

# “Lo que allí pongo y sobrepongo y sotopongo”: literatura, teatro y cine en *Dulcinea*. Versiones y perversiones de un mito

M.<sup>a</sup> TERESA GARCÍA-ABAD GARCÍA\*

*... ¿qué tiene que ver lo que Cervantes quisiera decir en su obra, si es que quiso decir algo, con lo que a los demás se nos ocurre ver en ella? ¿De cuándo acá es el autor de un libro el que ha de entenderlo mejor? ¿Qué me importa lo que Cervantes quiso o no quiso poner allí y lo que realmente puso? Lo vivo es lo que yo allí descubro, pusiéralo o no Cervantes, lo que allí pongo y sobrepongo y sotopongo y lo que ponemos allí todos.<sup>1</sup>*

## INTRODUCCIÓN

Juan Bonilla ha descrito en su novela *Nadie conoce a nadie* una acusada afección, el “síndrome de Alonso Quijano” que cursa, a saber, como conse-

\*. M.<sup>a</sup> Teresa García-Abad García es investigadora contratada en el Instituto de la Lengua Española, CSIC, donde desarrolla estudios sobre Literatura y Cine. Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación “Teoría y práctica de la adaptación cinematográfica de textos literarios en España (1950-1975)”, dirigido por José Antonio Pérez Bowie y financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia.

1. Son palabras de UNAMUNO, Miguel de, en el artículo “Sobre la lectura e interpretación del Quijote”, citadas por NAVARRO, Alberto, en su introducción a la edición de la *Vida de Don Quijote y Sancho*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 93.

cuencia de la identificación que un sujeto o ente de la imaginación experimenta con un personaje literario más allá de la estricta duración de la ficción que le dio vida: “Hay quien después de leer demasiadas novelas policíacas sale a la calle a perseguir sospechosos, convencido de que una imaginaria esposa se presentó en su despacho solicitándole semejante tarea. Hay quien después de leer demasiados libros de semiótica se cree un signo, y quien después de leer demasiado a los poetas surrealistas se cree un enigma”.<sup>2</sup> Aldonza, heredera del testamento espiritual de don Quijote y transfigurada por el amor del caballero en Dulcinea, no podía sino quedar convertida por la fe y la palabra en una *doña Quijota*, deshacedora de entuertos, amparo de menesterosos y sostén de la andante caballería. Es la *Dulcinea* de Gaston Baty y el primer personaje de ficción aquejado de un síndrome desencadenado tanto por la lectura, como por su representación; un acto de continuidad, de apropiación, de perversión, que se lleva a cabo envuelto en una interminable secuencia de polémica.<sup>3</sup>

## LECTURAS AL MARGEN

La asumida condición del autor del drama como lector al margen, abunda en la controvertida recepción de un texto situado al otro lado del libro cervantino, en la “periferia de su irradiación”, como se encargó de apuntar en un temprano ensayo de 1942, Joaquín de Entrambasaguas.<sup>4</sup>

A mayor abundancia, la tragicomedia de Baty concita los ecos de múltiples fuentes o intertextos que ayudan a ubicar la recepción de cada una de las versiones a que da lugar la inspiración cervantina en función de una lectura que rescata las condiciones pragmáticas del proceso. A esclarecer algo de las deudas, réplicas y convenciones estéticas que moviliza Dulcinea en su recreación a través de diferentes medios y circunstancias históricas, se detiene el presente ensayo para constatar relevantes claves de lectura presentes en un ejercicio interminable de renovación de los clásicos de nuestras letras.

Ya el hecho de tratarse de una recreación, del sesgo caprichoso de una obra cumbre de la literatura en lengua española, de un texto que revisita a una

2. Véase GARCÍA-ABAD GARCÍA, Mª Teresa, *Intermedios. Estudios sobre literatura, teatro y cine*, Madrid, Fundamentos, 2005, p. 278.

3. Gaston Baty (1885-1952) es uno de los directores, escenógrafos, teóricos y autores teatrales más comprometidos con la renovación de la escena del primer tercio del siglo XX de cuyo arte teatral manifestaba Bidou: “Le programme apparent est de considérer le théâtre comme un art multiple; mais cette définition du théâtre, par un effect singulier, y ramène l’âme même, celle qui ne peut pas être exprimée par les mots... On croit combiner des lumières avec de la musique, et des décors avec du texte; et tout à coup on fait apparaître l’inconscient”. Véase la *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Casa Editrice Le Maschere, 1954, p. 55.

4. ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, “Al margen de *Dulcinea* de Gaston Baty”, *Cuadernos de Literatura Contemporánea*, 3-4, 1942, pp.155-167.

misma vez gran parte de la tradición literaria del Siglo de Oro, la novela picaresca y la mística, suscita el desconcierto de una gran parte de la crítica. Porque para concebir su obra, Gaston Baty se inspira, claro, en el Quijote, pero también en la Celestina y en la novela picaresca, fundamentalmente en *Rinconete y El Lazarillo*:<sup>5</sup>

Al decir que “se ha inspirado”, damos a entender ya que “no ha seguido la línea de estas obras, ni mucho menos. Ha comprimido y adulterado pasajes para dar la versión teatral de una Dulcinea mezclada con Maritornes, que transformada y ennoblecida por el puro y lejano amor idealista de Don Quijote, se lanza, una vez muerto el héroe a continuar sus aventuras creyéndose heredera de su mensaje. Y, como don Quijote, resulta vencida y maltratada en lo material por todas las durezas y asperezas de la vida y de las gentes.”<sup>6</sup>

Baty demuestra un riguroso conocimiento de la literatura española sobre la que monta la estructura de su obra, y muy particularmente del Quijote; no cabe ninguna duda, “lo conoce tan bien que sabe tergiversarlo, interpolarlo, modificarlo”.<sup>7</sup> Harina de otro costal era reconocer, sin embargo, su capacidad para sentirlo, amarlo y comprenderlo cordial e íntimamente, sobre todo, con motivo de su primer montaje en una España sepultada de consignas. Por ello, Jorge de la Cueva reprochaba al autor francés la desviación del ambiente espiritual del original cervantino: “Porque la señora Dulcinea no es la moza garrida, ariscada y zafia, pero digna y honrada, sino que se la identifica con aquella Maritornes de la venta que, aunque complaciente con trajinantes y arrieros, tenía corazón; el ama, el cura, el barbero no son aquellos nobles desinteresados y desvelados amigos que tanto se afanaron por el hidalgo Alonso Quijano, sino unos egoístas e interesados amigos que, por conseguir unas mandas, amargan la agonía del amigo en un acoso que angustia y que arrebatata la augusta serenidad al fin del libro”.<sup>8</sup> Si errada considera el crítico de *Ya* la plasmación de los caracteres extraídos del Quijote,

