

El caballero ideal: reescrituras teatrales del Quijote en dos dictaduras del siglo XX

Stefania Di Carlo
UNIVERSITÀ DI TORINO

ABSTRACT

Cervantes' knight is a character that has become an inexhaustible source of interpretations. In this article, I analyze two adaptations of Cervantes's text: *La voz de los mitos: grandeza y servidumbre del hombre* (García Martí 1941) and *La razón blindada* (Vargas 2005), one produced during the Spanish dictatorship and the another connected to the dictatorial regime in Argentina. Although the image of Don Quixote outlined in both texts is very far from each other, the Cervantine mythologem is evoked in both cases as a guide for the other characters in the works mentioned.

Keywords: Don Quixote, Spanish dictatorship, Argentinian dictatorship, theater, theatrical adaptation.

El caballero de Cervantes es un personaje que se ha convertido en fuente inagotable de interpretaciones. En este artículo propongo un análisis de dos adaptaciones de la novela: *La voz de los mitos: grandeza y servidumbre del hombre* (García Martí 1941) y *La razón blindada* (Vargas 2005), una producida durante la dictadura española y la otra relacionada con la dictadura argentina. A pesar de su distancia crítica y geográfica, en ambas el mitologema cervantino viene evocado como un guía para los personajes de las obras en cuestión.

Palabras clave: Don Quijote, dictadura española, dictadura argentina, teatro, adaptaciones teatrales.

En este artículo voy a explorar las andanzas del hidalgo cervantino en el teatro español y argentino a través del análisis de dos recreaciones del *Quijote* producidas durante las épocas dictatoriales de estos países o relacionadas con ellas.

Es cierto que Don Quijote es un personaje que, por su fama universal, se convierte en fuente inagotable de interpretaciones, y justifica así su presencia en los contextos más diversos y con las más variadas funciones. Este proceso se nota muy bien en el teatro: su transformación en una figura mitológica, un mito identitario con una fama equiparable a un personaje histórico y por lo tanto real, que le hace capaz de encarnar un ideal y hacerse portavoz de él, se convierte en una técnica tan endémica como multiforme para el teatro contemporáneo. Don Quijote, como analicé en otras ocasiones (Di Carlo 2020, 2021), puede adaptarse al fascismo, convirtiéndose en el jefe que todos necesitan, un *leader* capaz de guiar hacia la salvación entendida en sentido metafórico-religioso; puede representar, como veremos, a toda una nación, España, en un momento en que siente la necesidad de salir del abismo en que cayó o puede resultar un soñador incurable que huye de su condición de insoportable cautiverio gracias a su imaginación, gracias al arte.

Si es cierto que en España es previsible la utilización de Cervantes y de su Don Quijote para glorificar el país y su pasado, vemos cómo resuena el eco del personaje de Cervantes, ahora devenido y reconocido como un clásico sin patria y atemporal, incluso en la Argentina de la dictadura y de la postdictadura, aunque, como veremos, con diferentes connotaciones.

Independientemente del momento histórico, y según la ocasión, con banderas distintas, igual se destaca en las adaptaciones del *Quijote* una tendencia a politizar al personaje. En este sentido, es interesante la reflexión de M^a Ángeles Varela Olea (2003), en la que encontramos más aspectos de la lectura unamuniana del texto cervantino. El caballero andante por excelencia, durante la época regeneracionista – es decir tras el Tratado de París (1898), que marca el fin de la Guerra Hispanoamericana y la consiguiente pérdida de las colonias que va acompañada de un considerable declive nacional – es erigido a “Mitologema Nacional”. En un momento en que España lucha por recuperarse, recurre a la memoria de un pasado glorioso en el que la nación ve nacer a Cervantes y su criatura. La estudiosa propone el término “mitologema” para el quijotismo de esos años, apelando a la problemática del uso del término “mito” tan ambiguo y poco específico para casos como este.

La propuesta parte de una reflexión de Jung y Kerényi según la cual “la palabra ‘mitologema’ [...] es la palabra griega que mejor designa aquellos relatos que, aun siendo ya conocidos, todavía son susceptibles de reformulación” (Jung y Kerényi 1970, 3). La característica principal de este tipo de mito es que es

adaptable, por lo que es capaz de soportar diferentes actitudes o ideologías, cumpliendo lo que Lévi-Strauss llamó la “lógica de las transformaciones”. Según esta teoría, la vida de un mito depende estrictamente de su capacidad de metamorfosis.

La aceptación social del mito provoca reacciones, es decir, cambia su abúlica queja de pesimista por la acción reconstructora que se necesita para levantar al país, se ofrece como espejo y guía que fomenta la participación y esfuerzo. Y junto a esa función esclarecedora de la que hablábamos antes – su capacidad de interpretación de nociones vagas o abstractas -, presta al desconcertado hombre del s. XIX una estructura coherente que le sirve de pauta para orientarse, para desvelar qué actitud hemos de seguir si queremos devolver a España su antigua grandeza, o salvarla, cuando menos, del abismo en que ha caído. (Varela Olea 2003, 33)

Los intelectuales de la época utilizaron, pues, la figura del Quijote para menospreciar y olvidar los problemas que impedían el progreso, erigiéndolo en un modelo vital, útil para preparar la reconstrucción nacional. Encarnación de todo un pueblo, el caballero debe huir de los idealismos imprácticos en los que se perdía el país, para convertirse en lo que necesitaba y comprometerse activamente:

Los nuevos quijotes que surjan, habrán de ser hombres industriosos y trabajadores; hombres de ciencias que no se dejen llevar por entusiasmos fáciles. Para algunos intelectuales, necesitamos quijotes guiados por el idealismo cristiano; para otros, reformadores de los desmanes eclesiásticos; a veces, quijotes pacíficos, trabajadores de su terruño; otras, africanistas civilizadores, dispuestos a seguir saliendo al mundo guiados por su humanitarismo justiciero. En ocasiones, quijotes ya cuerdos; otras, hidalgos dispuestos a convertir el mundo con la generosidad de sus locos ideales. (116)

