
VERONICA ORAZI REESCRITURAS CERVANTINAS EN EL TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO: ELS JOGLARS Y EL *QUIJOTE*

Università degli Studi di Torino

Resumen

Este artículo estudia la técnica de adaptación del *Quijote* en la pieza *En un lugar de Manhattan*, su experimentalismo, la forma de aprovechar sus temas, personajes, estructura, la intertextualidad con el original y la técnica de dramatización del texto narrativo. Els Joglars han producido piezas de gran éxito, protagonizando la renovación de la escena española desde finales de los 60. El grupo establece una estrecha relación con autores y obras del pasado, fuente de sus reescrituras: los *Entremeses* cervantinos han inspirado *El retablo de las maravillas. Cinco variaciones sobre un tema de Cervantes* (2004), el *Quijote* la adaptación *En un lugar de Manhattan* (2005) y la novela ejemplar *El coloquio de los perros* la pieza teatral homónima (2013).

palabras clave: Els Joglars, teatro contemporáneo, dramatización de textos narrativos, *Quijote*

Abstract

Rewriting Cervantes in Contemporary Spanish Drama: Els Joglars and Don Quijote

This article focuses on the adaptation technique of Don Quijote in the play En un lugar de Manhattan, its experimentalism, the way to reinterpret its topics, characters, structure, the intertextuality with the original, as well as the dramatization technique of the narrative text. Els Joglars have produced very successful plays, fostering the innovation of the Spanish drama from the end of the 60s. The group establishes a strong relationship with past authors and works, which are the sources of their adaptations: Cervantes' Entremeses inspired El retablo de las maravillas. Cinco variaciones sobre un tema de Cervantes (2004), Don Quijote the play En un lugar de Manhattan (2005), and the novela ejemplar El coloquio de los perros the dramatic work with the same title (2013).

keywords: Els Joglars, contemporary drama, dramatization of narrative texts, Don Quijote

Entre los rasgos peculiares de la dramaturgia de Els Joglars destacan la sátira, el compromiso, la transgresión, lo popular y la investigación escénica. La compañía, fundada y dirigida desde 1962 por Albert Boadella, siempre ha manifestado sus ideales políticos y culturales y sus finalidades artísticas, permitiendo detectar los hitos más significativos de su producción y del mismo teatro español de las últimas décadas (Orazi 2013; Sánchez Arnosi 2011; Santos de Oliveira 2010; Sánchez Arnosi 2006). En 2013, Boadella, con ocasión del estreno de la adaptación del *Coloquio de los perros*¹, le ha pasado el testigo a Ramón Fontseré, que ahora dirige el grupo.

Els Joglars admiran a Cervantes² y creen que en la sociedad contemporánea su contundencia sigue intacta. De ahí que se hayan inspirado en sus obras para una reescritura actualizadora de sus temas, tratando de facilitar la transmisión de su mensaje al público de hoy, para subrayar sugerentes paralelismos con nuestra época.

Refiriéndose a las iniciativas que en 2005 se dedicaron al *Quijote*, Boadella afirma con su acostumbrada causticidad:

Bajo el patrocinio de lo contemporáneo, los fabricantes de artificios, con la insolencia que los caracteriza, han invadido los eventos del IV centenario, implantando apócrifos al por mayor. A pesar de la diáfana claridad con que Cervantes retrata el personaje, resulta sorprendente constatar la tenaz obstinación actual para endosarle a su cargo toda clase de gansadas. Desde que no hay un Dios castigador, cualquier nulidad se atreve con los clásicos³.

El análisis de la pieza muestra a las claras sus propósitos (Boadella, Micó 2006; Azcue 2006; Gaytán Duque 2007, 2009): la crítica de cierto pseudo-teatro actual intrascendente, que no tiene nada que ver con la vanguardia dramática ni con la innovación escénica; el diálogo con los clásicos y la prueba de la vigencia de sus temas. Finalmente, la técnica de dramatización del texto narrativo descubre la estrecha relación entre texto-fuente y su adaptación y el método de ejecución.

En la novela, Cervantes concreta una compleja estructura metatextual. El narrador cuenta la historia de Alonso Quijano, cuya realidad infratextual se ve afec-

1 Teatro Pavón de Madrid, 26-27 de marzo de 2013.

2 El colectivo teatral ha recreado tres obras cervantinas: *El retablo de las maravillas. Cinco variaciones sobre un tema de Cervantes* (2004), *En un lugar de Manhattan* (2005) y *El coloquio de los perros* (2013).

3 Cfr. <<http://www.elsjoglers.com/produccion.php?idPag=manhattan>>.

tada por la lectura obsesiva de libros de caballerías (obras extratextuales reales), que le causan un trastorno mental y le transforman en don Quijote (personaje real del entramado novelesco y, al mismo tiempo, ficticio, por ser la proyección alterada de los ideales caballerescos asumidos por Quijano). Desde el principio (I, IX)⁴, el narrador aprovecha el tópico del manuscrito hallado, aludiendo al cartapacio con la *Historia de don Quijote de la Mancha* de Cide Hamete Benengeli, historiador árabe (obra extratextual ficticia). En la Segunda Parte, el *Quijote* se perfila como metanovela alógena en germen (Segre 1991) por la interacción con el apócrifo, es decir, el *Quijote* de Avellaneda (obra extratextual real): Cervantes –y el protagonista, al leer sus hazañas contadas en la falsa continuación– tuerce el desarrollo de la acción para desmentir al falsificador. En el final, Alonso Quijano recupera la lucidez y muere, rematándose la novela con otra referencia a Cide Hamete y a su *Historia*, la única auténtica (a pesar de ser una obra extratextual ficticia), para evitar que otro apócrifo (otra obra extratextual real) pueda volver a desvirtuarla. A lo largo de la novela, algunos personajes ofrecen un anclaje a lo real objetivo infratextual: el ama, la sobrina, el cura y el barbero. En cambio, Sancho y Aldonza Lorenzo, *alias* Dulcinea, representan elementos de transición: aquel refleja la visión infratextual objetiva y activa (es decir consciente y participativa) opuesta y complementaria a la visión infratextual subjetiva y activa de don Quijote⁵, en su relación escudero-caballero esta refleja la visión infratextual objetiva pasiva (es decir inconsciente y ajena), igualmente complementaria a la de su enamorado por concretar la relación dama-caballero tras sufrir una deformación ennoblecedora, fruto de las proyecciones imaginativas del protagonista.

