



Una actualización del mito quijotesco: El viaje infinito de Sancho Panza, de Alfonso Sastre

Mariano de Paco

Universidad de Murcia

La recreación de mitos clásicos es frecuente en el teatro de Alfonso Sastre (*El pan de todos*, 1952-1953¹; *Medea*, 1958; *Los dioses y los cuernos* -versión muy libre del *Anfitrión* de Plauto-, 1994-1995); también lo son las acciones históricas que poseen un carácter mítico (*Crónicas romanas*, 1968) o los personajes cercanos a él (*La sangre y la ceniza*, 1962-1965); los mitos bíblicos (*Revelaciones inesperadas sobre Moisés*, 1988); los del terror (*Ejercicios de terror*, 1969-1970) o de la actualidad (el toreo: *La cornada*, 1959; el cine: *El banquete*, 1965²). Cierta proximidad a ellos guardan los que se refieren al final de la existencia de eximios filósofos o creadores (*Los últimos días de Emmanuel Kant contados por Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann*, 1984-1985; *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?* -sobre Edgar Allan Poe-, 1990); y, más aún, los que se ocupan de la plasmación de mitos literarios (*Guillermo Tell tiene los ojos tristes*, 1956, y *El hijo único de Guillermo Tell*, 1980; *Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, 1977-1978; *Jenofa Juncal, la roja gitana del monte Jaizkibel* -basada en *La serrana de la Vera*, de Vélez de Guevara-, 1983; *Demasiado tarde para Filoctetes* -inspirada en *Filoctetes*, de Sófocles-, 1989).

El viaje infinito de Sancho Panza, escrita a finales de 1983 y principios de 1984 por un encargo hecho desde Italia³, y estrenada en el ciclo de Teatro Español Contemporáneo de la Exposición Universal de Sevilla en 1992⁴, se sitúa en este último grupo y, como sucede en esas piezas, en ella se lleva a cabo la inversión del mito literario en el que se sustenta, de modo que el dramaturgo nos presenta *lo que pudo ser*,

la otra cara de lo que se nos ha venido transmitiendo. Recordemos, por otra parte, que en los dramas de Sastre son abundantes las evocaciones de Cervantes y de su obra. Buena muestra de ello son las alusiones quijotescas de *Comedia sonámbula*, escrita con Medardo Fraile en los tempranos días de *Arte Nuevo*; la evidente memoria de la *Numancia* cervantina en *Crónicas romanas* y en *El nuevo cerco de Numancia*⁵; el comienzo de la parte segunda de *La sangre y la ceniza*⁶; o los nombres de los protagonistas de *Ahola no es de leil* (Rincón y Cortado).

La presencia de Cervantes es hija de la situación y del afecto en algunos poemas «celulares», así en el soneto que indica: «Como el buen Cervantes / en prisiones oscuras nos hallamos»⁷. En cualquier caso, el sentimiento de «homenaje» hacia el eximio escritor es constante para Sastre («Cervantes me ha acompañado siempre») como afirmó recientemente en la «Nota para esta edición» que antecede a *El nuevo cerco de Numancia*: «Mi homenaje a Cervantes es permanente, más o menos visible, a lo largo de toda mi obra... Esta *Numancia* mía forma parte de tal homenaje continuo, a veces declarado y otras implícito, y está escrita sobre el mismo plan de la tragedia cervantina; un proyecto sabio que desmiente la idea, que tanto ha circulado y sigue circulando de que Cervantes no pisaba con el mismo genio los territorios del teatro que los de la novela» (p. 40).

En las obras de recreación mítica o literaria nuestro dramaturgo realiza un tratamiento de los personajes que superpone a su condición clásica un punto de vista desde la actualidad que los hace distintos sin perder su referencia de origen, de ahí su carácter *fantástico*. En *Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, Melibea, Calixto y la tercera son los de Fernando de Rojas y, al mismo tiempo, también *otros*⁸. En *Jenofa Juncal* se mantiene la figura de la mujer vengadora de la pieza de Vélez de Guevara pero ese «monstruo femenino» es trasladado al País Vasco en nuestros días. En *Demasiado tarde para Filoctetes* Sastre introduce en la tragedia griega un elemento argumental y significativo básico de *La vida es sueño* calderoniana y la historia dramatizada sufre una modificación esencial puesto que su protagonista se niega a volver atrás, como sí lo hizo el héroe clásico.

