en la lectura es objeto de burla por parte de sus estudiantes, por ejemplo, cuando lee pasajes del retablo de Maese Pedro (05:45 min); excepto por la estudiante punk que no se burla de él, pero porque no está atendiendo a la clase. La primera mitad de la película se funda entonces en la combinación de drama y humor. El drama se encuentra en la historia real de los personajes contemporáneos, contada con cierta estética de telenovela: por un lado, el sentimiento de culpa del viejo profesor que por su actitud machista causó que su joven

esposa huyera de Bogotá con su hija y fatídicamente tomaran un avión en el cual narcotraficantes habían puesto una bomba; y por otro lado, la soledad y la carencia afectiva de la joven estudiante, que se tiene que enfrentar a la violencia machista de la ciudad en que habita, adoptando una apariencia de punk. Vemos así que el don Quijote de la película sufre la tragedia que no sufre el de la novela y esto le permite adquirir la dimensión trágica que, de acuerdo con Auerbach, hace falta al *Quijote* (324). En efecto, las “complicaciones trágicas y consecuencias graves” ausentes de la versión cervantina se presentan en la historia de Albino en la película: su machismo provoca la huida de su esposa que trágicamente muere en un atentado terrorista junto con su hija. Esto provoca la fingida locura de Albino, quien se esconde detrás de un personaje que forzosamente conoce bien.

El humor se presenta a través de los personajes y situaciones del *Quijote*, basado sobre todo en el contraste entre la figura del caballero y del escudero en el nuevo escenario en el que se ubican sus aventuras: tanto en la Mancha del siglo XVI como en la Bogotá del siglo XXI, la sola vista de los personajes provoca risa y asombro en quienes se cruzan con ellos.

Llama la atención que un experto en el *Quijote* tenga el nombre de Alonso Quijano, con todo y los problemas que puede generar esta homonimia en su labor docente y los problemas de interpretación de la novela. Recordemos que al personaje de Cervantes se le llama de formas diferentes y que es al final de la novela cuando él parece reconocerse como Alonso Quijano: “Yo fui loco y ya soy cuerdo; fui don Quijote de la Mancha y soy ahora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno” (II, 74, 1333).¹⁶ Pero esto es sin contar que Alonso Quijano podría no ser el verdadero nombre del personaje:

Con la misma libertad con la que el protagonista se ha autobautizado como don Quijote se bautiza al final como Alonso Quijano el Bueno. En su lecho de muerte continúa imitando precisamente a los antiguos caballeros andantes, a los que ahora dice detestar. Porque en esto, como en ponerse el apodo de “Caballero de los Leones”, sigue ahora –son sus palabras–: “la antigua usanza de los andantes caballeros, que se mudaban los nombres

16 Si atendemos a la alta ironía de los narradores, una voz más confiable podría ser la de su vecino, que lo llama Quijana: “—Mire vuestra merced, señor, ¡pecador de mí!, que yo no soy don Rodrigo de Narváez ni el marqués de Mantua, sino Pedro Alonso su vecino; ni vuestra merced es Valdovinos ni Abindarráez, sino el honrado hidalgo del señor Quijana” (I, 5, 79).

cuando querían o cuando les venía a cuento” (II, XVII, 768). Cervantes ha querido que su personaje decida, como tantas otras cosas, con qué nombre desea morir. (Frenk 100)

Sea como fuere, más allá de la cuestión cervantina sobre la polionomasia (y polietimología) en la novela,¹⁷ la cuestión del nombre resulta esencial en la película ya que, además de conferirle el título, señala también el juego con la identidad del protagonista, pues su antiguo nombre no es Alonso Quijano sino Albino Mallorca. Se infiere, por consiguiente, que lo que interesa en la película no es tanto el personaje de don Quijote sino el enigma que está detrás de él: un “tal” Alonso Quijano, es decir, un personaje apenas conocido. En este sentido, antes de que el tema de la locura o fingimiento sea tratado, dicho rasgo resulta significativo: al cambiar su nombre a Alonso Quijano se sugiere que el personaje ya había tomado el primer paso para una ulterior transformación en don Quijote —como en efecto sucede en la película: el profesor Aguirre, contemporáneo de Alonso/Albino, al contarle a Santos que hace veinte años Albino se cambió el nombre, también le dice que desde ese momento supuso que su colega algún día se enloquecería (46:48 min)—. Entonces, ¿cuándo y por qué tomó ese primer paso?