5. Más cuestionable es la influencia atribuida por Marquerié de “cierta zona no muy divulgada de las comedias del siglo XVI como Torres Naharro o Cristóbal de Castillejo, autor de la *Farsa de la Constanza*, donde hay un cura y un fraile, como en *Dulcinea*”. Los clérigos de Castillejo más preocupados por la contención de su “carne mezquina” y de su “natural apetito” distan del retablo de avaricia que exhibe el clérigo peregrino de Baty. De la obra de Castillejo sólo se conservan, por otra parte, breves fragmentos. Véase CASTILLEJO, Cristóbal, *Obra Completa*. Ed. de Rogelio Reyes Cano, Madrid, Biblioteca Castro, 1998.

6. MARQUERÍE, Alfredo, “En el María Guerrero. Se estrena *Dulcinea* de Gaston Baty. Un éxito merecido”, *Informaciones*, 3 de diciembre de 1941, s.p. La crítica de Marquerié pertenece al montaje llevado a cabo en el teatro María Guerrero. Dirección: Luis Escobar; Versión: Huberto Pérez de la Ossa; Intérpretes: Ana Mariscal, Manuel Arbó, Ángel María de la Fuente, Lola Bremón, Carmen Seco, José María Seoane, Manuel de Juan, Antonio Tardío, Carmen Medina, Carlos Muñoz, José Mérida, Juan Vázquez; Estreno: 2 de diciembre de 1941.

7. CUEVA, Jorge de la, “María Guerrero. *Dulcinea*. Tragicomedia de Gaston Baty, versión de Huberto Pérez de la Ossa”, *Ya*, 3 de diciembre, de 1941, s.p.

8. *Ibidem*.

el tratamiento que se desprende de la materia picaresca no tiene más que inspirar su más absoluto rechazo:

A partir de aquí, una visión equivocada de la picaresca de la que sólo se muestra lo negro, lo triste y sombrío, de una nota lúgubre, en la que se pierden y deforman cosas fundamentales de España. Aquel oficio de forjadores de espadas, obra personal del maestro; aquella humanidad paternal del genio que se modifica con leyes draconianas y castigos bárbaros, y en la que el maestro armero aparece con los colores de un patrono explotador y hace posible una revuelta; aquella visión sombría de un reflejo lejano del “Patio de Monipodio” sin la gracia y la luz que anima toda nuestra picaresca y donde se acumulan, con una insistencia en lo negro y lo deforme (...) lo más bajo y podrido de la sociedad, en una insistencia y un estatismo penoso.<sup>9</sup>

Tan próximo como Cervantes en el diseño del drama *batyniano* se encuentra Unamuno para apuntalar el proceso de transformación, de quijotización de Dulcinea. Marqueríe hace ya referencia a ello con motivo del estreno llevado a cabo por Luis Escobar en 1941, pero no es hasta treinta años más tarde, a propósito de la propuesta de José Luis Alonso, cuando Díez-Crespo se detiene en los pilares que sostienen la obra de Baty, la esencia del quijotismo como doctrina de conocimiento tal como la definió Unamuno en su *Vida de Don Quijote y Sancho*: “Dulcinea, quijotizada, es ya pura acción. No es hombruna, ni ramera, ni apesta a ajos, sino que es lirio y ámbar desleído en toda su pureza”.<sup>10</sup> En don Quijote y en todos aquellos afectados por su enfermedad, el quijotismo, el viejo aforismo escolástico *Nihil volitum quin praecognitum*, es decir, nada se quiere sin haberlo antes conocido, se convierte en *Nihil cognitum quin praevolitum*; o sea, nada se conoce sin haberlo querido.<sup>11</sup> Y en dicha lección es donde M. Díez-Crespo sitúa la pervivencia del contenido de la tragicomedia de Baty: “Cuando venimos asistiendo en estos últimos años al derrumbamiento de tantos mitos escénicos, tene-

#### 9. *Ibidem*.

10. El personaje de Dulcinea es uno de los más afectados por la *ciniversión* de Escrivá. El director somete a la heroína a una evidente operación de maquillaje. Baty se detiene más en la presentación del carácter de Aldonza y su consiguiente transformación de rústica moza a dama de los pensamientos del hidalgo manchego. El director de la película no desaprovecha, sin embargo, parte de este material para utilizarlo como referencia en la inspiración de ciertos pasajes como el de la vieja que arrastra la noria, primera hazaña quijotesca de la joven, referencia que en el autor francés ilustra la miserabilidad de la vida de Aldonza: “A.- ¡Borrico! Nadie abrió nunca la boca para preguntarme si estaba alegre o tenía pena. Ni siquiera el primer mozo a quien di gusto. Ni aun el cura que me confiesa. Soy como esa carne ciega que da vueltas a la noria. ¡Anda, morena! ¡Aguanta, morena! ¡Revienta, morena! ¡Y un hombre como él te iba a enviar a buscarme!”. Véase BATY, Gaston, *Dulcinea*, Versión española de Humberto Pérez de la Ossa, Madrid, Gredos, 1944, p. 43.