Viene precedido *El viaje infinito de Sancho Panza* de una «Nota del autor» en la que éste señala que se ha limitado, en cuanto a la caracterización de los personajes principales, a extremar la idea del «quijotismo» sanchiano, que no es una interpretación reciente y que, además, se halla en el mismo texto clásico si se mira atentamente. Pero aquí se produce una *lectura* «que hace Sancho Panza de una obra en la que él es, en cualquier caso, un personaje esencial: el libro de Miguel de Cervantes sobre *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*». El «experimento» sastreano se fundamenta en esa singular configuración que hace que «reconociéndose en todo momento el texto cervantino y la índole de estas aventuras, también estamos ante "otro" don Quijote y "otro" Sancho Panza. Los mismos y, sin embargo, otros» (pp. 5-6). La perspectiva adoptada posee concomitancias con la que mostró Kafka en un corto escrito, que se reproduce parcialmente al frente de la obra, titulado «La verdad sobre Sancho Panza»⁹, según el cual el escudero crea el personaje de don Quijote al objetivar en la escritura sus pensamientos y obsesiones¹⁰.

La dualidad señalada enlaza con la dimensión fantástica sugerida desde el mismo título y que Pérez Puig quiso destacar en su puesta en escena de 1992:

El montaje que voy a darle a esta obra no va a tener nada de realista. Vamos a instalarnos desde el primer momento en el mundo de lo imposible, el único válido, el único que hace posible que este rústico, llamado Sancho Panza, tan apegado al suelo, continúe siendo fiel a un amo enloquecido y le siga creyendo capaz de llevarle hasta el gobierno de la ínsula. He de procurar, en definitiva, que el relato escénico no tenga en absoluto la aspereza y el rigor de las tierras manchegas, sino que, por el contrario, se parezca mucho más al mundo de la caballería andante, al espacio en que se mueven las fantasías de Don Quijote, donde Sancho ha entrado de lleno a vivirlo y a admirarlo, como el más ferviente catecúmeno¹¹.

El viaje infinito de Sancho Panza responde bien a los rasgos básicos de la *tragedia compleja* que ya señalé a propósito de unas obras del autor entonces *finales*: conciencia de la degradación final, manifestada con elementos cómicos, lúdicos e irónicos, y especialmente a través de un héroe irrisorio en un acentuado proceso de decadencia individual; conocimiento de los espectadores, y aun de los mismos personajes, de la situación *teatral*; presencia de caracteres mágicos y fantásticos que complejizan el realismo; liberación en la construcción dramática y en el lenguaje verbal; y estructura fragmentada¹².

A esa fragmentación compositiva en la que los episodios gozan de cierta autonomía que permite su modificación o supresión responde esta pieza¹³. El desarrollo de la misma es, sin embargo, cíclico, dado que la muerte de don Quijote y la referencia al manicomio de Ciudad Real en el que se encuentra Sancho enmarcan la acción y la dotan de un amplio alcance, el de la ambivalencia entre ficción y realidad, entre el sueño y la vigilia, la locura y la lucidez. El doctor Pedro Recio, personaje de dos historias en el drama y médico de la ínsula en el texto cervantino, puede representar las distintas posibilidades de interpretación; como sucede en el cuadro VII de *Jenofa Junacal*, con diferentes doctores y manicomio pero con idéntica circularidad e indeterminación, que trae a la memoria aspectos de anteriores experiencias sastreanas, como la de *El cuervo*.

