

Ana Cecilia Prenz  
Universidad de Trieste

*¡LADRAN, CHE!*  
UNA CONVERSACIÓN LATINOAMERICANA DE DON QUIJOTE  
Y OTRAS REFLEXIONES SOBRE EL TEATRO

### Iª aclaración

Ante todo una aclaración con respecto al título de este trabajo y a la obra *Ladran, che!*. Es una pieza teatral del dramaturgo argentino Carlos Alsina<sup>1</sup>, escrita y representada en Mendoza, bajo la dirección del mismo autor, durante el Festival de las provincias, en 1994. La obra trata de una conversación entre don Quijote y Che Guevara. Los dos personajes se encuentran en un lugar indeterminado, presos de sus propias vidas, y viven una rutina constante y aparentemente infinita. La lucha por salir de ese lugar es el motivo que empuja la acción, pasando por un sinnúmero de situaciones, desde el humor más absurdo, hasta el más desgarrado de los relatos. El título, curioso, nace de la fusión de aquella popularizada expresión «Ladran Sancho, señal que cabalgamos...», y de aquel 'Che', de uso propiamente argentino. La síntesis de estos dos términos indica en el momento culminante de la obra la ruptura con ese espacio sin salida apenas mencionado.

### IIª aclaración

Hablar de *Ladran Che!* y de algunas ideas sobre el teatro propuestas por Alsina –en parte, reflejo de concepciones teatrales que han dominado el teatro del s. XX– resulta ser un pretexto, subrayo pretexto, para reflexionar sobre una posible o virtual poética del espectáculo en Cervantes. El estudio de esta obra y de su representación se colocan, por lo tanto, como punto de partida para analizar, no sólo, el personaje que protagoniza la escena, Don Quijote, y la interpretación moderna que Alsina repropone del mismo, sino, y fundamentalmente, los principios teóricos que Cervantes formula respecto al teatro de su época y a la puesta en práctica del mismo y su proyección en la dramática contemporánea. Principios teóricos siempre actuales y vigentes, a nuestro parecer, en la teatralidad contemporánea.

### Cervantes y el teatro

Cervantes, como sabemos, no formula, en sus textos, de modo explícito y sistemático una teoría del espectáculo como tampoco del actor. Sin embargo, la modernidad de las reflexiones cervantinas y la visión dramática que las sustenta proponen un tipo de concepción del espectáculo siempre vigente y de fuerte presencia también en las concepciones teatrales que han marcado el s. XX.

En sus reflexiones sobre el teatro, diseminadas en sus obras narrativas, como en las teatrales, Cervantes demuestra tener una idea, que se mantuvo constante en el tiempo, afín a la que domina en épocas del teatro como

---

<sup>1</sup> Carlos Alsina (Tucumán, Argentina, 1958). Actor y director, ha escrito y estrenado más de veinte piezas. Su producción se puede agrupar en dos momentos. La primera serie de obras, estrechamente condicionada por la realidad regional de Tucumán y el nordeste argentino incluye: «Contrapunto» (1982), «Un brindis bajo el reloj» (1983), «Me caso o no me caso?» (1983), «Ana» (1984), «Limpieza» (Premio Fondo Nacional de las Artes, 1987), «Entremeses» (1986), «¡Ay! D.I.U. (Epopeya Genética Prenatal)» (1987) y «El Arca ¿é o Noé?» (1988). El segundo ciclo marcado por la experiencia europea (Italia, Suiza, Alemania y Francia) implica el alejamiento de la problemática localista estrictamente tucumana. A este periodo corresponden ocho piezas, casi todas estrenadas en Italia, en Brasil y en Argentina: «Allá sobre Severino di Giovane», «Esperando el lunes» (Premio Julio Sánchez Gardel, 1990), «Ladran Che», «El pañuelo (el sueño inmóvil)» (Premio Casa de las Américas, 1996), «El último silencio»; dos obras son adaptaciones: «Moby Dick y el capitán» (a partir de Hernán Melville) y «Dónde está Huckleberry Finn» (basada en el clásico de Mark Twain).

la tardo-medieval y la del primer Renacimiento y que, de alguna manera, se repropone también en las concepciones del espectáculo y del actor contemporáneo, donde el actor y su instrumento corporal son expresión única y fundante del espectáculo.

Con todo, consideramos que Cervantes tenía bien en claro cuáles eran (y cuáles siguen siendo) los códigos múltiples que rigen el teatro, más allá del mero texto literario. No obstante el hecho de haber demostrado simpatía hacia la preceptiva clásica, podemos ver que algunas observaciones revelan una forma de atracción por el teatro que hoy llamamos «de actor».

