



Universidad de Chile

Facultad de Filosofía y Humanidades

Departamento de Literatura

**“¿DÓNDE ESTÁ EL LIBRO QUE IMAGINÉ?”:
LA FICCIONALIZACIÓN DE CERVANTES EN *EL QUIJOTE NO EXISTE* DE
JORGE DÍAZ**

Informe final de Seminario de Grado para optar al grado de Licenciado
en Lingüística y Literatura Hispánica con mención en Literatura.

Diego Manuel Valenzuela Lacroix

Profesor Guía: Eduardo Tomás Dublé

Santiago de Chile

2023

A mi Mami Marta

Agradecimientos

*“Yo que no quería rimar y me hicieron intentarlo,
ahora no sé si agradecerles o culparlos”*

Rick Santino – Bak in de Deiz

Agradezco o culpo a mis papás, por todo, por llevarme a esa polvorienta galería del centro de San Bernardo para comprarme mi primer libro.

A mi Mami Marta, por enseñarme en esa antigua mesa redonda de su casa que todas las palabras terminadas en -on llevan tilde. Para ti mi más profunda admiración y cariño.

A mi hermano, no sé qué sería sin ti. A mis primos. A la Isi.

A mi familia. A mis hermanos de la vida, que el tiempo se empecina en alejarnos.

Especial agradecimiento o culpa a los profesores que han aportado hondamente en mi camino académico: al profesor Thomas, por dirigir este proyecto; a la profesora Daniela Moreno, por enseñarme y escucharme tanto en enseñanza media; al profesor Moisés Llopis, per ensenyar-me una llengua tan plena de llum com el català. A todos ellos, además de mi admiración, gracias o culpas.

Tabla de contenidos

Preliminar.....	5
1. Jorge Díaz y su obra.....	6
2. Marco teórico.....	10
3. Análisis: <i>El Quijote no existe</i>	14
3.1. La ficcionalización de los tiempos.....	14
3.2. La ficcionalización de Cervantes.....	18
3.2.1. La construcción a través de la alegoría y el montaje.....	18
3.2.2. Cervantes, un artefacto en desdoblamiento.....	23
3.2.3. La qui jotización de Cervantes.....	28
3.2.4. Por qué se ficcionaliza a Cervantes.....	31
4. Conclusiones.....	40
5. Obras Citadas.....	42

Preliminar

El presente informe centra su atención en la ficcionalización de Cervantes al interior de *El Quijote no existe* (2005), obra dramática escrita por el chileno Jorge Díaz. Realizada a partir de su figura histórica, postulamos que la ficcionalización de Cervantes, por un lado, se construye a partir de la alegorización y el montaje, y por otro, persigue construir al personaje como un artefacto, en términos de Burger. Prueba de lo anterior son su constante desdoblamiento en *otros* y la consiguiente quijotización de su personaje. Por último, consideramos que el hecho de ficcionalizar a Cervantes en la obra abre la puerta a reflexionar sobre los orígenes y las causas del estado de los agentes culturales, como el escritor, en nuestra sociedad moderna, como también sobre los roles de las instituciones en el mismo.

1. Jorge Díaz y su obra

Escribir sobre Jorge Díaz (1930-2007) es escribir sobre uno de los dramaturgos más renombrados de nuestro país. Desde su irrupción en el panorama teatral a principios de los sesenta a través de la compañía teatral ICTUS, hasta su muerte en los albores de nuestro siglo, el infatigable Jorge Díaz escribió más de cien obras y se vio galardonado en más de veinte ocasiones. Su valor como dramaturgo a estas alturas es incuestionable y escribir algo nuevo sobre él resulta un bonito reto.

Sobre Jorge Díaz debemos saber que, como sus padres, fue un hombre de alguna manera desenraizado (Guerrero 17). Su vida significó un ir y venir de país en país. Si bien nació en Argentina, fruto de un amor entre un asturiano y una vasca, vivió en Santiago su infancia y juventud. En su adultez fue a buscar vida a Madrid. Finalmente volvió, viejo y sereno, a Chile hasta el último día de su vida. Su vasta producción teatral, que sobrepasa las cien obras, se desarrolló entre Chile y España, y trata temas humanos, de algún modo trascendentes, muestra de ello es que en nuestra década siguen aflorando los estudios sobre ella.

El objetivo de este informe recae sobre *El Quijote no existe (Espectáculo unipersonal original)* de 2005, una de las más desconocidas y tardías -la número cien- obras de Jorge Díaz, que pertenece, siguiendo lo propuesto por Robles Poveda, a la cuarta y última etapa creativa del autor.