Al iniciarse la obra, don Quijote agoniza y Sancho se dirige a él con las conocidas palabras con las que lo hace en la novela (parte II, capítulo LXXIV): «¡Ay, ay, ay! No se muera vuesa merced, señor mío, sino tome mi consejo y viva muchos años; porque la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir...» (p. 13); pero el caballero muere¹⁴ y desaparece llevado por cuatro actores desde el patio de butacas hasta el vestíbulo del teatro. Sancho, abrumado por la soledad y el dolor, intenta ahorcarse pero la cuerda se rompe y se salva al caer sobre una manta que sostienen quienes antes portaban el féretro; es un episodio que lo caracteriza desde el principio como el héroe irrisorio (también a veces lo es don Quijote) que protagoniza las tragedias complejas¹⁵. Tras el manteamiento, entra en escena el doctor Recio y el espectador advierte que Sancho está recluido en una casa de salud. Cuando responde al interrogatorio del médico, afirma algo que es fundamental en la inversión del mito: «En el caso de haber algún loco en esta historia, ese, como le digo, sería yo, señor médico; yo mismo, que fui el que sacó a Don Quijote de la Mancha de su pesado sueño...». (p. 21)

El libro que ha recogido las andanzas del que Recio denomina «viaje fantástico» o «viaje paranoico al infinito» (como Oronoz llamaba «viaje imaginario» al de Pedro en *Jenofa Juncal*) no dice toda la verdad, no por culpa de Cervantes, sino «debido a la pluma arábica de Cide Hamete Benengeli» que en el manuscrito del que aquél se sirvió comete «algunas graves inexactitudes» (p. 19), precisa Sancho. Fue él mismo quien se esforzó, iluminado por un sueño del que también don Alonso Quijano era personaje y simultáneo receptor, para que éste recordase sus anteriores aventuras, de las que se habría olvidado por efecto de un encantamiento, mientras «se muere a chorros a causa de su grande melancolía» en su casa de Valdepeñas. Él se resiste con cuerdos argumentos a las persuasivas afirmaciones de Sancho:

Has dado, vecino mío, en la mayor locura en que puede caer el individuo humano, que es la de tomar lo fantástico por real y viceversa; y ello te hace verme a mí como lo que no soy ni he sido nunca. Anda, pues, a tus honrados quehaceres, y déjame dormir aquí, a pierna suelta, que es el único placer de que puedo ir gozando...

(p. 29)

Pero, al fin, Alonso reconoce en su vecino «al mejor escudero del mundo» y le promete: «A la del alba de pasado mañana habremos de salir tú y yo...». Las escenas siguientes muestran el «armamento y salida» del hidalgo y la aventura con los gigantes, en los que don Quijote tan sólo ve molinos de viento y Sancho, por el contrario, unos «grandes monstruos» (C. V). Si en esta ocasión aquél es convencido y, por ello, derribado de la cabalgadura y herido, en el Cuadro VII, con los disciplinantes, no llega a intervenir porque no ve ninguna señora prisionera, como el escudero cree, sino únicamente «una procesión que ha salido en rogativa religiosa...», visión que en el texto cervantino manifiestan el narrador y Sancho.

En el Cuadro VI tiene lugar el episodio en el que don Quijote libera a los presos (como se cuenta en el capítulo XXII de la primera parte de la novela), que supone un nuevo cambio puesto que ahora es el hidalgo quien decide evitar que marchen forzados a galeras. Hay, pues, una mantenida ambigüedad potenciada por la distinta respuesta de los dos protagonistas en unos u otros momentos. Pero también respecto a personajes diferentes, como sucede en el Cuadro XI cuando Sancho habla de una gran fortaleza «erizada de torres y a buen seguro guardada por miles de valientes soldados», frente a lo que afirmó el Pastor y ven el Barbero y el Cura. El público, no obstante, se ha de encontrar con ese señorial castillo, ya que así lo señala la acotación. La realidad parece en ese caso responder fielmente a la imaginación del escudero, compartida por el lector-espectador: «Dos bellas damas, a quienes nuestros amigos el cura y el barbero verán como si fueran una ventera y su criada...». (p. 78)

La percepción distanciadora, desde el punto de vista de la actualización renovada del mito, que apunta el criado («Será razonable lo que dice pero, para mí, que se está perdiendo una aventura de esas que luego se suelen escribir con letras de oro en los anales de la Historia», p. 67) multiplica el juego de la ficción literaria, la acción teatral y

la realidad acaecida. La complejidad es mayor cuando se prevé un futuro que está ocurriendo, con planos temporales que se interfieren:

Cura.- Así tendría que decir su historia, si algún día se escribiera.