La sensación de inseguridad que lleva a los intelectuales a refugiarse en las certezas de su propia dimensión cultural los lleva a recuperar personajes que habían engrandecido la historia de su nación o su literatura – esto es cierto para Don Juan, la Celestina, don Segismundo, Don Quijote, el Cid, Pelayo, y otros – y reinterpretarlos para volver a verse en un pasado glorioso, aliviar las penas del presente y pensar en un futuro prometedor en el que proyectarse¹. Más que el

¹ “Tal y como señalaba Eliade, los mitos recuerdan nuestro pasado glorioso e imprimen el afán de recuperar lo perdido, al mismo tiempo que presentan su comportamiento heroico como un gesto ejemplar. Es así como el mito eleva a la altura de sus héroes a sus creyentes. Don Quijote sirvió de guía a muchos idealistas que optaron por entrar en política. Pero los regeneracionistas se decepcionaron pronto de la realidad política que vivían, aun cuando fue su combate contra la abulia lo que les incitó a participar activamente” (123).

resto, los personajes de Cervantes consiguen encarnar las ambiciones, los triunfos, pero también las derrotas de los españoles a través del idealismo del caballero y el pragmatismo de su escudero, juzgados positivamente o no, según el fin para el que están llamados (17). Al identificar a España con el Quijote, los intelectuales, incluido Unamuno, utilizan por tanto la novela para esbozar su idea de nación, para desvelar su significado de alguna manera: “razón de más para que concentremos en el Quijote la magna pregunta: Díos mío, ¿qué es España?” (Ortega y Gasset 2001, 168).

El dúo cervantino, pues, ya no es sólo parte de la historia de la literatura, ya no queda relegado a las páginas de una novela, sino que sale de ellas para ser el portavoz de la patria y defender la reputación de su raza (Varela Olea 2003, 124). De hecho, la novela aporta metáforas que siempre consiguen definir la realidad sociopolítica de España y acaba convirtiéndose primero en alegoría y luego en antonomasia².

Como argumenta Lévi-Strauss (1987), la convicción de la originalidad y superioridad de la propia cultura transmite una sensación de seguridad que no es despreciable, especialmente si consideramos los períodos históricos que aquí se toman en consideración (40). Por tanto, podemos estar en desacuerdo con el análisis de Manuel García-Pelayo (1981). El politólogo, que se dedicó al estudio de los mitos y símbolos políticos en la década de 1980, sostiene que en épocas absolutistas en una sociedad que se vuelve estable, apolítica e imperturbable, los mitos pierden valor. Por el contrario, cree con frecuencia que éstos revigorizan en épocas históricas, como la regeneracionista, en las que se impone una concepción

El mismo Francisco Franco recurre al alcaíno para alabar al ‘genio de la raza’: “Cuando leáis las fantasías de aquel gran caballero que la fina ironía de Cervantes supo un día crear, sacad la moraleja: no estaba loco el genial caballero, es el genio de la raza el que habla por su boca, la rebeldía del hidalgo español ante los siglos cómodos y materialistas que alumbraban en el horizonte. Empresa de iluminados y de locos es nuestra Historia: sin ellos no cabrían Saguntos, ni Numancias, ni Santuario de Nuestra Señora de la Cabeza, ni cuartel de Simancas, ni expediciones fabulosas de los almogávares por el Mediterráneo, ni nave de Colón, ni victorias de Cortés, ni conquistas de Pizarro, ni el trotar de nuestra Santa andariega por los caminos de España creando templos para Dios, ni la empresa del capitán iluminado que alumbra a la compañía de Jesús, ni la epopeya de nuestra cruzada”. Discurso de Francisco Franco del 29 de marzo de 1947 al Frente de Juventudes (Sáenz Isidoro 2014, 184).

² “Las claves decodificadoras del mito llegan a ser tan populares, que no requieren ya de su explicación. Así, por ejemplo, es en ese siglo cuando empieza a generalizarse la idea del quijotismo como un tipo de actitud idealista, aun con menoscabo de lo personal, sin que tal símil requiera su aclaración. Y de igual modo, la mención de Alonso Quijano, sin añadir ninguna palabra más, significa – a grandes rasgos – el deseo de abandonar la acción guerrera o exterior para dedicarnos a la política interior” (Varela Olea 2003, 30). Esto evoluciona luego con la conversión de la figura del caballero en antonomasia: “una simple mención a don Quijote, a su escudero o a cualquier otro personaje cervantino [...] no es sólo eso, sino que supone la expresión de toda la esencia del mitologema” (31).

decadente de la historia: el Don Quijote de estos años se considera miembro de una edad de hierro que espera devolverse a la de oro (68). Pero, como es evidente en las reescrituras y adaptaciones teatrales de la época franquista, el Quijote también se utiliza como mitologema en épocas absolutistas, precisamente por las diferentes interpretaciones que es capaz de ofrecer una obra tan universal. Para decirlo en palabras de Unamuno (1988): “Lo vivo es lo que allí descubro, pusiéralo o no Cervantes, lo que allí pongo y sobrepongo y sotopongo y lo que ponemos allí todos” (93). De hecho, los españoles (y, como veremos, también otras naciones) consiguen proyectar sus angustias, pero también sus esperanzas, en el mitologema quijotesco.

Para ilustrarles esta resemantización del personaje el siguiente ensayo presenta una obra teatral para cada nación en cuestión, empezando por *La voz de los mitos: grandeza y servidumbre del hombre* (1941) de Victoriano García Martí³.

