



STEFANIA DI CARLO

## EL ENCIERRO DE CERVANTES

*El Quijote en la dramaturgia argentina de la dictadura y la postdictadura*

**ABSTRACT:** The following article analyzes three theater pieces produced during the dictatorial and post-dictatorial periods in late 20th-Century Argentina: *El acompañamiento* (1981) by Carlos Gorostiza; *Ladran, Che!* (1994) by Carlos Alsina, and *La razón blindada* (2005) by Aristides Vargas. The essay explores the way these plays rewrite and re-signify Cervantes's Don Quixote as means to reflect upon topics like captivity, freedom, the disciplinary State (Foucault), and utopia. The appearance of Don Quijote in these plays—either as a character or an ideal—helps us understand the role of the fantastic as an artistic response and as an alternative to the horror engendered in the context of dictatorial regimes.

**KEYWORDS:** Don Quixote; Cervantes; Argentine Theater; Argentine Dictatorship; Captivity.

*Lei sa che il teatro mette le ali al cuore e pure alla ragione. Lei ha paura di un'evasione.*  
La stoffa dei sogni (2016)

Año 1973, 11 de septiembre, Santiago de Chile: el general Augusto Pinochet vuelca el gobierno democráticamente electo de Salvador Allende. Un mes después, pidiendo asilo en la Embajada Argentina, unos cuantos refugiados quedan a la espera de un salvoconducto para salir del país. Entre ellos el exasesor cultural Ariel Dorfman que recuerda la experiencia como apocalíptica.<sup>1</sup> Éste, conocedor de Cervantes y de su más célebre novela, propuso leerla junto con los que compartían la suerte del cautiverio, la misma del alcaíno que, “como ellos, sintió el desafío, mientras escribía las dos partes de *El Quijote*, de nutrir, en un mundo cruel, una paciente creatividad” (Dorfman 2016, 132). De hecho, parece que Cervantes empezó la gestación de la novela cuando estuvo preso, aunque no sabemos en cual ocasión – puede ser en Castro del Río (1592) o en Sevilla

---

<sup>1</sup> “Un jardín otrora opulento arrasado por la presencia desbordante de huéspedes indeseables. Cuerpos malolientes haciendo cola ante baños arruinados por el sobreuso y perpetuamente hambrientos debido a que la cocina era incapaz de alimentar tantas bocas ávidas. Y, sobre todo, un ambiente sofocante, sobre todo el hedor de la desolación y el miedo” (Dorfman 2016, 132).

(1597), más difícilmente entre 1575 y 1580, o sea durante los años de su cautiverio argelino<sup>2</sup> – como explica en el prólogo del *Quijote* de 1605:

Desocupado lector: sin juramento me podrás creer que quisiera que este libro, como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse. Pero no he podido yo contravenir al orden de naturaleza, que en ella cada cosa engendra su semejante. Y, así, ¿qué podía engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío, sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno, bien como quien se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación? El sosiego, el lugar apacible, la amenidad de los campos, la serenidad de los cielos, el murmurar de las fuentes, la quietud del espíritu son grande parte para que las musas más estériles se muestren fecundas y ofrezcan partos al mundo que le colmen de maravilla y de contento. (CVC)

Aunque hay que contemplar la posibilidad de que el autor se refiera aquí a una cárcel simbólica, quedan claras las circunstancias en las que su criatura se engendra: una prisión incomoda y ruidosa donde su ingenio es “estéril y mal cultivado.”

Este paralelo entre el cautiverio y la obra de Cervantes, como veremos más detalladamente en las recreaciones teatrales argentinas aquí analizadas, se ha convertido en el *fil rouge* para muchos lectores afines: “una especie cautiva de la violencia y la desigualdad, de la codicia y la estupidez, de la intolerancia y la xenofobia y el fundamentalismo, náufragos en un planeta del que hemos perdido el control” (Dorfman 2016, 134). Así en Cervantes y en su poética, y luego en los autores de recreaciones quijotescas y sus obras, la creación y la libertad que el quehacer artístico conlleva son los temas que se contraponen al del cautiverio.<sup>3</sup> Don Quijote es una criatura que se ha convertido en un símbolo de libertad y esperanza, en una figura mítica portadora de valores universales, capaz de dialogar críticamente con todos los tiempos, algunos de ellos demasiados duros para ser vividos y recordados sin recursos poéticos y metafóricos. Como afirma Alba Saura Clares en su estudio sobre recreaciones shakespearianas, en una época como la de la dictadura, “el arte deberá ofrecer distintas respuestas ante un país marcado por la censura, la tortura, el miedo, la desaparición, el exilio y la muerte; en

<sup>2</sup> Cervantes pasó varios años en la cárcel por cargos diferentes y en diferentes lugares. Para detalles del cautiverio de Cervantes, véase entre otros Byron 1978, caps. 16-19.

<sup>3</sup> De hecho, como recuerdan las palabras de Rey Hazas, Cervantes hizo que la libertad se convirtiese en la base de su poética, “la libertad se extiende al novelista, al creador, y a los lectores, al mismo tiempo que a la creación misma y a sus entes de ficción” (Rey Hazas 1990, 375). Libertad que Cervantes proyecta en el mundo cervantino-quijotil y siempre defiende. “Es por demás lógico que don Quijote proteja la huida de Marcela, y al encontrarse con la cadena de galeotes sienta la ineludible necesidad de darles suelta. Abiertas las cataratas del libre opinar, y del ‘a mí me parece’, cada uno de esos seres encarnará algo así como un librín de caballerías bolsillable, amén de un lector y de un intérprete para su mensaje. Cervantes puso en paréntesis la sociedad de su tiempo, y se organizó para él otra más razonable, cuya estancia más frecuente fue situada bajo el abierto cielo que el sol y las estrellas esclarecen” (Castro 1974, 118).

definitiva, por la violencia como herramienta legalizada y asumida como una forma de vida” (2016, 145).<sup>4</sup>

Gorostiza, Alsina y Vargas, autores de las tres obras que presento aquí, se hacen portavoces de la exigencia de sus protagonistas: buscar una salida de la realidad, escaparse. Como veremos, en un contexto tan excepcional como el del encarcelamiento, el eco político e histórico de la dictadura cívico militar y de la posdictadura, junto con las referencias ya aclaradas de la vida de Cervantes que se perciben a la vez en los tres textos, resulta imprescindible a la hora de estudiarlos – aunque en algunos sea más evidente que en otros. Otro recurso interesante es analizar los textos a través de la lente de “lo fantástico”, a partir de su teorización en la literatura. En los Setenta Todorov afirma que “lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (1986, 19), o sea se caracteriza por una respuesta de un ser frente a algo extraño. Lo que leemos en el estudio de Roas acerca de lo fantástico contemporáneo nos proporciona un matiz diferente y una perspectiva ligeramente desplazada, menos antropocéntrica y más general: “lo que [lo] caracteriza [...] es la irrupción de lo anormal en el mundo en apariencia normal, pero no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la posible anormalidad de la realidad” (2001, 37). La posible anormalidad de lo real que aquí se postula en las dramaturgias elegidas es, precisamente, la normalización del horror producido en la dictadura. En los textos analizados encontramos una relación inversa a las presentadas por los relatos fantásticos “convencionales”, un proceso que se realiza al revés: no se presenta aquí algo extraño a la realidad, sino que, ante la incertidumbre y la angustia de esta, tan aterradora como para ser contada, se busca otra forma para expresarla, de modo que todo lo espantoso que ocurra aparezca suavizado y suspendido en un lugar y un tiempo indefinido. Percibir lo real como posible irrealidad quizás sea la clave para alejarse de ello en cuanto inexplicable e inaceptable. La razón, que ha fracasado por la barbarie a la que tuvo que asistir, se esconde para poder sobrevivir, y mira desde la irrealidad la maldad que no puede seguir aceptando.

