

**DESVARÍOS CERVANTINOS Y HUMORISMO CIRCENSE
EN UNA TAL DULCINEA, DE ALFONSO PASO /
RAFAEL J. SALVIA: TEATRO Y CINE**

M.^a Teresa GARCÍA-ABAD GARCÍA

CSIC, Madrid*
teresa.garcia-abad@cchs.csic.es

Resumen: Los modos de pensar la realidad se encuentran estrechamente ligados al sustrato mítico de una cultura. El estudio de los mitos se muestra en este sentido como un lugar privilegiado para el desvelamiento del imaginario social. A través del análisis de *Una tal Dulcinea*, de Alfonso Paso, y su adaptación al cine, se desvelan algunas claves de estos procesos de transferencia.

Abstract: Ways of thinking reality are narrowly tied to culture's mythical substratum. The study of myths appears, in this respect, as a privileged place to reveal social imaginary. The essay studies Alfonso Paso's play *Una tal*

* Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación «Teoría y práctica de la adaptación cinematográfica de textos literarios en España (1962-1975)», dirigido por José Antonio Pérez Bowie y financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

Dulcinea and its adaptation to the screen, in order to dive in some keys of these processes of transfer.

Palabras clave: Alfonso Paso. Rafael J. Salvia. Teatro. Cine. Mito.

Key Words: Alfonso Paso. Rafael J. Salvia. Theater. Cinema. Myth.

Estrenada el 3 de junio de 1961 en el Teatro Club Recoletos de Madrid, *Una tal Dulcinea* acababa de ser concebida y escrita por su autor durante los meses de marzo, abril, y parte de mayo del mismo año. Según declaraciones de Alfonso Paso en la Autocrítica que precede a la edición de Escelicer (1961), la idea de la obra se apodera de forma súbita de su imaginación en el transcurso de un viaje a la Mancha, invitado por el Ayuntamiento de Alcázar de San Juan a pronunciar una conferencia, y obsequiado por su alcalde con una visita a la villa manchega: «Me llevó a un pequeño museo de mosaicos romanos donde existen joyas que a un arqueólogo de afición, como es servidor de ustedes, le dejaron pasmado. Me enseñó después un torreón que catalogué, acaso equivocadamente, del siglo xv, situado frente al museo» (Paso, 1961: 5). Una antigua torre y la intensa oscuridad de las noches manchegas consiguen despertar una imaginación capaz de reanimar la ficción del más renombrado hidalgo universal, en una de las infinitas derivaciones auspiciadas por la narración cervantina, un *desvarío* del cervantismo que, como toda perpetuación mítica, encierra un compendio de claves todavía por descifrar, relativas al imaginario colectivo que las anima, como ha señalado Francisco Ayala:

Nos falta todavía un estudio que organice la historia del Quijote, y no solo en los aspectos relativamente externos y técnico-literarios, sino también en el de su operación espiritual sobre las sucesivas generaciones, con vistas a establecer la reacción de la sensibilidad dominante en cada época frente a su complejo poético y, con ello, el modo cómo éste ha contribuido a modelar la vida colectiva. Ese estudio —en el que constituiría sin duda un capítulo pintoresco, si bien no desprovisto de aguda significación, el dedicado a reseñar los desvaríos del cervantismo— mostraría por una parte la creciente profundización en el sentido esencial del mito quijotesco hasta llegar a la generación del 98, que lo enlaza resueltamente con el destino peculiar de España, sellado en la decisión de la Contrarreforma (Ayala, 2005: 63-64).

Más allá de la sátira literaria que encierra, la de combatir el género de la caballería, el *Quijote* apunta hacia el fondo mismo del mito quijotesco: los ideales góticos, fuertemente estilizados en dicha literatura, chocan con la realidad del mundo nuevo, dando lugar a un conflicto cultural —todavía presentado en los términos sumarios de una sátira contra un determinado género de ficción y el gusto por él—, el encerrado en la Contrarreforma, con su profunda incongruencia histórica. Si, como tantas veces se ha pretendido, Cervantes hubiera tomado partido ahí en contra de aquellos ideales obsoletos, a la manera de un reformador social, de un polemista, el *Quijote* no hubiera pasado de ser una tal sátira, más o menos divertida, más o menos eficaz, pero desprovista de verdadera trascendencia: «Lejos de ello, presenta el conflicto en toda su hondura y plenitud, y si vincula los ideales góticos a un demente de apariencia ridícula, hace de él, al mismo tiempo, el héroe a quien asiste una razón superior sustraída a toda demencia. ¡Asombrosa complejidad la de su creación!» (Ayala, 2005: 62).

Apenas cinco o diez minutos son suficientes, según cuenta Alfonso Paso, para poner en pie los pilares de la fábula de *Una tal Dulcinea*: «Todo lo que he hecho después ha sido construir, enhebrar y explicar las cuatro ideas fundamentales que se me ocurrieron entre Alcázar de San Juan y Herencia» (Paso, 1961: 5). El bosquejo de la comedia ofrece al dramaturgo una nueva oportunidad para adentrarse en una temática muy querida, la de la «posibilidad de lo imposible», abordar también, tímidamente, el gran problema de la realidad, y pronunciarse —con jovialidad, sin ponerse doctoral— por lo subjetivo para realizar uno de los rasgos más representativos de su carácter y de su dramaturgia¹. Así, se atreve a señalar que lo real es lo que es real para cada ser humano y —«divertidamente»— deshecha la idea de una realidad absoluta: «He utilizado cierta técnica que ustedes ya me conocen y que quise llamar “juego”. Y saben que así digo a las piezas en apariencia frívolas confeccionadas con el afán de hacer reír, de divertir o interesar, pero que, tal vez, a fin de cuentas, encierran un trasfondo más noble» (Paso, 1961: 6)².

¹ El tema de la «posibilidad de lo imposible» nace en el autor íntimamente asociado al humor: «Cuando me consideré incapacitado para escribir dramas tremendos sobre injusticia social o monstruosos caciques —dice Alfonso Paso—, intenté la experiencia del teatro de humor. Me sugestionaba un tema que me sigue pareciendo siempre profundamente enraizado con el citado género y que me atraía de singular manera: la posibilidad de lo imposible. Así nació la primera comedia risueña: *Yo Eva* (Marquerie, 1960: 117).