Los elementos paratextuales (título, Prólogo, versos preliminares) suscitan en el lector cierta expectación precisamente orientada, como en la reescritura teatral (título, cartel de la obra⁶).

*En un lugar de Manhattan*⁷ (Boadella 2011), libremente inspirada en *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*, ofrece un ejemplo de metateatro: en ella,

⁴ Se cita por Cervantes 2005; cfr. <<http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/default.htm>>

⁵ De la que resulta parcialmente influido (Ruffinatto 2002: 77), p.ej. en el episodio de la ínsula Barataria.

⁶ Donde hay un escenario con dos cubos, una puerta apoyada en la pared del foro, papeles esparcidos por el suelo, Sancho, don Quijote con su lanza montado en Rocinante a punto de embestir un cartel teatral donde aparecen el título de la pieza y la estatua de la libertad vestida de hombre que se está quitando una camisa bajo la cual se entrevé el traje de Superman: elementos clave en el desarrollo de la acción y en la construcción del sugestivo juego de perspectivas que caracteriza el complejo mecanismo metarreal y metateatral de la pieza.

⁷ Estrenada el 4 de noviembre de 2005 en Alcalá de Henares.

la directora quiere proponer un montaje vanguardista y sustituye La Mancha por el barrio neoyorquino. El mismo título subraya el cambio de perspectiva: según la artista, la ciudad estadounidense simboliza la modernidad; detalle irónico, puesto que Boadella es muy crítico con los excesos experimentales, que a veces producen extravagancias dramáticas de escaso valor.

Els Joglars crean una pieza a partir del texto de Cervantes (obra real extratextual) en que se monta otra pieza (obra real infratextual 1) basada en el guión de la directora (obra real infratextual 2); durante los ensayos, la novela cervantina aparece en la escena de forma material (el ejemplar manejado y hasta leído) e inmaterial (las citas textuales). Otro nivel de intersección se origina al salir a escena la pareja don Alonso-Sancho, contrafiguras actualizadas del caballero y su escudero ajenas al reparto; la intertextualidad se traduce en la presencia física de las dos figuras cervantinas recreadas, que irrumpen en la dimensión ficticia de la propuesta dramática que se está ensayando y provocan la violenta reacción de la directora. La metateatralidad y la presencia imprevista de la pareja enfatizan el mecanismo metaliterario: en la pieza alternan la ficción escénica de los ensayos (metarrealidad interna) y la proyección de los dos personajes cervantinos (metarrealidad externa).

Al levantarse el telón todo está a oscuras, solo se ilumina un cubo y se oye en *off* una gotera. La tubería averiada (objeto extraescénico), el ruido producido por el escape de agua (efecto sonoro extraescénico) y el cubo son elementos premonitorios y simbólicos. Aparecen los personajes, que miran el recipiente intentando devisar en lo alto el origen de la avería: son actores que ensayan y sus ejercicios de calentamiento remedan justas y combates: otra alusión (mímica y extraverbal) a las empresas del caballero andante.

La primera parte de la pieza se centra en la crítica del teatro pseudo-vanguardista, en un *crescendo* cuyo *climax* coincidirá con la aparición de la pareja aludida. En la novela cervantina se ridiculizan los libros de caballerías y aquí cierta dramaturgia postmoderna; ambos son criticados por sus excesos y por suscitar, por un lado, el fenómeno de los “lectores enloquecidos” que se creen caballeros y, por otro, la aparición de “dramaturgos enloquecidos” que se creen artistas.

Al empezar el diálogo entre los personajes, las primeras intervenciones de Narciso –uno de los actores– son citas (casi) exactas del *Quijote*⁸: en la obra estas menudean, pronunciadas tanto por los actores como por la pareja don Alonso-Sancho, que se expresa citando o parafraseando pasajes de la novela, que vienen a ser el entramado referencial constante, vinculando así la pieza al texto-fuente. Desde el principio se entiende que la intertextualidad es tanto directa (citas del

8 I, XIX; II, LVIII y I, V; luego I, XXVIII y II, LXVI.

original) como indirecta (asunción de elementos del original), peculiaridad que permitirá trazar las líneas de dramatización del texto cervantino.

Las citas iniciales de Narciso reafirman el enfoque cómico de la actitud visionaria de don Quijote (DQ) y de su enfrentamiento con antagonistas imaginarios e inclinan a identificar al actor con el protagonista, contrafigura del original.

Se trata sin embargo de un elemento despistante, puesto que al reanudarse los ensayos todavía no se sabe quién va a hacer quién: en el reparto hay dos mujeres y tres hombres que les hacen bromas obscenas a sus compañeras, plasmando la (voluntaria) contraposición entre lo ideal del texto-fuente y la (meta)realidad baja de los actores. Uno de ellos le achaca a Narciso haber “fusilado a Cervantes”, pues “hay unos cuantos que con la excusa de experimentar esconden su falta de preparación académica y clásica” (232), insistiendo en la autoridad del modelo y en la vacuidad de cierto teatro vanguardista, ejes temáticos dialécticamente contrapuestos.

Empieza otro *crescendo* que culminará en el epílogo: las riñas entre los actores, entre ellos y la directora, así como la aparición y actuación de la pareja de verdaderos protagonistas descubrirán el mensaje de la pieza y concretarán la oposición entre innovación dramaturgica eficaz y su estéril simulacro.