Los puntos de contacto entre las formulaciones teóricas de Cervantes y las poéticas teatrales del s. XX y en el caso específico –y a manera de ejemplo– la obra de Alsina son: lo despojado del espacio escénico, o mejor dicho «el espacio vacío» que remite al ya clásico libro de Peter Brook; y el actor como poeta principal del espectáculo.

### **Breves consideraciones sobre el capítulo 48 de la I parte**

Amén de pasajes menores, episódicos o secundarios, Cervantes discute en torno a las reglas de la composición dramática, fundamentalmente, en el capítulo 48 de la I parte del Quijote (1605), en el «Prólogo al lector» en las *Ocho comedias y ocho entremeses* (1615) y en el comienzo de la jornada segunda de *El rufián dichoso*. La crítica ha hablado de experimentación con respecto a la escritura dramática de Cervantes y ha señalado cierta ambigüedad de conceptos en su exposición teórica. Cabe preguntarse si Cervantes ha querido, en algún momento exponer una teoría dramática. Sus reflexiones son extemporáneas y corresponden más bien a simples consideraciones sobre la situación teatral del momento y que resultan de interés a la luz de su concepción, no sólo, en torno a la composición del texto dramático, sino, también, del espectáculo.

En sus razonamientos sobre el teatro aparecen, entre otras, dos cuestiones: por una parte, brinda elementos para una posible Poética propia a partir de la preceptiva dramática clásica y, por otra, critica, explícitamente, la estética teatral de la comedia de su tiempo.

En el capítulo 48 del *Quijote*, retoma la tradición horaciana centrándose en algunos aspectos: el principio del decoro, las unidades de lugar y de tiempo, el principio de verosimilitud, de derivación aristotélica; y la función del receptor en el proceso de comunicación que supone el espectáculo teatral en la España de comienzos del siglo XVII.

Respecto a la comedia, comienza citando a Tulio y escribe «espejo de la vida humana, ejemplo de costumbres y imagen de la verdad» (I, 48: 495). Definición, en realidad, que Donato atribuye a Cicerón y que circulaba ya desde finales del s. XV entre aquéllos que se ocupaban de reflexionar sobre la comedia. El original latín resulta ser «comedia est imitatio vitae, speculum consuetudinis et imago veritatis». La cita levemente alterada de Cervantes nos hace pensar en la poca atención hacia la fidelidad de los preceptos evocados, aunque el significado fundamental corresponde y coincide con la idea circulante entonces de comedia como «imitación de la vida». A través de un juego contrapuesto tenemos una contra formulación «las que ahora se representan son espejos de disparates, ejemplos de necedad e imágenes de lascivia» (I, 48: 495). Y se detiene el compás argumentativo en la falta de respeto de las unidades de tiempo y lugar, en la falta de decoro, y en la imitación.

Critica, por otra parte, a los autores incapaces de respetar las reglas del arte (y, entre ellos, se encuentra también Lope). Define a las comedias como «mercadería vendible» (I, 48: 497). El poeta procura sólo adaptarse como es el caso del «felicísimo ingenio de estos reinos» que «por querer acomodarse al gusto de los representantes» no ha alcanzado en todas sus comedias «el punto de perfección que requieren» (I, 48: 497).

Estas breves consideraciones podrían ser tomadas como una posible propuesta por parte de Cervantes de transmitir su teoría dramática, aunque, está lejos de ser una propuesta pragmática de composición de comedias. Son consideraciones que se fundan, sí, sobre ideas que circulaban en la época, pero que nacen de la observación directa de la realidad y de una mirada nostálgica hacia otros tiempos en los que –como el mismo Cervantes escribe en el prólogo del 1615– su producción dramática encontraba todavía respuesta en el público.

### El «Prólogo al lector» y una posible y virtual Poética del espectáculo y del actor en Cervantes

Creemos que es en el «Prólogo al lector» de las *Ocho comedias y ocho entremeses* (1615), donde Cervantes expresa con más claridad aquello que podríamos llamar «una posible y virtual Poética del espectáculo y del actor en Cervantes». El autor del Quijote concentra su atención sobre el teatro y lo cómico a partir de la actividad llevada a cabo por Lope de Rueda «quién fue el primero que en España las sacó de mantillas y las puso en toldo y vistió de gala y apariencia» (1998: 3). Valora la importancia de sus pasos, que inspiraron sus entremeses, y el significado de los mismos en el contexto dramático del siglo XVI.