² El crítico de *La Vanguardia* advierte diferencias entre *Una tal Dulcinea* y otras comedias en las que se vuelve sobre el binomio realidad/ficción: «Aun cuando la comedia guarda cierto parentesco con otras obras suyas en las que la fantasía y la realidad andan mezcladas como *Mónica*, *El cielo dentro de casa*, este título va más allá de la comedia; es una fantasía, o un juego de teatro» (Pombo Angulo, 1961: 7).

El linaje en la tradición del *Quijote* añade un propósito de nobleza al planteamiento, no siempre presente en el ánimo de una dramaturgia peligrosamente concebida para el beneficio comercial, cuyas soluciones acabaron desmintiendo expectativas bien fundadas. Con Cervantes, el recuerdo de *El circo* de Ramón Gómez de la Serna, gran maestro de autores españoles y extranjeros, se intercala en la evocación del proceso creador de la obra: «La vida es, en el fondo, el diálogo entre el payaso listo y el payaso tonto. Por mucho que nos riamos, todos le damos la razón al payaso tonto porque se comporta con más sentido común. Solo algunos se atreven tímidamente a darle la razón al payaso listo. Pero en voz baja para que no los llamen locos» (Paso, 1961: 6).

La deuda de Paso con Ramón fusiona, como poco en la intención, la obra de ambos escritores alrededor de una práctica del humor sugerida por Julio Gómez de la Serna en su prólogo a la edición de 1943; la del «humorismo circense»:

También por entonces el humorismo latente en mi hermano, en gran parte «circense», brotaba ya claramente. Recuerdo algunos detalles de esa actitud suya ante la señora vida, en ese vaivén del verdadero humorista cuyo péndulo oscila perpetuamente, como él ha escrito «entre lo evidente y lo inverosímil, entre lo superficial y el abismo, entre lo grosero y lo extraordinario, entre el circo y la muerte». En su humorismo activo, Ramón tenía ya en aquel despacho un violín (él no sabía tocar), pero esperaba despertarse alguna madrugada y repentizar en aquel instrumento la sonata más difícil (Gómez de la Serna, 1943: XIV).

Nadie como Ramón para promover a través de su más original invento literario, la greguería, una alquimia verbal que hace posible la mezcla de la realidad con la irrealidad en un solo concepto, lo fugaz y lo eterno en una sola imagen, la reducción de lo solemne y lo trivial a una sola magnitud; en fin, de disolver la distancia que media entre la banalidad y la metafísica. Un instrumento que en la pluma del autor de *El Circo* alcanza calidades de máximo valor poético y agudeza humorística, en Alfonso Paso no deja de desenvolverse como un encomiable deseo de quien, sin duda, soñara con acordes sublimes en los largos desvelos que dieron como resultado una de las más abundantes y controvertidas obras de nuestra historia dramática.

Al referirse a la implicación de su inspiración con *El Circo* de Ramón, Paso rescata un fragmento tomado del capítulo dedicado a los *clowns*, de cuyos párrafos pueden extraerse afinidades que vinculan la perspectiva de ambos escritores en torno a una preocupación común, la de las relaciones de

pareja y la búsqueda de un ideal femenino. Las tragedias privadas referidas a las relaciones afectivas de los *clowns*, un estigma difícil de disimular cuando visten de paisano, equiparable al de su nariz roja y porrona, sirven de término de comparación a la búsqueda de un anhelo, de un caduco ideal femenino, convertido en la versión fílmica de Salvia en «el rastro del fantasma de una mujer», según uno de los parlamentos de su protagonista: «Sin embargo, los *clowns* tienen horas muy tristes, pues las mujeres no les comprenden como enamorados, se ríen de ellos, y eso es lo peor que le puede pasar a un hombre: que se ría «demasiado» de él una mujer. Sólo compensarán eso queriendo al otro que siempre trabaja con ellos como a un hermano tan desgraciado como ellos, y con el que pasean por la noche vacía y solitaria de las afueras, después de la hora de su franca alegría» (Gómez de la Serna, 1943: 34).

El cuidado de la acción y el empeño de que todo en la comedia ocurra a la vista del público, hasta lo que en un principio pudiera parecer más extraño, e incluso más absurdo, forman los «modestísimos malabares» de los que se sirve Alfonso Paso para levantar los cimientos de este «juego» cervantino: «Y he querido decir miles de cosas que se me habrán quedado en el tintero porque el tema concedía demasiadas sugerencias para contenerlas y afrontarlas en dos horas de espectáculo. Pero —lo admito— la mayoría de ellas están recogidas y casi todas insinuadas a lo largo de mi pieza. ¡Ojalá se diviertan noblemente con ella!» (Paso, 1961: 6).

Desde el mismo título de la obra, *Una tal Dulcinea*, el perspectivismo del autor del *Quijote* deja su rastro asimismo en el diseño de la acción, espacios y personajes. El proverbial lugar de la Mancha, de infortunado recuerdo, se hace presente en la Torre de Puedepasar, escenario de la acción de la comedia, cuya fabulosa denominación no menoscaba la necesidad de abundar en una localización más que prosaica, dispuesta a impedir al espectador el vuelo a espacios siderales, pese al irreal sobrenombre del lugar. Puedepasar se encuentra detalladamente ubicado en tierras de la Mancha, a 18 kilómetros de la carretera de Andalucía, entre Alcázar de San Juan y Herencia, en pleno campo: «Se trata de una edificación robusta que en tiempos fue lugar de la Orden de Calatrava. Construida en un gótico tardío, conserva en su interior el aire vibrante de la crucería, aunque por fuera tenga el aspecto de una fortaleza. Por la mitad del siglo XVI, según cuentan, habitó esta Torre don Beltrán de Enguíanos, que había casado con Dulcinea Ribera» (Paso, 1961: 9). Nada impide, pues, que una torre utilizada sucesivamente como almacén de trigo, hospital de urgencia, establo, morada noble y, al fin, residencia, pueda convertirse, bajo dicha denominación, en escenario de las más disparatadas

aventuras de una comedia escrita para hacer despegar al espectador de la realidad, ¿tal vez con el fin de devolverlo tras los malabares al orden más convencional?

