

UN EJEMPLO DE REESCRITURA EN LAS LETRAS ESPAÑOLAS

(ANEXAMPLE OF RE-WRITING IN THE SPANISH LITERATURE)

MARIA ISABEL LATRONCHE<sup>1</sup>

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es ejemplificar la práctica de un tipo específico de reescritura e interpretar las posibles causas que generaron su ejercicio.

La textualidad sobre la que se aplica el análisis es El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha de Miguel de Cervantes Saavedra, y Mito, del dramaturgo español contemporáneo Antonio Buero Vallejo. La primera de las obras citadas funciona como el texto-fuente y la segunda, como su reescritura.

Se realiza un análisis comparativo entre los textos que permite reconocer sus semejanzas y diferencias y establecer el grado de sujeción de la reescritura a su hipotexto. Esto sin descuidar el aspecto particular de cada discurso: narrativo en un caso, dramático, en el otro, ya que la obra teatral no es sólo un objeto lingüístico, sino que incorpora todos los aspectos referidos a la representación.

La comparación se realiza a nivel de estructura superficial y de estructura profunda y revela un juego de acercamientos y distancias, de referencias y diferencias que apuntan a un efecto de sentido particular.

ABSTRACT

*The objective of this work is to exemplify the practice of a specific case of re-writing and to interpret the possible causes which have generated its exercise.*

*The textuality about the application of the analysis is "El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha" by Miguel de Cervantes Saavedra, and "Mito" by Antonio Buero Vallejo, the Spanish contemporary playwright. The first of them works like a bridge-text and the second is its re-writing.*

*A comparative analysis is made between the texts in order to obtain the similarities and differences and establish the subjection degree of the re-writing to its hypotext. All this without forgetting the particular structure of each discourse: narrative in one case, dramatic in the other because the theatrical work is not only a linguistic subject but it also incorporates all of the aspects which refer to representation.*

*The comparison, made at superficial and deep structure levels a game of approaching and taking distance, of references and differences which aim to attain a specific effect.*

ANTONIO BUERO VALLEJO: UNA INCURSION EN LA OPERA

La envergadura de Antonio Buero Vallejo como dramaturgo y teorizador es vastamente reconocida a nivel mundial. Por ello me basta, a los efectos del presente trabajo, recordar su destacada trayectoria jalonada por una producción abundante y continua que se inicia en 1946 con la primera versión de su texto teatral En la ardiente oscuridad. A partir de allí se sucede la publicación y el

<sup>1</sup> Consejo de Investigación - Universidad Nacional de Salta.

estreno de sus creaciones de manera ininterrumpida a tal punto, que una reseña de su actividad dramática podría ofrecernos una visión acabada de la historia del teatro español contemporáneo.

Paradójicamente, Buero Vallejo alcanza la fama en países distantes como Estados Unidos y Brasil, pero se le retacea en su lugar de origen en donde se erige como figura controvertida, centro de la polémica de críticos, actores y espectadores por la renovación estética e ideológica que representan sus textos.

Una permanente insatisfacción lo impulsa a experimentar las más variadas formas discursivas: tragedia, drama, tragicomedia... y hasta la ópera en la que incursiona por primera vez en 1967, con el nombre de Mito. Es publicada por la Editorial Alfíl en 1968 y por Espasa Calpe en 1976, lo cual nos brinda la posibilidad de adentrarnos, a partir de la lectura, en una problemática de dimensión universal y de fuerte trasfondo ético. Y es que este texto recoge en su trama la literatura cervantina de molinos y gigantes pero contextualizada en un tiempo y un espacio característicos para el español de la época, lo que le permite desplegar nuevas y múltiples significaciones.

Eloy, su protagonista, padece como Alfonso Quijano una particular locura: cree en la existencia de seres extraterrestres. Esta fe inquebrantable lo lleva a juzgar con una lucidez penetrante la problemática de la realidad, que no es otra que la de la verdad y el conocimiento. Don Quijote persiste en su creencia de que es un caballero, aún cuando ella se origina en su propia locura. Y es esto lo que le permite alcanzar su dimensión trascendente: Alonso Quijano loco es capaz de mantener incólume su fe, como ningún cuerdo lo haría. Aquí reside, a mi juicio, el secreto del hidalgo para mantenerse siempre vigente. Esto es lo que lo hace universal tanto en su recurrencia como en su capacidad evocativa, a nivel individual y cultural. El mito sigue siendo válido en nuestro convulsionado siglo XX.