En su dramaturgia, no concebida para la representación y subtitulada *Diálogos entre Fausto, Don Quixote, Don Juan, Hamlet, Margarita, Doña Inés y Ofelia*, el autor español evoca la imagen del caballero junto con la necesidad de contaminarla y hacerla dialogar con otros personajes literarios comparables en su fama a Don Quijote: Don Juan, Fausto, Hamlet (y sus respectivas damas)⁴. Más que un guion teatral, esta obra parece un pasaje preparatorio de lo que luego será un estudio junto con un homenaje a Cervantes publicado en 1947, fruto de una profunda reflexión sobre la figura de Don Quijote: *Don Quijote y su mejor camino* (1947)⁵ – obra, esta, que como veremos, aporta algunos elementos que nos ayudan a comprender su obra teatral.

Los propósitos del drama son aclarados en el prólogo por el autor. Consciente de que estas figuras ya hablaron a la posteridad a través de las obras que las hicieron famosas, García Martí se pregunta qué dirían y qué pensarían

³ Para una catalogación completa de las recreaciones teatrales del *Quijote* en época franquista véase Di Carlo, 2021, compilada gracias a los siguientes catálogos existentes: Fernández Ferreiro 2016, 129-221; Pérez Capo 1947; Pérez-Rasilla 2005, 160-170. En muchas de ellas la idealización del personaje suele integrarse en obras de diversión – la mayoría de las cuales se enmarcan en la corriente del teatro burgués afín al régimen y sólo algunas forman parte del teatro del exilio –, aunque proponiendo a menudo lecturas poco originales y sólo en algunas ocasiones interesantes y un poco críticas hacia el régimen (para un análisis más amplia y menos específica del teatro español de 1940 a 1980 véase Bonnín Valls 1998). En el caso de la teatralización del *Quijote*, de hecho, hay que tener en cuenta que fueron muchas las obras creadas con motivo conmemorativo o encargadas para rendir homenaje al genio sempiterno de Cervantes (piensen en conspicua producción debida al cuarto centenario del nacimiento del autor, 1947).

⁴ Como aclara el autor en una nota del primer acto que justifica la ausencia de referencias a la entrada y salida de los personajes, la obra “no fue concebida ni realizada para representarse, dejando aparte sus posibilidades escénicas” (García Martí 1941, 17).

⁵ Aunque en la edición no se informa la fecha de publicación, sí está claro que es 1947 ya que el editorial de Proemio editorial hace referencia al centenario del nacimiento de Miguel de Cervantes.

sobre el sentido de la vida hoy (García Martí 1941, 9). Cada uno de ellos representa uno o varios valores – ideales que los han convertido en modelos únicos, reconocibles, universales, en los que cualquiera pueda reflejarse siempre y en todo lugar – y trata aquí de interpretar la contemporaneidad sobre la que se interpela y en la que intentará integrarse. De los cuatro personajes recordados, el autor se detiene en la nacionalidad de Don Juan y Don Quijote. De hecho, su pertenencia a la nación española se subraya varias veces: el ser de ‘sangre hispana’ es un mérito más en sus ya notables vidas:

Dos de ellos son netamente españolas no sólo porque fueron imaginadas o engendradas en nuestro suelo, sino porque están nutridas de esencias y de sangre hispanas. No hay duda ninguna, respecto de Don Quijote, de su ambición de justicia y aun del deseo de sobrevivirse, de este anhelo de gloria y de inmortalidad que tiene una especial resonancia en toda la historia de España. (12-13)

Estamos ante una exaltación de la raza⁶, que se renueva también en la auto presentación de los personajes y sobre todo en las palabras del hidalgo⁷:

Yo también soy español. También tengo la sangre y el valor del suelo hispano. No heredé la gracia, pero sí la fiebre de la conquista. Altas empresas humanas en que los fracasos suelen ser más fáciles que los triunfos; pero lo importante es el aliento, el valor y la voluntad heroica de la lucha. Mi espíritu no es la inteligencia, es la voluntad indomable al servicio de un alto ideal humano. En el mundo represento un camino, uno de los más elevados. [...] yo peleo por un ideal moral, lucho la justicia social, protejo al débil y mi esforzado brazo está siempre dispuesto a amparar a los desamparados. Mi figura sigue de lejos la del Divino Redentor. Como Él, he sido muchas veces crucificado; como Él, resucito en mi eterno empeño de alcanzar la justicia ideal. ¿Mejoró el mundo por mis esfuerzos? ¿Hice algo? No lo sé. No puedo considerar mis fracasos porque soy el propio optimismo y la fe. Si dejara de creer y de esperar, dejaría de ser. Una vez he dejado de ser loco y me he muerto. Creo firmemente en la eficacia de la justicia. Creo en su valor absoluto sobre la tierra. Todos los progresos de la ciencia, que hacen posible el dominio

⁶ “Sin los dos España no existiría. Creo que sois la raza y el carácter, la vida y el espíritu de España” (García Martí 1941, 40-42). “La Hispanidad constituye una referencia mítica que la dictadura franquista recuperó y asimiló con mucho provecho: el nuevo régimen asumió el cuerpo de doctrina de la Hispanidad como una parte esencial de la ideología del Movimiento Nacional, convirtiéndola en un símbolo de la ‘nueva España’ fascista” (Marcilhacy 2014). Al respecto, cabe señalar que en 1942 se estrenó la película de propaganda bélica *La raza*, escrita y dirigida por José Luis Sáenz de Heredia, en la que se exalta la figura del buen soldado, encarnación de un ideal nacional-católico, capaz de poner su propio coraje al servicio de la nación.