Desde luego, identificarse con el personaje de una ficción —una “total identificación” en la línea de Pierre Menard/Cervantes—, sobre todo tratándose de un profesor, es una postura cuestionable;¹⁸ no obstante, las convicciones académicas de Alonso/Albino parecen ser de un claro rigor. Lo vemos cuando se muestra quisquilloso ante los errores de memorización de sus amigos de juego y en la secuencia posterior (26:48 min), en la que Santos/Sancho no logra pronunciar debidamente el famosísimo sintagma “desfacer entuertos”, ante lo cual el profesor, decepcionado por el mal resultado de sus juegos, prefiere seguir de largo en una apariencia de derrota. La secuencia se prolonga y los errores en la declamación de los pasajes preparados para ser representados en el aula de clase agudizan su fracaso filológico.

17 Ver Spitzer (1955) y Fernández (2006).

18 Reproche que también se le podría hacer al mismo don Quijote: “El marcado carácter inventivo del ‘hagamos como si...’ de sus primeras aventuras recuerda lo deliberado de la fantasía de muchos juegos infantiles. Juega a ser lo que a él le gusta y a imitar prototipos, como si viviera las fases de la formación del sentido de la identidad y del desarrollo de la personalidad del niño” (Riley 39-40).

En torno a los errores en la lectura y declamación de los pasajes del *Quijote* se urde la crisis del personaje. Este Alonso Quijano es como un director escénico que no logra que sus actores reproduzcan el movimiento ideal de su representación; en últimas, se demuestra que el *Quijote* no se puede representar tal cual. Haciendo los ajustes necesarios, el esfuerzo de Pierre Menard por escribir el *Quijote* en el cuento de Borges se asemeja al juego de Alonso Quijano. Ambas ficciones comparten ciertos rasgos, a saber: Pierre Menard y Alonso/Albino saben que existe el *Quijote*, novela de Miguel de Cervantes, por lo que sus propuestas se basan en el intento de volver a hacer algo que ya se ha hecho y la contradicción —la imposibilidad— de querer conseguir el mismo producto. Intentar revivir con ánimo filológico los pasajes memorables de la novela en el contexto de una Bogotá contemporánea encuentra, lo mismo que en Menard “contemporáneo de William James”, un “anacronismo deliberado” (Borges, “Pierre Menard autor del Quijote” 846). No se trataba para el profesor Alonso Quijano de llevar el *Quijote* a su propio contexto, sino de, realmente, ser don Quijote: “Quienes han insinuado que Menard dedicó su vida a escribir un Quijote contemporáneo, calumnian su clara memoria. No quería componer otro Quijote —lo cual es fácil— sino *el Quijote*” (Borges, “Pierre Menard autor del Quijote” 844). Así, lo que precisamente detona la crisis de Alonso/Albino es la dura revelación de que está jugando a un imposible. Esta perturbación lo precipita a renunciar en su intento “filológico”, pulido, de representar en carne propia la novela en la Bogotá del siglo XXI.¹⁹

Sucede que, tras este develamiento del imposible, al profesor Alonso Quijano no le servirán más sus juegos. Jugar a recrear escenas del *Quijote* letra por letra, según un prurito filológico, se muestra como absurdo para sus compañeros de juego, lo cual termina por asentar su soledad. La traducción literal, es decir, el intento por realizar una reproducción exacta se convierte en un ejercicio marchito. En la línea trazada más arriba sobre las diferentes recreaciones del *Quijote* y el principio general que rige el espíritu de la adaptación, tenemos que en medio de esta crisis el personaje cambia de postura: del “homenaje” a la obra de Cervantes —que tanto admiraba hasta

19 Esto se comprueba en la secuencia en la que don Quijote/Albino se enfrenta a un gigantesco bus (1.28:30 min), pues la total asimilación con la obra es imposible: el personaje no es atropellado por el bus, como don Quijote termina zarandeado por las aspas del molino de viento.

quererla vivir en carne propia—, pasa a una “versión”, a la adecuación de la historia a su contexto, es decir, al de su vida en la ciudad de Bogotá. Este es el significado central del punto de quiebre, de crisis, al que se le sumará un elemento que ya nada tiene que ver con el *Quijote*: entra en el juego de la representación —esta vez como parte del aula de clase— la estudiante que le recuerda a su esposa fallecida (Laura), quien también fue antigua estudiante suya.