Barbero.- (*Soñador.*) En cierto lugar de la Mancha «vivía un hidalgo de los de lanza en astillero»... ¿algo así será?, «adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor», como usted acaba de recordar, señor cura.

(p. 74)

Las frecuentes confusiones de términos y de nombres propios, comenzando por los de Cervantes o don Quijote, evocan los cómicos y repetidos errores de Sancho (que en el drama se extienden a los demás personajes), pero evidencian por otra parte la ambigüedad que venimos indicando y que se refuerza con el empleo de una penetrante ironía, como en *Tragedia fantástica de la gitana Celestina*. Otros aspectos que unen esta obra con *El viaje infinito de Sancho Panza* son la utilización de anacronismos que actualizan la historia y la aparición de un lenguaje marginal, del mismo modo que en otras tragedias complejas¹⁶. En algunos momentos de ésta se hacen especialmente visibles y puede recordarse a este respecto el citado cuadro de la liberación de los galeotes, si bien se hallan esparcidos a lo largo de toda la pieza, ayudando decisivamente a configurar su construcción dramática.

Cervantes señala al final de la primera parte de *Don Quijote de la Mancha* (capítulo XLVI), por medio del narrador, que a Sancho «le faltaba bien poco para tener la misma enfermedad de su amo» y Alfonso Sastre va mostrando la progresiva complacencia con la que don Alonso se quijotiza por la intervención sanchopancesca. Al dar comienzo la parte segunda del drama, tras la vuelta a casa que da término a la primera, amo y criado recuerdan lances pasados en una llamativa mezcla de realidad y fantasía de la que, a la vez, son y no son conscientes. En esta parte se continúa con episodios cervantinos (que Sastre selecciona guardando fidelidad al modelo): Cueva de Montesinos (con cuya escena tiene curiosas semejanzas el Cuadro VIII de *Los últimos días de Emmanuel Kant*), sucesos con los Duques, estancia en Barcelona..., pero todo desemboca en una amarga indeterminación existencial¹⁷, que alcanza su límite máximo cuando don Quijote reconoce en Sansón Carrasco al fingido Caballero de la Blanca Luna (C. XXI):

(El rostro de Don Quijote ha palidecido. Está como herido por el rayo.) ¡Dios mío, todo da vueltas alrededor de mí! ¡El mundo va girando en el infinito, y yo estoy sintiendo unos... vértigos... infernales! ¡Socorro, socorro! (Su patético grito resuena con lejanísimos ecos. Lo recogen entre todos y lo depositan en el suelo, como si fuera un muñeco roto. Sancho grita con una infinita angustia, como si se estuviera hundiendo el mundo.)

Después, se produce la muerte del caballero en su lecho, como en la novela, enlazando con el primer cuadro del drama. Pero en el texto de Cervantes el caballero reconocía ante el Cura, el Bachiller y el Barbero su verdadera identidad («Dadme albricias, buenos señores, de que ya no soy Don Quijote de la mancha, sino Alonso Quijano, a quien mis costumbres me dieron renombre de *Bueno*», II, LXXIV); mientras que Sastre ha querido resumir en sus palabras finales el sentido que da a la fábula, creando al invertirla una pluralidad de planos: «Yo era don Alonso Quijano el Bueno, y yo era también, sin saberlo, hasta que el gran Sancho me lo descubrió, Don Quijote de la Mancha; y él es un labrador, y también un famoso escudero de las Caballerías» (p. 148).

Estamos, pues, ante una historia verdadera y fingida cuya fantástica ambigüedad crece con la vuelta al manicomio de Ciudad Real en el último cuadro; desde él, anuncia Sancho su fallecimiento y se despide con palabras de Cervantes en el «Prólogo» de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*: «¡Adiós gracias, adiós donaires, adiós regocijados amigos; que yo me voy muriendo, y deseando veros presto contentos en la otra vida!». A través del «viaje infinito» se ha llegado a la muerte (como acontece en dramas recientes de Sastre) de don Alonso Quijano y de Sancho, protagonistas *de otro modo* en esta versión del mito literario cervantino compuesta por Alfonso Sastre, un dramaturgo que tanta admiración profesa a su gran creador.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo