

REMINISCENCIAS CERVANTINAS A LAS PUERTAS
DEL SIGLO XXI:
DON QUIJOTE O EL SUEÑO DE CERVANTES
DE CARLOS ANSÓ

El mito de don Quijote de la Mancha —uno de los más importantes aportados por la literatura española al acervo universal, junto con los de don Juan y la Celestina¹— ha sido motivo de inspiración para un gran número de escritores en géneros tan dispares como la novela, el ensayo, el teatro... En el campo dramático, autores como Francisco de Ávila, Guillén de Castro o Jacinto Benavente, por citar tan sólo tres ejemplos, han puesto sobre las tablas a este personaje en distintas épocas de la historia de la literatura. Pero el auge del tema no se limita al teatro español, sino que también ha arraigado en la literatura extranjera, pudiendo recordar a autores como Bulgakov, Lunacharski o Rücker, entre muchos otros².

En este trabajo me propongo analizar una obra de teatro del escritor navarro Carlos Ansó, titulada *Don Quijote o el sueño de Cervantes*. Se da la circunstancia de que la obra fue escrita primero en italiano bajo el título de *Don Chisciotte o il sogno di Cervantes*, siendo traducida posteriormente al castellano. Esta pieza dramática se estrenó en Italia, en el Festival de Castiglione, el año 1995, donde obtuvo un gran éxito tanto de público como de crítica; después, y con el mismo resultado, se representó en el Festival de Teatro Clásico de Isla Margarita en Venezuela y también en Roma,

¹ Véase, por ejemplo, el trabajo clásico de RAMIRO DE MAEZTU, *Don Quijote, don Juan y la Celestina: ensayos en simpatía*. Madrid, Espasa-Calpe, 1938.

² Cfr. GREGORIO TORRES NEBRERA, «Don Quijote en el teatro español del siglo XX», en *Cervantes y el teatro*. Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1992 (núm. 7 de *Cuadernos de teatro clásico*), pp. 93-140. El artículo añade más datos y bibliografía acerca de autores y piezas teatrales de la literatura universal que retoman, de un modo u otro, el mito de don Quijote.

en el teatro dell'Orologio, además de en otras ciudades italianas. La traducción al español se ha publicado en 1998³. En esta comunicación esbozaré en primer lugar un estudio analítico de la obra, para ponerla después en relación con su referente último: el *Quijote* de Miguel de Cervantes. Pero antes me parece oportuno ofrecer algunos datos biográficos del autor.

Carlos Ansó Escolán nació en Pamplona en 1953. Se formó en la Universidad de Zaragoza, donde estudió Filosofía y Letras, y posteriormente obtuvo las licenciaturas de Historia del Arte y Filología Española por la Universidad de Barcelona. En esta ciudad residió por unos años dedicándose a la edición de libros y dirigiendo las colecciones de clásicos de dos grandes editoriales. Ha enseñado español en las universidades de Venecia y Pisa —donde actualmente reside y trabaja—, traducido obra de Paul Valéry y Eugenio Montale, y publicado *Hacia el este*⁴, volumen que recoge su producción poética anterior a 1987. Resaltaré, en fin, su condición de estudioso del *Quijote* de 1605, al que viene prestando su atención durante estos últimos años, dedicación investigadora que explica muchas de las características de esta pieza dramática.

1. GÉNERO DE *DON QUIJOTE O EL SUEÑO DE CERVANTES*

El género de la obra que nos ocupa es —como indica el propio autor— una «elegía farsesca en dos actos». La elegía ha sufrido, a lo largo de los tiempos, una notable evolución: fue en su origen un género lírico, pero luego derivó hacia territorios de la dramaturgia. La razón de que el autor haya optado por este género puede residir en la aceptación del concepto «tono elegíaco», no sólo referido a la dramaturgia sino a otras disciplinas como la pintura o la música. Este tono, como explica Kurt Spang, «es una mezcla entre ingredientes tristes, melancólicos, plañideros, sentimentales, nostálgicos, desconsolados, lánguidos, fúnebres...»⁵. De todas formas, el tema por excelencia del género elegíaco es el misterio de la muerte. La función de la elegía era la de conmover al receptor e, incluso, invitarle a una reflexión sosegada. Farsa, por el contrario, es

³ CARLOS ANSÓ, *Don Quijote o el sueño de Cervantes*. Pamplona, Pamiela, 1998. Todas las citas serán por esa edición. Agradezco profundamente a Carlos Ansó su interés y disposición para leer y enmendar el texto de la comunicación. Respecto al texto cervantino, aunque citaré siempre por número de parte y de capítulo, dejo constancia de que he manejado la edición de VICENTE GAOS. Madrid, Gredos, 1987, tres vols.

⁴ CARLOS ANSÓ, *Hacia el este*. Pamplona, Pamiela, 1987.

⁵ KURT SPANG, *Géneros literarios*. Madrid, Síntesis, 1993, p. 79.

concepto que remite a una pieza de tipo cómico (como «farsa» califica su vida el propio don Quijote, en la hora de su muerte). Elegía y farsa, aunque son conceptos en principio contradictorios, forman un binomio adecuado para definir genéricamente la obra de Ansó. En efecto, a pesar de la tristeza que nos causa ver a don Quijote transformado, por causa de su locura, en un fantoche que irremediabilmente se dirige hacia la muerte, lo grotesco de algunas situaciones facilita que esboce una sonrisa, pero una sonrisa que, en ocasiones, es casi trágica.

2. TEMA Y ESTRUCTURA

El título de la obra, *Don Quijote o el sueño de Cervantes*, nos sugiere ya, que su contenido va a consistir precisamente en eso, en un sueño del escritor, y que, como tal sueño, todo puede resultar onírico (es más, en algunos pasajes el tono llega casi a lo surrealista). En la obra de Carlos Ansó conviven temas diferentes que, sin embargo, confluyen en el personaje de Cervantes: por una parte, el sueño como evasión del mundo y de la realidad, que tiene como referente la historia de don Quijote, de Sancho y del propio Cervantes; y, por otro lado, esa vida real en la que todo son problemas, personificada en Cervantes, su mujer Catalina y su hija Isabel, y puesta de manifiesto por el ruido de cazuelas y de vajilla que inunda varias escenas y que acabará siendo «ensordecidor» en la última⁶.