Eloy, el protagonista de Mito, reproduce puntualmente los rasgos de Don Quijote. Por ello, acude a un secreto llamado que sólo a él le es revelado, ya que es el único capaz de responderlo. No es un héroe divino, dotado de poderes sobrenaturales o dones, sino un mero ser humano que renuncia a sus limitaciones personales y a sus temores para entregarse voluntariamente a lo que haya de pasarle. Desde este punto de vista encarna la lucha por un ideal. Lo heroico de Eloy es no permanecer impertérrito frente al llamado, aún cuando este provenga de su insania. Eso es lo que lo torna envidiable a nuestros ojos: a tal punto la fe es el sostén de su existencia, como en Don Quijote, que cuando es quebrantada sólo puede sobrevenir la muerte, elegida antes que una vida sin sentido.

Este es el punto en que ambos mitos se conjugan y así lo explica el autor al justificar el título del texto. Invoca una segunda razón y es la necesidad de fundar nuevas creencias que sean capaces de dinamizar a los hombres frente a una tendencia que busca desmitificar todo.

Mito es un libro para la ópera, en consecuencia el aspecto sonoro es fundamental y constituye una parte integral del texto. Sin embargo, lo puramente musical es excedido por la situación histórica con la que está firmemente entramado.

En su incesante búsqueda de formas teatrales nuevas y personales, Buero imprime al texto un carácter experimental que lo aparta de la tradición teatral española y del género operístico.

Así, es absolutamente original la manera en que está concebido el espacio y las técnicas empleadas para incorporar al espectador a la acción dramática. Tal inmersión se comprueba en el comienzo mismo de la obra, ya que al llegar, el público se encuentra con un escenario en el que se observan los bastidores de un teatro y, duplicado hacia atrás, otro escenario, en el que ya se está representando la ópera Don Quijote. Tal teatralización no está destinada al espectador que llega, sino a un público imaginario. La creación de este espacio ficcional de la representación operística en el escenario, invierte el carácter ilusorio de los personajes de Mito. A través de esta técnica, el autor asegura la verosimilitud de sus criaturas y asegura al espectador la impresión de "vida vivida" de las

mismas.

Otra técnica innovadora es, al finalizar la obra, el uso del espacio consagrado por tradición al público, que es invadido por los personajes en una persecución policial. Se borran los límites físicos y el espacio teatral es un solo escenario en el que los espectadores se hallan tan involucrados como los actores. Estos efectos de inmersión son un rasgo constante en la dramaturgia vallejana y han sido señalados por la crítica como una muestra de la versatilidad e inventiva del autor.

El presente trabajo se propone establecer el juego de referencias y diferencias que Mito manifiesta con respecto a la novela cervantina, lo que permitirá discriminar el tipo de reescritura de que se trata e interpretar su particular efecto de sentido.

"BOMBA, HUELGA O VISITANTES? ADIVINA, ADIVINANZA" (Buero Vallejo, 1968)(1)

Mito se concibe, a igual que todos los textos dramáticos de Buero Vallejo, como un medio de indagación en la realidad y no se propone tanto bucear en el pasado, cuanto analizar con visión aguda los problemas del presente y proyectar el futuro con que se sueña. Bomba, huelga o visitantes son interrogantes fundamentales que Buero plantea al espectador esperando involucrarlo y obligarlo a una transformación interior.

En apretada síntesis, la línea argumental del texto se desarrolla a partir de un simulacro de defensa ante un ataque nuclear organizado por el gobierno, durante el cual, toda la población debe permanecer en subterráneos. En este encierro se halla una Compañía de teatro que acaba de representar la ópera Don Quijote. El actor principal, Rodolfo, recibe una condecoración del Presidente y la adulación de sus compañeros. El único que no participa de los festejos es Eloy, un actor menor, pues conoce el alma mezquina de Rodolfo y sus escasos méritos para el canto. Este es el motivo por el que constantemente se enfrentan.