En este sentido, la acotación que describe el ingreso en escena de la directora es iluminante: “Entra Gabriela, una directora argentina con acento porteño [...] es uno de los símbolos del nuevo teatro moderno, vanguardista hasta la médula, capaz de las mayores excentricidades y con agallas suficientes para versionar un clásico hasta destrozarlo” (232-33). Esta se fija en la gotera, detalle premonitorio que desencadenará el desarrollo de la acción, ocasionando otra referencia intertextual: el responsable de producción es el señor Pasamonte (personaje extraescénico), evocación de su homónimo cervantino⁹.

La directora quiere encontrar la esencia del “mito” de Don Quijote (235), presentando unos modernos molinos generadores y aprovechando el método Stanislavski, (irónica) referencia obligada para todo artista moderno y pretende montar una versión plástica y postmoderna, aprovechando a Picasso, Pollock, Chagall, Mondrian, Dalí. Sus excesos llegan hasta el punto que, al interpretar dos actores el primer enfrentamiento entre Don Quijote y el Bachiller Sansón Carrasco (II,

⁹ Jerónimo de Pasamonte, identificado con Avellaneda, autor del *Quijote* apócrifo (cfr. I, XXII, nota 56; Martín Jiménez 2006), aparece en la aventura con los galeotes (I, XXII), en los añadidos de la segunda ed. y en la Segunda Parte, como gitano en la narración de Sancho al Bachiller Sansón Carrasco (II, IV) y como Maese Pedro titiritero (II, XXV-XXVI-XXVII). La segunda ed. de Juan de la Cuesta añade el episodio del robo del rucio de Sancho, quien cuenta el hurto perpetrado por Pasamonte (I, XXIII). Aparece también en I, XXX, donde Don Quijote confiesa a la princesa Micomicona que Pasamonte le robó su espada (I, XXX, nota 47).

XIII-XV), les sugiere utilizar un espejo retrovisor como objeto minimalista y, para Don Quijote, una celada de queso manchego, lo que los dos hombres definen como un “eructo intelectual” (242-43). Gabriela se precipita en el paroxismo paródico al aludir a su Don Quijote como “héroe galáctico” u “ortopédico-metafísico” por salir maltrecho de sus (des)aventuras, decidiendo empezar su “galería de reflejos contemporáneos” con un Don Quijote femenino: él y Sancho serán dos chicas valientes que se enfrentan a la tiranía machista.

Pronto la crítica se vuelve endogámica: los artistas se niegan a aceptar las propuestas de la directora, que les reserva el papel semi-simbólico de rebaño de carneros machos¹⁰, “masa informe masculina que ejerce una presión feroz” sobre la pareja de mujeres, apremiada por “una sociedad asquerosamente puritana” (252), metaforizada por la ambientación neoyorquina.

La pieza censura también los premios teatrales, que se conceden a veces a obras de nivel dispar¹¹ y pseudo-innovadoras¹²: Narciso, Saturnino y Paco recuerdan haber ganado un Max, un Goya, un Butaca, un Fotogramas¹³ y haber actuado en atrevidas obras vanguardistas. La tensión dramática desemboca en el enfrentamiento entre la directora y los actores, quienes rechazan tal tratamiento del original, porque insistiendo en la búsqueda del pretendido “mito” de Don Quijote “y despreciando el texto de Cervantes, [...] puede pasar cualquier cosa como esto” (254).

Se llega pues al nudo central del desarrollo de la acción: en el silencio general vuelve a oírse la gotera y también el ruido de un motor: entra en escena un viejo montado en una moto destartalada y, detrás de él, corriendo, un hombre bajo y rechoncho. Por sus trajes y las herramientas que llevan se conoce que son los fontaneros que deben arreglar el escape de agua.

Toda la primera parte de la pieza hasta la aparición de los verdaderos protagonistas es preparatoria y hace patentes los dos ejes del desarrollo temático: por un lado la censura de cierta dramaturgia contaminada por el experimentalismo

10 Alusión a la aventura en que Don Quijote se enfrenta con una manada de ovejas pensando que es un ejército (I, XVIII).

11 Els Joglars renunciaron a participar en los Premios Max desde 2000 como forma de protesta.

12 Alusión al montaje de *Yerma* relizado en 1971 por Víctor García (uno de los protagonistas de la renovación dramática durante la Transición) en que había una lona enorme que se transformaba hasta en placenta.

13 Premios Max de Teatro, creados en 1998 por iniciativa de SGAE e Iberautor; Premios Goya, creados en 1986 por la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España; Premios Butaca de Teatro y Cine, creados en 1995; Premios Fotogramas, creados en 1951, entregados por la revista homónima.

insensato, de sus resultados zafios a la hora de revitalizar los personajes y el mensaje cervantinos, por otro la contraposición funcional entre esta actitud crítica y la eficaz naturalidad de la nueva pareja de personajes, prueba de que el idealismo, el visionarismo, el humor y la fuerza revolucionaria del original siguen vigentes (Martín Morán 2008: 177-89).

El teatro se reafirma como instrumento de acción social, de interacción con un público concreto y siempre diferente en cada función, principios en que se funda la concepción contemporánea de la recepción de la obra dramática y la actualización de textos y temas clásicos, tanto desde la perspectiva artística como ético-social, según el replanteamiento de la misma idea de creación y de relación entre autor (individual o colectivo) y espectador.

Don Alonso, con una rama de sauce de Montiel en las manos para detectar la avería, saluda a las “Señoras” (las actrices) con un lenguaje elevado y culto, que no remeda el habla quijotesca —hecho que resultaría grotesco por afectadamente arcaizante— sino que insinúa la sospecha de que él vive en otra dimensión. Sin embargo, el rabdomante localiza el escape, revelándose un fontanero aparentemente visionario pero a fin de cuentas eficaz.