La obra consta de dos actos. Tal división responde, de alguna manera, a las dos partes en que se estructura el *Quijote* cervantino; es más, al introducir episodios paralelos Ansó cuida de colocarlos en el lugar correspondiente: los de la primera parte del *Quijote*, en el primer acto; y los de la segunda, en el segundo. En cada acto podemos distinguir diversos bloques de acción, cuatro en el primero y siete en el segundo. Estos bloques de acción se muestran formalmente al lector a través de un salto de página, y dramáticamente al espectador por medio de los cambios de lugar (la casa de Cervantes, la celda de la prisión donde estuvo encerrado...) o bien, sencillamente, por las entradas y salidas a escena de los personajes.

⁶ Este tema y su tratamiento podrían tener un referente cercano en *La vida de don Quijote y Sancho* de Unamuno. Como sostiene IGNACIO ELIZALDE: «En 1905 había escrito *La vida de don Quijote y Sancho*, dando realidad a estos personajes de ficción. Para él los personajes tienen realidad, pues son un sueño de su autor, como los hombres de carne y hueso son sueño de Dios, por lo cual se hallan en un mismo plano existencial» (*Temas y tendencias del teatro actual*. Madrid, Cupsa, 1977, p. 95).

Veamos a continuación la estructura de la obra, comenzando por los cuatro bloques del primer acto:

I. Tenemos dos acciones simultáneas (pp. 11-20); una de ellas se sitúa en la celda de una cárcel (ahí es donde tienen su primera toma de contacto Sancho, don Quijote y Cervantes); en la segunda acción Isabel, la hija de Cervantes, se acicala delante del espejo en casa.

II. Aparición de don Quijote y Sancho ante toda la familia de Cervantes en su propia casa y preparativos de su primera salida (pp. 21-50): nombramiento de caballero, elección de escudero y de dama, episodio de la princesa Micomicona.

III. La familia de Cervantes en su casa discutiendo ante la tardanza de la publicación del *Quijote* y la delicada situación económica por la que están atravesando (pp. 51-57).

IV. Don Quijote enjaulado y Sancho a la vuelta de su única salida del primer acto. Don Quijote se enfada con Cervantes por lo que ha escrito y le ordena que vaya a la imprenta y que intente cambiar algo de lo ya redactado (pp. 58-68).

Los siete bloques de acción que podemos distinguir en el segundo acto son:

I. La familia de Cervantes con don Quijote y Sancho tratando de averiguar dónde se encuentra el escritor; éste, que se ha escondido en la cocina y se ha transformado en Cide Hamete Benengeli, es descubierto por su mujer y su hija. Sancho le comenta a don Quijote la recepción que ha tenido el libro de sus aventuras entre la sociedad y el caballero le manda con una embajada para Dulcinea (pp. 69-83).

II. Don Quijote y Sancho en busca de Dulcinea, que resulta ser una prostituta. Nuestro caballero pensará que su dama está encantada e impondrá una penitencia a Sancho para poderla desencantar (pp. 84-91).

III. Cervantes y su familia buscan a don Quijote y Sancho para burlarse de ellos con un caballo de madera (pp. 92-93).

IV. Don Quijote y Sancho en la cueva de Montesinos (pp. 94-99).

V. Isabel y Catalina representan una obra de teatro. Don Quijote y Sancho asisten como espectadores; el caballero andante arremete contra el público y seguidamente huyen. Cervantes, que aparece con el caballo de madera, les persigue (pp. 100-107).

VI. Don Quijote y Sancho en la aventura de Clavileño. Llega Cervantes transformado en el Caballero de la Blanca Luna (pp. 108-16).

VII. Muerte de don Quijote en casa de Cervantes (pp. 117-21).

3. PERSONAJES

Los personajes de esta obra son muy pocos: don Quijote, Sancho, Cervantes, Isabel (hija natural de Cervantes) y Catalina (mujer de Cervantes y madrastra de Isabel). El nexo de unión de todos ellos es el escritor, por su pertenencia al plano de la realidad y por ser uno de los protagonistas de su propio sueño. Estudiaré ahora sucintamente estos personajes.

La caracterización que del hidalgo manchego nos ofrece Carlos Ansó es similar a la del *Quijote* cervantino, aunque le aporta algunos matices originales. No se nos ofrece ninguna caracterización física del personaje en las acotaciones. En cuanto a su retrato psicológico, se nos presenta como una figura ridícula, casi grotesca en algunos momentos de la obra mientras se cree caballero, en tanto que al final, en la escena de su muerte y ya recuperado de su locura, se convertirá en un ser trágico. Un ejemplo de su carácter grotesco lo tenemos en la escena de su presentación a la familia de Cervantes, cuando Isabel se queda prendada de él. Tras las continuas provocaciones de la joven, se dice en una acotación que don Quijote, tambaleante, le mira los senos (p. 28); posteriormente Isabel le insinúa el pecho y la acotación insiste en que don Quijote no le quita la vista de encima (p. 30). Más adelante, en la p. 37, a la hora de elegir quién será la dueña de su corazón, y ante el ofrecimiento tanto de Catalina como de Isabel, el caballero decide «palparlas» a ambas. Como se puede apreciar, la caballerosidad ideal queda demolida por la respuesta de don Quijote a las insinuaciones de las dos mujeres. En otra ocasión Cervantes se refiere a amo y criado de esta forma: «¿Dónde diablo se habrá metido ese par de fantoches?». En esta obra, don Quijote también participa, indiscutiblemente, del rasgo de la locura, y él mismo utiliza esa palabra o términos de su familia léxica para referirse a su persona⁷, como en los siguientes pasajes:

DON QUIJOTE. Es más: para que mi señora sepa de esta decisión y del amor que este siervo suyo abriga en su dolido y lastimado corazón, haré aquí dos o tres locuras a la manera de Amadís... (p. 39).

DON QUIJOTE. Y además, ¿os parezco un loco yo? (p. 63).