⁷ También en las de Don Juan: “el encanto de nuestro sueño español que nos dio el impulso y la sangre de empresa y de conquista, conquista de algo” (García Martí 1941, 19).

sobre el mundo nada valdrían sin el orden humano del cumplimiento del deber y de una justicia ideal. (20-21)

De este pasaje se desprende claramente que el interés del autor no se concentra en los personajes en sí, sino en lo que representan o podrían llegar a representar en el imaginario común. El caballero andante se presenta aquí como portador de un ideal político y al mismo tiempo de una creencia religiosa, orgulloso representante de la raza hispana y seguidor de las huellas del 'divino redentor'. Don Quijote se consagra caballero de la fe⁸, un hidalgo *imago christi* que, negando el final de la novela, se presenta al público con toda su fe intacta, alineándose con muchas de las adaptaciones resultantes de épocas dictatoriales en que la lectura de Unamuno ha superado a la escritura y por tanto la interpretación cervantina del caballero andante por antonomasia⁹. En las palabras citadas, de hecho, hay mucho de *Vida de Don Quijote y Sancho* de Miguel de Unamuno. Sin embargo, en el pasaje en que se recuerda el "Yo sé quien soy" de la novela (II, 8) el caballero de la pluma de García Martí se reencuentra con el hipotexto cervantino:

Acaso ninguno de vosotros tenga tanta conciencia de su ser como yo, porque ninguno padeció la locura de ser en tan alto grado. Nada ni nadie nos hace tanto ni tan grandes como la voluntad; la voluntad que no se rinde, la voluntad que persiste en el camino, y de tal modo fui quijote, que soy el Quijote por antonomasia. "Yo pretendí matar en los gigantes a la soberbia; a la avaricia y a la envidia, en la generosidad; a la ira, en el reposado comedimiento; a la gula, en el poco comer y en el mucho velar; a la lujuria y a la lascivia, en la lealtad que guardé a la que fue señora de mis pensamientos". (40)

El autor retoma aquí, aunque no al pie de la letra, las palabras del alcaíno (II, 8)¹⁰ – trazando ese aspecto que Unamuno definiría como arrogante (cap. V) y el cual decide atenuar en "Yo sé quien quiero ser" – que representan la autoconciencia del caballero como personaje. Para usar las palabras de José Manuel Martín Morán (2006), en Cervantes "la personalidad de don Quijote está hecha de fuerza de voluntad y autoconciencia" (83) y es precisamente esta última

⁸ Se proclama al final del primer acto símbolo de la fe (46).

⁹ Como en las adaptaciones italianas de época fascista de Gherardo Gherardi y Anton Giulio Bragaglia. García Martí ya en el prólogo, introduciendo la figura de Don Quijote, menciona a Unamuno: "Su inquietud se dirige, sobre todo, a desfacer entuertos por la resonancia histórica que de ello hubiera de resultar; es decir, para gloria suya, para su gloria humana precisamente, para su inmortalidad del lado de acá de la vida. El no quiere morir en la mente de los hombres. ¿Tendría razón Unamuno y será el sentimiento trágico de la vida y del amor, por tanto, a la inmortalidad lo que inspire sus actos?" (11-12).

¹⁰ Por ejemplo, aquí habla en singular en lugar de plural como en el *Quijote* en el que se dirige a Sancho y lo incluye en su discurso.

la que legitima su existencia junto con su condición de caballero. En García Martí, sin embargo, Don Quijote deja de ser el personaje de su libro y el protagonista de sus aventuras para convertirse en el caballero andante que no sólo legitima su existencia como tal, sino que reconoce su superioridad sobre los demás personajes implicados y, por tanto, como se aclarará más adelante, el único capaz de hacerse cargo de la situación contemporánea. En su texto teatral tenemos pues un 'yo sé quien soy' más realzado respecto a la novela: trescientos años después de su creación, el caballero es aún más consciente de quién es y de lo que es capaz de hacer: "yo nací por querer del cielo en esta nuestra edad de hierro para resucitar en ella la de oro, o la dorada, como suele llamarse. Yo soy aquel para quien están guardados los peligros, las grandes hazañas, los valerosos hechos". Citando palabras de Cervantes (I, 20), el caballero se sigue proclamando *leader* de la justicia franquista, en una época en que ser *leader* representa un reto aún más difícil, como admite Don Quijote en la obra: "nunca pude imaginar que fueran tan grandes como lo que ahora se advierten" (García Martí 1941, 53)¹¹.

García Martí en su texto se preocupa por cuestionar a los personajes, hacer una comparación y de ahí llega a una conclusión: Don Juan es "un pura sangre español [...] que, inconscientemente, resuelve el problema de la vida en la ceguera del amor" (13), Fausto es "inteligencia con voluntad" (14), Hamlet es "la duda y el análisis" (15) y dentro de esta obra siempre es el narrador/juez/mediador de la conversación, pero Don Quijote es el único capaz de enfrentarse al mundo real, los demás volverán al mundo de la fantasía. Lo que tienen en común es una visión profundamente negativa del mundo que se les presenta; cada uno a su manera expresa su disidencia. Don Juan no aprueba los cabarets, lamenta la "resistencia" de las mujeres del pasado (55-57) y comprueba que, si el mundo ha cambiado poco, sus costumbres en cambio han sufrido una fuerte revolución: lo que le deja boquiabierto es la independencia adquirida por las mujeres (70-71). Hamlet no está nada satisfecho porque en la época contemporánea sólo cuenta la acción y no se da importancia a la reflexión, al análisis: "Nadie piensa. Sólo cuenta la voluntad" (72). Fausto, por su parte, no está contento con el progreso que está conduciendo a la destrucción del planeta (58) y ni siquiera Don Quijote puede decirse contento con lo que le espera a su regreso: "El mundo arde en llamas. Ya no se combate por los huérfanos y los desvalidos. Los huérfanos y los desvalidos son ahora muchas veces las víctimas. Nadie escucha mi voz. La fortaleza de mi brazo, que pudo con

¹¹ Este mismo aspecto surge también en otra adaptación de época franquista, *La inmortalidad o vida nueva* (1948) de Eloy Gil Hernández, quizás incluso más pesimista. Las aventuras en esta época son peores, cada vez más difíciles de afrontar. Los personajes de este guion buscan la inmortalidad en una nueva vida que no saben muy bien cómo vivir, en un mundo que encuentran destrozado por la guerra y en el que preferirían no existir. "DON CHISCIOTTE: [...] agora y en este tiempo, es el más propicio a calamidades aventureras...! / SANCHO: [...] lo que nos tocará pasar son aventuras mayúsculas..." (Gil Hernández 1948, 97-98).

los gigantes, no puede con los hombres" (49-50). Cada vez más desmoralizado, Don Quijote también sugiere que probablemente en esta época contemporánea no estaría en absoluto inclinado a tomar el camino del caballero andante¹². El progreso no ha contribuido a una mejora de la vida, sino que ha facilitado el proceso de destrucción del mundo y por tanto de la humanidad.