11. “El amor precede al conocimiento y éste mata a aquel. *Nihil volitum quin praecognitum* me enseñó el P. Zaramillo, pero yo he llegado a la conclusión contraria y es que *nihil cognitum quin praevolitum*. Conocer es perdonar, dicen. No, perdonar es conocer. Primero el amor, el conocimiento después. Pero ¿cómo no vi que me daba mate al descubierto? Y para amar algo, ¿qué basta? ¡Vislumbrarlo! El vislumbre; he aquí la intuición amorosa, el vislumbre en la niebla. Luego viene el precisarse, la

mos la alegría de asistir a la perdurabilidad de lo que es ni más ni menos que la esencia del quijotismo en cuanto a doctrina de conocimiento”.<sup>12</sup> Un idealismo trágico, en fin, que tanto en el hidalgo como en sus escuderos conduce a la muerte, circunstancia ésta subrayada por un texto que sitúa la peripecia de su protagonista como deshacedora de entuertos en el mismo instante de la desaparición del hidalgo.<sup>13</sup>

La figura de Baty era bien conocida en España en medios teatrales. Las reseñas de los estrenos de *Dulcinea* así lo ponen de manifiesto y alguna de ellas se complace, incluso, en señalar la amplitud de criterio del *metteur en scène* a la hora de abordar la escenificación de los clásicos:

Ya es paradójico que Gaston Baty, fundamentalmente director de escena, motejado en vida como destripador o desintegrador de textos, sea Molière sea Labiche, sin importarle un ardite desacatar la soberanía de “Sire le Mot” hasta humillarlo a los pies del maquinista y el electricista, haya concebido un texto como el de *Dulcinea*, donde la hondura y la pureza de la palabra seguirán siempre campeando, iluminando a fuerza de puro quemar y esclarecer”.<sup>14</sup>

El atrevimiento se antoja mayor si se considera el hecho de que es un carácter femenino, el producto de la imaginación de un caballero andante con una entidad meramente ilusoria, el que viene a ocupar el epicentro de la obra de Baty; la ilusión, la ficción cobrando vida propia, un acto de libertad que se irradia más allá de los límites imaginados por el mismo hacedor que la creó. Dicha susceptibilidad se manifiesta en ciertos comentarios que se detienen en la *Dulcinea* de Luis Arroyo como contrafigura femenina del rodaje de Rafael Gil y se interrogan sobre una posible desigualdad en la proyección de tipos masculinos y femeninos en el arte: “Cuando el talento creador proyecta desde la literatura a la vida figuras masculinas, la psicología, aun adulterada por el Arte, suele ser más verosímil. Encajar en las páginas de un libro un temperamento femenino y acertar con la exacta descripción de sus reacciones, ofrece

visión perfecta, el resolverse la niebla en gotas de agua o en granizo, o en nieve, o en piedra. La ciencia es una pedrea. ¡No, no, niebla, niebla! ¡Quién fuera águila para pasearse por los senos de las nubes! Y ver el sol a través de ellas, como lumbre nebulosa también”. Véase UNAMUNO, Miguel de, *Niebla*, Madrid, Renacimiento, 1914, p. 42. Bénédicté VAUTHIER en *Niebla de Miguel de Unamuno: a favor de Cervantes, en contra de los “Cervantófilos”*. *Estudio de narratología estilística*, Bern, Peter Lang, 1999, indaga en la deuda de Unamuno con Cervantes.

12. Menos confiado se muestra Albert Boadella en su reciente montaje, *En un lugar de Manhattan*, reflexión dramática sobre el fracaso de la quimera quijotesca y la incapacidad del mundo actual para reconocer en nuestro entorno las virtudes del espíritu de *El Quijote*.

13. Sancho se rebela una y otra vez contra dichos principios de los que sólo percibe los golpes en sus riñones: “¡Otra casa encantada! (*Se deja caer sobre el brocal del pozo*). A la hormiga, para su desgracia, le nacieron alas, y a mí también esos malvados me pusieron alas, para mi mal”. Véase BATY, Gaston, *Dulcinea*, op.cit., p. 41.

14. CLAVER, José M<sup>o</sup>, “Crónica del Teatro. *Dulcinea*, de Gaston Baty en el Maríá Guerrero. En nueva versión de Enrique de la Hoz y José Luis Alonso, ha inaugurado la temporada oficial”, *Ya*, 22 de diciembre de 1971, p. 45.

—para ellos, y nosotras casi nunca sabemos...— mucha mayor dificultad. Así, de la excesiva blandenguería de Doña Inés a las malicias de Madame Bovary existe parecida distancia a la que media entre Aldonza y su reencarnación en la Dulcinea inmortal”.<sup>15</sup>

En este sentido cabe preguntarse hasta qué punto el proyecto de rodaje de Luis Arroyo de la primera versión cinematográfica de la comedia de Baty no supone el reverso del proyecto llevado a cabo por Gil con el Quijote, y la posibilidad de insistir, al hilo cervantino, en un ideal femenino afín a la ideología dominante propiciado por un texto cuya apertura *baciyélmica* acoge lecturas infinitas, divergentes, e incluso perversas. Esta condición proteica del Quijote, inoculada a la tragicomedia —Cervantes pasado por la laminadora de “un francés”—,<sup>16</sup> la dota de una virtualidad para verterse en continentes diversos capaces de atravesar fronteras y renovarse, a la vez que urge a la fijación de sentidos que, de otro modo, podrían deslizarse más allá de lo tolerable para la ideología del Régimen.<sup>17</sup> Dicha incontinencia de significado, su potencial peligrosidad, obliga a encauzar convenientemente el discurso, tanto más cuanto *Dulcinea* viene asociada en sus estrenos para el teatro y en los proyectos de adaptación cinematográfica, a empresas o hitos que multiplican su transmisión doctrinal y su valor semántico.

Su primer estreno en Madrid, en el teatro María Guerrero, constituye uno de los acontecimientos de la temporada del Teatro Nacional en 1941. Luis Es-

15. RUIZ CRESPO, Esperanza, “Estampas del Quijote. Evocación”, *Radiocinema*, 1 de mayo de 1947, s.p. En el momento de hacer estas declaraciones se ha estrenado ya en Madrid la *Dulcinea* de Luis Arroyo. Concha ESPINA en *Al amor de las estrellas (Mujeres del Quijote)*, Madrid, Renacimiento, 1916, hacía una lectura contradictoria de la capacidad de Cervantes para el retrato de personajes femeninos y, si bien reconoce al principio la delicada sensibilidad del autor del Quijote, “sus ideas platónicas, su espíritu cristiano y caballeresco para la creación de una de las más variadas ginecografías del arte español”, matiza unas líneas más adelante lo siguiente: “No llegan todas las del Quijote, si ha de decirse la verdad escueta, al punto sazoadísimo de realidad humana y perfección artística en donde resplandecen algunos ejemplares masculinos, aun sin contar los del Hidalgo y su escudero; tal vez el gusto de la época, inclinado a los muchos y raros episodios, hace un tanto borrosas y convencionales ciertas figuras de mujer” (22). Y se atreve a sospechar del conocimiento de Cervantes de la condición femenina, sugiriendo que “nunca vio con ojos mortales a mujer alguna digna de su entendimiento y su corazón” (23), para acabar afirmando más adelante que Cervantes, al hablar de las mujeres, “lo hace por boca de ganso”.