⁷ No insistiré más en el tema de la locura por haber sido suficientemente tratado a propósito del *Quijote* cervantino. Véase, por ejemplo, el capítulo que a este asunto dedica VICENTE GAOS en su edición del *Quijote*. Madrid, Gredos, 1987, vol. III, pp. 162-88.

En la hora de su muerte don Quijote pronuncia un parlamento en el que se sincera y confiesa que es consciente de que toda su vida ha sido una locura, una farsa:

- DON QUIJOTE. Mi farsa ha tocado a su fin, y con ella también mi vida.
 SANCHO PANZA. Pero, ¿de qué farsa habláis? Vos sois el mejor caballero que haya puesto pie en esta tierra...
 DON QUIJOTE. Gracias, amigos míos; gracias. Los dos únicos amigos [Cervantes y Sancho Panza] que he tenido en la locura, los dos únicos amigos que me quedan en la muerte (p. 119).

En cuanto a Sancho Panza, es el personaje que más se asemeja a su modelo en la obra cervantina. Tampoco de él se nos da una descripción física, pero su forma de ser queda muy bien establecida. Cervantes lo llama «pacífico hombre de costumbres» (p. 14) y sus palabras revelan claramente que es un personaje sin mundo:

- CERVANTES. ¡Cómo! ¿Tú no conoces el mar?
 SANCHO PANZA. No señor. Nunca lo he visto. Y tengo que decir que me cuesta un gran esfuerzo imaginármelo (pp. 13-14).

Es Sancho una persona crédula; Cervantes le pregunta si se cree lo que dicen los libros de caballería y a esto responde: «¡Pues claro que lo creo! ¡Si está en los libros!» (p. 18). Su analfabetismo se hace patente en este pasaje⁸:

- CERVANTES. ¡No sabes leer, entonces!
 SANCHO PANZA. No señor. Nunca fui a la escuela (p. 18).

Y su incultura queda además demostrada por sus continuas prevaricaciones idiomáticas: así, no comprende las palabras «discernir» (p. 19), «cronista» (p. 29), «inescrutables» (p. 39); en vez de decir «Valdovinos» o «Malambruno» dice «Baldedevino» (p. 16) y «Malalguno» (p. 109), asociando esos nombres a palabras pertenecientes a su léxico *balde de vino* y *mal alguno* (recordemos que don Quijote llama a Sancho, en el texto cervantino, «prevaricador del buen lenguaje»); emplea palabras incorrectas como «pilapidar» (p. 24) por «dilapidar»; la utilización de refranes es otro elemento importante de su expresión lingüística: «más vale pájaro en mano que ciento volando» (p. 50) y «no hay peor sordo que quien no quiere entender» (p. 62); en fin, frases hechas o expresiones del tipo «...no está el horno para bollos» o «...huele a chamusquina» (p. 59) son habituales también en su registro lingüístico.

⁸ Este pasaje se relaciona con el *Quijote* cervantino ya que en cierto momento de la novela (I, 31), Sancho afirma no saber leer «Pues a fe mía que no sé leer».

Me referiré ahora al resto de los personajes, Cervantes, Catalina e Isabel, que son históricos (en la obra se aportan referencias a su existencia real; por ejemplo, referencias a la presencia de Cervantes en la batalla de Lepanto y su prisión en una cárcel de Argel durante cinco años⁹). Ellos tres son los que manejan todos los hilos de la acción, los que ríen y lloran con don Quijote y Sancho. Las mujeres, en concreto, son personajes reales que funcionan en la mente de Cervantes del modo que él quiere. El escritor se muestra orgulloso de su actividad literaria que, según él, es un «oficio noble» (p. 28), aunque le suponga la penuria económica. Catalina e Isabel (en el pasaje que se encuentra más cercano a la realidad en el subconsciente de Cervantes) se caracterizan como mujeres impulsivas, poco idealistas y a las que les interesa particularmente su bienestar económico. Posteriormente participan en la farsa interpretando diferentes papeles: si Cervantes se identifica con Cide Hamete Benengeli y, en otro momento, con el Caballero de la Blanca Luna, Isabel será la princesa Micomicona, etc. Gracias a la transformación de estas tres figuras, que adoptan otros papeles, Ansó consigue que el censo de los personajes sea muy reducido. Por otra parte, esto complica la interpretación de la obra, ya que cada uno de los protagonistas representa, en distintos planos, distintas funciones.

4. TIEMPO Y ESPACIO

Respecto al tiempo, la obra de teatro se supone ambientada en la época de Cervantes. Pero la realidad es más complicada, con un tratamiento del tiempo muy interesante. La acción se sitúa en un momento anterior a la escritura del *Quijote*; además, Cervantes sueña atemporalmente (no se nos indica en ningún momento la fecha en que nos encontramos) episodios de la novela que tendría en su cabeza, algunos de ellos inconexos como en realidad son los

⁹ Los nombres de Catalina e Isabel corresponden a la realidad. Sabemos que Cervantes contrajo matrimonio el día 12 de diciembre de 1584 con doña Catalina de Palacios, en la parroquia de Santa María de Esquivias (ANTONIO MALDONADO RUIZ, *Cervantes: su vida y sus obras*. Barcelona, Labor, 1947, p. 46). La obra de Ansó refleja que Cervantes no fue feliz en su matrimonio y, de hecho, sabemos que los esposos no llegaron a convivir juntos en Madrid porque ella se negó a trasladarse allí. Respecto a su hija Isabel, fue su única descendencia, aunque no está claro si es hija de Catalina de Palacios o de Ana de Rojas. Ansó toma la segunda opción, la más respaldada por los críticos (Pérez Pastor ha encontrado el testamento de doña Isabel donde ella misma afirma descender de Miguel de Cervantes y de Ana de Rojas). Para la vida de Cervantes en general, puede verse la reciente edición revisada y actualizada del trabajo de JEAN CANAVAGGIO, *Cervantes*. Madrid, Espasa, 1997.

sueños. Veamos esta escena, necesaria para la comprensión de un próximo apartado dedicado a los diferentes planos reales y ficcionales:

- DON QUIJOTE. Como quiera que sea, la cosa más extraña que me ha sucedido en esa gruta es un cierto sueño que he tenido.
 SANCHO PANZA. ¿Un sueño, señor?
 DON QUIJOTE. Sí, querido Sancho. He soñado que estábamos en Madrid a finales de este milenio.
 SANCHO PANZA. (*Incrédulo.*) ¡A finales de este milenio! ¿Y qué hacíamos en Madrid?
 DON QUIJOTE. Estábamos en un escenario.
 SANCHO PANZA. ¡Nosotros en un escenario! Pero, ¿y qué hacíamos allí?
 DON QUIJOTE. Actuábamos ante el público (p. 99).