La discrepancia de registros expresivos se amplifica en el diálogo con los demás actores al presentarse don Alonso como Caballero de la Mala Figura (alteración del epíteto acuñado por Sancho Panza) y afirmando estar allí “para desfacer algún entuerto hidráulico”: los presentes podrán “admirar una de las hazañas más extraordinarias del noble arte de la fontanería” (259).

Ya estamos en situación: don Alonso se presenta como “fontanero andante”, no niega su dimensión real sino que la ennoblece, aplicándole la dimensión meta-real del protagonista cervantino; la reacción desconcertada de los actores recuerda la de los que encuentran a Don Quijote en la Primera Parte de la novela; la “artesanía pura” que la pareja ejerce evoca un mundo pasado, adelantado por un ilusorio progreso presente; tanto es así que los dos personajes van corriendo de un lado a otro para enderezar “entruetos hidráulicos”, comenta Sancho, cuyo nombre es Jordi, a pesar de que su amo se empece en llamarle como el escudero de su modelo. Como él, tampoco don Alonso entiende la modernidad, que considera un regreso perjudicial, y lucha contra teflón y PVC, agentes contaminadores, detalle aprovechado para aludir al tema de la ecosostenibilidad, desarrollado por el grupo de forma humorística.

Tanto en la pieza como en la novela, los tiempos pasados se contraponen a los presentes (decaimiento de los ideales, materialismo, crisis de los valores), y la estética —la literatura— de antaño, al extinguirse, produce resultados enfáticos (los libros de caballerías y cierta pseudo-dramaturgia contemporánea); en ambas

obras la subversión crítica expresada a través de la parodia y el humor es la gran invención que permite sobrellevar tal situación y favorecer un desarrollo creativo que cunda.

Una pareja de fontaneros, pues: el viejo proyecta sobre su ayudante la imagen del escudero cervantino; él mismo dice llamarse don Alonso, reflejo de Alonso Quijano, es decir, de Don Quijote antes de su trastorno mental. Sin embargo, la batalla que emprenden es muy concreta y ambos tienen consciencia de ello: de ser unas contrafiguras bien medidas en su realidad profesional, que consideran una noble misión. En cambio, mientras en la novela el villano-escudero Sancho mantiene su identidad de aldeano, en la pieza, don Alonso proyecta sobre su ayudante-escudero Jordi otra señal metarreal, reflejo de la lectura obsesiva del *Quijote*.

Para arreglar la tubería, don Alonso coge una enorme llave inglesa, o sea, un elemento concreto (a pesar de su extraordinario tamaño que produce un efecto hiperbólico y grotesco), como el escape de agua, los intentos de los fontaneros para solucionar el problema, sus trajes y actos y las herramientas que usan. La proyección metarreal estriba en la asimilación entre la profesión de don Alonso y el concepto de noble misión caballeresca, las citas cervantinas y su lenguaje al-tisonante aplicados a una materia y sucesos triviales, como la deformación de la identidad de su ayudante.

Los efectos humorísticos del habla de don Alonso, que reanudan con el perspectivismo lingüístico de la fuente (Spitzer 1968), se destacan en algunos pasajes, como cuando define la avería “tubería de Avellaneda, apócrifa” (263) o afirma encontrarse en la escena para “desfacer entuertos acuíferos domésticos” y poner fin al “agravio técnico” (264). Sin embargo, al principio, la única muestra de rareza por parte de don Alonso consiste en sus expresiones aparatosas que los demás califican de “verborrea” y su énfasis al realizar su tarea, que cumple de forma concreta pero con palabras y gestos (hasta con objetos) cuya función es ante todo cómica.

Sancho/Jordi explica que eso procede “del poco dormir, del mucho soldar y venga que venga a leer siempre el mismo libro del de La Mancha”, por lo cual al viejo “se le fue resecaando el cerebro, de tal manera que vino a perder el entendimiento” (264-65)¹⁴. Es esta una confesión más que una alusión, acompañada por más citas del original, que reafirman una intertextualidad patente. Los episodios del texto fuente adaptados o evocados retoman rasgos del modelo¹⁵ e identifican

¹⁴ Cita casi exacta del pasaje cervantino (I, I).

¹⁵ Aventuras de los molinos de viento (I, VIII), con unos desalmados yangüeses (I, XV), con la manada de carneros y ovejas (I, XVIII), con un cuerpo muerto (I, XIX), con los galeotes (I, XXII), etc.

los momentos clave del desarrollo de la acción y de la evolución del protagonista¹⁶.

El mecanismo metaliterario resulta complejo: la acción se desarrolla en el marco metateatral del montaje escénico de la relectura personal del *Quijote* por parte de la directora; don Alonso encuentra los apuntes de Gabriela y los ojea; al leer el título (*En un lugar de Manhattan*), reacciona con vehemencia, denunciando la traición de la pseudo-artista.

El fontanero se sabe de memoria pasajes enteros de la novela, dejando pasmados a los actores que alternan con él en la recitación, y hasta les corrige cuando se equivocan, demostrando su hondo conocimiento del texto. Esto concreta una intertextualidad articulada: la interacción entre la novela, la pieza (y dentro de ella la puesta en escena de un *Quijote* pseudo-vanguardista) y la actuación metaliteraria del fontanero que se cree Don Quijote realizan un juego de espejos cuyos múltiples reflejos materializan la reflexión sobre la vigencia atemporal de la obra cervantina y sobre los intentos de reescribirla a lo moderno con el riesgo de producir resultados desvirtuadores.

En un lugar de Manhattan es esto: una reafirmación del valor universal de la obra-fuente y de sus temas, así como una denuncia de la pseudo-innovación que arruina el original por ser hueca manifestación de un arte superficial, que no entiende ni sabe reelaborar el mensaje del modelo.