16. A la pregunta del reportero de *Radiocinema*, Luis Arroyo responde en una entrevista: “Yo he querido llevar al cine exactamente lo que es Dulcinea. El espíritu de don Quijote encarnado en una mujer. Esto me parece más cinematografiable que el Quijote mismo” (“El ambiente de nuestro inmortal *Don Quijote* llevado a la pantalla”, *Radiocinema*, 1 de agosto de 1946, s.p.).

17. Sobre las implicaciones ideológicas del Quijote de Rafael Gil, véase PÉREZ BOWIE, José Antonio, “El *Don Quijote* cinematográfico de Rafael Gil (1947). Los condicionantes ideológicos de la traslación del texto cervantino a la pantalla”, *Cuadernos del Lazarillo*, 28, 2005, pp. 52-58. El mismo autor en *Cine, Literatura y Poder. La adaptación cinematográfica durante el primer franquismo (1939-1950)*, Salamanca, Gráficas Cervantes, 2004, indaga en las condiciones pragmáticas de la adaptación de la literatura a la pantalla a partir de propuestas teóricas como las de Serceau o Catrysse quienes proponen abordar el análisis de los textos partiendo de sus posibles determinaciones ideológicas, culturales, económicas, genéricas, etc., y la recepción crítica de que fueron objeto dichas prácticas adaptativas. Véase también ESPINÓS, Víctor, *El Quijote. Breviario de amor. Precedido de un mensaje de Dulcinea del Toboso*, Madrid, Ediciones Sección Femenina F.E.T. y de las J.O.N.S., 1947.

cobar, director y comisario de los Teatros Nacionales, subraya la intención “no siempre muy clara” del texto de Baty, confusión que, tal vez, permite exhibir en el escenario una historia negra de España en pleno proceso de mitificación de los intereses políticos, camuflada entre el catolicismo de su autor y una profusa iconografía religiosa. La nota que acompaña a la edición de Baty es suficientemente expresiva del control sobre la recepción que se impone al texto: “Aparte del *Edipo*, que fue su primer paso, *Baty* ha estado siempre inclinado por su alto sentido del catolicismo a construir sus producciones sobre temas religiosos y divinos. Al poner en escena *L’annonce faite á Marie*, de Paul Claudel, demostró que la verdad religiosa ni está fuera de la vida, ni en las zonas inasequibles del arte” (...): “En ella, el autor afirma valientemente que lo vital no tiene su fin natural en el desengaño. Cervantes, al ridiculizar lo sublime, eleva genialmente lo ridículo. Baty lo sabe, y por ello reviste a su personaje con la alucinación de Santa Juana y con la mística amorosa de Santa Teresa. Y nos habla de lucha y no de paciencia ni desdén” (...)./ *Dulcinea* es un canto al amor puro, al amor que iluminó a una pobre mujer, transfigurándola de desenfadada moza de mesón en mártir de una sociedad, que ella intentó mejorar con su sacrificio”.<sup>18</sup>

La *Dulcinea* de Luis Arroyo inaugura, por su parte, uno de los primeros intentos de singladura de una empresa fílmica nacional de la dictadura franquista, Galatea Films, entre cuyos principios programáticos se alude a la producción exclusiva de películas auténticamente nacionales para apoyar una industria competitiva: “En España no puede nadie seguir más que un criterio de producción que ha de estar basado, principalmente, en la “unión para la lucha”, puesto que hemos de hacer frente, no sólo a las trabas e inconvenientes de la producción en sí, sino a la gran batalla que, originada por la competencia extranjera, secundan nuestras propias empresas de distribución y, muy especialmente, los organismos exhibidores”.<sup>19</sup>

En otro orden de cosas, pero no menos significativo del valor doctrinal con que se dota a los primeros acercamientos a la obra de Baty, el ensayo de Joaquín de Entrambasaguas publicado en el volumen programático de un relevante proyecto editorial de la inmediata posguerra, la aparición de los *Cuadernos de Literatura Contemporánea* del Instituto Antonio de Nebrija del CSIC, deja explícito en un prólogo breve, pero inequívoco, el tributo necesario con el lenguaje y los requerimientos del Régimen: “Tal vez la Literatura contemporánea, más aún que la histórica, exige una vigilancia y una valoración críticas cuya importancia aumenta notablemente en momentos como los actuales, en que no sólo debe contribuir a formar el pensamiento y estilo

18. Véase BATY, Gaston, *Dulcinea*, op.cit., s.p.

19. HITA, Valerio, “Nuevas firmas cinematográficas. Galatea Films editora de *Dulcinea*”, *Radiocinema*, 125, 1 de julio de 1946, s.p. Guión: Luis Arroyo; Diálogos: Huberto Pérez de la Ossa; Director de Fotografía: Manuel Berenguer; Música: Manuel Parada; Intérpretes: Ana Mariscal, Carlos Muñoz, Manuel Arbó, Ángel de Andrés, José “Lepe” Álvarez, José Jasque, Santiago Rivero, Manuel Requena, etc; Estreno: 09-06-1947, Madrid, Capitol.

de un naciente Estado, sino también a crear una estética literaria nueva y nacional, que no pacte, cobardemente estéril, con la anterior, ya pasada en todos sus aspectos, ni menos finja novedad en un contubernio engañoso con lo extranjero”.<sup>20</sup>

