



10 Recreaciones Quijotescas en Europa

Olga Margallo,
Antonio Muñoz de Mesa,
Ximena Escalante

Clown Quijote de la Mancha

edición de
María Fernández Ferreiro

RECREACIONES QUIJOTESCAS EN EUROPA



La colección «Recreaciones quijotescas en Europa» se propone promover y difundir, en ámbito nacional e internacional, ediciones críticas y traducciones de las reescrituras o reelaboraciones de la novela de Miguel de Cervantes *Don Quijote de la Mancha*, además de estudios e investigaciones de la novela y sus reinterpretaciones desde sus orígenes hasta la época contemporánea.

La calidad científica de las publicaciones se garantizará con un proceso de revisión por pares (peer review), y de los Comités internacionales científico y editorial.

La colección contempla ediciones en forma impresa o digital con un modelo de difusión de pago o de acceso libre (open access).

La collana «Recreaciones quijotescas en Europa» intende promuovere e diffondere, in ambito nazionale e internazionale, edizioni critiche e traduzioni di riscritture o rielaborazioni del romanzo di Miguel de Cervantes «Don Quijote de la Mancha», nonché studi e ricerche sull'opera e le sue reinterpretazioni dalle origini fino alla contemporaneità.

La qualità scientifica della collana è garantita da un processo di revisione tra pari (peer review) e dai Comitati internazionali, scientifico ed editoriale.

Sono previste edizioni in formato cartaceo e digitale, con accesso a pagamento oppure aperto (open access).

Dirección

Agapita Jurado Santos

Codirección

Emilio Martínez Mata

Comité editorial

Maria Fernanda de Abreu (Universidade Nova de Lisboa);

Guillermo Carrascón (Università degli Studi di Torino);

María Fernández Ferreiro (Universidad de Oviedo);

Agapita Jurado Santos (Università degli Studi di Firenze);

Aaron M. Kahn (University of Sussex); Emmanuel Marigno (Université Jean Monnet – Saint-Étienne);

Emilio Martínez Mata (Universidad de Oviedo); Iole Scamuzzi (Università di Torino); Raquel Serrano

González (Universidad de Oviedo)

Comité científico

Fabio Bertini (Università degli Studi di Firenze);

Anna Bognolo (Università di Verona); Jean Canavaggio (Université Paris X Nanterre);

Begoña Lolo (Universidad Autónoma de Madrid); José Manuel Lucía Megías (Universidad

Complutense de Madrid); José Manuel Martín Morán (Università del Piemonte Orientale);

Carlos Mata Induráin (Universidad de Navarra); José Montero Reguera (Universidad de Vigo); Pedro

Javier Pardo García (Universidad de Salamanca); Donatella Pini (Università di Padova); Maria Grazia

Profeti (Università degli Studi di Firenze); Laura Riccò (Università degli Studi di Firenze); Aldo

Ruffinatto (Università degli Studi di Torino), Caterina Ruta (Università di Palermo)

Comité de redacción

Luca Baratta (Università degli Studi di Firenze); Pablo José Carvajal Pedraza (Universidad de Oviedo);

María Fernández Ferreiro (Universidad de Oviedo); Arianna Fiore (Università degli Studi di Firenze);

Elisa Martini (Università degli Studi di Firenze); Alfredo Moro Martín (Universidad de Cantabria);

Francisca Torrente Sánchez-Guisande (Università degli Studi di Firenze);

Colección ediciones modernas Dirección

María Fernández Ferreiro

OLGA MARGALLO, ANTONIO MUÑOZ DE MESA,
XIMENA ESCALANTE

CLOWN QUIJOTE
DE LA MANCHA

edición de
María Fernández Ferreiro

*Esta obra forma parte del proyecto
"QTheatre, Theatrical Recreations of Don Quixote in Europe",
financiado con el apoyo de la Comisión Europea.
Esta publicación es responsabilidad exclusiva de su autor.
La Comisión no es responsable del uso que pueda hacerse de la información aquí difundida.*



Cofinanciado por el
programa Europa Creativa
de la Unión Europea

GREC
GRUPO DE ESTUDIOS
CERVANTINOS

Q THEATRE
Theatrical
Recreations of
Don Quixote
in Europe

© 2019 Società Editrice Fiorentina
via Aretina, 298 - 50136 Firenze
tel. 055 5532924
info@sefeditrice.it
www.sefeditrice.it

ISBN: 978-88-6032-537-2
ISSN: 2610-9034

Proprietà letteraria riservata
Riproduzione, in qualsiasi forma, intera o parziale, vietata

ÍNDICE

Introducción	IX
Los autores	IX
La obra	X
El concepto de <i>clown</i>	XI
Argumento	XII
Episodios Quijotescos adaptados	XIII
Procesos de adaptación	XIV
Lenguaje	XVI
Personajes	XVI
Escenografía, vestuario y música	XIX
Nota editorial	XXI
Bibliografía citada	XXII
 <i>Clown Quijote de la Mancha</i>	 1

El *clown* condensa en sí mismo a don Quijote y Sancho Panza. Es idealista y pragmático. Soñador y realista.