¡Oh, las terribles máquinas infernales destructoras de la vida y de los hombres! Mis armas fueron sólo las que eran una pura extensión de mi brazo constantemente dirigido y mandado por mi razón y supeditado a ella. "Bien hayan aquellos benditos siglos que carecieron de la espantable furia de aquestos endemoniados instrumentos que dieron causa a que, sin saber cómo ni dónde, en la mitad del coraje y brío que enciende y anima los pechos, llega una desmandada bala y corta y acaba en un instante la vida de quien la merecía gozar luengos siglos". Considerando esto, tentado estoy por decir que me pesa haber tomado este ejercicio de caballero andante en edad tan detestable como es ésta que ahora vivimos. (58-59)

Retomando la discusión del capítulo XXXVIII de la edición de 1605, *Que trata del curioso discurso que hizo don Quijote de las armas y las letras* y citando casi literalmente a Cervantes¹³, ofrece una visión inspirada en la de Unamuno (1988), pero más pesimista. En *Vida de Don Quijote y Sancho* los molinos de viento representan la ciencia aplicada en oposición al saber y al pensamiento crítico y el caballero los transfigura en gigantes capaces de convertirlo en héroe (VII). Aunque su lanza se rompe, no hace falta que se derrumbe: "Es lo que pueden esos gigantes, rompernos las armas, pero no el corazón" (cap. VIII). Pero en una época "tan detestable" como la contemporánea, hasta el alma del caballero, junto con sus armas, sufre un duro golpe.

Su reflexión sobre la actualidad, sobre el progreso y por tanto sobre el hombre moderno, sigue manteniendo una visión pesimista del futuro. Don Quijote cree que el individuo de hoy todavía tiene un impulso positivo y proactivo, pero

¹² Vuelve a surgir una visión similar a la de Eloy Gil Hernández, pero donde es Cervantes quien ve un mundo en llamas, y una patria sacrificada bajo los enfrentamientos de la Guerra Civil.: "CERVANTES: Veo algo monstruoso, pues ese Mundo podrido está ardiendo en un fuego que nunca se acabará, porque nunca podrá quemarse todo... pues cuanto más arde más crece... Sus personas asisten al banquete del fuego impasibles y lo que es más doloroso: no saben que llevan ardiendo sus vestimentas... [...] Y veo más: ¡Veo que todos los Seres lanzados a una gran batalla no respetan por no respetar los lazos Maternales; pues siendo todos hermanos, todos se pelean por matar a la Madre que con un gesto maternal se deja sacrificar como SANTA PATRIA...! Y mirarlos alma hermana, mirarlos como luchan y como mueren sin saberlo. ¡Creen que todo se vá a acabar, pero no saben que por uno que mueren nacen dos que al ver su ejemplo, seguirán matándose...! Y esto no se puede corregir; pues el odio viene a la vez que el Ser al Mundo...!! [...] ¡Ese Mundo está roto...! Vámonos, vámonos" (Gil Hernández 1948, 42-43).

¹³ Aunque elimina algunas palabras o frases, definitivamente mantiene el significado.

éste no puede ser provocado únicamente por la voluntad. Para esto es necesario apoyar la religión: el error está en el voluntarismo sin fe.

Sin duda, hay algo importante en el hombre actual, que ofrece su vida generosamente. Esto es ya mucho; pero acaso hay demasiado sometimiento a la acción y al esfuerzo heroico en sí mismo. Existe, pues, el quijotismo en este sacrificio, pero quizá falta una depuración; acaso falta una idea que no puede mostrar la inteligencia y que debería mostrar la inteligencia, porque al derrumbarse la obra de la razón se perdió toda la confianza en ella y se puso incondicionalmente en la voluntad. La voluntad, sin embargo, es en sí misma ciega. (García Martí 1941, 63)

El autor cierra su texto teatral esperando una “vuelta del ideal sobre la tierra” (78), capaz de contrarrestar los horrores infligidos hasta ese momento a la humanidad – con toda probabilidad se refiere a la Guerra Civil –, concepto también retomado por Unamuno (1988)¹⁴ y explorado por García Martí en su ya citado ensayo de 1947: Don Quijote representa a España y es a él a quien necesita la nación, y ambos serán misioneros del catolicismo en el resto del mundo¹⁵.

El ‘mejor camino’ del estudio de García Martí (1947) representa una evolución arriesgada y bastante presuntuosa del caballero que, convertido en figura mítica, se convierte en la encarnación de un ideal político contemporáneo. Don Quijote es pues un personaje por derecho propio, ya de todos más que de Cervantes y cuyo destino es muy diferente al que le había señalado el alcaíno. Refiriéndose al quijotismo, el autor cree que ya está superado: “como el mismo Quijote lo pedía: que Dios le dé mejor ventura, adobándosele el juicio para seguir todavía un mejor camino” (181).