La dramaturgia de Carlos Gorostiza es el único rastro encontrado de los años de la dictadura de Videla que tenga referencias, si bien poco explícitas, a la novela de Cervantes. La obra se estrena en 1981, en el marco de Teatro Abierto, movimiento artístico que se enfrenta al autoritarismo del gobierno militar<sup>5</sup>. Su autor – junto con

---

<sup>4</sup> En el artículo, que estudia las adaptaciones de *Macbeth* en el teatro argentino de la dictadura y posdictadura, Saura Clares analiza cómo las figuras shakespearianas, retomadas en ese difícil contexto histórico-político, les sirven a dramaturgos como Carlos Somigliana para poder hablar de la realidad horrorosa de la dictadura, para evadir la censura y comentar, desde lo simbólico, la realidad argentina de ese momento.

<sup>5</sup> El proyecto fue inaugurado en julio de ese mismo año, vinculado a la exigencia de un teatro comunitario que pretende expresarse libremente en un período histórico de represión total: “Los veintiún

Griselda Gambaro, Ricardo Monti, Roberto Cossa, Aída Bortnik, Eduardo Pavlovsky y Carlos Somigliana – se menciona entre los escritores argentinos más prolíficos que se distinguieron en el uso de la metáfora y el enmascaramiento en la poética dramática (Dubatti 1994, 467).<sup>6</sup>

El tema central del texto es la libertad: Tuco, un hombre de mediana edad segregado desde hace una semana en lo que parece ser un sótano<sup>7</sup>, se convence de que puede dejar su trabajo en la fábrica para reinventarse cantante de tango. Seguro de su futuro éxito y total satisfacción, se ejercita en el canto, ensayando “Viejo smoking” de Carlos Gardel<sup>8</sup> y esperando a su acompañamiento, un guitarrista que el Mingo, compañero de trabajo que alardea contactos en la televisión, asegura de haberle conseguido. Este fanfarrón, al igual que los libros de caballería en el *Quijote*, ha llenado la cabeza del protagonista de ideas extrañas – le hizo creer que podía perseguir su sueño y hacerlo realidad. Tuco, como don Quijote, se ve obstaculizado por su familia, que lo cree loco; como el caballero, se rebautiza – en este caso su nombre artístico es Carlos Bolívar – pero, a diferencia del hidalgo, emprende su aventura sin salir de su propia morada, eligiendo aislarse y dedicarse a los ensayos de canto. Aunque el protagonista parece estar encerrado en el

---

espectáculos que integraron Teatro Abierto 81 acentuaban la crítica al contexto autoritario y un marcado antagonismo frente a la dictadura. Casi todos los textos entraban en polémica con el hacer del discurso autoritario” (Pellettieri 2015, 199). Para más información sobre la experiencia de Teatro Abierto véase entre otros Saura Clares (2023).

<sup>6</sup> Esta obra se considera hoy un clásico y cuenta con numerosas representaciones en las sucesivas e incluso recientes temporadas teatrales en Argentina: la última representación de la que tengo noticias es del 14 de febrero 2023 en La Pedrera (Uruguay), interpretada por Carlos Berraymundo y Luis Manchini. A diez años de su estreno teatral, Carlos Orgambide propone una transposición cinematográfica del texto de Gorostiza (*El acompañamiento*, 1991), escrita y dirigida por él mismo. Se puede ver la película completa a este link: <<https://youtu.be/gm4N5ZeuJ6I>>.

<sup>7</sup> En la versión dirigida por Leonel Figliolo Jara (<[https://youtu.be/\\_Ws-v1PO9bc](https://youtu.be/_Ws-v1PO9bc)>) en las paredes del ambiente destacan una bandera de Argentina, una foto de Carlos Gardel y otra de Osvaldo Pugliese – objetos pertenecientes a la cultura argentina y vinculados a la identidad nacional, reiterados en la obra del autor. “Gorostiza articula en su teatro historia y mitos nacionales. Ambos dan cuenta de hechos particulares de la diacronía argentina y también imágenes constantes de una cultura arquetípica, circunscripta sobre todo a lo porteño, al habitante de Buenos Aires y su ámbito, y nos revelan que el objetivo de su búsqueda es la identidad” (Pellettieri 2015, 199).

<sup>8</sup> Aunque no es esta la sede para enumerar todas las recreaciones quijotescas en Argentina, me parece útil decir que esta no es la única que evoca Cervantes junto con Gardel. Aunque lejos en el tiempo y diferente para el mensaje dirigido al público, *Azares del Quijote y Gardel* (2009), reitera el mismo paralelismo que ya surgió en Gorostiza. Se trata de una adaptación de Alberto Mario Perrone y Silvia Vladimivsky, a su vez basado en un poema homónimo de 2005 escrito por el periodista Perrone en ocasión del cuarto centenario de la publicación de la primera parte de la novela y el 70° aniversario de la muerte del cantante. En el escenario encontramos dos personajes, Miguel e Carlos, que a veces se interpretan a sí mismos y otras a don Quijote (Cervantes) y Sancho (Gardel). En la obra, compuesta de música, teatro de prosa, danza y videoproyecciones, el foco del autor es sin duda el tema migratorio.

sótano por elección propia, el texto apunta a una condición de encarcelamiento, especialmente por el miedo que su familia parece tenerle y por las precauciones de Tuco para ingerir los alimentos que le preparan y le llevan sus parientes.

TUCO: [...] Por ejemplo ese lío con la comida. Yo no pensaba comer más. Para qué. Ahora estoy muy ocupado ensayando, y... Con que me mandaran clara de huevo era suficiente. ¡Pero, el primer día que pasé sin comer hicieron un lío ahí detrás de la puerta! Ahí confirmé mi sospecha de que... (*Se toca la sien con un dedo*) ... y yo sin comer me sentía lo más bien: lo más livianito. Pero qué le vas a hacer: con los locos hay que disparar por donde ellos disparan, así que... ahora como. Le abro la puerta un poquito... y me dejan la bandeja ahí, en el suelo. Corro el riesgo de que me pongan algo en la comida, eso sí. ¿Pescas, no? Pero yo los jodo: primero pruebo un poquito, y si no me pasa nada sigo. Pero ya te dije: no los voy a denunciar; al fin de cuentas es la familia. Do... do... dododo... (Gorostiza 2015, 209)

Sebastián, su mejor amigo y análogo del escudero Sancho, va a su casa para tratar de disuadirlo, pero termina persuadido por la locura del amigo: toma una guitarra imaginaria para hacerle acompañamiento a Tuco. Con respeto al modelo cervantino asistimos aquí a una “quijotización” de Sancho que en este caso podríamos llamar “tuquización” de Sebastián. En efecto, éste encuentra en su amigo un espejo en el que reflejarse y una oportunidad para reflexionar sobre el significado de la locura vista a través de una clave de lectura metafórica, como deseo de libertad y resistencia, del trabajo en serie, de la familia y obviamente de la condición política que atenaza el país en aquellos años. El estudioso Jorge Dubatti habla de parábola política propuesta por el autor: “en su sensato y acuciante delirio, Tuco y Sebastián encarnan la resistencia de los que sueñan por una vida mejor y crean espacios alternativos de subjetividad, otras formas de vivir” (2013).