El mito del Quijote alimenta como ningún otro imaginario simbólico colectivo uno de los grandes asuntos encerrados en la dramaturgia de Alfonso Paso, el de la convivencia de la realidad y la fantasía, el arte y la vida. La planificación de los caracteres subraya el paralelismo entre los personajes y su referente cervantino de modo hartamente pueril en la pareja de Juan y Enrique. El primero, un hombre alto y delgado que se nos antoja un hidalgo rico y triste, acompañado de su inseparable compañero, «más bajito, con tendencia a la obesidad, el pelo muy corto y de carácter asustadizo y temeroso», quien, desesperado, implora en los momentos de máxima impaciencia:

Quiero entender algo, quiero entender algo. ¡Tu maldita, tu insoportable imaginación! Lacra de España, terror de la clase media... ¡todo lo revolucionaria tu fantasía! Y te empeñas en llamar gigantes a las casas y seres humanos a los fantasmas. Tú... tú eres el culpable de los baches en las carreteras, de las chacas de Extremadura y de los soldados bajitos. Tu fantasía lleva siglos fastidiándonos, Julio Verne del cuerno. ¡Qué te frían un espectro! ¡No te aguanto ni un minuto más! (Paso, 1961: 53)³.

Juan es presentado por su mujer, Marcela, como un Quijote moderno cuya principal afección ha sido descrita por el psiquiatra como un «Intento de huir de la realidad». La percepción de sí mismo no hace albergar tampoco mejores expectativas cuando casi se enorgullece de ser una mentira, «Soy mucho más cierto en el ensueño». En definitiva, un personaje inadaptado a la época que le ha tocado vivir en busca de evasión, aunque esta se ofrezca en su modalidad más patológica: «No soporto las prisas, el materialismo, el reír por reír, no soporto a los comunistas ni aguanto a los otros, ni las oposiciones. No soy de esta época. Me niego a serlo» (Paso, 1961: 18).

El nombre de Marcela, incorporado a la nutrida constelación cervantina, recupera la imagen de un personaje, la inmortal pastora, sustentado en el modelo neoplatónico del amor cortés, aunque no renuncia a su voz: «Si no hubiera sido por los personajes de Marcela y Dorotea la voz de las mujeres del primer Quijote habría sido casi imperceptible, pero ellas se alzan entre el si-

³ Este divertido y pintoresco Juan resulta un poco como la contrafigura de Alonso Quijano y como el valeroso e ingenioso hidalgo de la Mancha desdeña a los seres reales por los imaginarios. Su dama es Doña Dulcinea de Ribera de la que solo tiene la vaga noticia de que procede de un cuadro mal pintado y abandonado en un desván (Martínez Tomas, 1961: 22).

lencio y la cháchara de otros personajes femeninos y rompen la prohibición de hablar que aconsejaban a las mujeres todos los moralistas y practicaba la literatura de la época, algo que exigía a estas mantener su boca tan cerrada como su cuerpo» (Redondo Goicoechea, 2005: 458). Cervantes se sirve del tema pastoril para presentar este prototipo de joven rebelde, representante de la libertad femenina, la belleza campesina, el orgullo personal y la independencia, de quien Edith Cameron afirma ser «the first feminist in Spanish literature» (Márquez, 1990: 156). Cabe señalar, asimismo, el hecho de que Avalor-Arce se refiera a este episodio para adentrarse en la cuestión de lo que él llama la «realidad ambivalente», que incluye, entre otros muchos, los temas del libre albedrío en la mujer (Márquez, 1990: 153-159).

Marcela/Dulcinea en la comedia de Paso hace gala de un carácter jactancioso dispuesto a multiplicar su palabra a través de la ficción, cualidad que no parece agradar a Juan. *Adriana y la alegría de vivir* o *Demasiados besos para Enriqueta*, son títulos que inscriben su quehacer literario en el entorno de una subliteratura degradante, digna de una atención despreciable, una pura broma⁴. En el momento de la acción, Marcela se encuentra absorta en la redacción de una novela policíaca, *Por el mero hecho de ser hombre*, cuyo protagonista es un monstruo asesino y opresor que cree tener derecho a todo. El juego barroco escenificado mediante la puesta en abismo de la trama referente al misterioso asesinato de Dulcinea de Ribera a manos de Don Beltrán de Enguídanos en el siglo XVI, parece trasladarse de una ficción a otra desafiando el paso del tiempo. El recurso es clave para el desenvolvimiento de la trama y el despliegue de efectos cómicos, favorecidos por la interferencia de las dos series temporales que multiplica las estrategias del humor a través de recursos situacionales y lingüísticos⁵.

Un códice de 1562 pone sobre la pista de la leyenda a los personajes. El recurso actualiza la quijotesca técnica narrativa del manuscrito encontrado con la ironía de la práctica cervantina que, lejos de dotar a la ficción de credibilidad histórica, alimenta una tensión estratégica entre la realidad y la in-

⁴ «Para una escritora de novelas no resulta difícil articular una trama. Me cargaba la ceguera de Juan por los tiempos pasados, su terquedad en no admitir lo real, mi mundo, mis cosas. Y preparé el cuadro que encontré en el sótano y conduje a Juan hasta él, y me propuse hacer una historia dentro de la historia de la leyenda. Y quería que echase de menos el bicarbonato y que renegara de la crueldad de los tiempos antiguos y que le doliera la cabeza y no tuviese *Cafiaspirina*, y que le llevarsen detenido sin mandamiento judicial. Una broma, ya lo ves» (Paso, 1961: 80).