El dramaturgo utiliza estas referencias temporales para llamar la atención del público, rompiendo el juego escénico. Don Quijote en su locura se ha transportado, en un momento de ensoñación, hasta el momento actual de la representación. Es un recurso efectivo para intentar que el público se identifique con los personajes que están sobre el tablado. De este tema nos ocuparemos más pormenorizadamente en el apartado siguiente.

Por lo que respecta al espacio, es otro elemento sabiamente aprovechado por Ansó, al crear distintos planos escénicos. El espacio que más se concretiza es la casa de Cervantes, donde tiene lugar su sueño. Luego, a lo largo de la obra, irán alternando el espacio «real» de la casa (el de los personajes históricos) y el espacio ficcional del sueño (el de los personajes ficticios, a su vez con distintos niveles), aunque ambos planos se irán mezclando progresivamente, conforme avance la obra. Otro espacio que queda difuminado es la prisión de Cervantes, de la que no se ofrecen muchos datos. Las acotaciones no suelen concretar el espacio en que se desarrolla la acción, lo que muestra la intención del autor de señalar la inconexión de algunos episodios y la mezcla continua de realidad y ficción. Además, detalles de este tipo no son necesarios para su objetivo dramático, ya que se intenta presentar una situación elementalmente onírica. Por último, hay algunos lugares meramente aludidos, como la cueva de Montesinos en la que don Quijote ha estado, que no tienen otra función que la de introducir un episodio paralelo al modelo (*Quijote*, I, 22-24).

5. EFECTOS DE INVERSIÓN Y ELEMENTOS PARAVERBALES

Esta obra se podría encuadrar dentro de la corriente del teatro ilusionista que, como ha señalado Kurt Spang, «se distingue por el

afán de conseguir a través de la palabra y de la puesta en escena que el espectador se identifique con la historia presentada y sobre todo con una o varias figuras del drama... se trata de lograr que el público "sintonice" con la representación y pierda así, por lo menos parcialmente, el control sobre sí mismo y también la distancia crítica»¹⁰. El elemento más importante de entre los paraverbales es el ruido de cazuelas y vajilla que está presente durante toda la obra. Esta técnica tiene su punto culminante en la muerte de don Quijote, cuando indica la acotación: «(De la cocina llega ruido de cazuelas y vajilla. Toda la acción se desarrolla con este ruido de fondo)» (p. 117) y posteriormente: «(Cervantes, sentado en su sillón, se ha dormido con el papel y la pluma en la mano. Vuelve el ruido de cazuelas y vajilla de la cocina, que a partir de ahora, y hasta la caída del telón, va aumetando en un crescendo)» (p. 121) hasta que al término de la escena «(El ruido de cazuelas y vajilla se vuelve ensordecedor)» (p. 121). Respecto a la significación de este efecto sonoro, podemos considerar que es el único contacto de Cervantes con la realidad en el momento de su ensoñación, es decir, que la vida real se mezcla con el sueño por medio de esos sonidos. El hecho de que termine la obra con un ensordecedor ruido de vajilla podría significar el final de ese sueño de Cervantes, la vuelta a la realidad cotidiana, que coincide —en el otro plano— con la muerte de don Quijote, dándole mayor tragicidad si cabe.

El tratamiento de la luz resulta muy importante, ya que a través de ella se delimita el espacio escénico. En la primera escena observamos una acción simultánea representada por medio de la luz: «(La primera escena... se desarrolla en dos planos diferentes... delimitados ambos por las luces. En primer plano y a un lado del escenario iluminado por un fuerte foco que la aísla de la escena...)» (p. 11). Igualmente, al inicio de cada escena, en la acotación preliminar, Ansó introduce una consideración sobre cómo debe ser la luz. Los diferentes tonos de luz empleados sirven para recrear diferentes ambientes, como el de la prisión casi en la oscuridad « (...se desarrolla la acción de la zona oscura —la celda de una prisión—...)» (p. 11) o el campo donde tienen lugar las aventuras quijotescas «(Las luces se encienden levemente sugiriendo el alba)» (p. 94). Por otro lado, sirve como efecto de inversión a la hora de la representación que llevan a cabo Isabel y Catalina, ya que dirigiéndose la luz hacia el público, «(En ese instante las luces se vuelven hacia el público)» (p. 100), hace que los espectadores se sientan protagonistas y que, de algún modo, entren a formar parte de la vida e historia de don Quijote. La proyección de sombras —otro efecto de luminotec-

¹⁰ KURT SPANG., *Teoría del drama*. Pamplona, Eunsa, 1991, pp. 43-44.

nia— se utiliza para mostrar a los protagonistas del sueño, don Quijote y Sancho, en otra aventura que no es pertinente en la obra dramática: «(Mientras tanto, al fondo del escenario se despliega una tela en la que se proyectan las sombras de don Quijote y Sancho ocupados en alguna aventura —por ejemplo la de los molinos—)» (p. 51¹¹).

6. LA RELACIÓN CON EL MODELO CERVANTINO

6.1. Planos reales y ficcionales

Podría afirmarse que Carlos Ansó trata de imitar lo que hace Cervantes en la segunda parte del *Quijote*, donde el alcaíno rompe la distinción entre los planos de realidad y de ficción introduciendo referencias a los lectores de la primera parte¹². El dramaturgo navarro lo hace poniendo en un mismo nivel a Cervantes y a sus propios personajes literarios. Esto nos recuerda igualmente lo que sucede en la novela *Niebla* de Unamuno, en la que el personaje de Augusto Pérez se rebela contra su autor y ambos se enfrentan cara a cara en una entrevista.