En el drama de Carlos Alsina, *¡Ladran, Che!* (1994),<sup>9</sup> encontramos un interesante paralelismo entre don Quijote y Che Guevara en el que el autor une su devoción por el alcaalino a la necesidad de reflexionar sobre la condición sociopolítica que atravesaba Argentina en aquellos años. La obra, de hecho, fue pensada y escrita después de 1990,<sup>10</sup> es decir durante la posdictadura, cuando el país de Menem se dirigía cada vez más hacia un peligroso neoliberalismo (Trombetta 2019, 44). “Tal momento de auge del posmodernismo en el mundo (caída del Muro de Berlín en 1989, implosión de la URSS en 1991-1992, etc.) con la malintencionada postura de hacer creer que ‘la historia se

<sup>9</sup> Todas las citas que siguen provienen de la siguiente versión digitalizada y descargable en *open access* (Alsina 2012, 1-25).

<sup>10</sup> “Escribí *¡Ladran, Che!* entre los años 1993-1994. La terminé en Brasil, en dónde vivía en algunos meses del año por esa época, trabajando allí y alternando mi quehacer entre Italia, Suiza y Argentina” (Trombetta 2019, 44). Saldrá al escenario por primera vez el 29 de agosto de 1994 en el Teatro Independencia de Mendoza.

había terminado’, que el mundo ‘unipolar’ era el vencedor incontrastable, fueron de ‘ayuda’ para imaginar un texto teatral que tratara de refundar las utopías” (Trombetta 2019, 45).<sup>11</sup>

Los dos protagonistas de la obra, el caballero andante por antonomasia y el revolucionario argentino, quedan encerrados en un lugar vigilado sin determinar, ocupados jugando un partido de ajedrez, obligados a un castigo del que intentan escapar sin éxito desde hace tiempo, condenados a repetir eternamente sus acciones, despojados de su libre albedrío.<sup>12</sup>

Ambos personajes se encuentran atrapados en un mundo indefinido a la vez que en la historia de sus propias vidas. Siguen creyendo en la idea utópica de un mundo mejor, aunque no llegan a ponerse de acuerdo en los medios para lograrlo. Hay en todo momento una atmósfera de asfixia, de imposibilidad de movimiento, sólo las fichas de ajedrez pueden hacerlo, aunque sin escapar de las casillas, del mismo modo que ambos personajes están condenados a su eternidad estática. (Márquez Montes 2005, 123)

En esta que Alsina define como “la tragedia de la repetición” un tercer personaje muy singular recorre la escena sin mediar palabra: “Ella”. Concebida como una figura simbólica, funciona como la antagonista de los dos héroes que, cumpliendo los deseos de estos mitos y su repetición, los anestesia, haciéndolos impotentes. El argentino y “el gallego”<sup>13</sup> son aquí despojados de su halo mítico a través de un juego paródico en el que el autor, como ya hizo Cervantes con los libros de caballería, desmitifica la figura del Che al incorporarla al mundo cervantino (Trombetta 2019, 46).

DON QUIJOTE: Tal vez. Unos fueron y ya no son. Otros son y no fueron.

[...]

CHE: “Unos fueron y ya no son. Otros son y no fueron”. ¿Te das cuenta?

DON QUIJOTE: ¿De qué? (Avanza a repetir lo conocido).

CHE: ¡Espera! ¿Y si dejáramos por un momento el peso de lo que fuimos?

[...]

CHE: ¡Intentemos escapar de nuestros propios mitos! ¡Así tal vez podamos romper el círculo! (21)

La imagen de Che Guevara, por consiguiente, no solo pierde su peso político, como ocurrió realmente durante el neoliberalismo de Menem, sino también el valor legendario que había adquirido en aquellos años. La figura de don Quijote, al revés, permanece

<sup>11</sup> “Entrevista realizada el 13 de junio de 2017”.

<sup>12</sup> Desde el principio sabemos que llevan años discutiendo sobre los mismos temas: “CHE: [...] hace años discutimos de lo mismo. / DON QUIJOTE: Desde que llegaste a este lugar no haces otra cosa que contradecirme. Me recuerdas, a veces, a Sancho, que no se convencía en primeras razones de mis razones...” (3). Por lo que dice don Quijote parece que el Che llegó después, así que tal vez podemos suponer que se encuentre en el más allá.

<sup>13</sup> Apodo con el que Che Guevara llama a don Quijote.

inalterada, al menos en cuanto algunos aspectos: su amor por Dulcinea está intacto (2) y está convencido de que los odres de vino sean gigantes (5).<sup>14</sup> Si bien, las historias de los dos personajes se mezclan en el texto de Alsina, solo el revolucionario rosarino, asociado en el texto a las figuras de Sancho y de Cervantes, mantiene una actitud positiva y proactiva y se mueve en la dirección del caballero, siendo condescendiente, nunca al revés.<sup>15</sup>

Los dos se encuentran en una condición de coacción y, aunque el escenario no se define de ninguna manera como prisión o centro de detención, desde el principio está claro que se trata de un lugar cerrado y vigilado. Los protagonistas parecen darse cuenta y lo harán explícito sólo más adelante:

CHE: ¡En ésta tenés razón! Aquí estamos presos de lo que fuimos.

DON QUIJOTE: (Se acerca confidencialmente al Che.) Amigo, estamos encantados. Ésta no es otra cosa que una cárcel. De oro, pero cárcel al fin.

(El Che no detiene su acción de reparar la moto. Todo este diálogo se monta sobre la acción.)

CHE: Por eso tenemos que escapar de aquí.

DON QUIJOTE: El cautiverio es el mayor mal que puede existir. Yo sostengo que al don de la libertad no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra y el mar encubre. Por la libertad, así como por la honra, se puede y debe aventurar la vida. (12)

Aunque sea de oro, la suya sigue siendo una prisión, “el mayor mal que puede existir” según don Quijote, mientras que la libertad es un tesoro sin igual por el que vale la pena vivir y “la paz es el mayor bien que los hombres pueden desear en la vida y sólo se puede

---

<sup>14</sup>Aunque no es éste el lugar para un estudio comparativo de las obras teatrales examinadas con el hipotexto cervantino, les señalo que el texto de Alsina propone referencias a varios episodios y reflexiones de la novela. Además de el de los odres de vino, del vizcaíno y del siervo Andrés azotado (I, 4), hay una reflexión sobre “armas y letras” (I, 38). “Allí, Don Quijote expresa nuevamente su postura sobre las armas, vehículo para lograr la paz según este personaje; y declara lo mal que le cae Cervantes como letrado. El diálogo se extiende al Che, personaje complejo también por su rol de guerrillero y por su legado escrito, quien acuerda con Quijote que sufre más el soldado que el escritor” (Trombetta 2019, 47). En algunos de los episodios evocados emerge la conciencia metanarrativa del caballero y se recrea la dualidad en escena con el Che, como en la novela ocurre con Sancho (3). En la dramaturgia no faltan además citas puntuales del texto de Cervantes, especialmente en lo que respecta a refranes, pero también citas de *Notas de viaje* (Guevara, 1992). Sancho Panza, escudero de don Quojote, y Camilo Cienfuegos, amigo del Che, son ambos recordados a través de una carta dirigida al respectivo amigo de aventuras (3).