Cervantes muestra una atracción especial hacia el teatro «de actor», «juglaresco» o, si queremos también, «callejero», que se compone de pocos elementos y que exalta las habilidades del actor y de su capacidad de comunicar sólo con lo que su propio instrumento, es decir, el cuerpo, le brinda. Y, en términos de espectáculo teatral, el cuerpo constituye siempre un punto dinámico de culminación y de ruptura al mismo tiempo.

Los aparatos de un autor de comedias se encerraban en un costal y se cifraban en cuatro pellicos blancos guarnecidos de guademecí dorado y cuatro barbas y cabelleras y cuatro cayados, poco más o menos [...]. No había en aquel tiempo tramoyas [...]; no había figura que saliese o pareciese salir del centro de la tierra por el hueco del teatro [...] ni menos bajaban del cielo nubes con ángeles o con almas. El adorno del teatro era una manta vieja, tirada con dos cordeles de una vieja parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo. (1998: 3)

Aquí Cervantes subraya la simplicidad de los aparatos escénicos, la falta de tramoyas y el poco vestuario utilizado en la época de Lope de Rueda y su teatro. No se jugaba con los efectos teatrales inventados posteriormente, tales como las trampillas en el tablado («el hueco del teatro»), que permitían la aparición (o la desaparición) sorpresiva de alguno de los personajes de la obra, ni arneses o plataformas que permitieran a los actores elevarse y dar el efecto de estar volando, ni una decoración que llenase buena parte del escenario (como esas «nubes» a las que hace referencia Cervantes).

¿Por qué Cervantes hace una descripción tan detallada del espacio escénico? Y ¿Por qué se detiene en señalar el desarrollo rápido de la instrumentación performativa? Creemos que le interesa destacar la importancia del trabajo del actor y de su capacidad de improvisación como instrumentos básicos de la expresión dramática.

Efectivamente la preceptiva dramática clásica, hecha revivir en parte por los italianos –aunque más interesados en la épica que en la dramática– está en Cervantes, por lo menos mencionada. Sin embargo ¿qué tipo de representación espectacular tiene Cervantes en su mente cuando piensa en el teatro? Evidentemente la de Lope de Rueda, pero no sólo la de Lope de Rueda, sino también aquella que constituye el corpus teatral de tradición juglaresca. Un teatro de actor en el que se reivindican la palabra y la voz como materiales expresivos y comunicativos fundamentales; que revaloriza las estrategias de la expresión corporal y gestual, el teatro, al fin que existe a partir de la capacidad de aquel 'sujeto teatral' capaz de instaurar una relación simpática con el espectador. Por otra parte, no debemos olvidar que son los años en los que se había divulgado la comedia del arte también en España, con éxito extraordinario.

El teatro «de actor» despojado de artificios: cuanto más se evidencia el trabajo del actor y cuanto menos elementos ocupan y decoran el espacio escénico, más simbólico y significante resulta el espectáculo. Digamos que el actor es el punto crucial en el cual se concentran las coordenadas espacio-temporales y a través del cual se manifiestan las contigüidades diacrónicas y sincrónicas de la representación.

## Proyección hacia la post-modernidad

En *Ladran Che!* se parte de una mirada ya específica: un espacio vacío. En este espacio se encuentran los dos personajes jugando al ajedrez. Más tarde, se van introduciendo algunos objetos, de fuerte connotación simbólica: la espada de Quijote, el habano del Che, traídos por un tercer personaje. La aparición reiterada del mismo ayuda a la repetición. «La tragedia de la repetición» la llama Alsina, repetición de las imágenes que cada uno de estos dos personajes ha construido a través de la literatura, en el caso del Quijote, y a través de su propia vida, en el caso del Che.

Un espacio despojado, por lo tanto, en el que los artificios escenográficos son superfluos y un espectáculo cuya construcción se da a partir del trabajo del actor. Sintetizamos estos dos aspectos con dos títulos –con dos paradigmas– del teatro contemporáneo: «El espacio vacío. Arte y técnica del teatro» de Peter Brook, mencionado al comienzo de este trabajo, y «Hacia un teatro pobre» de Jerzy Grotowski. El primero, rechaza toda inútil decoración escenográfica: las palabras, los cuerpos, la energía de los actores son los que llenan de imágenes el espacio escénico «vacío». El segundo, afirma que el teatro no existe sin el actor y define al teatro como sólo «aquello que acontece entre el actor y el espectador» (1964: 41). Subrayamos que ambos desarrollan sus experimentaciones, en los años '60, a partir de una ruptura, que es la ruptura con un sistema de producción teatral saturado. Por una parte, P. Brook escribe que no existe en nuestra época acontecimiento artístico que tenga algún carácter de necesidad; si se cerraran los teatros vendría a faltar una de entre las tantas comodidades de la vida civilizada, como el autobús, el agua corriente etc., pero nada más (Brook, 1961: 26). Por otra parte, la idea de crear un «teatro pobre» supone, por antítesis, la existencia de un «teatro rico», al cual oponerse. Es decir, algo que recuerda la posición de Cervantes en contra de lo que él llama «mercadería vendible».