La urgencia de encauzar una interpretación ortodoxa del texto de Baty, su adecuación a los presupuestos de una empresa cultural firmemente involucrada en la construcción del nuevo espíritu nacional se derrama en un epílogo, *Coordinación con esta hora española*, que apuesta por una lectura de la obra cumbre de nuestra literatura capaz de rescatar valores distintos a los puramente literarios, pero al margen de ideologías serviles, de “mercenarios sectarismos políticos”; en definitiva, el reconocimiento del monumento ideológico que opone el idealismo del Quijote al materialismo “donde se hallan enfangadas muchas almas de cántaro” en un momento clave del devenir histórico español: “Ahora en que la cultura occidental –de que es alma España— trata de devolverse a sí propia, a fuerza de sangre y de sacrificio, el espíritu que la formó, apenas aliento últimamente, la Dulcinea de Gaston Baty, con su belleza literaria, viene a corroborar en nuestras almas tristes, mas no desencantadas, que es preciso crear y defender hasta la muerte, un mundo noble y alto, que nos eleve en tanto llega la serenidad del eterno que nos depare Él”.<sup>21</sup>

## LECTURAS REFLEXIVAS

Vicente Escrivá vuelve a Baty en su versión de *Dulcinea* pese a las transformaciones que opera en la narración de la fuente de origen. Y lo hace mediante una lectura reflexiva de los medios que incorpora en su *cinerversión*, un esteticismo que acaba malogrando, según la crítica del momento, el resultado de una película ambiciosa.<sup>22</sup> Y sin embargo, pudiera ser en esta cualidad del texto de origen incorporada a la recreación fílmica, donde se hallara un vuelo mucho más libre y comprometido, sepultado por una estrategia falaz que tiende a asociar las formas expresivas a un envoltorio carente de significado, mero receptáculo, o incluso, evasión pueril.<sup>23</sup>

20. ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, “Al margen de *Dulcinea* de Gaston Baty”, *op.cit.*, p. 5.

21. *Ibidem*, p.166.

22. Guión y diálogos: Vicente Escrivá; Director de fotografía: Godofredo Pacheco; Música: Giovanni Fusco; Marionetas: Francisco Peralta; Intérpretes: Millie Perkins, Folco Lulli, Cameron Mitchell, Walter Santesso. Vittoria Prada, José Rubio, Andrés Mejuto, Antonio Garisa, etc; Estreno: 16-05-1963, Madrid, Palafox.

23. “Vicente Escrivá se ha planteado una película ambiciosa. Más que hacer una adaptación de la obra de Baty ha ido a la recreación del tema para darle amplitud cinematográfica conservando los personajes fundamentales y montando el drama sobre una escenografía grandiosa: la España negra de la Inquisición; una España abierta a los infinitos campos quemados por el sol, una España de renegados y de mendigos, una España de peste y de dolor. Escrivá ha querido que su *Dulcinea* se elevara sobre un escenario de pesadilla. Pero un escenario de infinitas posibilidades plásticas. Y aquí es donde a Escrivá se le ha ido la película de las manos” (MORENO, Fernando, “Las cosas claras. *Dulcinea* de Vicente Escrivá (Una honda decepción)”, *Cinestudio*, 10, 10 de junio de 1963, p. 8).



La “Dulcinea” de Escrivá supone un intento serio de hacer cine de cara a Europa; intento que en sí mismo es de elogiar. Lo grave comienza cuando se piensa que un texto francés puede servir de soporte a unos bellos planos y que el resultado es cine, y cine de calidad. La verdad es que el producto que se nos ofrece resulta híbrido, pedante y falso por los cuatro costados, un producto en el que se mezcla el paisaje castellano, el espíritu francés del dramaturgo, la sensibilidad o insensibilidad del viejo cine español y la plástica del realizador sueco Ingmar Bergman. Por tanto todo el film no es más que un pretexto para utilizar las inmensas y calcinadas llanuras manchegas en la disposición de unos planos de neto sabor bergmaniano. Aquí están, bajo nuevo ropaje, la danza de la muerte, las sombrías procesiones y el idílico descanso en plena naturaleza que ya vimos en *El séptimo sello*. También están esos primeros planos en que se enfrentan dos personajes, se acosan, se encubren o descubren. Todo eso está; pero, ¡Dios mío, cuánta distancia del original! A quienes piensan que Bergman es un gran “bluff” les aconsejo que vean esta película, y podrán comprobar cuán difícil es copiarle, cómo aquello que en el sueco tiene fuerza, nervio y densidad, en las manos del español resulta vacío, gratuito y esteticista. Y es que uno cree en lo que hace y otro no; uno crea y otro copia. El único que sale bien parado de este enfrentamiento es el operador, Godo Pacheco”.<sup>24</sup>

Vicente Escrivá, dejándose seducir por el horizonte bergmaniano en algunas escenas, extrema una propuesta sustentada en la convicción de la convencionalidad del arte, más verdadero cuanto menos se presta a claudicar con las exigencias de la experiencia, tal y como vio Baty en su *Arte teatral*: “El arte reposa sobre convenciones. Si las disimula a fin de aparecer más verdadero, no produce más que obras mentirosas (...). Por lo demás, cuando pretende imitar la naturaleza, el arte no capta más que lo relativo: lo pasajero, lo fugaz. Impone vanos detalles a nuestra atención, indicaciones anecdóticas y formas superficiales”.<sup>25</sup> Tal vez por ello, se sirve del teatro, del teatrillo de marionetas de Maese Pedro, para enfatizar la dualidad que atraviesa el texto entre realidad y ficción, razón y fe.

Don Quijote es un personaje ausente cuya presencia se opera sólo a través de su condición de fantoche de un tablado de marionetas, de autor de una carta cuyo destinatario queda fijado por la ilusión, y protagonista del relato de unos hidalgos fanfarrones o de un escudero abducido por el vino, la calentura y la sequedad de la meseta castellana. Así lo quiere el texto de Baty ofreciendo asimismo una tímida visión del hidalgo manchego en la escena de su muerte: “(Las cortinas se abren, dejando ver la cámara de don Quijote. En el lecho, por entre las cortinas a medio correr, no se descubre más que la flacura de sus piernas bajo la colcha, y en algunos momentos, su mano. En los muros blancos sólo penden una cruz y la espada. Pero la pobreza de la celda está glorificada por el oro del sol poniente”.<sup>26</sup> La cámara de Vicente Escrivá camufla, en con-