Para recrear la historia del personaje con el que se identifica, el profesor deja de lado la repetición exacta y así pasa a vivir el sueño (el encantamiento) de convertirse en don Quijote. El espíritu con que representa a don Quijote adquiere una nueva connotación: ya no es la reproducción fiel sino la improvisación, la manera en que toma el papel, la máscara, de don Quijote. Bautista expone que una característica singular del *Quijote* radica en que su protagonista no es encerrado:

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.’ (288)

Pues bien, al don Quijote de Gómez sí lo encierran en una casa de reposo, pero este lo acepta como parte de su propia representación; el performance dramático, con todo y el cambio espiritual, sigue en pie. Lo curioso es que el quiebre que se da es en cierto grado filológico: ya no le importa la adecuación exacta (literal) de las aventuras, ahora aprovecha todas las oportunidades que le da la vida para recrear libremente las andanzas de don Quijote, con quien ya se identifica desde otra apuesta que no necesita máscara, es decir, una personalidad de la cual ya no se quiere desprender y adquirir según la ocasión (si bien al final de la película, y tras la ayuda de su amigo Santos, volverá a ser él mismo).

Por otro lado, el escenario en el que se presenta la crisis en cierto sentido parece ser el ideal, casi propio de un acto teatral. Llama la atención el hecho de que era imposible que el profesor Alonso Quijano preparara todo este entramado para dar el siguiente paso de dejar de ser Alonso Quijano y pasar

a ser “don Quijote”. No es difícil imaginar que un profesor universitario, ya en plena vejez, haya fantaseado una última carcajada burlesca ante la burocracia y jerarquía administrativa como el momento adecuado para hacerse pasar por loco. Esto se representa en la secuencia de la película en la que el decano (Castellanos), atraído por el rumor de las representaciones de Alonso/Albino, entra en el aula de clase y accidentalmente hace caer al Rocinante de madera, ante lo cual es interpelado por el profesor —quien en ese momento asume enteramente el papel de don Quijote—, y termina atacado como si fuera uno de los yangüeses del capítulo xv de la primera parte (31:11 min).²⁰ El primer efecto es el esperado, pues la carcajada es compartida por todos, pero rápidamente el sentimiento cambia por uno de preocupación: el profesor Alonso Quijano no deja de comportarse como don Quijote, lo que ocasiona que sea internado en una casa de reposo.

Después de este episodio comienza la búsqueda por el pasado del personaje y entramos en un segundo hilo narrativo, insinuado desde las primeras escenas. La película toma un giro argumentativo en el cual se aleja del motivo cervantino y comienza una especie de historia detectivesca en la que propenderá la búsqueda del pasado de Alonso/Albino. Además, se establecerá el paralelo entre él y la “Dulcinea” —la estudiante que hemos mencionado— a quien escogió “Alonso Quijano”, y que es el detonante último para su crisis.

El desencantamiento de Dulcinea

En su búsqueda por la evasión, el profesor ve momentos de su realidad transformados por la ficción. En efecto, dictando su clase en la universidad, al hacer referencia a Dulcinea/Aldonza, imagina a la estudiante punk vestida como una aldeana del siglo xvi (o por lo menos esa es la intención), es decir como Aldonza Lorenzo, la “moza labradora” que don Quijote convierte en Dulcinea al principio de la novela (I, 1, 33). Alonso/Albino tiene la misma visión en otros momentos en los que se cruza con la estudiante. En una

20 La burla es recargada ya que en la novela don Quijote, después de la derrota que sufre, habla de su error al acometer contra hombres no armados caballeros, es decir, de un rango social inferior: “Mas yo me tengo la culpa de todo, que no había de poner mano a la espada contra hombres que no fuesen armados caballeros como yo; y así creo que en pena de haber pasado las leyes de la caballería ha permitido el dios de las batallas que se me diese este castigo” (I, 15, 176).