⁵ Todos los personajes pertenecen al grupo de Teatro de Ensayo local, donde han representado a «Bertold Bricht [*sic*], a Schiller, a Shakespeare y a un tal Lope de Vega» (Paso, 1961: 79). Todo el enredo lo ha dispuesto Marcela: «Ha habido un poco de Agatha Christie, de John Prestley y de Alfonso Paso todo junto. Y ya está» (Paso, 1961: 79).

vención, entre los mundos en conflicto de Marcela y Juan, además de permitir al narrador una distancia, prudente o cínica, de los sucesos narrados. El códice testifica el matrimonio de don Beltrán de Enguítanos con una dama de nombre Dulcinea de sangre poco limpia:

Decía ser de ribera y tan buenas prendas había que ganóse el respeto de cuantos oviere cercanos. Era afecta al régimen... (Se vuelve.) ¡Ah, ya entonces había jaleos de esos!

Enrique se ha parado en la lectura al final de la hoja. «...al régimen de la casa y cuidadosa del hogar, la punto de aderezar e guisar con sus mismas manos y había fama de muxer muy apasionada, dulce y llena siempre de ternezas y sonrisas como es usual en gentes del Oriente. Dijéronla perfecta por su amor al hogar, su condición de esposa y su pasión» (Paso, 1961: 17)⁶.

El proceso de transmigración temporal, de viaje en el tiempo, para este arqueólogo de afición, multiplica los lances y el interés de la acción saturada de misterio, aventuras, carreras, sorpresas y disfraces. Asimismo, y de mayor calado para una lectura ideológica del texto, trae como consecuencia el fortalecimiento de la imagen de Juan, espectador privilegiado de un tiempo en el que se acusa sin pruebas, con la única convicción del origen judío del reo, se obtienen testimonios perjuros interrogando «hábilmente» a los testigos, y las mujeres corren presurosas a remendar los botones de las camisas a los maridos con riesgo de su vida, de atreverse a rehusar la tarea; un tiempo en el que Juan se comporta como valeroso espadachín de la dama ultrajada por la violencia de un marido feroz, mientras se permite ignorar hasta la náusea en el tiempo real a la misma mujer cuya mera fisicidad parece haber desintegrado los encantos del amor; en fin, un tiempo en el que el airado Beltrán de Enguítanos se muestra presto a reprobar a Juan su afición a la Reforma por afirmar que nadie tiene derecho sobre la vida de un semejante.

El tono farsesco de la rememoración histórica enfatiza los momentos cómicos en los que se procede a la demolición paródica de personajes como el Justicia Diego Poveda, «mediana edad, más bien torpe y duro de mollera, ataviado a la moda del XVI», que prorrumpe en la escena en compañía de sus huestes apuntando a Enrique, que ha intentado huir en un descuido, con una pistola de pedernal:

⁶ En un momento de la obra Juan amenaza con separarse de Marcela. Enrique apela a las convenciones sociales y a que pone en riesgo su trabajo y su buena reputación: «Voy a enseñarle la lengua a toda la sociedad realista de mi tiempo. Dulcinea volverá. Tiene que volver» (Paso, 1961: 59).

DIEGO.— *Soy Diego de Poveda, Justicia de la región. Apenas hace un mes que tomé el cargo, y hállome inspeccionando el territorio a mi cuidado.*

(De pasada a ENRIQUE que tiene los brazos en alto.)

Póngase cómodo, hijo.

(ENRIQUE, atontado ya, se sienta pero deja las manos en alto.) (Paso, 1961: 62)⁷.

La carga histórica de la acción intercalada es continuamente contravenida por referencias humorísticas a la realidad de la España del momento, «que es demasiado incluso para un ingenuo. Un muerto que se va, que viene... ¡no, no!» (Paso, 1961: 61). Cuando Enrique intenta convencer a Juan de que todo lo vivido ha sido una broma le remite a la madrugada del día siguiente en que verá «los coches y los obreros españoles que se van a Alemania en autocar» (Paso, 1961: 83). Las alusiones voluntariamente actuales que el autor prodiga a través de lo que denomina «juego», no son para Manuel Pombo Angulo sino toreo del bueno, a cuerpo limpio, una vez que se ha dominado, como de hecho ocurrió en el estreno, el difícil toro de la elaboración escénica⁸.

Lo cierto es que, de toda esta sucesión de lúdicas maquinaciones, el desenlace perpetúa la consagración de un modelo de mujer, Dulcinea, señora de los sueños de un caballero andante, ante cuyo arrobamiento sucumbe hasta la propia Marcela, víctima, de este modo, de su propia estratagema para devolver a su marido a la realidad⁹. El juego ideado por el personaje revela ternuras impensables de un hombre enamorado: «Jugando me he dado cuenta de lo que significa ser el ideal de un loco formidable» (Paso, 1961: 82). Y así, ju-

⁷ Enrique es interrogado sobre su origen y domicilio: «Pues en Madrid, en el Barrio de la Concepción. Dos casas más abajo que Juan. En un piso funcional, llamado así porque funciona mal todo. El ascensor, por ejemplo. Se le da al segundo y se para en el quinto. Se le da al quinto y se para en el segundo. Para pararse en el tercero se efectúa una sencillísima regla de tres. Si se paró en el quinto dándole al cuarto, para que se pare en el tercero habrá que darle al equis. Y no funciona. La escalera sí. La escalera funciona casi siempre. En el rellano del quinto tenemos *Cardiazol*, para ponerle a los que suben y...» (Paso, 1961: 64).

⁸ Críticos como A. Martínez Tomás juzgaron excesivo el empleo recurrente de anacronismos que hacen reír en ocasiones, y pensar y meditar en otras.