Eloy cree en los seres extraterrestres a los que denomina Visitantes y se comunica con ellos a través de la bacía de Don Quijote. Por la solidez de su fe es rechazado por los demás personajes, menos por Simón, quien en su simplicidad, acepta secundarlo. Cuando queda solo, Eloy recibe a los visitantes, quienes le solicitan resistencia ante las burlas y desaparecen. Más tarde llega Ismael, un sindicalista perseguido por la policía, al que brinda refugio en su camerino.

Para vengarse de Eloy, Rodolfo y sus compañeros se disfrazan de jupiterianos y lo engañan. Cuando al fin el truco es descubierto debe claudicar en su creencia.

Irrumpe la policía buscando a Ismael y al observar que huye lo hieren de muerte. Descubren luego que en realidad, se trata de Eloy, que llevaba puestas las ropas de su amigo. La policía cubre el asesinato y captura a Ismael. Finalmente la Compañía se dispone nuevamente a representar la ópera.

La armazón arquitectónica del texto posee gran complejidad y allí radica justamente su clave para generar variados sentidos. La estructura se basa en una intriga principal que abarca la reclusión de la Compañía en el teatro. Sobre esta primera situación dramática inciden tres líneas de acción que se intersectan.

La primera de ellas es la representación de la ópera Don Quijote que se ubica al principio y al final del texto. Esta última es resemanizada por el desarrollo de la trama. Eloy ha muerto y los personajes experimentan un sentimiento de extrañeza que parece indicar que acaso el delirio de Eloy no fuera descabellado.

La segunda línea de acción es ejercida por Eloy y su creencia en seres extraterrestres. Los visitantes provienen de un mundo futuro en el que se han resuelto las dificultades del presente. Son seres absolutamente espirituales, se comunican a través de la música y se erigen como una conciencia

que juzga a la humanidad y desea salvarla de sus lacras. Eloy representa al héroe trágico, sumido en la soledad y la incompreensión a causa de su locura y al mismo tiempo agobiado por una clarividencia que le permite advertir los efectos manipuladores del entorno. Su aspiración a que los seres humanos descubran la falsedad en que viven y cambien interiormente lo moviliza sin medir las consecuencias negativas que esto puede acarrearle. Precisamente es esa sinceridad exacerbada la que lo lleva a enemistarse con Rodolfo y así relaciona la línea de acción de la representación con la de los visitantes. La venganza de Rodolfo será el móvil que provoque la broma y la recuperación de la cordura.

Ismael representa la tercera línea de acción. Como Eloy, es capaz de percibir la farsa política. Ambos subvierten la realidad sostenida por el sistema político que se desarrolla en la primera intriga.

La acción represora del gobierno cae directamente sobre el activista e ignora a Eloy. Su disidencia no representa peligro alguno porque lo creen loco. A partir de esto, Buero logra demostrar cómo la fe del personaje puede convertirse en plena acción a través del sacrificio final. Es el punto de contacto entre las dos líneas de acción incidentes "huelga-visitantes". Eloy, que a través del engaño ha sido vencido en su creencia, puede justificarla plenamente muriendo por Ismael. Esa muerte confirma su fe, confiere sentido a su existencia y le adjudica un valor de alto contenido ético.

"...ANTES IMAGINO QUE TODO ES FICCION, FABULA Y MENTIRA Y SUEÑOS CONTADOS POR HOMBRES DESPIERTOS O POR MEJOR DECIR, MEDIO DORMIDOS"  
(Cervantes Saavedra, 1972) (2)

En sus declaraciones, Buero Vallejo expresa abiertamente que la novela cervantina figura entre sus intertextos predilectos. Y no en vano lo dice pues la vemos manifestarse en Mito en diversos niveles que es posible analizar minuciosamente. Tal tarea excedería los límites del presente trabajo, por lo que se ha seleccionado el nivel que se considera más fecundo en la relación intertextual. Y éste es el nivel semántico con el tema de la apariencia-realidad, que es el eje paradigmático sobre el que se teje la urdimbre teatral de Mito.