secuencia clave, el profesor llega al salón de clase ataviado como don Quijote, acompañado de Santos/Sancho, ambos montados en palos y trapeadores, recitando el diálogo del caballero y el escudero cuando se encuentran con las aldeanas en el episodio de la Dulcinea encantada (27:10 min): tres estudiantes son obligadas por Santos/Sancho a participar en la representación, entre ellas la chica punk, que lee la parte de Dulcinea encantada cuando rechaza el homenaje del caballero. La cámara adopta el punto de vista del profesor y la escena se transporta al contexto de la Mancha: los personajes, ataviados en medio de un campo con un molino de viento al fondo, expresan sus parlamentos en tono grandilocuente, mientras que la luz cambia a un tono sepia para señalar así la perspectiva de Alonso/Albino. De esta forma, se da lugar a una alternancia entre la “realidad” del salón de clase (profesor y estudiantes leen la obra) y el punto de vista “ficcional” del profesor (quien imagina la acción).

La forma en que aparece Dulcinea en esta secuencia es esencial para comprender la propuesta de Gómez. De hecho, el papel de Dulcinea y su representación en las adaptaciones cinematográficas del *Quijote* es una cuestión problemática:

Más conflictiva es la presencia de Dulcinea en el texto literario como objeto sublimizado: como sabemos, moviliza al personaje y lo provee de las pocas fuerzas que le quedan, pero jamás llegará a intervenir físicamente en el relato porque no existe; sin embargo, el recurso al que el cine se ha rendido en casi todas sus adaptaciones mediante la personificación de la dama puede ser considerado legítimo por los puristas, en tanto que Dulcinea, Aldonza y la campesina de la Segunda parte son descritas en la novela. (Herranz 22)

Dulcinea, un personaje existente solo en la cabeza de don Quijote, cobra vida en la novela gracias al “encantamiento” de Sancho que la trae ante su amo, pero bajo la apariencia de una fea aldeana: “y como no descubría sino una moza aldeana, y no de muy buen rostro, porque era carirredonda y chata, estaba suspenso y admirado, sin osar despegar los labios” (II, 10, 619). La cuestión de la apariencia física de la Dulcinea encantada no es un detalle, sino más bien un elemento fundamental para la intención paródica de Cervantes.²¹ Esta comicidad, basada ante todo en el contraste entre la belleza

21 “Tal como fue escrita por su autor, no cabe duda que la historia de las tres aldeanas y Don Quijote es, simplemente, una historia cómica” (Auerbach 321). Esta historia cómica se

idealizada de Dulcinea, la fealdad real de la aldeana y la explicación de don Quijote (Dulcinea ha sido transformada por sus enemigos encantadores), se manifiesta en las palabras que don Quijote dirige a la sorprendida aldeana: “no dejes de mirarme blanda y amorosamente, echando de ver en esta sumisión y arrodillamiento que a tu *contrahecha hermosa* hago la humildad con que mi alma te adora” (II, 10, 620). Cuando la aldeana se aleja, el caballero le dice a su escudero: “Y has también de advertir, Sancho, que no se contentaron estos traidores [los encantadores] de haber vuelto y transformado a mi Dulcinea, sino que la transformaron y volvieron en una *figura tan baja y tan fea* como la de aquella aldeana...” para terminar evocando su olor a “ajos crudos” (II, 10, 622).²²