Ansó, en la acotación inicial, nos indica: «(La primera escena debe producir en el espectador un fuerte efecto onírico, y se desarrolla en dos planos diferentes —el de la casa de Cervantes y el de su mente— delimitados ambos por las luces)» (p. 11). No obstante, aunque esto muestra la intención del autor de separar dichos planos, ya en la segunda escena se mezclan, al convertir a las mujeres de la familia de Cervantes en personajes de su sueño. Así pues, la mezcla de ficción y realidad es un elemento clave para la interpretación de esta obra.

Por lo que toca a los planos, existen al menos dos claramente diferenciables: el de la “realidad” cotidiana (el escritor y su familia, en la casa) y el del sueño (el escritor y los personajes de su invención). Pero esto es tan sólo *a priori*, porque desde la segunda escena se produce la mezcla de ambos planos durante la ensoñación

¹¹ La importante funcionalidad de la luz ha sido puesta de relieve por estudios como el de MARÍA DEL CARMEN BOBES, *Semiología de la obra dramática*. Madrid, Taurus, 1987: «La luz [...] debe dar vida al espacio aprovechando los juegos de intensidad y de color y los contrastes de luces y sombras que segmentan el espacio y lo dramatizan, y llega al espectador como algo que cambia en intensidad, dirección y color» (p. 109).

¹² Como ha señalado POZUELOS YVANCOS, *Poética de la ficción*. Madrid, Síntesis, 1993, p. 33: «Los diferentes personajes que han sido sus lectores y que ahora son espectadores de la vida real de don Quijote, obligan constantemente al héroe a la fidelidad para con su proyecto vital y conjuntamente literario».

de Cervantes, de forma que resulta difícil discernir lo real de lo ficticio. El propio Ansó ha señalado que en su obra alternan esos dos planos, «la fantasía literaria y la realidad doméstica, llegando a una inversión de papeles»¹³. En definitiva, la obra es compleja —y muy interesante— desde el punto de vista estructural: asistimos a una obra de teatro, de la que es protagonista Cervantes, que a su vez tiene un sueño, en el cual entran tanto los personajes reales de su familia como sus creaciones literarias, y una de ellas (don Quijote) en una escena determinada sueña que están asistiendo a la representación de una obra de teatro a finales del siglo xx. El efecto conseguido es, por así decir, el de una «caja china», pero con la peculiaridad de que el último compartimento (el sueño de don Quijote en la cueva de Montesinos) enlaza circularmente con el primero¹⁴. El sueño de don Quijote, que es a la vez un sueño de Cervantes, nos presenta a través de una prolepsis un episodio que se refiere al marco teatral de cada representación actual de la obra de Ansó, es decir, se busca involucrar en la ficción a los espectadores contemporáneos¹⁵, de forma similar a lo que sucede en la segunda parte del *Quijote*, como antes comentaba. En definitiva, se busca romper el plano de ficción al ser trasladado el público primero desde el tiempo dramático (siglo xvii) a su tiempo real (siglo xx) y de nuevo al tiempo dramático (siglo xvii) para continuar con la acción.

Veamos otro aspecto interesante. En la obra de Ansó, Cervantes aparece caracterizado como un escritor obsesionado por su creación; es decir, sufre una especie de “locura” similar a la que afecta a don Quijote, por la lectura de los libros de caballería, en la novela cervantina. Sus ansias de escribir el *Quijote* hacen que sueñe con él y, a través de esa continua mezcla de planos que acabo de comentar, Ansó nos expresa el trastorno mental de Cervantes por llegar a redactar «el único libro de caballerías bien escrito» (p. 23).

Otro juego dramático que merece comentario es la escena de la obra teatral inspirada en el episodio de Maese Pedro, cuando don Quijote y Sancho se convierten en espectadores de una obra que se representa junto al público. Explicaré en qué consiste esto: hay un

¹³ Entrevista a CARLOS ANSÓ, *Diario de Navarra*, 22 de febrero de 1998, p. 32.

¹⁴ Este fenómeno literario ha sido definido como *mise en abîme*. Se trata de «una peculiar forma de visión en profundidad, como sucede en las cajas chinas [...]. En semiótica literaria es un procedimiento de reduplicación especular por el cual se reproduce en forma reducida [...] el conjunto —o lo esencial— de las estructuras de la obra en que se inserta» (ÁNGELO MARCHESE y JOAQUÍN FORRADELLAS, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, Ariel, 1997, p. 269).

¹⁵ En la versión italiana, se aludía a Italia y a su lengua toscana; en la española, a Madrid. Y cabe suponer que, si la obra se representase en otros lugares, se mencionaría en este punto el nombre de la ciudad en cuestión.

momento en que Catalina e Isabel interpretan una obra en el pasillo de los espectadores, en los papeles de Gaiferos y Melisendra. Entonces don Quijote y Sancho se convierten en los espectadores primarios de esa obra (es la vieja técnica del «teatro dentro del teatro»), de la que hay incluso un pregón introductorio: «¡Al teatro! ¡Al teatro! ¡Vayan entrando al teatro! ¡Que nadie se pierda la gran comedia del mundo y su juego de espejos y máscaras!... ¡Que nadie se llame fuera del carnaval de este mundo!»¹⁶. De alguna manera, los espectadores se convierten en actores, en una especie de «mundo al revés» (otro tópico habitual en la literatura del Siglo de Oro), elemental para la comprensión de ese carnavalesco «juego de máscaras y espejos» que anuncia Isabel. Otra vez nos encontramos con un juego ilusionista para intentar que el público se considere actante de la obra representada y no mero observador. Elementos que contribuyen a hacer factible esa interacción son las luces y el movimiento de los actores:

DON QUIJOTE. ¡De acuerdo! (*Como un director de orquesta.*) Entonces, ¡que empiece el espectáculo! Y tú, Sancho, siéntate a mi lado y observa con atención. (*Se sientan de cara al público*) (p. 100).

La perspectiva se ha cambiado, pues son los espectadores los observados por los personajes de la obra (don Quijote y Sancho), y no al revés. Este juego todavía se complica más cuando don Quijote intenta agredir a los espectadores porque han tratado mal a Melisendra:

DON QUIJOTE. (*Intentando arremeter contra los espectadores que están alrededor de Isabel y mientras Sancho lo sujeta con dificultad.*) ¡Miserables cobardes! ¿Os parece éste el modo de tratar a una dama? (p. 105).