El fontanero sigue leyendo y, horrorizado por tantos disparates, se enfurece: “Mohamed Atta lanzándose contra las Torres Gemelas como molinos del capitalismo”, “Quijote femenino”, “Quijote paralítico, yanqui y drag-queen”, “Quijote samurái atravesando las Torres Kíos envueltas en llama” (269). Vuelve a esgrimir la enorme llave inglesa, amenazando a los presentes, otro síntoma de la subversión de las dimensiones real e imaginaria: en la novela Don Quijote distorsiona la realidad hasta percibirla de manera fantástica (los molinos son gigantes, el rebaño es un ejército); en la pieza, don Alonso se ciñe a la realidad objetiva (la avería, el escape de agua) que ennoblece, considerándola una misión, aplicándole ampliaciones que no anulan su conciencia del dato objetivo: hasta su enorme llave inglesa es algo concreto, cuyo exagerado tamaño hace de ella otro detalle hiperbólico, pero material y tangible.

Para don Alonso, el autor de los apuntes demuestra ser un loco al traicionar el original, pero está dispuesto a perdonarle si se deja internar en el manicomio, describiéndolo con tal precisión que hace sospechar que ha estado allí. Finalmente Sancho/Jordi admite que ambos están “en régimen abierto” en la Fundación San Blas, huéspedes con licencia para salir: acabada su “aventura”, don Alonso

16 Aventura con el Caballero del Bosque, luego Caballero de los Espejos (II, XIII-XV); Don Quijote, derrotado por el Caballero de la Blanca Luna, vuelve a su pueblo (II, LXVI).

le intima a Narciso que vaya al manicomio para informar “a la sin par enfermera doña Leonor Ruiz Lorenzo” (272). Don Quijote tenía su dama y su contrafigura también tiene la suya.

Cuando los presentes se enteran de que los dos están locos, empiezan a burlarse de ellos y a intentar engañarles, pero don Alonso no cae en la trampa: los actores remedan la escena de los molinos, el fontanero niega su existencia ficticia, decretando que se trata de su antagonista Leroy Merlin con sus secuaces enarbolando productos y utensilios modernos y contaminadores, que perjudican su noble oficio y que él aborrece; finalmente, Don Quijote monta en su moto e intenta embestirlos.

La pieza establece otro paralelismo con el texto-fuente: igual que en la Primera Parte del *Quijote*, al principio, el protagonista se engaña y sufre una locura transfiguradora; e igual que en la Segunda Parte, luego son los demás que tratan de engañarle y la locura pasa a ser algo organizado y heterónimo (Ruffinatto 2002: 57-61; Martínez Torró 2008).

Reanudan los ensayos. Don Alonso insiste que merced a su “larga experiencia en la fontanería errante” podrá “desfacer toda clase de reyertas domésticas” (281) y se dispone a emprender otra aventura, mientras Sancho/Jordi ruega a los actores que dejen de azuzarle. Cuando Saturnino le contesta parafraseando otro pasaje del *Quijote*¹⁷, añade que el libro tiene la culpa de todos sus males: Alonso Quijano enloquece por leer libros de caballerías (Miguez Macho 2008; Aladro 2005) y don Alonso se vuelve loco por leer y releer la novela cervantina. Como su modelo, el fontanero piensa que algún encantador le ha llevado al lugar ficticio en que se encuentra (los ensayos en el teatro), produciendo otro juego de perspectivas: la pieza presenta una ficción metateatral en que se concretan posibles propuestas dramáticas y sendos montajes, donde inadvertidamente entra don Alonso.

Al explicarle las actrices que intentan representar una pareja de lesbianas, el viejo cita unos versos eróticos del Siglo de Oro que vienen al caso por su ironía transgresiva¹⁸: Els Joglars aprovechan la tradición para expresar su peculiar humorismo al satirizar la relectura feminista y homosexual del *Quijote* de Gabriela, quien podría inspirarse en el episodio de Marcela (I, XII-XIV), donde la joven pa-

17 En II, XXXV, donde los duques interceden por el “desencanto” de Dulcinea a cambio de 3.300 azotes para Sancho.

18 Cfr. “Hallándose dos damas en faldeta, tratando del amor con mucha risa, se quitaron faldetas y camisas por hacer más gustosa la burla. Entonces llegó Amor, con mucha prisa, y metió entre las dos una saeta. La una se apartó muy consolada; la otra se quedó con la agujeta. Y como se miró, viéndose armada, por el daño que el dómine había hecho, le puso por prisión una bragueta”. Cfr. fray Melchor de la Serna, *Jardín de Venus*, 1589, citado en Alzien, Jammes, Lissorgues 2000: 46.

rece hacer profesión de libertad (Ruta 2007; Ruffinatto 2002: 35-38) y desarrollar el tema; pero, no: la argentina solo trivializa su fuente.

Todos siguen burlándose del fontanero y simulan más episodios de la novela¹⁹, como el encuentro de Don Quijote con los galeotes²⁰ (I, XXII). La acción enlaza ahora con el exordio: Narciso vuelve a citar otros pasajes del episodio y, cuando Emma compara a Gabriela con Pasamonte negándose a visitar a Dulcinea, la directora piensa en el empresario de producción, acabando ella también por superponer realidad y ficción.

Don Alonso ve a los actores armados y parafrasea otro pasaje del original (I, XXXVIII) sobre las armas de fuego, que Boadella aprovecha para aludir a uno de los temas que más le preocupan: el terrorismo y la guerra. La directora alaba su habilidad actoral (en realidad, expresión de su mundo imaginario, es decir, el mundo del *Quijote*), no reconoce la cita cervantina y la atribuye a Calderón: otra indirecta contra la incultura de la pseudo-vanguardia. Finalmente, la mujer exasperada afirma: “el Quijote ya no existe [...] Quijote está en uno mismo. Porque yo soy el Quijote”, “yo soy el Quijote del siglo XXI que tiene que luchar contra todas las adversidades” (310). Es este uno de los momentos álgidos, en que las perspectivas de Don Quijote, don Alonso y Gabriela llegan a coincidir, al sucumbir sus aspiraciones tras el choque con la realidad.