<sup>15</sup> Único acercamiento de don Quijote al mundo del Che es la visión de una Dulcinea en la Isla de Pascua: “DON QUIJOTE: Pienso en ella. /CHE: ¡Vamos, che! Ella siempre te acompaña. Está permanentemente en tu imaginación./ DON QUIJOTE: Me acompaña en la tristeza. Mi derrota no es el resultado de una espada sino el no poder verla como realmente es. / CHE: Habría que preguntarse qué sucedería si lo lograras./ [...] /DON QUIJOTE: Pues... pues ahora que me la nombras me parece que es allí [isla de Pascua], en esa isla, donde Dulcinea pasea su verdadera hermosura” (8-9).

alcanzar la paz con las armas...” (7). Sin embargo, en el momento en que “el Che” toma a Ella como rehén, la reacción metateatral del caballero revela su total desilusión:

[...] (Don Quijote cambia de actitud como si se tratara de un actor que ha dejado de representar su papel).

DON QUIJOTE: Nadie aparecerá, Che. No sé ya cuántas veces lo hemos intentado y siempre ocurre lo mismo. Nadie viene. Entonces no hay otra salida que soltarla, después nos “reconciliamos” y todo vuelve a comenzar: el juego de ajedrez, el rey de negra capa, las cartas que llegan, las estratagemas para conseguir lo necesario para la fuga, Rocinante que no camina, tomarla como rehén... en fin, lo de siempre. Sólo ella y nosotros aquí, sin poder salir de este lugar. No insistas, lárgala. Yo viví loco, pero he muerto cuerdo, no lo olvides. (19)

Don Quijote, el símbolo de la utopía, encarcelado durante años en el mismo lugar y obligado a un castigo infernal, como una especie de eterno contrapaso, parece haber perdido la fe en ella. En cambio, el combatiente argentino sigue creyendo en el valor de la utopía y propone una salida para salvarse de su tormento que temía eterno: escapar de su propio mito<sup>16</sup>. Tratando de jugar el partido de otra manera, como nunca antes, y por lo tanto no respetando más el guion de siempre, la moto del Che arranca devolviendo a los protagonistas la tan ansiada libertad y dando a los espectadores el esperado final feliz.

Se ve que, adentro mío, me preguntaba si no era conveniente resistir apelando a nuevas armas ya que el mundo y el capitalismo había logrado una “victoria” que, sabía, no era tal, pero que nos colocaba frente a nuevos desafíos. Allí cerró todo y encontré el final. La moto arranca (o Rocinante cabalga) cuando los personajes se despojan de lo que les sirvió en el pasado y se animan a aventurar otras armas para pelear por un mundo mejor. Esto no significaba, para mí, que la experiencia histórica del Che, o el mundo de la caballería en el *Quijote*, debía ser olvidada. No. Simplemente me preguntaba: ¿Con estas experiencias frente al “mundo unipolar” y al “triumfo planetario” del capitalismo, qué armas oponer? (Trombetta 2019, 47-48)<sup>17</sup>

Ya en esta obra, y como veremos más detalladamente en la siguiente, la reclusión, además de la privación de libertad, impone a los héroes protagonistas la sumisión a un mecanismo de poder, entendido de manera foucaultiana: un poder “impersonal y anónimo, pero también omnipresente y omnicompreensivo, ya que representa una especie de ‘máquina diabólica’ que lleva a todos en sus engranajes” (Abbagnano 2006, 599; trad. mía). A pesar de no tener la impresión de una prisión de estructura panóptica, como se verá claramente en el próximo texto, es aquí igualmente fuerte la presencia de

<sup>16</sup> “CHE: Es la utopía la que te salvó del olvido, gallego, no reniegues de ella, ni de los sueños de Don Quijote. /DON QUIJOTE: No reniego. Sólo que la utopía es un viento que no llega, una espera que no cesa, ángeles que no llueven. /CHE: Tal vez. Pero quizás no sea un imposible. Quizás sea el lugar en donde habitan todos los posibles” (20).

<sup>17</sup> “Entrevista realizada el 13 de junio de 2017”.

los mecanismos (incertidumbre, aislamiento, miedo) ejercidos por este poder que se instaura de manera furtiva en una sociedad como aquella argentina de la dictadura.

Inspirado sea por un cuento de Kafka titulado *La verdad sobre Sancho Panza* (1917), sea por las declaraciones de presos políticos del régimen – entre los cuales se encontraba también el hermano del autor, detenido en la prisión de Rawson (Chubut, Argentina) – *La razón blindada* (2005) de Aristides Vargas, muestra a Panza encarcelado y vigilado en un lugar de la Patagonia argentina.<sup>18</sup>

Al principio, el autor planea contar el viaje realizado por el padre para llegar al centro de detención. El guion nace mientras Vargas recorre esa misma ruta al lado del hermano Chico hacia la prisión donde estaba recluso, y se alimenta de las conversaciones con exprisioneros; en el mismo período, Vargas es contactado por el Festival de Almagro para componer un ejercicio sobre el *Quijote*. De la unión de las dos ideas surge la perspectiva de crear un espectáculo en la forma en que a los prisioneros se les permitía actuar en prisión: “Sentados como estamos tú y yo ahora (frente a frente) hacían la obra y dos tipos los miraban. No podían nada más que estar sentados. [...] Entonces dije: ‘Voy a hacer eso’” (*Ibidem*).

Vargas se propone inicialmente llevar a escena a un don Quijote protagonista que, en busca de su hijo, se encuentra con Sancho, un camionero con el que continúa el viaje. Pero pronto se da cuenta de que ese peregrinar en busca de su hijo acercaría a su personaje más a la figura de Ulises que a la del caballero andante, y decide cambiar de trayectoria:

pensé que Don Quijote está preso y Cervantes está preso y mi hermano está preso y todos presos por cierto dolores que son los dolores que Sancho tiene al no poder organizar afectivamente su triste historia reciente, por eso Sancho inventa a Don Quijote, porque necesita alguien que lo salve, cosa que nunca sucede desde la perspectiva de la realidad pero sí en el territorio de la ficción, en aquella llanura que antes decía que no se puede traducir salvo por la lógica incierta de las emociones. (Vargas 2008, 112)

---

<sup>18</sup> “Mi hermano estuvo ocho años preso en Rawson. Mi padre murió de un ataque al corazón yendo a ver a mi hermano a la cárcel. Con mi hermano, el año pasado, pensamos en la posibilidad de hacer el mismo viaje que hacía mi padre. [...] Él iba hacia la provincia de Buenos Aires, llegaba a Bahía Blanca, de ahí pasaba a Carmen de Patagones y de allí a Rawson. Iba así porque no tenía dinero para el viaje y entonces hacía dedo. Y ese era el trayecto que hacían los camioneros que lo llevaban. Y compré un auto y fuimos con mi hermano reconstruyendo en la memoria el viaje que hacía mi padre. Y llegamos al penal. Mi hermano sufrió una crisis emocional muy violenta y no pudo entrar. [...] Pero por la noche nos juntamos con otros compañeros de él que viven por ahí y me empezaron a contar cómo hacían teatro en el penal de Rawson” (entrevista a Aristides Vargas. Pacheco 2006, 4-5).