Estos dos maestros han tenido y tienen un gran influjo en la teatralidad latinoamericana, y lo notamos en las siguientes palabras que expresa Alsina sobre su obra: «Si los tres actores/personajes de *Ladran Che!* no construyeran el todo, no habría espectáculo. Los textos que pronuncia el Quijote de *Ladran Che* retoman al Quijote cervantino, y los del Che también retoman sus escritos. Esa especie de literalidad del texto escrito si no está hecho carne, vivo y actuado por lo actores pierde su significado»<sup>2</sup>.

El actor es «el verdadero poeta del teatro», «un enamorado del presente», o «un arqueólogo de la actualidad», dice Alsina, «el actor construye el todo. Construye el entorno, a través de lo que hace –sus acciones–; construye la conflictividad, construye la subjetividad del personaje. Se pueden encontrar estilos más sicologistas que otros pero más allá de eso, siempre es la construcción de un otro, en donde el actor/persona, sujeto, individuo se esconde para expresarse con libertad. Por lo tanto, actor es porque hace. Esconder la teatralidad con artificios que no sean necesariamente utilizados por el actor es forzado, manierista, snob».

Por otra parte, retomando a Grotowski, fundamental es la capacidad de comunicación del actor con su público. En *Ladran Che!* se ha buscado ese pacto implícito a través de la literatura, en el personaje del Quijote, y a través de la vida vivida a fondo en el caso de Guevara. La pasionalidad que transmiten las dos imágenes de ambos personajes crea el pacto implícito que el público tiene que tener para que una obra lo involucre. Si no existe este pacto es muy difícil obtener la respuesta del público. Sólo con este pacto que establece el dramaturgo primero pero fundamentalmente el actor después, la comunicación es posible. Espectáculo y espectador se funden y es allí donde se realiza el hecho teatral.

Y volviendo a Cervantes. La vitalidad de su obra se expresa también a través de la importancia que, creemos, le atribuye a la comunicación del actor con su público. Su frustración por la poca aceptación de sus textos dramáticos parece responder más a una condición existencial que a una situación concreta. Cervantes está más allá de lo que el gusto del público de su época pedía. Leyendo hoy sus comedias y entremeses individualizamos entre líneas, en lo no dicho, un pacto implícito entre el autor, el actor y su público. Tenemos la sensación de que Cervantes sintiera no estar en el momento y en el lugar justo, por lo menos con respecto al teatro. Podemos decir que Cervantes escribe teatro desde la periferia y propone un espectáculo en el que, pensamos, el texto es funcional al actor, la palabra transforma en función de quien la pronuncia y quien la escucha. Es posible que en su poética programática Cervantes contara, en el momento de escribir sus obras, con el actor y su público.

Cuando el Che deja la boina y don Quijote deja su espada y su coraza y, prácticamente, en ropa interior deciden escapar de ese círculo de repetición es porque van en búsqueda de una nueva aventura; sirvió la que vivieron, tuvieron que romper con su propia imagen y con sus propias certezas para que esa moto pudiera

---

<sup>2</sup> Entrevista a Carlos Alsina de Ana Cecilia Prenz, Trieste, septiembre 2005.

arrancar o Rocinante cabalgar. Allí radica la metáfora de la obra. Se da el pacto con el público no sólo en lo social sino también en lo personal.

Alsina se propone defender la posibilidad de romper la circularidad del sistema en el que se encontraba atrapada la sociedad argentina de los primeros años '90. Se mueve entre la más optimista de las posiciones y el desencanto propio de las ideologías contemporáneas, pero sus personajes, aún atrapados en la injusticia y el desencanto, apuestan a la utópica idea de un mundo mejor. Dos utopías frente a frente: los dos personajes logran encontrar la salida, romper con la rutina que los agobia, en el momento y en la medida en que renuncian a la imagen que han construido de sí mismos y que la historia les ha proporcionado.