⁹ «Te quiero Dulcinea. Te he querido siempre. Desde que te vi dentro de muchos años. Tú no lo comprendes. Pero es así. Yo adoro tu femineidad, tu llanto y tu risa, tu manera de ser. Estás dentro de mí como una cosa más, como mi corazón, como mis venas. Nadie podría explicar a Juan de Figueroa sin Dulcinea de Ribera. Soy una consecuencia de ti, de tu búsqueda. Todo lo que he hecho en mi vida lo he hecho por ti, Dulcinea, casi sin saberlo, hasta que miré ese retrato y comprendí muchas cosas. Eras algo más que mi vida, lo que no me dejan vivir, lo que he soñado con vivir siempre» (Paso, 1961: 74). Sobre el mito de Dulcinea en el teatro y en el cine véase García-Abad (2007: 213-227).

gando, jugando, la Marcela responde del comienzo de la comedia rubrica su equívoco con el parlamento siguiente: «Soy vuestra caballero. Lo fui desde que os vi por vez primera. Yo también aguardaba a un tal don Juan, que pensé que no iba a llegar nunca. Cuidaré de vos. Vos diréis: esto es así y así será, y no replicaré y besaré el suelo que piséis, porque soy vuestra esclava, y si me honráis con vuestro amor, la madre de vuestros hijos» (Paso, 1961: 84). Incluso Enrique, enraizado como ningún otro personaje en lo tangible —su ejemplar del *Marca* aparece sobre el viejo códice en una de las escenas del comienzo—, se deja convencer por la última soflama de Juan: «Estamos en 1547. No hay letras de cambio, automóviles, bocinas, gritos. Por no haber, Dios sea bendito, no hay ni penicilina. No te empujarán por la calle, te costará trabajo saber cómo una mujer tiene las piernas. Los hombres se matarán por la palabra de honor, cuando digas España, habrás dicho algo muy grande... ¿Vienes?» (Paso, 1961: 85). 1547, la fecha elegida como escenario de la huida desde 1961, coincide con la del nacimiento de Cervantes, una efeméride que le habilita como representante de una generación gozne, espectadora de un tiempo en que se incuban todos los elementos de la Contrarreforma. El fuerte Eros cervantesco sufre en la propuesta de Alfonso Paso una deformación fatal hacia la delicuescencia del amor romántico, cuyos restos convencionales han alimentado la subliteratura y el cine de nuestros días, como acertadamente apunta Francisco Ayala en *La invención del Quijote*. Y si don Quijote es un personaje patético, lo es porque, «negándose a cualquier compromiso con las defectivas realidades del mundo, se obstina con heroica aspiración en promover e imponer en el terreno de la práctica el cumplimiento íntegro de los valores más altos (justicia, belleza, verdad), sin que ningún fracaso le haga desistir de un empeño que solo le procura contratiempos y desastres, que jamás le trae escarmientos ni desengaño» (Ayala, 2005: 277). Así, entre la locura de don Quijote y del Licenciado Vidriera, locos de la acción y del conocimiento, respectivamente, el personaje de Paso se asemeja más a la tipología del primero: «Frágil, quebradizo —como de vidrio que es—, no soporta contacto alguno material: su deber luce y brilla encerrado ahí, en el fanal de su cuerpo. En cambio, don Quijote expone el suyo a todos los golpes y malos tratos del mundo, porque es asiento no de un puro conocer, sino de una pura voluntad de acción...» (Ayala, 2005: 66).

En términos generales la recepción crítica de *Una tal Dulcinea* se mostró tibia al reconocer unas posibilidades dramáticas a la obra que no consiguieron hallar, sin embargo, afortunada concreción. Con más ajuste, más estudio y más lima de los elementos manejados, *Una tal Dulcinea* podría haber

sido una comedia de hondo sentido: «Aún así es una obra estimable, con dos o tres momentos de certero efecto. Es más que un divertimento. Obra de evasión, pero con su fondo de noble anhelo y con su indiscreta crítica de los agobios de una realidad desquiciadora. El que Marcela prefiera, al fin, quedarse en su papel de Dulcinea, por amor de un neurótico marido, que vive alucinado en el pretérito, no es una buena salida en el enredo» (Mostaza, 1961: s.p.).

B. Mostaza entiende acertada la evocación del «hermoso mito» de la mujer soñada a través de esta fantasía escénica que se adentra en otro modo de vida, la vida de los sueños, de la realidad anhelada, algo más que una simple humorada como ponen de manifiesto las eficaces mudanzas del final. Entre bromas y veras, entre gracia y sentimentalismo, Paso consigue atraerse el acuerdo de la crítica en esta comedia de la huida del mundo áspero al mundo del ensueño: «¿Dónde está la verdad? Sin duda la verdad está en nuestra fantasía... Y en nuestra bondad. Si, además, la tesis se nos sirve aderezada con sonrisas, no habrá nadie que se niegue a participar en el festín» (Pombo Angulo, 1961: 7).

La sombra de Jardiel vuelve a planear en este estreno, advertida por Manuel Pombo Angulo, quien señala la moderación de la técnica frenética y desorbitada a veces de la dramaturgia del autor de *El sexo débil ha hecho gimnasia*, hacia un tiempo suave y poético.

La fértil trayectoria artística de Alfonso Paso armoniza la dedicación a géneros y medios variados. Desde la infancia, el mundo del teatro es una experiencia más de la vida cotidiana del hijo de Antonio Paso, un autor consagrado y Juana Gil, actriz¹⁰. Los escenarios alternan en la memoria infantil con los estudios de grabación, una imagen premonitoria de los derroteros por los que se precipitaría su posterior dedicación profesional: «Cuando aún no tenía uso de razón, jugueteaba en los estudios de Orfea Film en Barcelona mientras se rodaba *Una aventura oriental*, película con guión de su padre. Y en una de sus inquietas y atropelladas travesuras empujó el mal sujeto decorado, que se vino abajo y estuvo a punto de acabar con la vida del actor Casimiro Ortas, que desempeñaba el papel de protagonista en el film. Fue esta quizá una inconsciente aventura, precursora de su sentido revolucionario

¹⁰ «Desde los cinco años de edad iba de la mano de su padre a todos los teatros madrileños, en los que pasaba muchos ratos sentado en las rodillas de algún autor famoso o de algún popular actor de aquellos tiempos. Alfonsito era casi un juguete humano de camerino y de tertulia. Don Tirso Escudero le llamaba de mote «Malos pelos» porque andaba siempre con la cabellera revuelta y rebelde» (Marquerié, 1960: 15).

dentro de la farándula» (Marqueríe, 1960: 15). La escritura dramática de Paso se refina con el «rumor de fondo» de cafés, paseos y películas. Y el cine, que de manera intuitiva se cierne sobre su obra, devuelve con el tiempo a la pantalla un legado cuyo germen recuerda una convivencia original¹¹. Si bien la relevancia del fenómeno socioteatral representado por las propuestas del autor de *Una tal Dulcinea* ha sido señalada con insistencia, queda aún por desentrañar de forma pormenorizada la aportación de su pluma a la pantalla, bien sea como guionista, como proveedor de argumentos, director o actor, en géneros (comedias burguesas, asainetadas, policíacas, históricas...) dominantes de nuestra cartelera cinematográfica desde finales de los cincuenta hasta principios de los setenta¹².