Aunque aquí no revive sus aventuras, en el guion de García Martí Don Quijote se expresa a menudo retomando literalmente pasajes enteros del *Quijote*, por ejemplo, cuando revela la idea de la fama ligada a la fugacidad del mundo (II, 8) (García Martí 1941, 40), cuando habla de la transformación de una zafia aldeana en arquetipo de la belleza femenina (II, 10) (43)¹⁶, o en la disertación sobre el

¹⁴ “Este valor es lo que necesitamos España...” (cap. XLV).

¹⁵ Repite varias veces el mismo concepto unamuniano, reiterando que la España contemporánea debe seguir las enseñanzas y consejos de Don Quijote (García Martí 1947, 20). La humanidad entera se ha convertido en un símbolo en la obra de Cervantes y: “el Quijote representa de modo especial el estilo y la manera de caminar de España, en busca de esos mismos valores absolutos, y el modo español, prefiriendo los de la justicia y los de la belleza a los mismos de la verdad. Representando España, además, en el gusto de este caminar por el caminar mismo, en lo que este caminar tiene de aventura, para capturar el ideal” (161-162).

¹⁶ “[...] —¡Oh princesa y señora universal del Toboso! ¿Cómo vuestro magnánimo corazón no se entenece viendo arrodillado ante vuestra sublime presencia a la columna y sustento de la andante caballería? No dejéis, señora, de mirarme blanda y amorosamente, echando de ver en esta sumisión

conflicto entre soldado y hombre de letras (I, 38) que decide escenificar aquí. Por otro lado, resume el discurso sobre el Siglo de Oro, citando casi literalmente a Cervantes (I, 11):

Dichosa edad y siglos dichosos aquéllos a quienes los antiguos pusieron por nombre de dorados, y no porque en ellos el oro (que en esta edad de hierro tanto se estima) se alcanzase en aquella venturosísima sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras: “tuyo” y “mío”. Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes: todo era paz entonces, todo amistad, todo concordia. No había la fraude, el engaño ni la malicia mezclándose con la verdad y llaneza. La justicia se estaba en sus propios términos, sin que la turbasen el favor y el interés que tanto ahora la menoscaban y persiguen. (44)¹⁷

Continúa siguiendo el discurso Cervantino sobre la creación de la orden de caballería precisamente por un deseo de justicia, en un momento en que los tiempos han empeorado.

Soy de una profesión en que mejor parece vivir velando que durmiendo. Velamos mientras los demás duermen. Hemos nacido para vigilar el sueño de los otros. A nuestro lado hay siempre muchos Sanchos dispuestos a dormirse. Y si alguna vez nos siguen es más bien por las ínsulas que les prometemos que por el ansia ideal de justicia. Nada de esto se consigue sin grandes esfuerzos ni grandes trabajos, y necesitamos siempre de algún mago encantador que disculpe nuestros fracasos y que justifique nuestros triunfos. (45-46)

Don Quijote protector de los débiles y a la vez de la patria revela la indiscutible necesidad de todo hombre, de todo Sancho, de tener quien lo proteja y guíe. A pesar de ello, el personaje de García Martí es controvertido: se muestra

y arrodillamiento que a tu hermosura hago el rendimiento y la humildad con que mi alma te adora” (II, 10) García Martí cita casi al pie de la letra a Cervantes, combinando las palabras de Sancho con las de Don Quijote cuando conocen a las tres campesinas, entre ellas Aldonza, y las confunden con damas. De Cervantes cita también las palabras de Maritornes y las pronunciadas por la hija del ventero en el mismo capítulo (aquí, sin embargo, dirigidas a don Quijote y no al cura) (I, 32) (García Martí 1941, 54-55). Cita también las palabras de don Quijote dirigidas a la ventera: “Creedme, ferosa señora, que os podéis llamar venturosa por haber alojado en este vuestro castillo a mi persona, que es tal, que si yo no la alabo es por lo que suele decirse que la alabanza propia envilece” (I, 16) (53-54).

¹⁷ Al respecto explicará en *Don Quijote y su mejor camino* que estas palabras responden a un criterio del caballero que se basa, por tanto, en la bondad innata de los hombres: “La Humanidad ha decaído después de haber iniciado su actuación en el mundo de modo pacífico y angelical. Y ello se enlaza con la creencia cristiana, según lo cual Dios colocó al hombre en el Paraíso y fueron las culpas del hombre las que le arrojaron de él. No hay en este discurso nada extraordinario, sino la fórmula sencilla en que se encierra en concepto de una humanidad feliz y sin pecado” (García Martí 1947, 76).

cínico y poco dispuesto a seguir sus intenciones, tal vez cansado de tener que velar por los Sanchos.

La reescritura en cuestión deja por tanto de lado el aspecto cómico de su hipotexto para detenerse en el lado más melancólico y reflexivo de la obra. De hecho, la voz del caballero parece expresar la desilusión del autor. De vuelta a la tierra, Don Quijote se convierte en el portavoz de ese ideal en el que había creído García Martí, pero que la revolución franquista había despreciado trágicamente.

Inspirado sea por un cuento de Kafka titulado *La verdad sobre Sancho Panza* (1917), sea por las declaraciones de presos políticos de la dictadura – 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 un Sancho encarcelado y vigilado en un rincón remoto de la Patagonia argentina¹⁸. Panza, aburrido y deseoso de aventuras, moviéndose a un territorio ficticio, se inventa a un héroe que pueda alejarle, salvándole, de su condición real, el caballero don Quijote De la Mancha. Personaje al cual decide seguir en sus hazañas¹⁹, justificando así su llamada al escenario frente al público:

¹⁸ “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 Arístides Vargas. Pacheco 2006, 4-5). 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”. El tema del cautiverio contrapuesto al de la libertad vuelve en más obras relacionadas con la dictadura argentina, como en *El acompañamiento* (1981) de Carlos Gorostiza y en *¡Ladran, Che!* (1994) de Carlos Alsina. Al respecto véase Di Carlo 2021.

¹⁹ “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

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. (Vargas 2006, 133)

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 adicional 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 Rawson: 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)²⁰. Reinterpretan algunas de las aventuras del hidalgo cervantino en un terreno de lo "no posible", en un "no lugar" cerrado y vigilado que, sin embargo, nunca se identifica como una prisión, en un período igualmente indefinido²¹.

nelle sue scorribande e ne ricavò, sino alla sua fine, un grande e utile divertimento" (Ecatti 2012). "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.

²⁰ En el texto se reitera la misma fórmula: De la Mancha pregunta a Panza "¿Qué tenemos para este domingo?".

²¹ 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" (S. a. 2013).

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”: superpone un plan dramático adicional cuestionando el estatuto ontológico de lo representado haciendo que el pacto de representación verosímil salte. 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 [...]. (Francés Herrero 2006, 3)

Alejándose de la condición de cautiverio y aislamiento, en la sucesión de escenas el autor alterna los dos planos, “imaginario coherente / imaginario caótico” (3), planteando así un juego necesario que permite al dúo protagonista alejarse del horror y de la culpa para sí abandonarse a la imaginación.

Mientras De la Mancha sólo desempeña su papel, Panza, da voz a todos los demás personajes implicados en el guion, incluyendo al caballo Rocinante y a Dulcinea. 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 en el caballo culto Rocinante a un político²², y en el gobierno de Panza un episodio cervantino que se convierte en una reflexión sobre la política contemporánea del país²³.

²² “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 aburrimiento...” (Vargas 2006, 130).

²³ “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).

El uso de la metáfora en algunos pasajes está orientado a relatar, a veces suavizados, los cuentos de los ex detenidos de la dictadura haciendo más urgente el contenido político de la obra: nos proporciona una imagen a veces disimulada, a veces brutal de lo que habían vivido. Los acontecimientos que narran son, de hecho, tan claros como inhumanos en ciertas partes, como 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! (Vargas 2006, 165)

Los dos tristes y constantemente vigilados protagonistas viven con miedo a sufrir torturas y son castigados en su conducta por numerosos impedimentos, siendo el castigo más cruel es la abstinencia del afecto y el apoyo de los demás. Son personajes impotentes, obligados a vivir en una dimensión fuera de la realidad. Su dolor no es real porque no está expuesto, sino oculto. Para 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”²⁴. 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”²⁵ – 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

²⁴ 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).

²⁵ “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...!” (Vargas 2006, 164).

arma del “pensamiento”²⁶ que, junto con el túnel inteligible, representa la salvación para los dos protagonistas.

Como explica Panza al final, dirigiéndose al público y derribando la cuarta pared, evocar a don Quijote y recorrer este túnel no es útil en sentido empírico, pero sí es 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)

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. [...] La libertad profunda es el último escalón de la paranoia. [...] 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 duda, algunos aspectos del Panóptico benthamiano. En 1791 Bentham, para resolver el problema de la visibilidad de los detenidos en las prisiones, propuso un ambicioso proyecto: construir un edificio cuya estructura permitiera a un solo vigilante controlar todas las celdas y, por

²⁶ “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).

tanto, a sus ocupantes²⁷. El vigilado sabe que puede estar constantemente bajo los ojos de su supervisor, pero no se le permite saber con certeza cuándo esto pase 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)²⁸. 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

²⁷ Para la estructura del Panóptico véase Bentham (1989). “Una casa de penitencia, según el plan que os propongo, debería ser un edificio circular, o 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. [...] 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 tiranía subalterna, ni vejaciones secretas. Los presos por su parte tampoco pueden insultar ni ofender á sus guardas; y así se previenen las faltas recíprocas, y en proporción son raros los castigos” (36-37).

²⁸ Como profundiza Foucault en este tipo de estructura lo que se pretende y se consigue es “Inducir en el prisionero un estado consciente de visibilidad que asegura el funcionamiento automático del poder. Asegurar que la vigilancia sea permanente en sus efectos, aunque sea discontinua en su acción; que la perfección del poder tienda a hacer que sea inútil la continuidad de su ejercicio; que este aparato arquitectónico sea una máquina para crear y sostener una relación de poder independiente de quien la ejerce; en resumen, que los prisioneros estén atrapados en una situación de poder de la que ellos mismos son portadores” (Foucault 2014, 219, traducción mía). “El *Panopticon* funciona como una especie de laboratorio de poder. Gracias a sus mecanismos de observación, gana en eficacia y capacidad de penetrar en el comportamiento de los hombres; un aumento del conocimiento se establece sobre todos los avances del poder, y descubre objetos a conocer en todas las superficies donde se ejerce” (223, traducción mía).

para la corrección. Por último, me tendría que matar y esconder mi cadáver donde nadie lo encuentre más nunca. (Vargas 2006, 125)

La estructura del filósofo y jurista inglés que, como es evidente, resuena en Vargas, tiene una muy diferente finalidad, lejos de la realidad argentina de los años de la dictadura y de su idea de detención. La prisión deseada por Bentham es un lugar donde se intentan corregir los hábitos de los detenidos para que cuando recuperen su libertad se conviertan en mejores personas. En los centros de detención creados y utilizados durante la dictadura, instalados en edificios normalmente destinados a otros fines, como por ejemplo subterráneos de gimnasios, destartalados y escondidos, se torturaba “violenta[ndo] cualquier indicio de humanidad” (Vargas 2008, 112) sin ser detectados.

Conclusión

A manera de conclusión, vale decir que, si bien, en los dos textos aquí analizados se perfila una imagen del don Quijote muy lejana la una de la otra, el mitologema cervantino viene evocado en ambos casos como un guía para los demás personajes, en la cual, no obstante, se puede percibir la diferente actitud de sus escritores relacionada directamente con sus distintas preocupaciones y maneras de lidiar con sus respectivos contextos. En el primer caso, el caballero es invocado para que ayude a salir adelante a la sociedad moderna. Don Quijote encarna un estereotipo de la dramaturgia dictatorial de época franquista y fascista: un *leader* capaz de tomar el mando y sacar al pueblo de una condición infeliz – aunque con un final poco optimista, reflejo del sentimiento de abatimiento y desconfianza de García Martí. En el otro caso, la presencia del Quijote es necesaria para ayudar a Panza, quien representa a cualquier otro preso “de la cárcel del aire”, a salir del horror contemporáneo que los rodea. En ambos casos la figura del Quijote opera como una ayuda espiritual. Sin embargo, en el texto español el hidalgo cervantino sirve para que podamos vivir la realidad, mientras que en la dramaturgia argentina el personaje, relacionado al tópico de la libertad vinculada y contrapuesta a la condición de encarcelamiento, es necesario para que salgamos de ella a través del arte.

Bibliografía

- Bentham, Jeremy. 1989. *El Panoptico*. Madrid: Las Ediciones de La Piqueta.
- Bonnín Valls, Ignacio. 1998. *El teatro español desde 1940 a 1980. Estudio histórico-crítico de tendencias y autores*. Barcelona: Octaedro.

- Di Carlo, Stefania. 2020. "Le riscritture teatrali del *Chisciotte* negli anni del regime fascista". En *Leggenda aurea e leggenda nera. Rappresentazioni della Spagna nel primo Novecento*, coordinado por Iole Scamuzzi y Viola Zangirolami, 74-87. Roma: Carocci.
- — —. 2021. *Il cavaliere ideale: riscritture teatrali del Chisciotte in tre dittature del Novecento*. Tesis doctoral. Universidad de Turín.
- Ecatti, Davide. 2012. "La verità su Sancho Panza". *Sul Romanzo*, 12 de octubre de 2012. <http://www.sulromanzo.it/blog/la-verita-su-sancho-panza>
- Fernández Ferreiro, María. 2016. *La influencia del Quijote en el teatro español contemporáneo. Adaptaciones y recreaciones quijotescas (1900-2010)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá: Servicio de Publicaciones.
- Foucault, Michel. 2014. *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino: Einaudi.
- Francés Herrero, Elena. 2006. "La existencia en ruptura en la dramaturgia de Arístides". En Vargas, Arístides. *Teatro Ausente*, 3-11. Buenos Aires: INT Inteatro editorial.
- García Martí, Victoriano. 1941. *La voz de los mitos. Grandeza y servidumbre del hombre*. Madrid: Espasa-Calpe.
- — —. 1947. *Don Quijote y su mejor camino*, Madrid: Dossat.
- García-Pelayo, Manuel. 1981. *Los mitos políticos*. Madrid: Alianza.
- Gil Hernández, Eloy. 1948. *La inmortalidad o Vida nueva*. Madrid: Victoriano Suárez.
- Jung, Carl Gustav, y Carl Kerényi. 1970. *Introduction to a Science of Mythology*. Traducido por Hull, Richard Francis Carrington. Londres: Routledge & Kegan Paul Ltd.
- Lévi-Strauss, Claude. 1987. *Mito y significado*. Madrid: Alianza.
- Marcilhacy, David. 2014. "La Hispanidad bajo el franquismo. El americanismo al servicio de un proyecto nacionalista". En *Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo*, editado por Michonneau, Stéphane y Xosé M. Núñez-Seixas, 73-102. Casa de Velázquez.
- Martín Morán, José Manuel. 2006. "«Yo sé quien soy». La autoconciencia de don Quijote". En *Critica del testo*. IX/1-2, 2006. *I mondi possibili del Quijote*, coordinado por Elisabetta Sarmati y Norbert von Prellwitz, 81-103. Roma: Viella.
- Ortega y Gasset, José. 2001. *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Cátedra.

- Pérez Capo, Felipe. 1947. *El «Quijote» en el teatro: repertorio cronológico de doscientas noventa producciones escénicas relacionadas con la inmortal obra de Cervantes*, Barcelona: Millá.
- Pérez-Rasilla, Eduardo. 2005. "Escenificaciones del *Quijote*", *ADE Teatro*, N. 107, octubre de 2005, 160-170.
- Sáenz Isidoro, Ángel. 2014. "La película *El curioso impertinente* de Flavio Calzavara (1948)", *eHumanista/Cervantes3*, 171-209.
- Unamuno, Miguel de, 1988. *Vida de Don Quijote y Sancho*, Madrid: Cátedra.
- Varela Olea, María Ángeles. 2003. *Don Quijote, mitologema nacional*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos.
- Vargas, Arístides. 2006. "La razón blindada". En *Teatro Ausente*, 121-167. Buenos Aires: INT Inteatro editorial.
- — —. 2008. *Sobre la razón blindada*, dispense del Seminario Multidisciplin., Jose Emilio Gonzalez, Facultad de Humanidades, Universidad de Puertorico, Recinto de Rio Piedras, Textos.
- S. a. 2013. "Arístides Vargas, el dramaturgo del exilio". *RevistaDinamo*, 25 de marzo de 2013.

Stefania Di Carlo

Es doctora en Letras por la Universidad de Turín y actualmente investigadora post-doc en el Dipartimento di Studi Umanistici de la misma universidad. Con un enfoque transnacional, su proyecto principal rastrea las recreaciones del *Quijote* de Cervantes en el teatro de épocas dictatoriales de países como Italia, España y Argentina. Así mismo, está interesada en los intercambios migratorios entre Italia y Argentina y a la producción literaria relacionada con ello, con particular interés en las Artes performativas, baile (tango) y teatro. Ha publicado ensayos en revistas como *Artifara* y con la editorial *Carocci*.

Contacto: stefania.dicarlo@unito.it

Recibido: 27/08/2023

Aceptado: 20/11/2023