Sin embargo, en la película, los rasgos agraciados de la nueva Dulcinea la alejan del personaje que ve don Quijote en la novela; la incompreensión y estupefacción de don Quijote al tener ante sus ojos a Dulcinea convertida en una fea aldeana no se compaginan con los sentimientos del personaje en la película, pues la aldeana toma los rasgos de la estudiante punk que, por su belleza, es pretendida por varios de sus compañeros y, en cierta forma, por el mismo profesor que la relaciona con su esposa fallecida. El encantamiento de Dulcinea, gracioso y grotesco en el texto cervantino, pasa a ser, aparentemente, una exaltación idealizada de la belleza de la nueva Dulcinea; la música de fondo de piano y violín, el primer plano de Dulcinea y la mirada admirativa de Albino/don Quijote corroborarían dicha intención. Como es bien sabido, la fealdad de Dulcinea encantada se convierte en una de las bases para el desarrollo posterior de la novela y su desencantamiento en una apuesta narrativa que va a ser aprovechada por los duques para burlarse de Sancho. Frente a esto, el parlamento que don Quijote dirige a la Dulcinea encantada en la película se detiene justo antes de hacer referencia a la *contrahecha hermosa*. Desde esta perspectiva, en un primer momento se podría pensar que lo que propone la película es desencantar a Dulcinea para reimplantar el canon de belleza femenina que Cervantes parodia en esta parte del *Quijote*. No obstante, parece que lo que se pretende es más bien señalar que la fealdad femenina ya no puede ser objeto de burla masculina; es por esta razón que se desencanta a Dulcinea

construye alrededor de la apariencia de las aldeanas que sirve como elemento paródico de la belleza de la dama (Dulcinea).

22 El énfasis añadido es nuestro.

para convertirla en un personaje más cercano a la pastora Marcela que a la princesa del Toboso (Bautista 292). Este es el verdadero desencantamiento de Dulcinea que propone la película de Gómez.

Entre todas las opciones, al igual que el personaje de la novela, el profesor escoge a la menos adecuada para ser su Dulcinea; efectivamente, si don Quijote elige a una labradora, el profesor Alonso Quijano escoge a una estudiante punk, visualmente antagónica a un personaje como don Quijote —aunque se advierte que tienen en común el disfraz: la máscara de don Quijote y la máscara de la identidad punk—. Pero, con todo, luego se evidencia que no es una elección arbitraria, sino que se justifica en el pasado del profesor (la estudiante, como hemos mencionado, se parece físicamente a su esposa fallecida). Si en la novela de Cervantes apenas nos enteramos de que don Quijote pudo estar enamorado de la labradora Aldonza Lorenzo (pasado “real” y modelo para su invención de Dulcinea), en la película de Gómez la cuestión de “Dulcinea” adquiere una mayor trascendencia, pues incluso comparte el protagonismo con los personajes principales.

Como señala Bautista (293), las mujeres en la vida del profesor Albino/Alonso sufren la violencia masculina. La primera, su esposa Laura, es violentada por el propio profesor, cuya visión conservadora choca directamente con la realización personal de quien fuera su alumna, pues le impide desarrollar su vida más allá del rol de esposa y madre, ahogándola en una situación de la que ella no encuentra más opción que huir. Si Albino encarna unos valores determinados por la sociedad en la que nació, en donde el rol de la mujer casada era el cuidado del hogar y de los hijos, su esposa Laura (quien era, además, su antigua estudiante y escritora frustrada) no los comparte y debe escapar. La segunda, la estudiante, no está casada, pero vive una violencia similar pues es acosada por un compañero y por hombres anónimos cuando se desplaza por la calle. Alrededor de este personaje se teje otra subtrama con tintes serios —y como los del trágico pasado de Alonso/Albino dejan poco espacio para lo cómico—,²³ planteada desde una estética punk en un fuerte contrapunto con la estética renacentista con que el profesor contempla el mundo; como su profesor, que cada vez más busca confundirse con don Quijote, ella, por medio de elementos como el peinado, la vestimenta y los

23 Herranz resalta que ha sido poco común que las adaptaciones se centren en el elemento cómico: “Con la excepción de algunas obras del cine mudo, pocas adaptaciones del *Quijote* se ubican plenamente en el género de la comedia” (17).

tatuajes, poco a poco asimila el modelo punk. De hecho, la máscara punk de la estudiante/Dulcinea entra en un diálogo con la violencia colombiana. Si el pasado de Alonso/Albino está teñido por el trágico atentado en el que murieron su esposa e hija, causado por la violencia del narcotráfico, el diálogo entre el punk y la violencia, a diferencia del diálogo entre la estética punk y el *Quijote*, no forma un contraste sino una especie de armonía. Así, la música punk que se escucha en la película cumple una función de refuerzo (“parafrástica”) cuando esta denuncia la violencia y también una función de continuación de la acción (“diegética”) (García 258-259) cuando la estudiante prepara un concierto punk en el que se mezcla la estética renacentista con base en su lectura de Dulcinea del Toboso.²⁴