Apenas dos años después de su puesta en escena, Rafael J. Salvia estrena en Madrid una versión adaptada de *Una tal Dulcinea*, un proyecto de improbable atribución a su fortuna en los escenarios, a juzgar por la crítica de que es objeto¹³. El guión de Rafael J. Salvia, Manuel Torres Larrodé y Juan José Alonso Millán somete a la comedia de Paso a modificaciones sustanciales en la acción y los personajes, una operación que el autor debió acatar a regañadientes, a la vista de la opinión que le merece la intervención de esa inevitable pluralidad autorial propiciada por el rodaje de una película: «Como es sabido, he escrito y escribo también guiones de cine, pero me los han machacado casi todos. Al escritor le reforman siempre las ideas desde el productor hasta el último mono de la casa. Eso no es serio, y por tal razón se puede decir que los guionistas no se equivocan casi nunca, porque en realidad los errores son los de sus colaboradores y rectificadores espontáneos. Escribir cine es cuarenta veces más fácil que escribir una comedia, sobre todo en España, donde impera la teoría de que dieciocho ojos ven más que dos, aseveración absolutamente falsa, ya que las mejores producciones españolas son aquellas en las que coinciden el guión y la dirección, por ejemplo: Bardem, Berlanga y Sáenz de Heredia» (Marqueríe, 1960: 37).

¹¹ «Pero claro está —añade— existe un proceso anterior, cuando tengo una idea mientras la pienso y estructuro, o bien paseo mucho, o me voy a un café o entro en una sala cinematográfica de las de sesión continua donde proyectan una película que no me interesa ni poco ni mucho» (Marqueríe, 1960: 3).

¹² Una breve panorámica puede leerse en Ríos Carratalá (2003: 134-146).

¹³ Director: Rafael J. Salvia. Idea argumental: Comedia de Alfonso Paso. Adaptación y guión: Rafael J. Salvia, M. Torres Larrodé y J.J. Alonso Millán. Jefe de producción: Manuel Torres. Operador jefe: Manuel Merino. Estudios: Cinearte. Música: Miguel Asíns Arbó. Intérpretes: Susana Campos, Juanjo Menéndez, Lina Morgan, Ramsay Ames, María Pinar, Félix Dafauce, José Sepúlveda, Manuel Peiró, Sergio Mendizábal, Francisco Camoiras, Fernando Montenegro y Lali Soldevilla, además de la colaboración de Elena Espejo, Esperanza Grases y Gabriel Llopart, y la presentación en España del actor César del Campo.

El Juan fílmico de Salvia se desnuda en buena parte de la tipología qui-jotesca de la comedia de Paso. El prólogo que antecede a la acción del drama muestra a un personaje enigmático interesándose por la adquisición de un viejo castillo; entre sus misterios sin resolver, se albergan los restos de una lápida orientada hacia Jerusalén con una inscripción en lengua hebrea. Se trata de un atolondrado profesor de literatura, especialista en lírica castellana, descuidado gerente, a su vez, de una empresa de inversión fiscal que gobierna su secretaria, cuyo dueño dedica los beneficios a la puesta en marcha de un museo judío. La afición arqueológica del personaje remite a célebres afinidades con el autor de la comedia, proyecto fracasado de ingeniero aeronáutico, malgrado opositor a Aduanas y Correos, quien sí consiguió licenciarse, sin embargo, con premio extraordinario en la especialidad de Historia de América, y cuyo interés por la arqueología queda recogido en la Autocrítica de *Una tal Dulcinea*: «cualquier día —ha dicho— reúno unas pesetas y me marchó a desenterrar ciudades, o tesoros, o momias» (Paso, 1961: 19).

La Marcela de Salvia, una hastiada jugadora de canasta, afición con la que entretiene el tiempo libre otorgado por este marido «raro» —siempre de servicio como los bomberos—, percibe a su esposo de modo parecido a como los primeros lectores del *Quijote* entendieron al personaje cervantino, un ser bufo, un fantoche risible; «como ese sujeto de burlas a que los duques habrían de someterlo en la segunda parte de la obra (...)». Y aunque, como digo, épocas sucesivas hayan traído consigo otras maneras de interpretar el sentido del libro y de entender a su protagonista, todavía Ortega y Gasset —el mismo a quien se cita en un episodio de la comedia de Paso—, ya en nuestro siglo, puso como lema a sus *Meditaciones del Quijote* una cita de su maestro, el profesor alemán Hermann Cohen, quien se preguntaba en un tratado de Ética «si acaso el don Quijote no era más que una bufonada» (Ayala, 2005: 275). Entre el personaje de farsa grotesca de los primeros tiempos y la noble figura dolorosamente patética en que le convirtiera el romanticismo europeo, entre la locura de la que se sirve Cervantes para obrar el sublime milagro del Quijote y la «rareza» se debate este epígono de la comedia de Paso.

Las situaciones cómicas se suceden en el guión de esta primera parte al margen del texto dramático de origen. Acaudaladas e insinuantes alumnas que aprovechan la fortuna familiar para seducir al apuesto profesor mediante ofertas irresistibles: una cátedra y un proyecto de investigación arqueológica en Venezuela; armaduras ecuestres que dejan caer sobre el personaje una de sus pesadas piezas en un hilarante *gag*, dispuesto para poner en solfa el

dominio de las letras sobre las armas, sin necesidad de discursos caballerescos; el declive de lo que, en otros tiempos, constituyeron rancios abolengos, encarnados hoy por una vizcondesa (Gracita Morales), ataviada con camisa de cuadros y mono de trabajo, decidida a vender su patrimonio para instalar una gasolinera en medio de una Mancha, lo más parecida al desierto de Arizona, son algunos de los motivos de los que se sirve Salvia con el fin de acrecentar la comicidad de la película¹⁴.