24. MARTÍNEZ, Julio, “Dulcinea, de Escrivá”, *Film Ideal*, 122, 15 de junio de 1963, pp. 405-406.

25. Véase BATY, Gaston y CHAVANCE, R., *El arte teatral*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 229.

26. Véase BATY, Gaston, *Dulcinea, op.cit.*, p.71.

secuencia, la única imagen posible del hidalgo, la que tiene lugar en el lecho de muerte, estrategia que alimenta el deseo de conocimiento, de búsqueda, de recreación.<sup>27</sup> En dicha ausencia se instala la ficción, la ilusión dramática junto a una tensión que excede la mera intención esteticista. Por ello, el abandono de los títeres del escenario, del mundo de la representación, para incorporarse a la realidad de los vivos en la escena en la que Dulcinea es sorprendida en su cuarto por Maese Pedro, ofrece, además de un bello efecto visual, la primera y definitiva determinación de Aldonza a atravesar la barrera de la realidad por amor, primer paso para su conversión en Dulcinea, un ideal por el que habrá de pagar siempre un precio, hasta la muerte final; y lo hace mediante la intercesión de un titiritero consciente del poder de fascinación de su arte: “Te estoy dando la oportunidad de tu miserable vida”, la llamada del arte, “el gran regalo que la suerte te depara”, la de poder contar que “una noche, un inmortal artista puso sus ojos en ti”: la ficción.

Aldonza sucumbe a la seducción y accede a las pretensiones del charlatán a cambio de que obre el milagro, la recreación de su único vínculo con su amado, el de la narración, el de su representación, una catarsis que le inocular, en definitiva, un virus similar al del veneno del teatro; con ello se olvida de sí misma: es ya más Dulcinea.<sup>28</sup> La transformación de Aldonza opera una catarsis parecida a la descrita por Baty en su *Arte Teatral*: “Y he aquí que mientras participaban en la ceremonia, sentían que algo los envolvía, una fuerza se iba apoderando de ellos hasta la medula de los huesos, para arrebatarnos a sí mismos y fundirlos en un ser colectivo. Mientras duraba la representación se sentían descargados de sus inquietudes y aflicciones personales. Las aventuras del dios ocupaban el lugar de sus pequeños problemas; los espectadores se olvidaron de sí mismos”.<sup>29</sup>

La riqueza del personaje, su ilimitada capacidad sugeridora según es concebido por el dramaturgo francés, se abisma en la desnudez afectiva de la joven que no ha amado nunca, para quien el amor es una palabra que se oye en los romances. El simbolismo del que bebe Baty extrema el poder vivificador de la palabra y se traslada al texto en episodios como el de Pedro Martí-

27. El subrayado de dicha ausencia no pasa desapercibido tampoco en la lectura de Entrambasaguas al señalar la desaparición de la condición mortal del caballero de la Mancha en la obra de Baty: “El propio héroe cervantino no aparece corporalmente. Sólo su voz es presencia en el momento cumbre en que su espíritu pasa a otro ser para continuar la sagrada misión” (ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, “Al margen de *Dulcinea* de Gaston Baty”, *op.cit.*, p.157).

28. Una situación similar tiene lugar cuando Dulcinea se ve obligada a recurrir al soldado ulceroso para que le lea la carta enviada por don Quijote. Aldonza se transfigura por la gracia de la palabra de su amado e insiste en la repetición del apelativo: “¿Dónde dice vida de la vida mía?”.

29. Véase BATY, Gaston y CHAVANCE, R., *El arte teatral*, *op.cit.* p. 23. La comitiva del maestro Angulo, sus danzas de la muerte y el carácter ritual y representacional de la iconografía religiosa presente en el texto y en la cinta de Escrivá acentúan esta idea. También el episodio de Diego Hernández de Acuña, “a quien Cortés debe la conquista de Méjico”, ensayando su declaración de amor a un improvisado muñeco que no duda en presentar a Dulcinea cuando hace su aparición: “Todas las hadas del bosque estáis invitadas a la boda. Esta es Blanca, diecinueve años, mi amada...”.

nez, cuando sugiere a una todavía ariscada Aldonza la lectura de la carta de su enamorado con el convencimiento de que sus palabras obrarán el milagro del amor, incluso en un espíritu ignorante como el suyo: “No tengo tiempo que perder. ¿O sabéis una palabra mágica para que las alubias se desgranen solas?”<sup>30</sup>

Pero pese a la rudeza impuesta por la realidad, Aldonza guarda en su experiencia la huella del poder transformador del lenguaje en el recuerdo del amor a su hijo muerto, la constatación de que los nombres, la palabra, y con ellos, la realidad, puede modificarse para hacerse más dulce: “Como yo le llamaba a mi niño *tesoro*” (...) Pero eso no es verdad. Nadie cambió nunca mi nombre”.<sup>31</sup>

De la palabra a la imagen, Escrivá asienta en la primera secuencia de su película, a modo de prólogo, claves de lectura imprescindibles. El protagonismo del agua, de su carencia y de sus consecuencias en una tierra de hombres quemados por el sol, abre la narración fílmica y pone el énfasis en determinados presupuestos de lectura —la simbolización y el humor— que pueden quedar diluidos en interpretaciones más referenciales del texto fílmico. Un enjaezado y delirante Cardenal Aquaviva cuyo único aliento parece sustentarse en su propio apellido, atraviesa los áridos campos manchegos de fuentes secas, sin vida y sin libertad: “-Dime, ¿qué es lo que ocurre en esta tierra?/ — Es seca y áspera como la muerte./ — ¿Por qué no hay árboles?/ — Los árboles no se Eminencia. Esto ha sido siempre así. Los hombres están en la guerra. También es siempre así”.

La respuesta del soldado ulceroso a Dulcinea cuando le informa de quién es el caballero andante del escenario acentúa la desmitificación de la historia encerrada en esta galería de pícaros, mendigos y alucinados por el sol que es la obra de Baty: “Durante las guerras de Flandes yo he sido como él. Entonces nos dijeron que nos hartaríamos de gloria para cien años. Eso es lo que prometen siempre”.<sup>32</sup>

A la ficción se confían asimismo pasajes audaces como el de la liberación de los galeotos al que asisten los hidalgos que afirman haberse encontrado con don Quijote: “Yo soy don Quijote de la Mancha. No es justo que los que Dios hizo libres, los hombres los hagan esclavos, porque escrito está que hay un Dios en el cielo para premiar al bueno y castigar al malo, y ningún hombre es nadie para ser verdugo de los otros hombres”. A cuyo parlamento responde uno de ellos: “A lo mejor no era tan loco”. La funcionalidad del teatro como injerto en el discurso narrativo cervantino se expli-

30. Véase BATY, Gaston, *Dulcinea*, op.cit., p. 38.

31. *Ibidem*, p. 39.