En este lugar controlado, ubicado en un rincón remoto de la Patagonia,<sup>19</sup> encontramos a los dos personajes que se bautizan Panza y De la Mancha.<sup>20</sup> Sancho, aburrido y deseoso de aventuras, alejándose de su condición real y moviéndose a un territorio ficticio, se inventa a “un tipo”, un héroe que pueda salvarle de su estado, el caballero don Quijote y decide seguirlo en sus hazañas,<sup>21</sup> justificando así su llamada al escenario frente al público:

PANZA: Inventemos un tipo. Un Tipo. Su propósito será salvarme. O salvarnos. Un héroe personal que no se quiebre. Que aguante. Que tuerza los barrotes de esta cárcel como si se tratase de fideos chinos. Un héroe goleador. Se internará en el área enemiga y causará estragos en sus defensas morales. Un mago, un golem. Un héroe no humano. Efectivo. Un frankenstein chiflado. Un loco, cuya locura sea tan violenta y extraordinaria que nos saque de la locura ordinaria en la que estamos metidos.

Suyo siempre. (Vargas 2006, 133)<sup>22</sup>

El autor, haciendo así referencia al modelo del relato de Kafka, inserta en su texto el primero de los dos "niveles lúdicos", como él mismo los define. El segundo nivel del juego consiste en una ficción de segundo grado en la que el personaje del primer nivel (Panza) interactúa directamente con el del segundo (De la Mancha), según el esquema del teatro carcelario de Rowson: en este terreno de lo “no posible”, en un “no lugar” cerrado y vigilado que, sin embargo, nunca se identifica como una prisión, en un período

<sup>19</sup> Sobre el escenario y la ubicación de la prisión Vargas aclara sus decisiones en una entrevista con Pacheco (2006, 5): “En España, antes de presentar la obra, mostré fotos y todos decían que eran de La Mancha y no, eran de la Patagonia que, claro, para mí es una mancha pero no quiero ni acordarme. En mis textos hay muchos paisajes. Es un mundo contenido de paisajes. Los personajes habitan territorios muy despoblados, como el territorio que habité en mi infancia. Es un paisaje utópico porque La Mancha no es ningún lugar, es un espacio ficcional. La Patagonia también lo es. Es cierto que es un lugar concreto que existió o existe en tu memoria pero no es exactamente la Patagonia. Ahí se da un juego entre la ambigüedad y lo traidor que pueden ser tus recuerdos y tu memoria y tu constitución. Cuando creíste que era algo más o menos sólido resulta que no, era totalmente desprolijo y desarmado”.

<sup>20</sup> “Me basé en un pequeño texto de Kafka que se llama *La verdadera historia de Sancho Panza*, en la que Kafka plantea que Don Quijote era una invención de Sancho porque necesitaba un héroe que lo salvara” (Pacheco 2006, 5). Expediente, este, también usado en la narrativa: en el *Quichotte* (2019) de Salman Rushdie, por ejemplo, el protagonista se inventa Sancho, su hijo imaginario.

<sup>21</sup> “Nel corso degli anni, durante le ore della sera e della notte, Sancho Panza, che però non se ne è mai vantato, procurò al suo diavolo, cui diede in seguito il nome di Don Chisciotte, una quantità di romanzi di cavalleria e di brigantaggio e riuscì ad allontanarlo da sé in maniera che questi, privo di controllo, compì le sue matte gesta, le quali però, in mancanza d’ogni oggetto prestabilito – che avrebbe dovuto essere appunto Sancho Panza -, non fecero del male a nessuno. Da uomo libero Sancho, imperturbabile e forse animato da un certo senso di responsabilità, seguì Don Chisciotte nelle sue scorribande e ne ricavò, sino alla sua fine, un grande e utile divertimento” (Ecatti 2012).

<sup>22</sup> Todas las citas del texto teatral que siguen procederán de esta edición, así que solo anotaré el número de la página.

igualmente indefinido<sup>23</sup>, los días de domingo los dos “presos en la cárcel del aire” se sientan uno frente a otro para actuar algunas de las aventuras del *Quijote*.

De la Mancha y Panza son dos presos que los días domingo se sientan para jugar-actuar a ser ellos mismos pero más aventureros; hay un tercero, ausente que les da la historia que juegan ante otros presos; esas aventuras solo funcionan si no hay interés práctico. De la Mancha sabe que todo sucede en el terreno de lo no posible, Panza comprende que la imposibilidad no hace sillas sino castillos en el aire que son los mismos que dan posada a aquel famoso caballero de espada, armadura y escudero, tan grato al ausente. (Vargas 2008, 112)

Lo que hacen los dos es cumplir con la propuesta de Panza, aceptada de buen grado por De la Mancha: excavar un túnel intangible e ininteligible, “este domingo y todos los domingos” (Vargas 2006, 123),<sup>24</sup> sentándose uno frente al otro y reinterpretando algunas de las aventuras del *Quijote*.

Elena Francés Herrero, que analiza el texto de Vargas en el prólogo de la obra, afirma que el autor impone un “subcódigo de la incoherencia” (2006, 3): cuestiona el estatuto ontológico de lo representado al superponer un plan dramático adicional donde el pacto de representación verosímil salta. En la escena coexisten dos planes de acción dramática:

- El plano de la realidad histórica “objetiva” de los personajes, los recuerdos, la cárcel, la revolución, el pensamiento político, la dictadura, el fracaso, el horror, la sangre, la muerte, la equivocación, la culpa, el exilio.
- El plano que irrumpe como ruptura de la coherencia ficticia histórica: el juego, el olvido, el sueño, que coloca a los personajes en un tiempo fuera del tiempo y del espacio, en situaciones a-históricas que no responden a regla alguna, sino que se someten a la no-regla del azar [...]. (*Ibidem*)

Alejándose de la condición de cautiverio y aislamiento, en la sucesión de escenas el autor alterna los dos planos, “imaginario coherente / imaginario caótico” (*Ibidem*), un juego necesario que permite al dúo protagonista alejarse del horror y de la culpa abandonándose a la imaginación.

Mientras De la Mancha solo desempeña su papel, Panza, da voz a todos los demás personajes implicados en el guion, incluyendo al caballo Rocinante y a Dulcinea, además de proporcionar indicaciones de escena, a menudo recayendo en mecanismos

---

<sup>23</sup> Características, éstas, bastante comunes en el teatro de Vargas: “Soy un dramaturgo que escribe sobre los traumas”, confiesa Vargas. En sus obras, plasma todo el dolor y el trauma que emerge de su exilio. Crea, a partir de su experiencia personal, nuevos mundos y espacios no realistas en donde los personajes transitan un *tiempo fuera del tiempo y del espacio objetivo*” (Montenegro 2013).