## Conclusión

La crítica ha hablado, a partir de Canavaggio (1977), con respecto a la producción dramática de Cervantes, de una tentativa de teatro experimental. En la misma línea deriva Stanislav Zimic que ve en todas sus composiciones teatrales una tendencia evidente hacia la «incansable experimentación» (1992: 12).

Creemos que Cervantes, ha querido mostrar el teatro en sus expresiones más originarias donde el universo de voces y la creatividad actoral se unen a una técnica teatral funcional, necesaria y no meramente decorativa. Además de una realidad-espectáculo, por lo tanto, su obra se proyecta también como propuesta teórica y hermenéutica del teatro.

En esta nota, hemos querido señalar, la vinculación, tiempo mediante, de algunas reflexiones de Cervantes con elementos importantes y definatorios derivados en esa práctica que, siempre en nuestras circunstancias, denominamos «teatro de actor», fundado en buena medida en la improvisación y sin más recursos que el cuerpo y el habla. Hemos querido sugerir también que Cervantes tenía una idea renovadora y siempre actual, más allá del texto, sobre la teatralidad y el fenómeno performativo.

## BIBLIOGRAFÍA

Brook, Peter (1982–83): *L'attore: tradizione e ricerca*. Ferruccio Marotti (ed.). Roma: Istituto del Teatro e dello Spettacolo dell'Università di Roma «La Sapienza».

Brook, Peter (1994): *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona: Ed. Península. Colección Nexos. (Trad. Ramón Gil Novales).

Canavaggio, Jean (1977): *Cervantes dramaturgue: un théâtre à naître*. Paris: PUF.

Cervantes, Miguel de (2004): *Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV Centenario. Madrid: Real Academia Española.

Cervantes, Miguel de [1915] (1998): *Obras completas, Comedias y Entremeses*. Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla (eds.), tomo I. Texto electrónico por Fred F. Jehle.

Grotowsky, Jerzy (1984): *Hacia un teatro pobre*. México: S.XXI Editores.

Grotowsky, Jerzy (1970): *Per un teatro povero*. Roma: Bulzoni.

Zimic, Stanislav (1992): *El teatro de Cervantes*. Madrid: Castalia.

*¡LADRAN, CHE!*  
 UNA CONVERSACIÓN LATINOAMERICANA DE DON QUIJOTE  
 Y OTRAS REFLEXIONES SOBRE EL TEATRO

El presente trabajo toma como punto de partida la obra *¡Ladran, che!* del dramaturgo argentino Carlos Alsina para reflexionar sobre la modernidad del pensamiento teatral cervantino. El estudio se focaliza sobre los siguientes puntos: a) las ideas que expresa Cervantes sobre preceptiva dramática en el capítulo XLVIII del *Quijote* y en el prólogo a las *Ocho comedias y ocho entremeses* y la lectura que el mismo hace de un autor y hombre de teatro como Lope de Rueda; b) a partir de la idea, que según nuestra opinión, Cervantes elabora sobre el actor, se analizan los puntos de contacto entre su visión y la de dos maestros del teatro contemporáneo, Grotowsky y Brook; c) Alsina, como dramaturgo y director de teatro toma mucho de los maestros mencionados; el trabajo se centra en las coincidencias de pensamiento sobre el teatro y el actor a partir de Cervantes, a través de Grotowsky–Brook, hasta llegar a Alsina.

*¡LADRAN, CHE!*  
 LATINSKOAMERIŠKI DON KIHOTOV POGOVOR  
 IN DRUGA RAZMIŠLJANJA O GLEDALIŠČU

Članek na osnovi dramskega dela *¡Ladran, che!* argentinskega avtorja Carlosa Alsine odpira razmišljanje o sodobnosti Cervantesove gledališke misli. Študija izpostavlja naslednje vidike: a) ideje o dramski teoriji, ki jih Cervantes izrazi v 48. poglavju *Don Kihota* in v *Ocho comedias y ocho entremeses*, ter njegovo branje dramskega ustvarjalca Lopeja de Ruede; b) na podlagi pojmovanja igralca, ki ga po našem mnenju izdelala Cervantes, avtorica analizira stične točke med njegovimi pogledi in pogledi dveh sodobnih mojstrov gledališča, Grotowskega in Brooka; c) ker se Alsina kot dramski pisec in režiser zelo opira na omenjena avtorja, se članek osredišči na tiste elemente dramske in igralske teorije, ki jih lahko spremljamo od Cervantesa, prek Grotowskega in Brooka do Alsine.