Jesús Jara,
El Clown, un navegante de las emociones

INTRODUCCIÓN

LOS AUTORES

Clown Quijote de la Mancha tiene una autoría triple: Olga Margallo, Antonio Muñoz de Mesa y Ximena Escalante.¹ Les agradezco a los tres haberme permitido trabajar con su texto y su siempre amable disposición a atenderme.

Olga Margallo es licenciada en Arte dramático en las especialidades de Dirección escénica y de Interpretación. Como actriz, ha trabajado en diferentes series de televisión y como directora de teatro, sus espectáculos han sido estrenados en los teatros más importantes de la capital española: Compañía Nacional de Teatro Clásico, Teatro Español, Circo Price y Centro Dramático Nacional. Ha recibido el premio Goya como directora por el cortometraje documental *El teatro prohibido*. Actualmente compagina su trabajo en teatro con la formación y el desarrollo de contenido para su canal de YouTube *OlgayAntuan*, que mantiene con su pareja, Antonio Muñoz de Mesa.

Antonio Muñoz de Mesa es actor, guionista, director, productor, presentador y desarrollador de contenido para YouTube junto a Olga Margallo. Estudió en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid y Dirección cinematográfica en el Centro Universitario de Artes TAI. Ha recibido, entre otros, varios premios por su película *Amigos de Jesús* (2007), en la que ejerce de actor, guionista, director y productor.

Tanto Olga Margallo como Antonio Muñoz de Mesa dirigen Uroc Teatro, una compañía fundada en 1985 por Juan Margallo y Petra Martínez. La compañía recibió el premio FETEN a la Mejor Dramaturgia, la Mejor Dirección y el Mejor Espectáculo de Teatro por *Qué es la vida* en 2003 y, en 1999, los premios FETEN a Mejor Dirección y Mejor Vestuario y Caracterización por *Clown Quijote de la Mancha*. Uroc Teatro también recibió el premio Max al mejor espectáculo familiar por *Qué es la vida* en 2004 y, en 2010, la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes por su trayectoria.

¹ En un trabajo anterior (Fernández Ferreiro 2016) hacía constar, erróneamente, que era obra de solo dos autores.

Ximena Escalante es dramaturga y guionista mexicana.² Estudió Dirección de escena en el Centro Universitario de Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México, se diplomó en la Escuela de Escritores en España y tiene una licenciatura en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid en Escritura y Ciencias teatrales, escuela donde coincidió con Olga Margallo. Sus obras de teatro han sido traducidas a varios idiomas y representadas en diferentes partes del mundo. En la actualidad, es directora de la carrera de Dramaturgia y Guion en CasAzul Artes Escénicas Argos y directora de la residencia Consultorio de Dramaturgia en Oaxaca. Entre otros premios en su carrera artística, en este 2019 ha recibido el Premio nacional de Dramaturgia Juan Ruiz de Alarcón.

LA OBRA

Clown Quijote de la Mancha se estrenó en Valdemoro (Madrid) en el año 1998, representada por la compañía Uroc Teatro y dirigida por Olga Margallo. Como ya se ha mencionado, recibió en 1999 los premios FETEN a Mejor Dirección y Mejor Vestuario y Caracterización. Ha sido representada en numerosas ocasiones —más de quinientas—, la más actual de la que tenemos noticia, en 2015 en Alcázar de San Juan (Ciudad Real). Además, la representación fue grabada el 28 de enero de 2006 en el Teatro Español de Madrid y está disponible en el Centro de Documentación Teatral.³ Sin embargo, hasta ahora era una obra inédita —no había sido publicada—.

Esta obra tiene dos finalidades básicas y complementarias la una de la otra (y consigue ambas): la primera, como pieza de *clown*, entretener y divertir. La segunda, como obra dirigida a la infancia, dar a conocer el *Quijote* de Cervantes, no solo como texto narrativo fundamental de la historia de la literatura española, sino también como modelo de conducta, subrayando el carácter idealista del hidalgo y la importancia de tener sueños por los que luchar.⁴ Destaca, en este sentido, el breve discurso final en el que Quijote declama: «Mientras me quede fuerza seguiré soñando, pues la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir sin más ni más, que es lo mismo que dejar de soñar» (p. 25), que retoma, en parte, las palabras de Sancho Panza ante su amo moribundo en *Quijote*, II, 74.