<sup>24</sup> En el texto se reitera la misma fórmula: De la Mancha pregunta a Panza “¿Qué tenemos para este domingo?”.

metateatrales,<sup>25</sup> recurrentes en las adaptaciones para la escena del *Quijote* y ya queridos por el alcaalá. El hipotexto cervantino sujeto al poco original proceso de actualización y creolización, en el contenido como en la forma, se convierte en un pretexto para referirse a la política argentina y en muchas de las interpretaciones de Panza, animales incluidos, se anida de hecho el horror del conflicto de la Guerra Sucia. Mediante el popular procedimiento de metaforización, tan común cuanto necesario en los textos teatrales de la época de la dictadura, leemos del caballo culto Rocinante,<sup>26</sup> comparado con un político, y del gobierno de Panza, episodio cervantino que se convierte en una reflexión sobre la política contemporánea del País:

PANZA: [...] Antes tenía una mula y era medianamente feliz... Ahora tengo un reino y estoy amargado, adolorido, esclavizado y acojonado... deseo ir al baño, quiero vomitar... una bacinilla presidencial, por favor... La sed de poder es una sed furiosa, no la calma el agua que piden los niños por las noches, ni las canciones que cantábamos cuando éramos jóvenes, no la calman las consignas ni los decretos, y poco le importa a esa sed que nos muramos todos, muchas veces, antes de que esa sed sea saciada... ¡De la Mancha, De la Mancha!, ¿qué hora dan las manecillas de la razón? (142)

En algunos pasajes queda claro que el uso de la metáfora está orientado a suavizar los cuentos de los exdetenidos de la dictadura: nos proporciona una imagen a veces disimulada, a veces brutal de lo que habían vivido y hace más urgente el contenido político de la obra. Los acontecimientos que narran son, de hecho, tan claros como inhumanos en ciertas partes, como por ejemplo se puede leer en los versos de Vargas referidos al suicidio o a los vuelos de la muerte:

DE LA MANCHA: Volar, vamos a volar, según las leyes del sabio Haroldo, criaturas bestiales y dragones giran en su eje hasta alcanzar una corriente ascendente, debido al contacto con la circularidad de la masa sólida, en un movimiento que no se acaba porque nunca termina de ser definitivamente sólida masa... La posibilidad de ser es lo que hace volar a las bestias, a las criaturas, a las estrellas, a los dragones y a las personas... ¡Volamos, volamos! (165)

Los dos tristes protagonistas, que padecen una condición de vigilancia constante, viven con miedo a sufrir torturas y son castigados en su conducta por numerosos

<sup>25</sup> Una escena particularmente explícita al respecto es la siguiente: “DE LA MANCHA: Ensayemos presto. /PANZA: Pero si no hay nada que ensayar. /DE LA MANCHA: ¡Claro que sí! /PANZA: ¡Claro que no! /DE LA MANCHA: ¡La puta que lo parió al bellaco! /PANZA: Pero señor... (Al público) Imagínense que aquí me da un par de bofetadas” (138).

<sup>26</sup> “DE LA MANCHA: Eres un caballo culto, Rocinante, y eso ofende a la mayoría de los seres humanos, aunque la mayoría no se dé por aludida. Pásame el escudo, que más carrera hace un político que un caballo. ¡Mi casco, mi casco...! y más premio que un pura sangre, un mala sangre, ¡Mi lanza...! Porque ¿cuánto de caballo tiene un ministro? ¿O cuánto de burro?, que es un caballo que no dio el piné, en fin, que cuando se dice caballo hay que sacarse el sombrero, por respeto, y cuando se dice político hay que hacer lo mismo, pero por aburrimento...” (130).

impedimentos, pero el castigo más cruel es la abstinencia del afecto y el apoyo de los demás. Son impotentes, obligados a vivir en una dimensión fuera de la realidad y, como hombres de las cavernas solo tienen derecho a dejar como único testimonio pinturas en las paredes. Su dolor no es real porque no está expuesto, sino oculto; por decirlo con palabras de Foucault, nos encontramos ante una *sobriedad punitiva*, en la que se elige esconder el cuerpo del condenado, excluyendo “del castigo la exposición del sufrimiento.”<sup>27</sup> Su condición, que no es digna de ser nombrada en la televisión, queda en una cueva, y de esta manera es como si no existiera en absoluto. A estas numerosas penitencias, a las que se acompaña una conciencia de la relatividad del concepto de libertad – “si estás fuera estás preso de la ignorancia, si estás dentro estás preso de la injusticia, si estás fuera eres reo de la aflicción, y si estás dentro reo de la pena”<sup>28</sup> – se añade un ulterior impedimento: los dos presos están condenados al silencio. Aun así, en una atmósfera de impotencia que parece no dejar ningún resquicio de esperanza, Vargas nos enseña que sí hay una manera de salir de todo esto: en este *silencio blindado*, no se puede impedir la poderosa arma del *pensamiento*<sup>29</sup> que, junto con el túnel inteligible, representa la salvación para los dos protagonistas.

Como explica Panza en el final, dirigiéndose al público y derribando la cuarta pared, evocar a don Quijote y recorrer este túnel no es útil en un sentido empírico, pero indispensable para el espíritu.

PANZA: El héroe nunca llevó a cabo lo que dijo que iba a hacer [...] este héroe no sirve para nada.  
(*Silencio*)

Pero cada tarde viene, se sienta ahí, no pide un plato de comida, no, sólo pide que escuche una nueva aventura, entonces mi alma se llena de alegría, y el regocijo que me produce escucharlo colmará mi espíritu hasta el fin de mis días. (166-167)

<sup>27</sup> El filósofo se refiere aquí al fin de los castigos corporales a partir del comienzo del siglo XIX: “Si entra nell’età della sobrietà punitiva. Questa sparizione dei supplizi, possiamo considerarla pressoché acquisita verso gli anni 1830-48” (Foucault 2014, 17).

<sup>28</sup> “DE LA MANCHA: [...] ¿Quién está fuera y quién está dentro? Eres preso de un muro o eres preso del aire... [...] DE LA MANCHA: ¡Abran las rejas, necesito respirar! ¿Por qué nos tienen enjaulados en este castillo encantado? ¿Qué mal hemos hecho aparte de ser buenas personas? Que visto así, hacer el bien puede ser obrar mal para los otros. ¡Que venga el duque de aqueste encantado castillo a darme explicaciones! ¡Qué venga el duque, el archiduque, el súper duque, el mega duque! ¡Que vengan y me informen por qué tanto encanto y odio guardan estos muros...!” (164).

<sup>29</sup> “DE LA MANCHA: Cuidado, no lo mire... me dijo: el pensamiento es un arma filosa, eso me dijo. ¿Qué quieren ustedes? Me dijo, ¿cortarnos la cara?, ¿marcarnos con sus pensamientos de mierda?, ese tipo odia nuestro silencio, nos odia porque él no puede entrar a nuestro silencio, nuestro silencio está blindado por un profundo y extraño presentimiento, nos odia porque nosotros podemos recoger los pasos para tropezar en la misma piedra y solo así comprender que es posible una tercera vía” (161).