32. Las citas del texto fílmico están transcritas de la misma película. En el texto de Baty este personaje es el Soldado Manco —¿contrafigura de Cervantes?— quien se complace en relatar las lindezas de su arruinada economía alimentada por vanas ilusiones: zarpar rumbo a las indias donde “los zafiros ruedan como guijarros” y “los torrentes arrastran arena de oro” (BATY, Gaston, *Dulcinea*, op.cit., p.18).

ca, pues, por algo que va más allá que la fascinación barroca por las puestas en abismo; permite elevar la realidad a través de su representación al terreno de la alegoría porque “ninguna comparación hay que más al vivo nos represente lo que somos y lo que habremos de ser, como la comedia y los comediantes”.<sup>33</sup>

La visualidad del objetivo de Escrivá se deleita hasta el extremo en el cuidado de la iluminación, en el encuadre de las tomas, en la puesta en escena... Resulta sorprendente que el resto de las versiones del texto de Baty adolezcan de una visión semejante.<sup>34</sup> Y es especialmente significativo el hecho de que las acusaciones de frialdad, de falta de vida, de intelectualismo se extremen en propuestas donde la reflexividad de la representación es mayor.<sup>35</sup> José Luis Alonso se atreve, por ejemplo, para la inauguración de la temporada del María Guerrero de 1971 con una *Dulcinea* brechtiana que permite, mediante el subrayado de los recursos expresivos de la representación, una lectura más actual, más veraz y más crítica del texto de Baty:<sup>36</sup>

Este fenomenal director —uno de los maestros del arte del teatro hoy en España—, valiéndose de los grabados de Gustavo Doré —de los que ha extraído los trajes y fondos para sus decorados, además de un cierto barroquismo volante de composición escenográfica y de ritmo en la acción— ha apoyado todo su empeño en una espectacularización de la obra, montándola con propósito de retablo, de “teatro en el teatro”, según creo, al levantar sobre las tablas mismas del escenario otras en las que la pieza de Baty se desarrolla. Este recurso —aquí la palabreja— supone un distanciamiento. Y en ese distanciamiento —perdón— se desarrolla todo. Con ello es posible además —como el mismo director hace— acentuar todos aquellos valores digamos históricos que contiene el texto o, por mejor decir, sus testimonios sociales: el contexto opresivo del tiempo, de la sociedad en la que *Dulcinea* alza su voz rebelde y justiciera. Este trasfondo crítico es perfectamente su-

33. Son palabras de Cervantes citadas por COLAHAN, Clark, “*Dulcinea, Laura and the Cart Of Death*”, *Bulletin of Spanish Studies*, 6, 2002, p. 700.

34. “Su inquietud, su principal preocupación, está en la composición de las escenas y en los encuadres, siempre plásticos y efectistas, que denotan su buen gusto artístico y su deseo de ofrecer una singularidad, aunque ello merme los valores de ritmo y continuidad en el film (“El ambiente de nuestro inmortal *Don Quijote* llevado a la pantalla”, *Radiocinema*, 1 de agosto de 1946, s.p.).

35. “Una prosa suculenta y noble —que honra al traductor colombiano López Narváez y al adaptador Enrique de la Hoz—, una interpretación primorosa, un montaje bellísimo, bajo el ‘color’ del dibujante Foré en la primera parte, y envuelta en los tenebrosos matices de la España negra, en la segunda; unas ideas, las de Baty, quijotescas y entrañablemente asentadas en la conciencia romántica de los espectadores... Todo se conjugó en un esfuerzo armonioso y admirable para que el texto viviese. Pero el texto no vive. No puede” (PREGO, Adolfo, “Informaciones Teatrales y Cinematográficas. *Dulcinea*, de Gaston Baty”, *ABC*, 19 de diciembre de 1971, p. 78). Traducción: Carlos López Narváez; Versión: Enrique de la Hoz; Música: Pedro Luis Domingo; Escenografía y figurines: José Luis Alonso; Intérpretes: María Fernanda D’Ocón, Margarita García Ortega, Luisa Rodrigo, Julia Trujillo, Ana María Ventura, María Luisa Arias, Carmen Segura, Maruja García Alonso, José Bódalo, Luis García Ortega, Enrique Navarro, etc. Estreno: 17-12-1971.

36. Son expresas las referencias a *El círculo de tiza*, de Bertolt Brecht, cuya protagonista, una humilde criada que en medio de la violencia de una guerra civil decide arriesgar su vida para salvar la de un bebé, traza líneas de parentesco con la lucha a favor del débil encarnada por *Dulcinea*.

brayado a partir del material que el propio autor ofrece: la oleada pícaro extraída de *La Celestina*, de *El Lazarillo*, de *La lozana andaluza* y de la pesadilla inquisitorial.<sup>37</sup>

La planificación escenográfica del espectáculo incorporaba la dualidad presente en el texto, idealismo-realismo. Los figurines, inspirados en los viejos grabados quijotescos de Gustavo Doré, respondían a un convencionalismo historicista que se desplegaba en un escenario ocupado por un tenebrismo de gran fuerza expresiva: “¿Cabe acaso un enlace más simbólico y punzante que esa dolorosa exposición de andrajos ondeando, fluctuando, como lacias banderas, sobre mástiles inútiles y altivos, entrecruzados como aspas de molino? Y ese vencido y roto, inmenso trapo que se tiende como telón de fondo, ¿no evoca a un tiempo, el instrumento de un ánimo feroz de mantenimiento y el compasivo paño de Verónica?”<sup>38</sup>