El texto parte de una realidad aceptada como tal por la mayoría de los personajes: los estruendos que suenan forman parte de un simulacro de defensa. Rodolfo, Teresina, Apolinar, Pedro... se presentan como seres que prefieren el engaño y viven al margen del proceso histórico, confinados en su propio egoísmo. Su conformidad sostiene el sistema político que sustenta su poder en la concesión de dádivas y la represión por la fuerza.

Lo patético de los personajes es su ceguera ante la realidad y ante sí mismos. Rodolfo encarna el absoluto negativo: la mentira. Apoyado y adulado por todos esconde un alma maligna. Los personajes no son conscientes de su propia bajeza, lo que hace más intenso el carácter trágico de Eloy. Esta realidad es rebatida por otros personajes que aportan sus propios planos de realidad-apariencia. Ismael y el electricista interpretan las explosiones como un ardid del gobierno para mantener encerrada a la población y reprimir libremente a los disidentes. Eloy, considera que los estruendos se deben a la llegada de los visitantes.

La búsqueda de la verdad impulsa a algunos personajes a asumir todos los riesgos. Pero hay quienes no son capaces de enfrentarla y la rehuyen. Esta diversidad de caracteres es lo que permite a Buero plantear diversos planos de realidad-apariencia de modo que se origina un juego especular en el que el espectador los recibe multiplicados.

La intención política del gobierno es clara y se revela como real su labor de ocultamiento y represión en la captura de Ismael. Sin embargo Eloy, quien recorre un brumoso camino hacia su destino final, está iluminado por una fe que también puede ser real. Buero se cuida de invalidarla como posibilidad. Los platillos voladores son una creencia que acaso sea verdadera y el único capaz de

develar el enigma es el espectador con su lectura.

Relacionados con el eje semántico, Buero Vallejo recoge tres motivos presentes en episodios de la novela cervantina: la bacía, el sueño y el engaño.

La bacía es un signo de la plurivalencia de la realidad. Para Don Quijote es el yelmo del Rey moro Mambrino, para Sancho es una simple bacía arrebatada a un barbero atemorizado. Los planos real y aparente coexisten sin roces en el neologismo "Baciyelmo" que Sancho inaugura para no contradecir a Don Quijote y no traicionar su propia opinión. Buero lo escoge porque la bacía constituye por sí misma un signo polisémico al que puede pluridimensionar con nuevos sentidos.

En Mito la bacía representa la vía de comunicación con seres de otro planeta y su paradigma se enriquece con otro sema: el del misterio. Después de la muerte de Eloy, cuando se prepara la nueva representación, a través de un lenguaje de sugerencias Buero expresa que la bacía "parece" emitir sonidos y los personajes "parecen" escucharla. Así, deja abierta la posibilidad de que la locura de Eloy sea una verdad eficaz para muchos hombres contemporáneos.

A través del motivo del sueño, reforzado por el cambio de la iluminación y de la música, Eloy es visitado por los extraterrestres. A diferencia de Don Quijote, quien permanece solo en la experiencia en la Cueva de Montesinos, Eloy es acompañado por el espectador que asiste a su "alucinación" y por otro personaje, Marta.

Nos resta señalar otra vinculación con la novela que se da en el episodio del Clavileño. Eloy y Simón son engañados como lo fueran Don Quijote y Sancho y experimentan como ellos la falta de visión y el transporte imaginario acompañado de sonidos y sensaciones que parecen reales. Pero, mientras en el Quijote el artificio preparado por los duques busca mantener la fantasía del hidalgo, en Mito sirve para evidenciar las bajas pasiones de los personajes en contraste con la ingenuidad y nobleza de Eloy.

"...AL AMPARO DE ESAS GRANDES FIGURAS QUE ME HE ATREVIDO A INVOCAR COMO MIS MAESTROS YO DIRIA QUE (...) ESTOY INTENTANDO, TAL VEZ QUIJOTESCAMENTE, ENFRENTARME CON MIS INSTITUCIONES, CON MIS FUNDACIONES, QUE SON TAMBIEN LAS DE TODOS LOS PRESENTES" (Ruiz, 1980) (3)

Buero Vallejo afirma que la originalidad es imposible y revela con total sinceridad sus intertextos. Entre ellos ocupa un lugar privilegiado El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha por el que siente especial fascinación.