La ficción, gracias a su función consoladora, es la única salida para un prisionero hacia la libertad, considerada como la otra cara de la locura:

DE LA MANCHA: La locura, y creo que usted lo sabe, no es estar loco. Es volver loca la realidad que vivimos. Usted tiene que comprender una cosa: nuestra principal tarea es la libertad profunda. Aunque estemos tristes y desamparados. Preste atención a lo que le voy a decir, es importante. La libertad profunda es el último escalón de la paranoia. Recorrí el muro que separa nuestros pabellones y de pronto lo toqué y me di cuenta de que estaba allí, más allá de nuestras vidas. ¿Se da cuenta? Voy a tratar de ser más concreto, no es fácil. Preste atención, lo voy a decir una sola vez porque estoy cansado. La libertad formal está fuera, nosotros estamos dentro y no estamos en la libertad. La locura no es puente entre estas dos islas.

No. La locura de la que hablo es otra. Es estar en una forma de la libertad. Es suplantar lo bochornoso y lo triste, porque ya no se necesita tener razón porque tener la razón es trágico. Usted lo sabe y no puede hacer nada para que no me vaya. Yo también lo sé y no puedo hacer nada para que mi razón no se vaya, no se esfume. Siempre suyo, De la Mancha. (150-151)

En sus entrevistas sobre la obra Vargas habla de la cárcel como un templo de corrección y de educación desprovisto de humanidad. Esta definición, que resuena en toda la obra, retoma, sin lugar a dudas, algunos aspectos del Panóptico benthamiano. Bentham en 1791, para resolver el problema de la visibilidad de los detenidos en las prisiones, propuso su ambicioso proyecto: un edificio cuya estructura permitiera a un solo vigilante controlar todas las celdas y, por tanto, a sus ocupantes.<sup>30</sup> El vigilado sabe

---

<sup>30</sup> Para la estructura del Panóptico véase Bentham (1989, 36-37): “Una casa de penitencia, según el plan que os propongo, debería ser un edificio circular, ó por mejor decir, dos edificios encajados uno en otro. Los cuartos de los presos formarían el edificio de la circunferencia con seis altos, y podemos figurarnos estos cuartos como unas celdillas abiertas por la parte interior, porque una reja de hierro bastante ancha los expone enteramente á la vista. Una galería en cada alto sirve para la comunicación, y cada celdilla tiene una puerta que se abre hacia esta galería. Una torre ocupa el centro, y esta es la habitación de inspectores; pero la torre no está dividida más que en tres altos, porque están dispuestos de modo que cada uno domina de lleno sobre dos líneas de celdillas. La torre de inspección está también rodeada de una galería cubierta con una celosía trasparente que permite á el inspector registrar todas las celdillas sin que le vean, de manera que con una mirada ve la tercera parte de sus presos, y moviéndose en un pequeño espacio puede verlos á todos en un minuto, pero, aunque esté ausente, la opinión de su presencia es tan eficaz como su presencia misma. Unos tubos de hoja de laca corresponden desde la torre de inspección central á cada celdilla, de manera que el inspector sin esforzar la voz y sin incomodarse puede advertir á los presos, dirigir sus trabajos, y hacerles ver su vigilancia. Entre la torre y las celdillas debe haber un espacio vacío, ó un pozo circular, que quita á los presos todo medio de intentar algo contra los inspectores. El todo de este edificio es como una colmena, cuyas celdillas todas pueden verse desde un punto central. Invisible el inspector reina como un espíritu; pero en caso de necesidad puede este espíritu dar inmediatamente la prueba de su presencia real. Esta casa de penitencia podría llamarse *Panóptico* para expresar con una sola palabra su utilidad esencial, que es la facultad de ver con una mirada todo cuanto se hace en ella. [...] pero en el panóptico los ojos del superior están en todas partes; y allí no puede haber

que puede estar constantemente bajo los ojos de su supervisor, pero no se le permite saber con certeza cuándo lo observa realmente. De este modo se ejerce sobre el prisionero un poder inconmensurable: “la visibilidad es una trampa. [El detenido] es visto, pero no ve, objeto de una información, nunca sujeto de una comunicación” (Foucault 2014, 218).<sup>31</sup> En esta condición de extrema sumisión en el prisionero se produce una natural obediencia, favorecida además por la intervención de correcciones que encontramos también en Vargas y que recuerdan las intervenciones del médico Pedro Recio Agüero de Tirteafuera en el episodio de Sancho gobernador de la ínsula Barataria (II, 45ss):

PANZA: Tendría que golpear mis manos con una vara, exigirme que toque en el piano el primer movimiento del concierto número 3 de Mozart, vigilarme y decirme todos los días, a todo momento, en todo lugar, que estoy equivocado ... Tendría que creer profundamente que me pueden corregir y crear una estrategia para la corrección. Por último, me tendría que matar y esconder mi cadáver donde nadie lo encuentre más nunca. (125)

En esta dramaturgia un eco más al *Panopticon* es proporcionado por la ocupación del domingo. Como sabemos, De la Mancha y Panza todos los domingos, a las tres de la tarde, huyen para no quedarse en el horrible lugar del castigo que le ha tocado (127-128). Bentham, en su momento, se preocupó por proponer actividades que pudieran aligerar a los detenidos de los trabajos manuales de los días laborables:

El domingo nos ofrece un espacio vacío que llenar. La suspensión de los trabajos mecánicos nos conduce naturalmente a la enseñanza moral y religiosa, conforme al destino de este día, pero como

---

tiranía subalterna, ni vejaciones secretas. Los presos por su parte tampoco pueden insultar ni ofender a sus guardas; y así se previenen las faltas recíprocas, y en proporción son raros los castigos.”

<sup>31</sup> Cómo profundiza Foucault en este tipo de estructura lo que se pretende y se consigue es “indurre nel detenuto uno stato cosciente di visibilità che assicura il funzionamento automatico del potere. Far sì che la sorveglianza sia permanente nei suoi effetti, anche se è discontinua nella sua azione; che la perfezione del potere tenda a rendere inutile la continuità del suo esercizio; che questo apparato architettonico sia una macchina per creare e sostenere un rapporto di potere indipendente da colui che lo esercita; in breve, che i detenuti siano presi in una situazione di potere di cui sono essi stessi portatori. Per questo, è nello stesso tempo troppo e troppo poco che il prigioniero sia incessantemente osservato da un sorvegliante: troppo poco, perché l'essenziale è che egli sappia di essere osservato; troppo, perché egli non ha bisogno di esserlo effettivamente. Perciò Bentham pose il principio che il potere doveva essere visibile e inverificabile. Visibile: di continuo il detenuto avrà davanti agli occhi l'alta sagoma della torre centrale da dove è spiato. Inverificabile: il detenuto non deve mai sapere se è guardato, nel momento attuale; ma deve essere sicuro che può esserlo continuamente”. (Foucault 2014, 219). “Il *Panopticon* funziona come una sorta di laboratorio del potere. Grazie ai suoi meccanismi di osservazione, guadagna in efficacia e in capacità di penetrazione del comportamento degli uomini; un accrescimento di sapere viene a istituirsi su tutte le avanzate del potere, e scopre oggetti da conoscere su tutte le superfici dove questo si esercita” (*Ibidem*, 223).