En efecto, el desencantamiento de Dulcinea puede entenderse también desde la perspectiva de la estudiante como una renuncia a la máscara punk que a lo largo de la película había decidido usar. Incluso al final su papel se revela tan importante como el de Albino. Frente a la evasión que ocasionará la crisis de identidad del profesor, consecuencia de un trauma que nunca había sido sanado, la búsqueda de identidad de la estudiante se desarrolla en un contexto muy diferente —más adecuado si se quiere—: el de una adolescente interesada en las humanidades. Si en la novela don Quijote y Sancho son los encargados del desencantamiento de Dulcinea, en la película es la estudiante la responsable de asumir la búsqueda de su propia identidad. El hecho de que esté cursando una asignatura de literatura sobre el *Quijote* resulta completamente significativo, pues la interpretación que realiza sobre la novela, basada en la supuesta locura de Alonso Quijano y en la oportunidad que le daba la máscara de don Quijote “para darle rienda suelta a la imaginación” (1:35:00 min) —que puede ser obvia para especialistas, pero novedosa para la joven lectora— es un aliciente que también la conducirá a cuestionarse sobre realmente quién es ella. Las relaciones esenciales entre los personajes encuentran desarrollos que no se atisban en el original, sobre

24 Llama la atención que en Colombia el movimiento punk llegue a su punto culminante a la par de la violencia del narcotráfico. A propósito de lo cual resulta difícil no recordar la película de Víctor Gaviria, *Rodrigo D. No futuro* (1990), que de igual manera combina la violencia urbana colombiana y el punk. Además, *Los flashbacks* en los que se reconstruyen los sucesos del atentado al avión en el que volaban la esposa e hija de Albino/Alonso se acercan mucho a la película de Víctor Gaviria, pues están filmados en barrios populares de Medellín y para su representación se usa un tono de luz diferente, combinado con una calidad intencionalmente “inferior” del formato.

todo con el amplio desarrollo de esta “nueva Dulcinea”. Se confiere entonces una trascendencia mayor a las historias de los personajes, en un sentido en el que el original no lo hace: la vida de Aldonza/Dulcinea, y el pasado de don Quijote relacionado con una explicación de su locura más allá del “mucho leer y poco dormir” (I, 1, 42).

De hecho, con el personaje de la estudiante punk —que es a la vez Aldonza, Dulcinea, la aldeana, pero también un avatar de la esposa del profesor— se introduce el motor de las acciones del caballero ideal desde Lancelot y Tristán hasta la realidad del profesor del siglo XXI, pasando por Amadís y don Quijote: el amor como el valor supremo. En efecto, la asimilación del personaje de don Quijote por parte del profesor representa la búsqueda, la aventura indispensable para ser digno de aspirar al amor; si en el pasado el comportamiento machista de Albino lo alejó del ideal caballeresco y tuvo consecuencias funestas, su presente de “caballero” le da la oportunidad de resarcirse, de enmendarse. Pero esto es sin contar que esas aventuras en vez de ser caballerescas son ridículas, por el contexto realista en el que se insertan, y de las cuales solo surge la risa. En este sentido, *Un tal Alonso Quijano* no considera el amor caballeresco como un elemento primordial en su don Quijote moderno, ya que todo apunta a la discordancia de dicho elemento en el tipo de vida y el entorno en que habitan los protagonistas.

Conclusión

A la vez homenaje y versión, *Un tal Alonso Quijano* se inspira en el *Quijote* de Cervantes y propone una relectura de los personajes de don Quijote y Dulcinea que les confiere una nueva dimensión. En efecto, cuando el profesor y la estudiante rompen con el disfraz que les servía para afrontar la realidad (máscara de don Quijote/máscara de punk) se reencuentran en la universidad y reflexionan sobre el personaje de don Quijote. Como hemos mencionado, es esencial que sea la estudiante quien, en una de las escenas finales, llegue a la conclusión de que Alonso Quijano fingía la locura: “el hombre se disfrazaba para salir de la rutina, para darle rienda suelta a la imaginación con los libros, con las historias de caballería que tanto le gustaban”, ante lo cual el profesor responde asombrado: “interesante teoría” (1:35:00 min). Esta secuencia ratifica el desencantamiento, no solo del profesor (quien por extensión, al haber fingido ser don Quijote, es aludido en