En relación con sus características, destaca el mecanismo metateatral de la ruptura de la cuarta pared, una estrategia en gran parte implicada por el género

² Ximena es nieta de Álvaro Custodio, otro autor con una adaptación teatral quijotesca que ha sido editada también este año en esta misma colección: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*.

³ La Teatroteca del Centro de Documentación Teatral es accesible desde el enlace <http://teatroteca.teatro.es> y permite el préstamo en línea de la grabación completa. (Consultado el 9 de julio de 2019.)

⁴ En una comunicación con Olga Margallo, ella relaciona, precisamente, el montaje teatral del *Quijote* con su propia infancia: «Decidí montar el *Quijote* porque mi padre desde pequeña me leía trocitos. Muchas veces de pequeña pensaba que existía, que era alguien real».

de la obra: el *clown*. En la primera parte de la obra, en un momento determinado, los personajes rompen la cuarta pared e interaccionan con el público con el fin de aclarar ciertos significados de vocabulario de la novela cervantina, como *adarga*, *rocín* o *caballero andante* (p. 9). En el texto editado este juego con el público no se aprecia, en realidad, porque las respuestas las dan los propios payasos. Sin embargo, en la grabación de la obra del año 2006 previamente mencionada sí se ve perfectamente.

Más adelante, ya en la segunda parte, también hay un destacable momento de interacción entre actores y público, este sí, marcado en el texto. Para hacer el papel de Pentapolín del Arremangado Brazo, Quijote y Sancho suben al escenario, de entre el público, a una persona («un padre (o un niño si no hay padres)», p. 17).

Además, en esta segunda parte, el público colaborará, como creador de efectos especiales, en la farsa de Clavileño, cuando Quijote y Sancho son engañados y les dicen que van a volar por las regiones del aire (p. 22) en un caballo mágico. El Cura, el Ama y la Sobrina explican a los espectadores cómo crear efectos de sonido para hacer más verosímil el vuelo de Clavileño a la pareja burlada.

Estas tres interacciones con el público sirven para crear un ambiente colaborativo y de distensión y para hacer partícipes a los espectadores, de algún modo, de la representación a la que están asistiendo. Así, el público no está en el teatro de forma pasiva sino activa.

EL CONCEPTO DE CLOWN

El título de esta adaptación, *Clown Quijote de la Mancha*, es la versión reducida del título de la novela de Miguel de Cervantes con la palabra *clown* añadida. Es decir, sus autores han marcado el género de la obra ya desde su mismo título, para destacar, así, la parte más cómica de la novela cervantina.

De manera muy resumida, el género *clown* define a las obras representadas por payasos. Los *clowns*, payasos o bufones se remontan a épocas anteriores a Cristo y la mayoría de las culturas han tenido su propio personaje *clown* y su propia forma de nombrarlo. En España, por ejemplo, se podrían asemejar al *clown* los personajes del bobo y del gracioso del teatro del Siglo de Oro. Por su parte, en Italia, se encuentra el Arlequín de la *commedia dell'arte*, un género que se puede considerar «el puntal sobre el que se afirma el arte del gesto y del humor. El teatro basado en la convención, el guiño y la complicidad con el público. En definitiva, el arte del *clown*» (Jara 2000: 29).

En el circo se encuentra el origen de la pareja más famosa de payasos: el Clown —de cara blanca, el listo, representa la razón y el orden— y Augusto —el bufón, el tonto, representa la locura, la transgresión y la inocencia— (Jara 2000: 33), y, con el cine, el género del *clown* llegó a su más alta popularización (figuras del cine mudo como Chaplin, Keaton o Harold Lloyd, según Jara 2000: 29). Aun-

que el considerado como el padre del *clown* moderno es Joseph Grimaldi (1778 – 1837), un mimo y payaso inglés que fue el artista que elevó al *clown* de cara blanca al papel de protagonista.⁵

En resumen, un *clown* —un payaso— es un personaje cómico familiar (es decir, apto para el público infantil) de pantomima y circo, al que se conoce por su inconfundible maquillaje, extravagante indumentaria, travesuras ridículas y bufonadas, y cuyo propósito es provocar la risa.

Sobre su aspecto, el elemento más característico de un *clown* posiblemente sea su nariz roja.⁶ Este accesorio provoca, primero, una identificación instantánea del personaje con la figura del payaso y, segundo, lo dota de cierta simpatía y comicidad.⁷

En relación con esto último, el humor del *clown* es muy visual, se basa en situaciones absurdas y una acción física enérgica y exagerada. Pero su humor es siempre positivo,

implica una mirada positiva de la vida, incluso ante la adversidad; nos permite ser capaces de reírnos de nuestra propia condición humana, sin perder por ello la autoestima, y facilita las buenas relaciones entre las personas, al dispersar las tensiones emocionales (Dream 2012: 38).