Todos estos elementos que he ido comentando (mezcla de planos, “locura” de Cervantes, teatro dentro del teatro, etc.) rompen el juego de la ficción, tratando de hacer que el público se sienta partícipe del juego teatral. Los elementos de inversión, hábilmente manejados por el dramaturgo, hacen que lo ficticio sea real y, a la inversa, que lo real sea ficticio.

¹⁶ El sintagma «la gran comedia del mundo» recuerda además el pasaje del *Quijote* (cap. II, 12) en que el caballero explica a su escudero que la vida no es sino una comedia, y al final de la misma todos los hombres abandonamos el papel que nos ha correspondido representar. Es idea muy del gusto Barroco (recuérdese *El gran teatro del mundo* de CALDERÓN DE LA BARCA).

6.2. Episodios comunes y su tratamiento

A la hora de estudiar los episodios del *Quijote* que Ansó reescribe en su obra, voy a distinguir dos aspectos, el de episodio paralelo y el de pasaje paralelo. Llamo episodio paralelo a una escena que retoma del modelo personajes, tiempo, espacio y sobre todo la acción y que, por tanto, se asemeja bastante al modelo en cuanto al contenido, al fondo de lo expresado. Y llamaré pasaje paralelo a aquel que presenta, además, coincidencias notables textuales con su modelo. Atendiendo a esta distinción, en *Don Quijote o el sueño de Cervantes* hay escasos pasajes paralelos¹⁷, pero bastantes episodios paralelos. Comentaré unos y otros a continuación, destacando que en el primer acto encontramos pasajes de la primera parte del *Quijote*, y en el segundo acto pasajes de la segunda parte.

En la p. 15 del *Sueño de Cervantes* figuran unos versos que don Quijote canta a su amada:

DON QUIJOTE. ¿Dónde estás, señora mía,
que no te duele mi mal?
O no lo sabes, señora,
o eres falsa y desleal.

Es pasaje paralelo del capítulo I, 5 del *Quijote*, después de la paliza que le da el mozo de mulas de los mercaderes que van hacia Murcia¹⁸. Unas líneas más abajo don Quijote pregunta por el «señor Valdovinos, el sobrino del marqués de Mantua», palabras que nos recuerdan los versos siguientes del romance reproducidos en el texto cervantino: «¡Oh noble marqués de Mantua, mi tío y señor carnal!». Más adelante, en la p. 19, hallamos otro sintagma que remite a la obra cervantina; Cervantes dice acerca de la locura de don Quijote: «lo peor de todo es que asegura poder llegar a ser, si lo desea, los doce Pares de Francia», y en la obra cervantina don Quijote responde así a un labrador «Yo sé quién soy [...], y sé que puedo ser no sólo los que he dicho, sino todos los doce Pares de Francia, y aun todos los nueve de la Fama...» (I, 5¹⁹).

¹⁷ Una posible explicación de esto podría encontrarse en el hecho de que la obra se redactó originalmente en italiano y luego se ha traducido al español y por supuesto en la dificultad para adaptar el diálogo cervantino a la escena que conlleva la paráfrasis de citas literales del propio *Quijote*.

¹⁸ Según anota VICENTE GAOS en su edición del *Quijote* (Madrid, Gredos, 1987, cap. I, 5, p. 119), este texto procede de un romance de Tirsi compuesto por Jerónimo Treviño a imitación del romance del Marqués de Mantua, publicado en el *Romancero general* de 1600 y posteriormente también en otros.

¹⁹ Notemos que lo que Cervantes dice de don Quijote en la obra de Carlos Ansó,

En la primera escena Cervantes se encuentra en una prisión acompañado de don Quijote y Sancho y en el *Quijote* de Cervantes se nos dice en el prólogo: «¿qué podrá engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío sino la historia de un hijo seco... como quien se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento...?». En ambos casos, la cárcel sirve como lugar de creación de la historia de don Quijote.

En la segunda escena observamos varios episodios paralelos, cuando don Quijote llega a casa de Cervantes herido y explica las causas de sus males: «¡Quietos todos, que vengo malferido por culpa del caballo! ¡Llebadme al lecho y llamad, si es posible, a la sabia Urganda, que curará y catará de mis heridas!» (p. 26). El pasaje original se halla en el capítulo I, 5 del *Quijote*, al final de la primera salida del hidalgo, que ha sido molido a palos por el mozo de mulas tras caer de su rocín (precisamente acusará a Rocinante de ser el culpable de su derrota). Luego dice: «Pero no me llamaría Reinaldos de Montalbán si en levantándome de este lecho no me las paga...» (p. 26); este texto tiene su referente en el *Quijote* en el capítulo I, 7, cuando el hidalgo se levanta de la cama para preparar su segunda salida. Las consecuencias de la caída son las mismas en ambas obras, «cansancio y molimiento», pero hay una diferencia notable: lo que en el *Quijote* de Cervantes se prolonga a lo largo de dos capítulos, en la obra dramática queda reducido a un par de páginas. Esto es lógico, pues la expresión dramática requiere una concisión mucho mayor, una mayor economía de tiempo y de palabras, que la expresión narrativa.

En la obra actual don Quijote llega a casa de Cervantes sin haber sido armado caballero. Su nombramiento se produce inmediatamente después, y contrasta al igual que en la obra cervantina la seriedad del manchego con la hilaridad que provocaba en los demás asistentes. El ventero en el *Quijote* de 1605 y Cervantes en la obra moderna siguen el mismo procedimiento para ordenarle caballero: «(*Cervantes finge leer y murmura entre dientes una oración incomprendible a mitad de la cual da a don Quijote un cachete en el cuello y luego, con la espada, un golpe en el hombro...*)» (p. 32), palabras que se asemejan a las de la novela: «...en mitad de la leyenda alzó la mano y dióle sobre el cuello un buen golpe, y tras él, con su misma espada, un gentil espaldarazo, siempre murmurando entre dientes, como que rezaba» (I, 3). Ansó sitúa en este punto la aventura del mozo de mulas, para reunir tras ello a todos los persona-

en la obra del alcaíno lo dice el propio don Quijote. Hay una transferencia de papeles, al poner en boca de su creador lo que el personaje literario pensaba de sí mismo.

jes en su casa: a don Quijote herido y a un Sancho desahuciado y sin un lugar a donde ir si no es a casa de su amigo de prisión, Cervantes.

El siguiente episodio paralelo es la promesa que don Quijote hace a Sancho de nombrarlo gobernador de una ínsula. El desarrollo de la acción es similar en ambas obras, exceptuando el comportamiento de Sancho: en el *Quijote* de Cervantes se muestra entusiasmado con la idea mientras que en la obra de Ansó se comporta con más cautela, alegando: «...debo de advertiros que mi linaje no es muy noble» o «(*Receloso*) ¿Así que... tendré que luchar también yo?». Esto se produce en el drama en la página 35 y en la novela en el capítulo I, 7. El temor de Sancho a combatir con supuestos enemigos, su manifiesta cobardía, es otra clara reminiscencia del *Quijote*.

La elección de la dama de sus pensamientos, la penitencia amorosa de don Quijote y el envío de una carta amorosa por medio de su escudero son también elementos aprovechados aquí; en la p. 41 de la obra de Ansó leemos: «¡Éste es el lugar, oh cielos, que he escogido para llorar la desgracia en que vosotros mismos me habéis puesto! ¡Éste es el sitio donde el humor de mis ojos hará que se desborden las aguas de este leve arroyo y donde mis suspiros plegarán las ramas de estos árboles salvajes en prueba de la angustia que oprime mi agitado pecho! ¡Oh vosotros, quienquiera que seáis, rústicos dioses, que en este inhóspito lugar tenéis vuestra morada! ¡Oíd las quejas de este desdichado amante...». El pasaje responde a la penitencia de don Quijote en Sierra Morena a imitación de Amadís de Gaula (cap. I, 25). La propia caracterización que de Dulcinea hace Sancho puede parangonarse en las dos obras; por ejemplo, en ambas se resalta la fuerza de la “dama” «que lanza la barra más lejos que ninguno de los mozos de su pueblo» (p. 38 / cap. I, 25). Respecto a las cartas enviadas a Dulcinea, en ambas obras tienen el mismo comienzo: «Soberana y excelsísima señora: el herido por la punta de tu ausencia y llagado...», si bien el desarrollo posterior es diferente (p. 43 / cap. I, 25).

El episodio de la princesa Micomicona aparece igualmente en las dos obras: en la cervantina el personaje lo interpreta Dorotea y en la de Ansó ese papel es asumido por Isabel, la hija de Cervantes. De nuevo Ansó reduce a muy pocas páginas (44-50) lo que en el *Quijote* se encuentra disperso en varios capítulos. En conjunto la trama del episodio es muy parecida, pero no aparece la lucha de don Quijote con el gigante (los cueros de vino) en la venta. La escena termina con la negativa de don Quijote a casarse con Micomicona, e inmediatamente se pasa a otra escena distinta en la que nuestro caballero andante aparece ya enjaulado y volviendo hacia casa, al igual que en la novela (caps. I, 46-49).

Sigamos avanzando. Cervantes tiene un problema para la publicación del *Quijote*, y es que no dispone de prólogo; la solución que le ofrece su mujer Catalina es la misma que la que supuestamente le dio un amigo a Cervantes. Ambos acuden a la misma sentencia latina con el objeto de dar más lustre al libro: «Non bene pro toto libertas venditur auro» (p. 54 / prólogo de la primera parte). Además coinciden en diversas ideas sobre cómo debe ser redactado el prólogo²⁰. En el drama, Cervantes dice antes de que su mujer lleve el libro a la imprenta: «todavía hay un par de cabos sueltos que me traen de cabeza» (p. 56), frase que podría referirse a lo que algunos críticos han llamado los “errores” del *Quijote*, como la cecidad de don Quijote (cap. II, 2) y otros que no vienen a colación en estos momentos²¹.

En fin, en la última escena del primer acto hay dos nuevas reminiscencias cervantinas. La primera es la mención del personaje del «mago Frestón» (que en el *Quijote* será «sabio») y que aparece como la fuerza que hace ver a don Quijote lo que no es, provocando así su locura. Las dos obras coinciden por tanto en este punto, el hecho de que el hidalgo manchego culpe a los magos y encantadores que le persiguen de los prodigios que aparecen y desaparecen ante sus ojos. La otra es el discurso de las armas y las letras que pronuncia don Quijote ante los cabreros en I, 38. En la obra moderna hay un cambio de interlocutores, al ser Sancho quien utiliza los argumentos de su amo.

El segundo acto de *Don Quijote o el sueño de Cervantes* sigue en la línea del anterior en cuanto a la plasmación de episodios quijotescos. En la primera escena se dramatiza la recepción del *Quijote* en la sociedad de aquel tiempo, igual que en el capítulo 2 de la segunda parte, aunque con algunos matices; el más importante es la forma en que Sancho se entera de que ha salido a la luz *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. En la obra de Ansó, Sancho dice: «Que ha salido a la luz el libro de nuestras aventuras y que estamos en la boca de las gentes», mientras en el texto cervantino leemos: «mas si vuestra merced quiere saber todo lo que hay acerca de las caloñas que le ponen, yo le traeré aquí luego al momento quien se las diga todas... que anoche llegó el hijo de Bartolomé Carrasco, que viene... hecho bachiller y yéndole yo a

²⁰ Los dos opinan que hay que añadir citas al margen porque de no ser así, no tendrá ninguna autoridad; resumir los autores importantes, latinos, griegos y padres de la Iglesia, aunque sean copiados de un libro y se citen en orden alfabético; y poner alguna frase en latín para quedar como «un señor oráculo» (pp. 53-55 / prólogo de la primera parte del *Quijote*).

²¹ Véase el capítulo «Los “errores” de Cervantes» en la edición de VICENTE GAOS, *Don Quijote de la Mancha*. Madrid, Gredos, 1987, vol. III, pp. 201-31.

dar la bienvenida, me dijo que andaba ya en libros la historia de vuestra merced...». La reducción en el número de personajes de la obra dramática hace que se produzcan estos cambios para hacer viable la representación. El lenguaje del pasaje es muy similar en ambos casos, pero en el drama a la fuerza ha de quedar reducido en gran manera.