La parte de la trama que se desarrolla en el castillo sigue en lo esencial el texto dramático, incluso en la calcada disposición de los decorados, trasunto casi literal de las acotaciones de Paso:

El foro está ocupado por una escalera ascendente que se pierde en un arco y otra descendente que remata en el foso. Hay sitio firme para una doble ojiva, ventanal abierto al campo manchego. En los laterales las dos puertas. [...] Los muebles a tono con la época. Hay un arcón. Una panoplia con dos espadas cruzadas. Un asiento cómodo de tres cuerpos, una mesa, una estantería con libros, un atril con un gran códice, y lo que vaya detallando a través del diálogo y las acotaciones. En un lugar destacado el retrato de una mujer vestida a la moda del siglo XVI, cuyo parecido con la protagonista de la obra nos sorprende. Corren las horas primeras de una noche tormentosa de estío. A través del ventanal nos llega la luz inquietante de los relámpagos y se deja oír de vez en cuando el rumor del trueno. Lluve a raudales. El agua golpea los vidrios de la ventana (Paso, 1961: 9).

Pese a que Rafael J. Salvia se ocupa de abrir hábilmente los escenarios en la primera parte del film con la intención de atemperar la filiación teatral de la fuente, proporcionando por medio de la cámara la imprescindible «ambientación películesca», el resultado no deja de ser percibido por la crítica falto de sabor cinematográfico por la fuerza expresiva de unos personajes concebidos desde un principio para ser representados, y no para entrar en el lenguaje moderno del cine. Una película, pues, que, pese a contar con momentos felices inspirados en el más puro astracán, no deja de sugerir los trazos de una caricatura teatral. Así, con un lacónico «graciosa» ventila el crítico del diario *Ya*, Corella, un juicio tibio e inapelable, tratándose de la adaptación de una nueva obra teatral del género escrita por el fecundo Alfonso Paso. Su vertido al lenguaje cinematográfico se realiza con menoscabo del mordiente que tanto avala la producción del dramaturgo: «Escribir para el

¹⁴ El abducido profesor cuenta con una única alumna de origen venezolano. Con la excusa de una duda académica, la joven aprovecha para darle a conocer el desorbitado potencial económico del padre, magnate del petróleo, quien estaría en condiciones de ofrecerle una cátedra y un proyecto arqueológico en Venezuela.

teatro es cosa distinta de hacerlo para el cine, por lo menos en cuanto a la indiscutible gracia dialogal de este autor de moda. Por ello podemos decir que la copia nunca llega a ser como el original, que, en este caso, es decir que el teatro de Alfonso Paso, repleto de oficio y buen sentido del humor, no es lo mismo, ni muchísimo menos, que el cine basado en una de sus comedias»¹⁵.

El proyecto de rodaje de *Salvia* quedaría así inscrito en una «epidemia de la pantalla» promovida por productores empecinados en creer que lo popular en los escenarios puede serlo también en el cine. Aunque, muy probablemente, lo que atrajera a Rafael J. *Salvia* de *Una tal Dulcinea*, tuviera que ver, además de con su horizonte dramático, con la reverberación fílmica operada por el principal recurso del que se sirve su autor, el de la transposición temporal, explorado con éxito en títulos famosos como *Un yanqui en la corte del Rey Arturo* (Tay Garnett, 1949), basada en una novela de Mark Twain, o *La plaza de Berkeley* (Frank Lloyd, 1933). Ambos relatos giran entorno al viaje en el tiempo de sus protagonistas. En el primero, el retroceso histórico de Hank se produce como consecuencia de un golpe en una escena que, *mutatis mutandi*, sugiere la del desvanecimiento del atolondrado profesor de la película de *Salvia*, descalabrado por un brazal de la armadura ecuestre. ¿Pudo alguna de estas películas quedar adormecida en ese «rumor de fondo» procurado por el dramaturgo en el proceso de elaboración de sus obras, para emerger de forma intuitiva a su inspiración creadora? ¿Y si Paso al suspender a sus personajes en el abismo de la representación y de la historia no estuviera sino escapando, con mejor o peor fortuna, de la época que le ha tocado vivir?; esa España que es demasiado incluso para un ingenuo: inmersa en unos planes de desarrollo que dejan autocares de obreros en busca de trabajo a Alemania, cuyos mayores logros se cifran en traerse la copa a casa en las competiciones deportivas o ganar Eurovisión; con profesores de literatura recitando la lírica castellana para una sola alumna, pluriempleados en empresas de inversiones financieras o de cualquiera otra materia de la que nada saben,

¹⁵ «*Una tal Dulcinea* tiene director, tiene guión —tres guionistas—, operadores, decorados, vestuarios; en fin, todo lo que debe tener una película, pero no es una película. Tiene la gracia de situaciones y de chistes de Alfonso Paso, pues no en vano está basada en la comedia suya del mismo nombre, pero le falta unidad. Los chistes son lo mejor de la película, pero podrían haber faltado y ser una buena película. Son, en cierto sentido, extraños a ella. No se han preocupado los guionistas en hacer nada verosímil. Cierro que la idea es pura fantasía, pero dentro del juego de la fantasía hay ciertas reglas, ciertas cosas lógicas que si no se guardan no pueden meter en situación al espectador. Más que cómica es pura astracanada. Todo se puede permitir allí y todo al parecer vale. Claro, el producto final es lo más descorazonador. Aburrir y cansa. Ahora que el estudio de mercado está tan en boga sería cosa de estudiar, pensar tan sólo, si merece la pena gastarse unas pesetas en hacer una película a la buena de Dios, sin haber puesto el más mínimo interés por obtener un producto que cumpla al menos las condiciones mínimas para ser admitido en el mercado si no con grandes alabanzas, al menos sin repulsa» (O.R., 1963: 18).

y fácilmente impresionables por una cátedra o un proyecto arqueológico en Venezuela; arquitecturas funcionales que obstaculizan el objeto que las ideó, y mujeres que, si conciben otra aspiración diferente a la de jugar a la canasta, han de parecerse a Gracita Morales.