Su objetivo al escribir Mito no es trasladar la novela a la escena musical sino efectuar una reelaboración personal del asunto. Tal postura del autor invalida la práctica de una reescritura basada en el copia mimética y nos alerta sobre la novedad implícita en la recreación del texto.

En efecto, hemos descripto las diferencias y referencias con respecto a la creación cervantina en uno de sus niveles: el semántico, quedando para un análisis más exhaustivo el estudio de los restantes. Es posible afirmar que la reescritura constituye una transposición de la novela, ya que traslada la ficción cervantina a un contexto inequívocamente identificable con la España franquista.

Buero muestra un gobierno signado por la corrupción, la hipocresía y la decadencia moral y, lo que es más patético, la pasividad física y mental de los personajes cuya única realidad es su miseria humana. Quienes se rebelan contra el orden establecido pagan con la muerte, pero a través de ella alcanzan su justa grandeza. Los actos son semillas que germinan y si la situación final de la obra parece cerrada en el escenario, no lo está en relación con el espectador. Allí es donde verdaderamente se

debe producir el compromiso. En definitiva, Buero quiere movilizarlo interiormente como única posibilidad de cambio. El mundo futuro entrevisto en los visitantes, es al que podemos aspirar sólo si cada uno reconoce la responsabilidad de su destino y acciona conscientemente sobre él.

La maestría de Buero Vallejo consiste en ubicar en un transfondo referencial definido una problemática trascendente y universal planteada a partir de la enajenación del personaje. Dice Don Quijote:

"Mas agora ya triunfa la pereza de la diligencia, la ociosidad del trabajo, el vicio de la virtud, la arrogancia de la valentía y la teoría de la práctica de las armas que sólo vivieron y resplandecieron en las edades de oro y en los andantes caballeros"

Es la misma voz que recorre el lamento de Eloy reflejando con una lucidez inusitada la paradoja del hombre contemporáneo:

Curioso animal-dios; listo y seguro!  
Prepara guerra y cree que tendrá paz.  
A la mentira la llama cortesía.  
Besuquea, fornicia y cree que ama.  
Si está aterrado, bebe y se divierte.  
Procrea sin freno por matar su angustia  
y aumenta así la angustia de la Tierra.  
Quema o prohíbe libros, y se cree  
que a la verdad y al bien está sirviendo.  
Y para suprimir al disidente  
lo llama previamente can rabioso.  
Los cultivos mejora cada día  
y hay diez mil muertos, cada día, de hambre.

---

Así es el hombre y este paraíso.  
Que nadie se exceptúe. Yo tampoco.

El compromiso queda planteado y se reitera en cada acto de lectura. Desde la pluma preclara de Cervantes o desde la visión cósmica de Buero se repite el desafío. Por un futuro en que sea posible la esperanza, es hora de que estas voces sean escuchadas.

## NOTAS

- 1) BUERO VALLEJO, A. (1968) Mito en Primer Acto. N 100/101: 91.
- 2) CERVANTES SAAVEDRA, M. de (1972) El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha. Buenos Aires, Kapelusz: 43.
- 3) RUIZ, R.F. (1980) Historia del teatro español. Madrid, Editorial Cátedra: 81.

## BIBLIOGRAFIA

BUERO VALLEJO, A. (1968) Mito en Primer Acto, 100/101: 75-106.

BUERO VALLEJO, A (1968) Del quijotismo al mito de los platillos voladores en *Primer Acto*, 100/101: 73-74.

AA.VV. (1987) *La tragedia, transparencia y cristal de la palabra en Anthropos*, N° 79.

AA.VV. (1977) *Teatro español actual*. Madrid, Editorial Cátedra y Fundación Juan March.

CAMPBELL, J (1972) *El héroe de las mil caras*. Méjico, Editorial Fondo de Cultura Económica.

CERVANTES SAAVEDRA, M de (1972) *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires, Editorial Kapelusz.

GENETTE, G (1989) *Palimpsestos*. Madrid, Editorial Taurus.

RUIZ, RF (1980) *Historia del teatro español*. Madrid, Editorial Cátedra.

UBERSFELD, A (1977) *Lire le théâtre*. París, Editions du Seuil.