la conversación), sino de ella misma. Si antes ambos personajes intentaban vivir a través de una máscara que no les pertenecía, ahora ella afrontará su realidad sin necesidad de imposturas. El problema de la identidad del don Quijote cervantino se vuelve esencial para ella, como antes había llegado a pensar que era el amor, cuando preguntaba a su ocupada madre: “¿tú crees que el *Quijote* es una historia de amor?” (55:00 min).

Curiosamente, como conclusión del curso sobre el *Quijote*, ella ahora es capaz de ejemplificar su situación (y la de su profesor) a través de su propia lectura de la novela: la constante tentación de ser otro cuando el contexto no satisface. Así, aunque la construcción de los personajes de Dulcinea/estudiante y Alonso Quijano/Albino no concuerda con la de los personajes cervantinos, este es, precisamente, el desarrollo original de la lectura de Gómez. El contexto violento colombiano, que configura el pasado y presente de los personajes, propicia el uso del disfraz. Por esto, la estética punk, además de servir como contrapunto a la estética renacentista del *Quijote*, entra a formar parte de la historia. En este sentido, la relación entre la vida y la literatura (entre la verdad y la ficción) es acá explorada teniendo como pretexto una de las novelas en que dicho tema ha trascendido en mayor medida, pero proponiendo un marco especial, en donde la obra cervantina será el vehículo por medio del cual ambos protagonistas reflexionan sobre su identidad.

Obras citadas

- “Así se hizo la película colombiana *Un tal Alonso Quijano*”. *El Tiempo*. YouTube. 1 julio del 2020. Web. 15 de enero de 2024.
- Aguilar Perdomo, María del Rosario. *Cervantes o las fabulaciones americanas del Quijote*. Bogotá, Cuadernos de la Lectio núm. 5, Universidad Central, 2017.
- Alvar, Carlos. “Tradición e innovación: el *Quijote* en el cine”. *Cervantes en los siglos XX y XXI. La recepción actual del mito del «Quijote»*. Editado por Paloma Ortiz de Urbina. Berna, Peter Lang, 2018, págs. 195-224.
- Auerbach, Erich. *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México, FCE, 1996.
- Ballester Morell, Blanca. “Las adaptaciones del *Quijote* de Manuel Gutiérrez Aragón. Algunas apreciaciones a propósito de la construcción visual del mito”. *Anagnórisis*, núm. 25, 2022, págs. 258-293.

- 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*, vol. 9, núm. 2, 2021, págs. 285-298. Web. 8 de noviembre de 2023.
- Borges, Jorge Luis. “Las versiones homéricas”. *Discusión. Obras completas*. Colombia, Planeta, págs. 842-847.
- Borges, Jorge Luis. “Pierre Menard autor del Quijote”. *Ficciones. Obras completas*. Colombia, Planeta, 2009, págs. 842-847.
- Canavaggio, Jean. “Algunas aventuras de Don Quijote en Francia en el siglo xx”. *Cervantes en los siglos xx y xxi. La recepción actual del mito del “Quijote”*. Editado por Paloma Ortiz de Urbina. Bern, Peter Lang, 2018, págs. 25-44.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Editado por Francisco Rico. Madrid, Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, Alfaguara, 2004.
- Cid, Adriana C. “Pasajes de la literatura al cine: algunas reflexiones sobre la problemática de la transposición fílmica”. *Letras*, núm. 63-64, 2011, págs. 19-40. Web. 11 de marzo de 2024.
- Eikhenbaum, Boris. “Literatura y cine”. *Los formalistas rusos y el cine: la poética del film*. Compilado por Francois Albèra. Barcelona, Paidós, 1998, págs. 197-192.
- Fernández Rodríguez-Escalona, Guillermo. “Los Nombres de Don Quijote”. *Anales Cervantinos*, vol. 38, 2006, págs. 15-56.
- Frenk, Margit. *Don Quijote ¿muere cuerdo? Y otras cuestiones cervantinas*. México, FCE, 2015.
- Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Paidós, 1991.
- García Jiménez, Jesús. *Narrativa audiovisual*. Cátedra, 2003.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco. *Literatura y cine*. UNED, 2016.
- Gutiérrez Gil, Alberto. “¿Un don Quijote aún más loco?: la reconstrucción del personaje cervantino en *El hombre que mató a don Quijote* de Terry Gilliam (2018)”, *Anagnórisis*, núm. 20, 2019, págs. 274-295.
- Herranz, Ferran. *El Quijote y el cine*. Cátedra, 2005.
- Jakobson, Roman. “On Linguistic Aspects of Translation”. *On Translation*. Editado por Reuben Arthur Brower. Cambridge y Londres, Harvard University Press, 1959, págs. 232-239.
- . *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona, Paidós, 2000.