Don Alonso decreta que la directora “es apócrifa de pie a cabeza porque ha sido encantada por el falsificador de Avellaneda y ahora quiere usurpar el lugar del auténtico Caballero de la Triste Figura. Pero mi autor tiene hecha una segunda parte y pondrá las cosas en su sitio” (310), reproduciendo otro conocido mecanismo metaliterario al aludir a su creador: el autor que lo arreglará todo es Boadella, como Cervantes lo era de *Don Quijote*.

De pronto, el viejo afirma querer desarrollar la Segunda Parte para cumplir lo que está escrito²¹ (otra alusión metaliteraria). Se cala el caldero (para él, el yelmo de Mambrino) y remata: “la señora apócrifa trata de confundirnos con la preten-

19 Encuentro con el escudero vizcaíno (I, VIII), donde se parodia la forma de expresarse de los vascos, por aquel entonces objeto de sátira literaria, sobre todo en el teatro; cfr. Cervantes 2005, I, VIII, notas 56 y 58.

20 En la pieza se lee que la directora está “condenada a colgar de una grúa y a ser humillada por la Furia (*sic*) dels Baus” (299), alusión irónica a la conocida compañía de teatro y a la vehemencia y hasta agresividad de sus performances (Furia por Fura). Sin embargo, Boadella aprecia los aciertos experimentales del grupo, cuya *Degustación de Titus Andrónicus* incluyó en 2010 en la programación de los Teatros de Canal que dirige.

21 “Advierte, Sancho, cómo lo que está escrito se cumple punto por punto y ahora ya solo me queda el último capítulo por completar” (325).

sión de cambiar el curso de la historia auténtica, pero la divina providencia ha procurado que yo estuviera aquí para impedir tal falsificación de los fechos” (313). Enfatiza su denuncia de las extravagancias vanguardistas de la directora, a quien le achaca querer confundirle, “disimulando ante nuestros ojos la realidad en forma de retablo o de comedia [...] pero [...] no pienso rendirme ante tales intentos de mudar la historia de mis hazañas”, identificando a Gabriela con Avellaneda, por ser ambos falsificadores de la verdadera historia. Tanto es así que las dos actrices, siguiendo las indicaciones de la demiurga fracasada “se introducen en forma de virus letal en el videojuego oficial del Cuarto Centenario de *El Quijote*” (317), insistiendo en la falta de valor artístico de algunas relecturas del clásico cervantino.

Al acometer las armaduras que encuentra en el vestuario (para él, un ejército enemigo), el fontanero alude a Espartafilardo del Bosque, Timonel de Carcajón (Carcajona en el original), Micocolengo (Micocolemo en el original) de Quirocía (I, XVIII) y Morlote de Irlanda; luego piensa divisar a don Ricardo Corazón de Teflón, Lord Chaperton, don Espaldían (*sic*), Tabique de Pladur, Reinaldos de Tres-En-Uno, Gaíferos de Silicona, el Caballerete don Polietileno²² inyectado de Montalbán: cómica alusión a modernos materiales contaminadores responsables de la desaparición de los artesanales, aprovechados para insistir en el tema ecológico.

Finalmente, don Alonso, remedando a Don Quijote, recuerda que ya le está esperando el Caballero de la Blanca Luna para medirse con él en la playa de Barcelona (II, LXIV). Los actores recuperan el ejemplar del *Quijote*, a cuyo texto se acercarán cada vez más hasta el epílogo, suscitando la ira de la directora²³ y marcando el alejamiento de sus absurdas creaciones.

Aprovechando los fragmentos de las armaduras destrozadas, los actores construyen un gigantesco Caballero de la Blanca Luna, que se enfrenta con el viejo y le derriba:

Caballero de la Blanca Luna: Vencido sois, caballero, y aun muerto si no aceptáis mis condiciones.

Don Alonso: (*Abatido*): Yo soy el más desdichado fontanero de la faz de la tierra y mi señora Leonor la más hermosa dama-enfermera del mundo. Aprieta caballero y quítame la vida pues me has quitado la honra.

Caballero de la Blanca Luna: Eso no haré yo por cierto, sólo me contento con que el

²² Lord Chaperton es un tipo de cinta adhesiva para trabajos de fontanería, el 3-EN-UNO es un aceite lubricante y el polietileno es un material plástico.

²³ “Sigán con su librito, sometidos a la tiranía de un texto machista y casposo” (322).

gran don Alonso ingrese en su sanatorio de San Blas... (324)²⁴.

En el final los dos textos coinciden de manera casi exacta y la metarrealidad reflejada en la pieza se vuelve cada vez más compleja: el protagonista enloquece por leer el *Quijote*, irrumpe en la dimensión metateatral de los ensayos, se conforma con los actos de su modelo, acusando a Gabriela por actuar como autor apócrifo y es consciente de seguir un guión establecido (el texto cervantino). Finalmente, Sancho/Jordi, quien sigue lúcido como Sancho Panza, descubre la verdadera identidad de don Alonso: “Don Justino Peláez, se acabó don Alonso y se acabó el maldito libro ése de La Mancha que es el que le ha carcomido el cerebro” (p. 325), dejando emerger otro paralelismo entre las dos obras: también don Alonso es un personaje imaginario, fruto de la enajenación de tal Justino Peláez, causada por otro libro.