no se puede ocupar todo en estas instrucciones, que se harían inútiles, monótonas y fastidiosas si fueran muy largas, conviene variarlas con diferentes lecturas, á las cuales se puede también dar un objeto moral ó religioso con la elección de las obras en que se les ejercite á leer, á copiar, ó á dibujar; y el cálculo mismo puede dar una doble instrucción presentándoles á resolver cuestiones que desenvuelven los productos del comercio, de la agricultura, de la industria y del trabajo. (Bentham 1989, 68)

Lo que sin duda no puede aunar la estructura del filósofo y jurista inglés con la realidad argentina es la idea de detención. La prisión deseada por Bentham es un lugar donde se ayuda a corregir los hábitos de los detenidos para que cuando recuperen su libertad se conviertan en mejores personas. Los centros de detención creados y utilizados durante la dictadura – muchos de ellos clandestinos y, por tanto, localizados años después, tras terminar el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional – se instalaban en edificios normalmente destinados a otros fines, como por ejemplo subterráneos de gimnasios, destartados y escondidos, donde torturar sin ser detectados, donde poder “violentar cualquier indicio de humanidad” (Vargas 2008, 112).

En los textos aquí analizados es muy fuerte y constante la presencia del tópico de la libertad vinculada y contrapuesta a la condición de encarcelamiento (elegida, como en *El acompañamiento*, o coactiva, como en *¡Ladran, Che!* y *La razón blindada*). La libertad negada en las atmósferas asfixiantes creadas por los dramaturgos y anhelada en un período histórico difícil se convierte en una utopía, pero se hace alcanzable a través del proceso artístico que se activa mediante la transposición del mito quijotesco. Como sugiere el epígrafe, el teatro y su belleza pueden romper las cadenas, dejar libre la imaginación, permitir la evasión – del cautiverio como de la realidad, o de ambos cuando coinciden – y mantenerse incorruptibles delante de sus verdugos, sin derramamiento de sangre, como en una anhelada y quizás utópica revolución pacífica.

## REFERENCIAS

- ABBAGNANO, N. 2006. *Storia della filosofia. Dagli sviluppi del Marxismo allo Strutturalismo*, Vol. 6, Roma: Gruppo Editoriale L'Espresso.
- ALSINA, C.M. 2012. “¡Ladran, Che!” *CELCIT. Dramática Latinoamericana* 381: 1-25.
- AVALLE-ARCE, J. B. 1976. *Don Quijote como forma de vida*. Madrid: Fundación Juan March/Castalia.
- BENTHAM, J. 1989. *El Panóptico, El ojo del poder, Bentham en España*. Madrid: Las Ediciones de La Piqueta.
- BYRON, W. 1978. *Cervantes. A Biography*. New York: Doubleday.
- CASTRO, A. 1974. *Cervantes y los casticismos españoles*. Madrid: Alianza.
- CVC – CENTRO VIRTUAL CERVANTES, Instituto Cervantes: <[www.cvc.cervantes.es](http://www.cvc.cervantes.es)> [última consulta: 14/5/2024].
- DORFMAN, A. 2016. “Cervantes en Cautiverio.” *Educere* 20/65: 131-134. Disponible en: <[www.redalyc.org/articulo.oa?id=35646429013](http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35646429013)> [última consulta: 14/5/2024].
- DUBATTI, J. 1994. “Teatro rioplatense y dictadura: prácticas políticas y estéticas.” En AA. VV. *La ética del cuerpo: Eduardo Pavlovsky*, 459-470. Buenos Aires: Babilonia.
- . 2013. *Cien años de teatro argentino: Desde 1910 a nuestros días Buenos Aires*. Buenos Aires: Editorial Biblos. Edición Kindle.
- ECATTI, D. 2012. “La verità su Sancho Panza.” *Sul Romanzo Agenzia letteraria* (12/10/2012): <[www.sulromanzo.it/blog/la-verita-su-sancho-panza](http://www.sulromanzo.it/blog/la-verita-su-sancho-panza)> [última consulta: 14/5/2024].
- FIGLIOLO JARA, L. (ed.). 2019. *El acompañamiento* di Carlos Gorostiza Cooperativa de Tortuguitas, Buenos Aires. YouTube, subido por NTV media: <[www.youtube.com/watch?v=\\_Ws-v1PO9bc](http://www.youtube.com/watch?v=_Ws-v1PO9bc)> [última consulta: 14/5/2024].
- FOUCAULT, M. 2014 [1976]. *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*. Trad. it. A. Tarchetti, Torino: Einaudi.
- FRANCÉS HERRERO, E. 2006. “La existencia en ruptura en la dramaturgia de Aristides.” En Aristides Vargas. *Teatro Ausente*, 3-11. Buenos Aires: INT Inteatro editorial.
- GOROSTIZA, C. 2015. “El acompañamiento.” En G. Geirola, L. Proaño Gómez (eds.). *Antología del teatro latinoamericano (1950-1972)*, vol. 1, 201-223. Buenos Aires: CELCIT.
- MÁRQUEZ MONTES, C. 2005. “Don Quijote en la escena hispanoamericana.” *ADE Teatro* 107: 116-125.
- MONTENEGRO, T. 2013. “Aristides Vargas, el dramaturgo del exilio.” *RevistaDinamo*, (25 marzo): <<http://www.revistadinamo.com/?p=3737>> [última consulta: 14/5/2024].
- ORGAMBIDE, C. (ed.). 1991. *El acompañamiento*, MAIA Producciones, Argentina. <[www.youtube.com/watch?v=gm4N5ZeuJ6I](http://www.youtube.com/watch?v=gm4N5ZeuJ6I)> [última consulta: 14/5/2024].
- PACHECO, C. 2006. “Entrevista a Aristides Vargas.” *Picadero* 16: 3-5. Instituto Nacional del Teatro.
- PELLETTIERI, O. 2015. “Carlos Gorostiza.” en G. Geirola, L. Proaño Gómez (eds.). *Antología del teatro latinoamericano (1950-1972)*, vol. 1, 198-200. Buenos Aires: CELCIT.
- REY HAZAS, A. 1990. “Cervantes, el Quijote y la poética de la libertad.” En *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 369-380. Barcelona: Anthropos.
- ROAS, D. (ed.). 2001. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros.
- SAURA CLARES, A. 2016. “De la dictadura a la posdictadura: variaciones de Macbeth en el teatro argentino.” *Philobiblion* 3: 143-160.
- . 2023. *Teatro Abierto (1981-1985). Resiliencia y utopía de un movimiento escénico*. Madrid: Ediciones Complutense.
- TODOROV, T. 1981. *Introducción a la literatura fantástica*. Ciudad de México: Premia.

- TORGAN, O. 1921. "Un Quijote, una mujer, una lucha" (parcial). *El Libertario*, Buenos Aires, s/n.
- TROMBETTA, J. 2019. "El Che y su intertexto literario cervantino: a propósito de *¡Ladran Che!* De Carlos Alsina." *Acta Literaria* 58: 41-56.
- VARGAS, A. 2006. "La razón blindada." En Arístides Vargas. *Teatro Ausente*, 121-167. Buenos Aires: INT Inteatro editorial.
- . 2008. "Sobre la razón blindada." Seminario Multidisciplin. José Emilio González, Facultad de Humanidades, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, Textos.