- Lucía Megías, José Manuel y Vargas Díaz-Toledo, Aurelio. “Don Quijote en América: Pausa, 1607 (facsimil y edición)”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, núm. 7, 2005, págs. 203-244.
- Reyes, Alfonso. *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria*. Verbum, 2014.
- Riley, Edward C. “Quién es quién en el *Quijote*. Aproximación al problema de la identidad”. En *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*. Barcelona, Crítica, 2001, págs. 31-50.
- Sánchez Noriega, José Luis. *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid, Alianza, 2006.
- Stam, Robert. *Teoría y práctica de la adaptación*. UNAM, 2009.
- Steiner, George. “¿Qué es literatura comparada?”. *Pasión Intacta*. Bogotá, Norma, 1997, págs. 135-162.
- Spitzer, Leo. “Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*”. *Lingüística e historia literaria*. Madrid, Gredos, 1955, págs. 135-187.
- Torrente Ballester, Gonzalo. *El Quijote como juego*. Guadarrama, 1975.
- Un tal Alonso Quijano*. Dirigida por Libia Stella Gómez, Universidad Nacional de Colombia, 2020.

Sobre los autores

Mario Martín Botero García es egresado del pregrado en Estudios Literarios de la Universidad Nacional de Colombia, magíster en Literatura Medieval Francesa de la Universidad Paris-Nanterre y doctor en Literatura Medieval Francesa de la Universidad Sorbonne Nouvelle. Actualmente es profesor titular e investigador en la Facultad de Comunicaciones y Filología de la Universidad de Antioquia y miembro del Grupo de Estudios Literarios (GEL) de dicha universidad. Sus investigaciones se centran en la literatura artúrica y en la ficción caballeresca del siglo XVI. Entre sus publicaciones se cuentan: *Libro del rey Arturo. Según la parte artúrica del Roman de Brut de Wace*; *Les rois dans le Tristan en prose. R(é)écritures du personnage arthurien* y «Un libro muy gracioso y muy alto en toda la orden de *cavallería*» Estudios sobre la ficción caballeresca del Renacimiento (coeditor académico con María del Rosario Aguilar).

Federico Jiménez Ruiz es filólogo hispanista por la Universidad de Antioquia (becario del Fondo de Becas de Maestría Universidad de Antioquia y beca mejor graduado). Actualmente es estudiante de la Maestría en Literatura de la Universidad de Antioquia y miembro del Grupo de Estudios Literarios (GEL). Se desempeña como docente y coordinador del Semillero de Literatura Medieval y Renacentista de la Facultad de Comunicaciones y Filología, Universidad de Antioquia. Sus áreas de interés son la literatura de los siglos de Oro, con énfasis en el *Quijote*, y la poesía en lengua hispánica tanto desde la dimensión investigativa como creativa. Recientemente ha publicado el artículo “Un nuevo siglo para las narraciones intercaladas del *Quijote* (1605): asedios de la crítica a una antigua polémica cervantina”.

Sobre el artículo

Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación “Historia y Literatura en la Edad Media” inscrito en el Sistema Universitario de Investigación de la Universidad de Antioquia y contó con el apoyo del programa de Estrategia de Sostenibilidad 2023-2024 del Grupo de Investigación Estudios Literarios (GEL), otorgado por la Vicerrectoría de Investigación de la misma universidad.