Se abre pues una perspectiva inédita en la relación entre el texto-fuente y su adaptación:

Alonso Quijano > libros de caballerías-trastorno > DQ-caballero andante / Sancho = Sancho

Justino Peláez > *Quijote*-trastorno > don Alonso-fontanero andante / Jordi > Sancho

Es decir, Alonso Quijano enloquece por leer libros de caballerías y se transforma en don Quijote (caballero andante), mientras que Sancho mantiene su identidad; de la misma manera, Justino Peláez se vuelve loco a causa de la lectura empecinada del *Quijote*, asumiendo la identidad ficticia de don Alonso (fontanero andante y reminiscencia del protagonista trastornado de la novela) y proyectando a su vez otra identidad ficcional sobre su ayudante Jordi, a quien llama Sancho (reminiscencia del escudero cervantino).

Don Justino/Alonso sufre unos espasmos y anuncia “Yo, señores, siento que debo morirme a toda priesa, déjense burlas aparte”; Saturnino lee el original y declama con él “y tráigame un confesor que en tales trances como este no se ha de burlar el hombre del alma” (326 y II, LXXIV): los dos textos coinciden, por ser citas directas del ejemplar que se aprovecha en escena.

Los actores intentan distraer al protagonista, quien les advierte: “No se fatiguen en procurarme fingimientos que ya tengo el juicio claro sin las sombras caliginosas de la ignorancia”. Como Alonso Quijano, don Justino ha recuperado la lucidez en punto de muerte y se dirige a los artistas llamándoles “señores bufones”

²⁴ Paráfrasis del original (II, LXXIV).

y “esta compañía de juglares”²⁵ (328).

La tensión dramática crece: el viejo tiene otro espasmo y Sancho/Jordi quejándose lo amonesta: “¡Ay! No se muera, don Justino... digo don Alonso, siga mi consejo y viva muchos años. Porque la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir sin más ni más, sin que nadie le mate” (329 y II, LXXIV). El ayudante-escudero con el cuerpo desmayado de don Justino y los actores que van colocándose alrededor de ellos en posiciones típicas de los cuadros de época forman un conjunto plástico impactante: el personaje evoluciona y de tipo cómico pasa a tragicómico y acabará como figura trágica.

En el epílogo, don Justino, después de haber afirmado

Señores, vayamos poco a poco pues ya en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño. No soy don Alonso sino Justino Peláez, humilde fontanero de Socuéllamos en tratamiento crónico por trastornos mentales, pero a pesar de la enfermedad, ha sido tal mi devoción por Cervantes y su Quijote... que mi vida... sólo ha tenido el... (329).

tiene unos espasmos y muere, pero solo Sancho/Jordi se entera, mientras Saturnino sigue leyendo el ejemplar del *Quijote*: “Hallábase el escribano presente y dijo que no había leído en ningún libro de caballerías que algún caballero andante” y Narciso acaba el pasaje de memoria “hubiese muerto en su lecho tan sosegadamente y tan cristiano como don Quijote, el cual entre compasiones y lágrimas de los que allí se hallaron, dio su espíritu, quiero decir que se murió” (330 y II, LXXIV).

De la (meta)ficción –la novela cervantina– se pasa a la (meta)realidad –los ensayos metateatrales y, al mismo tiempo, cada función del espectáculo de Els Joglars–: otro complejo juego de perspectivas, donde los mismos conceptos de “ficticio” y “real” se vuelven cada vez más cambiantes.

El fontanero Justino Peláez, enloquecido a fuerza de leer el *Quijote*, muere de verdad, como su modelo literario (Schmidt 2000; Layna Ranz 2010; Schmidt 2010). Tanto Alonso Quijano como Justino enloquecen por leer y releer las aventuras de sus héroes (los protagonistas de los libros de caballerías para aquel y don Quijote para éste), de quien pretenden remedar las empresas proyectándolos sobre su realidad, una metarrealidad ficticia: la de Alonso Quijano es *El Quijote* y la de Justino es *En un lugar de Manhattan*.

Se vuelve a oír en *off* la gotera y el epílogo enlaza con el exordio, enseñando otra cara de una metadimensión múltiple: la de los actores ensayando el montaje de la directora, reflejo literario de *En un lugar de Manhattan*, que se desdobra

25 Efectivamente se trata de la compañía de Els Joglars.

ulteriormente: ¿se trata del proyecto dramático de Gabriela o del espectáculo de Els Joglars? De ambos, por concretarse en este punto otro nivel metaliterario que vuelve el juego de perspectivas aún más sugestivo al aprovechar la estructura metateatral.

Todos miran hacia la gotera desconcertados. La moto de don Justino sube hacia el telar sin que los presentes se enteren. Empieza a caer agua por todas partes. Los actores se dispersan. Sancho llora desconsolado con el cadáver de don Alonso en el regazo.

La novela cervantina y la obra de teatro comparten muchos rasgos: los tiempos pasados se contraponen a los presentes y los cánones estéticos de antaño, al extinguirse, producen resultados hipertróficos; la subversión crítica expresada a través de la parodia representa la gran invención que permite superar tal situación y favorecer un desarrollo creativo innovador. Reaparecen el visionarismo idealista y la locura del protagonista, quien pierde poco a poco su connotación cómico-humorística para volverse un personaje más complejo, debido a la decepción causada por el choque entre lo real y lo imaginario. La realidad llega a coincidir con el punto de vista y la crisis –individual y epocal– se origina de la falta de correspondencia entre datos objetivos y subjetivos.

Todo ello se complica al enfatizarse el multiperspectivismo metaliterario: Don Quijote y don Alonso son dos monomaniacos que se engañan a sí mismos, afectados por una locura transfiguradora de que ambos adquieren progresivamente consciencia; sufren luego una forma de locura heterónoma organizada cuando son los demás quienes les engañan: sus antagonistas ya no son los fantasmas creados por su imaginación, sino otros personajes (Sansón Carrasco y los Duques en la novela, los actores en la pieza). Este mecanismo activa el desarrollo textual y vuelve más sutil la relación entre realidad y ficción, produciendo un exasperado juego literario: los dos protagonistas adquieren consciencia metanarrativa y de personajes cómicos pasan a ser tragicómicos y hasta trágicos, al ser derrotados. Al agotarse como creadores de aventuras²⁶, acabarán desapareciendo también como entes literarios y muriendo (Ruffinatto 2002: 81-82).