En el segundo bloque de acción encontramos otro episodio paralelo, que es la embajada a Dulcinea. De nuevo podemos apreciar algunos cambios respecto al modelo. También aquí es Sancho el encargado de la misión, y la escena es similar, pero con esta diferencia: en la pieza de Ansó ha visto a una prostituta, mientras que en el *Quijote* ve a una labradora. Además, la fórmula para lograr el desencantamiento de Dulcinea es diferente, ya que en la farsa no aparecen los Duques y quien hace saber el método para que Dulcinea vuelva a ser una bella dama es el propio don Quijote, a través del mago Merlín. El desenlace de los azotes es común a las dos obras, con la ligera variación de que en la de Ansó son dos mil latigazos que don Quijote da a Sancho, y en la obra del alcaíno son tres mil trescientos y con la condición de que se los tiene que dar el mismo Sancho Panza. Cuando don Quijote baje a la cueva de Montesinos en la escena siguiente, Sancho se quedará dándose los azotes (al igual que en el capítulo II, 72, cuando su amo pasa la noche entre los árboles «por dar lugar a Sancho de cumplir su penitencia»); aquí Sancho, en vez de azotar su cuerpo, golpea el suelo y en el *Quijote* cumplía con los azotes a costa de las cortezas de los árboles.

En el cuarto y quinto bloque se dramatizan dos episodios del *Quijote* cervantino, el de la cueva de Montesinos y el de Maese Pedro. En el primero, en ambas obras don Quijote habla con Montesinos y no consigue que le responda Dulcinea (pp. 98-99/cap. II, 23). El segundo, el de Maese Pedro, en la farsa es representado por Catalina e Isabel, que no son marionetas como en la novela cervantina; cuando don Quijote se enfada intenta agredir al público, igual que en la novela arremetía contra el teatrillo. El tema de la representación es en ambas obras el mismo: la historia de don Gaiferos y Melisendra (pp. 100-107/cap. II, 26).

En la sexta escena se desarrollan otros dos episodios del *Quijote*: el vuelo de Clavileño y el combate con el Caballero de la Blanca Luna (que lo representa el mismo personaje que Cervantes). El viaje a lomos de Clavileño sirve en la obra de Ansó para desencantar más rápidamente a Dulcinea y facilitar así el final de la obra (p. 110), en tanto que en la novela cervantina es obra de la condesa Trifaldi y se hace para remediar que las damas del castillo se queden barbudas (cap. II, 39). El profundo conocimiento del *Qui-*

jote por parte de Ansó se refleja en la introducción de algunos pequeños detalles, como el hecho de que Sancho monte a mujeriegas en el viaje en Clavileño. El desenlace de la aventura es diferente ya que en la farsa enlaza directamente con el último episodio "heroico" de don Quijote, que será el del Caballero de la Blanca Luna, que le hará volver a casa de Cervantes. Sin embargo, Ansó deja de lado uno de los episodios más famosos del *Quijote* como es el de Sancho, gobernador de la ínsula Barataria. El episodio antes citado, el del Caballero de la Blanca Luna, es muy similar en ambas obras porque el motivo de la lucha es la discusión sobre cuál de sus damas es la más bella, y el castigo al que le someta el vencedor es también el mismo, un año sin poder tocar las armas²².

El séptimo y último bloque de acción sería de una mimesis casi total si no fuera por esa técnica reduccionista de que necesariamente ha de hacer uso el dramaturgo. La causa de la enfermedad de don Quijote es en ambas obras la melancolía. Ansó hace que se refiera por medio de Sancho la intención de don Quijote de hacerse pastor (p. 118 / II, 73). La única variación que encuentro en la escena es una intervención que da cuenta de lo que acabamos de ver representar (o de leer): «Mi farsa ha tocado a su fin, y con ella también mi vida» (p. 119). Es un fin trágico para la obra, que concluye con un Sancho pidiendo desgarradamente a Cervantes que le cuente la historia de don Quijote.

Para terminar, hago referencia a dos famosos episodios del *Quijote* que no se aprovechan, o sólo por medio de una breve alusión. La aventura de los molinos de viento, seguramente el episodio más antológico del *Quijote*, sólo aparece mencionada de pasada en una acotación, pero sin mayor desarrollo²³. Y otro famoso pasaje, el manto de Sancho Panza en la venta, es recordado por medio de una afirmación del bonachón escudero que engloba todos sus padecimientos al servicio de su señor: «¿Queréis que os explique todos los palos que me han dado por ahí u os interesan más mis acrobacias sin alas?» (p. 60, esta misma alusión nos la encontramos en el *Quijote* en II, 63).

Las ideas que he desarrollado en mi análisis tenían por objeto dar a conocer una obra dramática reciente que retoma el mito

²² Algunas diferencias que podemos indicar son que en la farsa el año de encastillamiento debe ser en casa de Cervantes (aparece en la obra como «castillo») y el castigo se decide una vez terminada la pelea, al contrario que en el *Quijote*, donde el vencido debe encerrarse en su lugar de origen y el castigo se concierta antes que dé comienzo el encuentro.

²³ La acotación, que ya he reproducido antes, figura en la p. 51. Ansó presuponía en el público asistente o en el lector el conocimiento de este pasaje.

quijotesco y que, como he pretendido demostrar, resulta de notable interés: complejidad estructural, con la mezcla de planos de realidad y ficción, teatro dentro del teatro, etc. Además Carlos Ansó hace gala de un perfecto conocimiento de la obra en que se inspira, el inmortal *Quijote* cervantino, a la que se ha acercado también como investigador. En fin, esta pieza nos sirve para constatar la vigencia de los temas cervantinos en este final del siglo XX y se incorpora a ese amplio corpus de obras que patentiza el enorme influjo que, desde su escritura, la novela de Cervantes ha producido —y seguirá produciendo, sin duda alguna— en toda la literatura universal.

ALBERTO RODRÍGUEZ RÍPODAS
Universidad de Navarra