El principal recurso de los procedimientos cómicos se consigue mediante una operación de mecanización de la vida. Bergson, en su *Ensayo sobre la significación de lo cómico*, situó el inicio de la comedia allí donde el prójimo deja de conmovernos y se instala la rigidez de la vida social: «... estamos convencidos de que la risa tiene una significación y un alcance sociales, que lo cómico expresa ante todo una cierta inadaptación particular del individuo a la sociedad, que nada hay cómico sino el hombre, y por eso hemos dirigido hacia él nuestras investigaciones, encaminándolas hacia el carácter» (Bergson, 2003: 101). El carácter ambiguo de lo cómico le excusa de supe- ditarse por entero ni al arte ni a la vida, de ahí que los personajes de la vida real no nos harían reír nunca si no fuésemos capaces de asistir a sus actos como a un espectáculo visto desde lo alto del palco, es decir, que solo nos parecen cómicos porque representan una comedia. El recurso a la puesta en abismo de la comedia de Paso subraya dicha estrategia de distanciamiento, procurando un falso e intrascendente juego de placer. Pese a todo, la risa como espectáculo difícilmente se revela como un placer puramente estético, desinteresado, al margen de la vida social, «sino que le acompaña siempre una segunda intención que, cuando no la tenemos nosotros mismos, la tiene la sociedad para con nosotros. ¿Qué queda en el imaginario social de estas propuestas, de estos juegos malabares que afirman la evasión de la realidad hacia un mundo habitado por silentes e incorpóreas Dulcineas capaces de percibir tañidos de campanas inexistentes? ¿Qué credibilidad conceder a la deriva de un autor que designa a Ramón y Cervantes como sus principales fuentes; quien afirma con rotundidad, «Mi teatro adolece de mil cosas, excepto de timidez, y si alguna forma de humor me gusta mucho es precisamente el macabro y delirante a dos pasos de la monstruosidad. Aborrezco eso que se llama humor con acaramelada dulzura» (Marqueríe, 1960: 47)? ¿Qué papel jugaron las adaptaciones cinematográficas en la adulteración de los textos, en la cimentación de nuevos desvaríos, ofrecidos en sacrificio al gran dios de la industria de los *mass media*?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AYALA, F. (2005). *La invención del Quijote*. Madrid: Suma de Letras.

- BERGSON, H. (2003). *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Buenos Aires: Losada.
- CORELLA (1963). «Teatro caricaturizado. Pompeya, Palace, Gayarre: *Una tal Dulcinea*». *Ya*, 27 de agosto, 28.
- ESPINA, C. (2005). *Mujeres del Quijote. Seguido de don Quijote en Barcelona*. Madrid: TRIFALDI.
- G. E. (1963). «Espectáculos. Estreno de *Crimen a las siete* y de *Una tal Dulcinea*». *ABC*, 27 de agosto, 39.
- GARCÍA-ABAD GARCÍA, M.^a T. (2007). «“Lo que allí pongo y sobrepongo y sotopongo”: Literatura, teatro y cine en *Dulcinea*. Versiones y perversiones de un mito». *Anales Cervantinos XXXIX*, 213-227.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1943). *El circo*. Barcelona: Tipografía La Académica.
- MARQUERÍE, A. (1960). *Alfonso Paso y su teatro*. Madrid: Escelicer.
- MÁRQUEZ, H. P. (1990). *La representación de los personajes femeninos en el Quijote*. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, S.A.
- O.R. (1963). «Cine. Estreno de *Una tal Dulcinea*, en el Pompeya y Palace». *Arriba*, 29 de agosto, 18.
- MARTÍNEZ TOMÁS, A. (1961). «Teatros. Talía. Estreno de la comedia de Alfonso Paso *Una tal Dulcinea*». *La Vanguardia*, 19 de agosto, 22.
- MONTIJANO RUIZ, J. J. (2002). «Problemática social de la *bonne* en *Atrapar a un asesino*, de Alfonso Paso». *Elvira II*. 4, 125-134.
- MOSTAZA, B. (1961). «Teatro. Otra obra de Paso en el Recoletos». *Ya*, 4 de junio, s.p.
- P. R. (1963). «*Una tal Dulcinea*, en el Gayarre, Palace, Pompeya y Tívoli». *Madrid*, 27 de agosto, 18.
- PASO, A. (1961). *Una tal Dulcinea*. Madrid: Ediciones Alfíl.
- PACO, M. de (2003). «El teatro del primer Alfonso Paso». En *La comedia española: entre el realismo, la provocación y las nuevas formas (1950-2000)*, Marieta Cantos Casenave y Alberto Romero Ferrer (eds.), 171-186. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- PÉREZ RASILLA, E. (2007). «El humor en los personajes de Alfonso Paso (Entre el humor malhumorado y el humor como desahogo)». En *Humor*

- y humoristas en la España del franquismo*, Juan Antonio Ríos Carratalá (ed.), 205-217. Alicante: Universidad.
- POMBO ANGULO, M. (1961). «Estreno de *Una tal Dulcinea*». *La Vanguardia*, 6 de junio, 7.
- REDONDO GOICOECHEA, A. (2005). «Cuánto hablan las mujeres de Quijote, los casos de Marcela y Dorotea». En *El Quijote en clave de mujeres*, Fanny Rubio (ed.), 445-458. Madrid: Editora Complutense.
- RADERS, M. (1994). «La mujer en la vida y obra de Alfonso Paso: una contribución a la cultura de masas del franquismo». En *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 323-332. Zaragoza: Universidad.
- RÍOS CARRATALÁ, J. A. (2003). *Dramaturgos en el cine español (1939-1975)*. Alicante: Universidad.
- SIRERA, J. L. (1995). «Alfonso Paso. Esplendor y limitaciones del teatro comercial de los sesenta». En *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*, Alfonso del Toro y Wilfried Floeck (eds.), 97-124. Kassel: Reichenberger.