La adaptación presenta también rasgos peculiares: debido a una precisa estrategia compositiva más que a simples razones de economía temporal, don Alonso aparece en escena cuando ya ha adquirido su nueva identidad; las citas, los episodios y los elementos intertextuales que perfilan la estrecha relación con el modelo sacan a luz el perfil exacto del proyecto dramático del grupo; la multidimensionalidad y el paso del mundo de la novela al mundo metateatral de los ensayos es constante y traza un recorrido de ida y vuelta continuo; la verdadera identidad del

²⁶ Piénsese en el intento fracasado de pasar del mundo caballeresco al pastoril en II, LXVII.

protagonista se descubre solo en el final.

Hay aquí toda una síntesis, matizada por la técnica y el lenguaje dramáticos propios de la compañía: humor, comicidad y parodia peculiares, crisis del individuo y de la sociedad reflejada en la actuación del protagonista en su contexto ficcional, consiguiente y revolucionaria deformación (meta)literaria de la realidad, atrevido perspectivismo multidimensional y creación de un personaje consciente de su complejo papel metaliterario (el *Quijote* de Cervantes en los ensayos de las propuestas dramáticas de la directora en la pieza de Els Joglars) que le marca la pauta y cuya relación con su fuente y su época es inescindible e imprescindible para demostrar su vigencia intemporal.

Bibliografía citada

- ALADRO, JORDI (2005), “La muerte de Alonso Quijano, un adiós literario”, *Anales Cervantinos*, 37: 179-90.
- ALZIEN, PIERRE; JAMMES, ROBERT; LISSORGUES, YVAN, eds. (2000), *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.
- AZCUE, VERÓNICA (2006), “Pero... ¿Dónde está la obra? *En un lugar de Manhattan* y el concepto de teatro de Cervantes”, conferencia leída en el XVI Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías.
- BOADELLA, ALBERT (2011), *El retablo de las maravillas*, *En un lugar de Manhattan*, ed. Milagros Sánchez Arnosí. Madrid, Cátedra.
- BOADELLA, ALBERT; MICÓ, JOSEP MARIA (2006), “*El Quixot* i Boadella, de la Manxa a Manhattan. Una conversa entre Albert Boadella i Josep Maria Micó”, *Documents de Dansa i Teatre*, VIII/8: 21-31.
- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE (2005), *Don Quijote de la Mancha*, Edición del IV Centenario, Madrid, RAE-Asociación de Academias de la Lengua Española, Alfabuara.
- GAYTÁN DUQUE, JULIA (2007), “*En un lugar de Manhattan*: visiones contemporáneas de la metateatralidad cervantina”, conferencia leída en el Centro de Estudios Cervantinos de México.
- , (2009), “Dientes por diamantes. Realidades y metateatro en *En un lugar de Manhattan* de Albert Boadella y Els Joglars”, *De lo real imaginado, soñado, creado: Realidad y literatura en las letras hispánicas*, eds. Ana M. Rodríguez; Begoña Regueiro Salgado.

- Vigo, Academia del Hispanismo: 157-63.
- LAYNA RANZ, FRANCISCO (2010), “‘Todo es morir y acabóse la obra’. Las muertes de don Quijote”, *Cervantes*, 30/2: 57-82.
- MARTÍN JIMÉNEZ, ALFONSO (2006), “Cervantes sabía que Pasamonte era Avellaneda”, *Cervantes*, 25/1: 105-57.
- MARTÍN MORÁN, JOSÉ MANUEL (2008), *Autoridad palabra y lectura en el “Quijote”*, Vercelli, Edizioni Mercurio.
- MIGUEZ MACHO, CARLOS (2008), “La construcción de un personaje: de Alonso Quijano a don Quijote”, *Anales Cervantinos*, 40: 107-18.
- ORAZI, VERONICA (2013), “Verso la *performance*: esperienze teatrali comporaneee in Spagna”, *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 16: 51-73.
- RUFFINATTO, ALDO (2002), *Cervantes*, Roma, Carocci.
- RUTA, MARIA CATERINA (2007), “Gestos y palabras de los personajes femeninos del *Quijote*”, *El “Quijote” en clave de mujeres*, ed. Fanny Rubio. Toledo, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales: 215-28.
- SÁNCHEZ ARNOSI, MILAGROS (2006), “Introducción”, en Boadella, Albert, *Ubu President, La increíble historia del Dr. Floit & Mr. Pla, Daaali*, Madrid, Cátedra: 13-74.
- , (2011), “Introducción”, en Boadella, Albert, *El retablo de las maravillas, En un lugar de Manhattan*, ed. Milagros Sánchez Arnosi. Madrid, Cátedra: 11-96.
- SANTOS DE OLIVEIRA, ROGÉRIO (2010), *El proceso creativo teatral: conceptualización y análisis a través de su aplicación a la obra de Albert Boadella y Els Joglars*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.
- SCHMIDT, RACHEL (2000), “The Performance and Hermeneutics of Death in the Last Chapter of *Don Quijote*”, *Cervantes*, 20/2: 101-26.
- , (2010), “La praxis y la parodia del discurso del *ars moriendi* en el *Quijote* del 1615”, *Anales Cervantinos*, 42: 117-30.
- SEGRE, CESARE (1991), “Introduzione”, en Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Chisciotte della Mancia*, Milano, Mondadori: V-LXVIII.
- SPITZER, LEO (1968), “Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*”, *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos: 136-54.