Caroline Dream (2012: 101) resume cómo produce humor un *clown* de la siguiente forma: «Los estímulos esenciales para provocar la risa son la incongruencia, lo inesperado y el juego». Además, aunque las acciones del *clown* sigan una lógica, no será la lógica habitual.

Los *clowns*, por otra parte, buscan la conexión directa con su audiencia, «su arte requiere que miren y compartan con su público» (Dream 2012: 61), y de ahí que rompan habitualmente la cuarta pared, como hemos visto en la obra que nos ocupa.

Por último, en la actualidad, el *clown* ha traspasado la frontera del espectáculo y también se aplican «técnicas de *clown*» en contextos educativos, empresariales o de terapia (Jara 2000: 29).

ARGUMENTO

El argumento de *Clown Quijote de la Mancha* es sencillo, aunque se divide en dos partes diferenciadas: en la primera, seis *clowns* se plantean el montaje del *Quijote* —empezando desde el paso más básico que es su lectura— con la ayuda del pú-

⁵ La autobiografía de Grimaldi fue editada —y reescrita— póstumamente por Charles Dickens, en 1838: *Memoirs of Joseph Grimaldi*. Berti (2011) explica los avatares de esta reescritura.

⁶ «La máscara más pequeña del mundo», según Jesús Jara (2000: 61) y Pérez Ordás, Haro González y Fuentes Aragón (2011: 90).

⁷ Jara (2000: 62) apunta que los accesorios que vistan al *clown* deben ser siempre coloridos, para «dotar a las personas que las portan de un espíritu benigno y, al mismo tiempo, de un aspecto diferente y simpático».

blico (mayoritariamente, infantil). La segunda parte es, ya, la representación de las aventuras de don Quijote y Sancho Panza en escena. Es decir, la obra tiene una estructura metateatral con dos niveles de realidad: por una parte, la obra1 y, dentro de esta, la obra2.

En la primera parte hay ecos de *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello. La obra comienza con cinco *clowns* en escena. Ninguno sabe bien qué hace ahí hasta que entra el Director; entonces todo se aclara, como dice Totó: «Ya me acuerdo, somos cinco payasos en busca de director» (p. 6). Los payasos leerán el *Quijote* y, con la ayuda del Director, pondrán la novela cervantina en escena en esa segunda parte que hemos denominado obra2 con una selección de episodios que se comentan en el siguiente apartado.

EPISODIOS QUIJOTESCOS ADAPTADOS

Los episodios de la novela cervantina que se adaptan en la segunda parte de esta recreación, con las modificaciones que iremos apuntando, son los siguientes:

- La batalla contra los molinos de viento. En ella, los dos molinos están personificados y tienen voz. Son dos molinos asustados por que un caballero los ataque repentinamente, lo que contrasta cómicamente con la visión que de ellos tiene el hidalgo, que cree que son unos feroces gigantes.
- Una mención a Andrés —el muchacho maltratado por su amo—: «Quijote: No me distraigas, Sancho, que allí veo cómo azotan injustamente a un pobre campesino, ¡vamos a liberarle!» (p. 14). No obstante, este episodio no pasa de la referencia y no tiene lugar en escena.
- El rey Pentapolín del Arremangado Brazo que don Quijote ve, en la novela original, en el episodio de los ejércitos de ovejas y cabras, aquí es un caballero que Quijote vence y ha de prometer que le donará uno de sus reinos a Sancho Panza. El personaje de Pentapolín lo representa un espectador que sale de entre el público, como ya se comentó previamente.
- El mono adivino de maese Pedro se convierte en la adaptación en el enano Malandrín, que aparece junto a la Hechicera. A diferencia del mono cervantino, que no podía predecir el porvenir, Malandrín «todo lo sabe (...) del pasado, del presente y del futuro» (p. 18). Si maese Pedro era Ginés de Pasamonte en la novela, aquí la Hechicera es el Ama del hidalgo y el enano adivino, su Sobrina.
- El Caballero de los Espejos reta a Quijote a subirse al caballo Clavileño:

CABALLERO DE LOS ESPEJOS. (...) Si don Quijote de la Mancha consigue llegar hasta [la cuarta región del aire], tendrá, sin duda, la mayor gloria que jamás caballero alguno podrá conseguir: la mano de la sin par Dulcinea. Pero si no, queda a mi disposición el pedir un deseo sobre su persona, el cual, por las leyes de la alta caballería, tiene que ser concedido (p. 22).