En su deseo ferviente de hacer un film bello, de imágenes casi pictóricas, Escrivá descansa en la fotografía de Godofredo Pacheco cuyo objetivo extasía la plasticidad de la imagen en un barroquismo que recorta figuras por el contraluz, sumerge la acción en sombras, dibuja focos de claridad en puertas y ventanas o dispone escrupulosamente los objetos para componer bodegones... La llegada de Sancho a la venta es suficientemente expresiva de dicha profusión. El escudero ata su rucio al blanco muro de la venta delineado por la luz de la luna. Mientras bebe agua, un resplandor le sorprende; Aldonza acaba de abrir la ventana de su humilde aposento, que en esta escena se asemeja más a un elegante balcón veneciano, ocupado por dos rústicos manchegos. Su imagen –Aldonza y Dulcinea— se refleja en el agua del charco que cruza Sancho para hacerle entrega de la misiva de su señor don Quijote.<sup>39</sup>

Baty hace gala en su texto dramático de una prodigiosa planificación visual que dista, sin embargo, de la pulcritud exhibida en la película: “Galerías de madera sin pulir, muros donde la cal se descascarilla, un pozo y sombra. El

37. Véase CORBALÁN, Pablo, “La crítica. *Dulcinea* de Gaston Baty”, *Informaciones*, 21 de diciembre de 1971, p. 22. En unas declaraciones a *ABC*, José Luis Alonso revela los motivos que le llevaron a exhumar la comedia: “Fue una sugerencia que juzgué muy acertada. Es un texto interesante y lleno de valores. Baty tañe en esta comedia todas las cuerdas de la gran guitarra española. Desde la picaresca a la Santa Inquisición. Roza lo que para unos es “leyenda negra” y para otros tristes verdades” (HOZ, Enrique de la, “Informaciones teatrales y cinematográficas. Una nueva versión de *Dulcinea*, en el María Guerrero”, *ABC*, 17 de diciembre de 1971, p. 87).

38. Véase CLAVER, José M<sup>a</sup>, “Crónica del Teatro. *Dulcinea*, de Gaston Baty en el María Guerrero. En nueva versión de Enrique de la Hoz y José Luis Alonso, ha inaugurado la temporada oficial”, *op.cit.*, p. 45.

39. Es frecuente en la tradición de las adaptaciones de la obra de Cervantes al cine el recurso a la inspiración en ilustraciones para la iluminación. Alfredo Fraile confiesa haber bebido en los dibujos de Herman Paul, y, concretamente, en la escena en la que don Quijote y Sancho Panza llegan de noche al Toboso que “he querido hacerlo igual a un dibujo de este genial artista, en que los presenta completamente en silueta, recostados sobre las paredes blancas bañadas por la luna” (VILCHES, Ángel, “Alfredo Fraile. Operador de la producción *Don Quijote de la Mancha*”, *Radiocinema*, 140, 1 de octubre de 1947, s.p.).

portalón está abierto de par en par, dejando ver casas blancas, un camino blanco, un cielo plomizo y la desolación de la llanura manchega”.<sup>40</sup>

Es conveniente, pues, reconsiderar la filiación *bergmaniana* que tan contenida irritación suscita en el crítico de *Film Ideal* para indagar en una relación más umbilical, la que une ambos textos con una estructura simbólica compartida que deriva de la fuente *batyniana*: el interés del autor francés por el medievalismo y su expresión artística, muy en particular, las danzas de la muerte donde el hombre medieval vuelca sus miserias y sus angustias a las que tiñe de una alegría exuberante, un sentido de la fantasía y de lo grotesco que deja también su huella en la escultura de las catedrales. Asimismo, el enardecimiento e irracionalidad de las multitudes vienen a actualizar el renacer de “una materia cómica viviente”: “Hasta en sus más vulgares aspectos, su valor es evidente, y siempre puede reconocerse el papel singularmente activo de sus más humildes representantes, los miserables y despreciados saltimbanquis que se encuentran en todos los climas y en todos los siglos. A ellos debemos volver siempre”.<sup>41</sup> Y no sólo por sus innegables cualidades como materia artística, sino por la verdad que anida en el humilde espíritu de estos tontos y locos arrojados de las iglesias por los concilios: “Imitando la jerarquía y la liturgia eclesiástica habían acabado por hacer la caricatura de toda la sociedad. Vestidos con un manto bicolor (verde y amarillo) y tocados con un bonete de largas orejas, el loco y el tonto iban diciendo a todos las verdades”.<sup>42</sup>

## CONCLUSIÓN

Nadie como Unamuno para afirmar la filiación de la lectura de un texto con una experiencia de rescritura, él que consiguió a duras penas que sus personajes se ajustaran a los designios de su autor. Gaston Baty al recrear a Dulcinea moviliza su conocimiento del texto cervantino en contacto con otras tradiciones de la literatura española, afirma una apertura inagotable de su propia obra y con ello la diseminación de las condiciones pragmáticas presentes en cada uno de los actos de representación de la misma, algunas de las cuales se desajusten en este ensayo. “Lo que allí pongo y sobrepongo y sotopongo”...

### Resumen

Nadie como Unamuno para afirmar la filiación de la lectura de un texto con una experiencia de rescritura, él que consiguió a duras penas que sus personajes se ajustaran a los designios de su autor. Gaston Baty al recrear a Dulcinea moviliza su conocimiento del texto cervantino en contacto con otras tradiciones de la literatura española, afirma una apertura

40. Véase BATY, Gaston, *Dulcinea*, *op.cit.*, p. 11.

41. Véase BATY, Gaston y CHAVANCE, R., *El arte teatral*, *op.cit.* p. 155.

42. *Ibidem*, p.159.

inagotable de su propia obra y con ello la diseminación de las condiciones pragmáticas presentes en cada uno de los actos de representación de la misma, algunas de las cuales se des-  
tejen en este ensayo. “Lo que allí pongo y sobrepongo y sotopongo”...

**Palabras clave:** Literatura/Cine/Teatro/Gaston Baty/Dulcinea/Quijote.

**Abstract**

Nobody as Unamuno to affirm the filiation of the act of reading a text with an experience of rewriting, he who hardly achieved his characters were adjusted to the plans of his author. Gaston Baty on having recreated Dulcinea, mobilizes his knowledge of the cervantine text in touch with other traditions of the Spanish literature, affirms an inexhaustible opening of his own work and, with it, the dissemination of the pragmatic conditions presented in each of the acts of representation, some of which are studied in this essay. “Lo que allí pongo y sobrepongo y sotopongo”...

**Key words:** Literature/Cinema/Theater/Gaston Baty/Dulcinea/Quijote.