El autor da inicio a su actividad teatral a mediados de la década de los 50, en el contexto del creciente movimiento de los teatros universitarios. Sus primeros pasos en el panorama teatral chileno están marcados por su participación en el ICTUS, compañía teatral independiente fundada en 1955 y conformada por jóvenes estudiantes de teatro. Alrededor de su participación en ICTUS veremos conformarse su primera etapa teatral (1956-1965). Sus características están claras: búsqueda de nuevas formas de expresión y construcción dramáticas, primeros destellos de un humor que luego se desarrollaría grandemente, acercamiento al absurdismo, profunda crítica social y una importante presencia de la creación dramática colectiva, como proceso grupal. Son los primeros tanteos de un Jorge Díaz veinteañero, radicado en Chile, que busca su lugar en el panorama teatral nacional y que poco a poco consigue prestigio con sus primeras grandes obras: *El cepillo de dientes*, *Un hombre llamado isla* y *El velero en la botella* (Robles Poveda 47). La influencia e importancia que llegaron a tener los teatros universitarios, de los cuales nacería tiempo después el ICTUS, fue vasta y tiene sus resonancias hasta nuestros días.

Todo el incesante espíritu creador de los jóvenes se vio truncado, sin embargo, luego del Golpe de Estado de 1973, cuando los teatros fueron intervenidos y muchos de sus integrantes exiliados o asesinados. La importancia de nuestro dramaturgo en la compañía ICTUS fue tal que hasta hoy es una de sus caras más recordadas. Por lo mismo, es quizás esta la versión de Jorge Díaz más reconocida a niveles generales, de la cual más se ha discutido y escrito a lo largo de los años.

En 1965 Díaz se muda a Madrid. El propósito del viaje no es político (faltaban aún ocho años para el bombardeo a La Moneda) sino personal. El viaje a Europa traerá consigo un nuevo período creativo en sus obras (1965-1969), en las que estas se tornarán combativas y beligerantes, comprometidas con los sucesos que tienen lugar en América Latina en ese entonces, como “el militarismo, la represión o la explotación económica de la burguesía criolla y del capital norteamericano” (Robles Poveda 125), a la vez que comienzan a explorar una de las temáticas que cruzarán sus obras de aquí en adelante: la problemática de la incomunicación, de la incapacidad del lenguaje para decir todo lo que se desea (11).

En 1969 Jorge Díaz ya está completamente radicado en la capital española y ha hecho suyas la vida y el lenguaje madrileños. Las obras que tienen lugar en este período (1969-1990) comenzarán a adquirir modismos y usos propios de la comunidad a la que hace arribo. En ese entonces, es un dramaturgo atento a la dictadura cívico-militar que está teniendo lugar en el país que lo vio crecer y escribe denunciando las atrocidades que ella trae consigo.

En general, las obras que tienen lugar en estas tres primeras etapas creativas de Jorge Díaz son las que mayor atención han captado de parte de la crítica. Son sin dudas también las más queridas y reconocidas por el público general.

Es en 1990 cuando el escritor retornará a Chile. Vivirá aquí, en Santiago, hasta el último día de su vida en 2007. El retorno al país que lo vio crecer significará para él un momento de retrospectiva en relación a su creación artística. En nuestro país, Díaz disfruta el acto de escribir: se convierte en “un dramaturgo que escribe por encargo y por placer” (Robles Poveda 463). Lejos queda el carácter beligerante y combativo de las obras que escribió en Madrid y se aboca, en cambio, a la edición y publicación de antologías de obras pasadas. Las piezas teatrales de este período, hasta ahora pasadas por alto por la crítica especializada, rescatan el pasado histórico nacional, tanto a conocidas e históricas figuras como también a olvidados personajes. Escribe sobre la historia de Chile y rescata figuras marginales. También, y más importante para

nuestro propósito, dedica obras a personajes ilustres de la literatura: para Neruda, *Desde la sangre y el silencio (fulgor y muerte de Pablo Neruda)* y *Pablo Neruda viene volando*, para Lorca, *Federico, el niño que cumple 100 años*, para Rosalía de Castro, poeta gallega, *Un corazón lleno de lluvia* y por último -la obra que nos reúne-, para Cervantes, *El Quijote no existe*.

El Quijote no existe

A comienzos del 2000 el reconocimiento de la obra de Jorge Díaz es indiscutible. Además de los elogios en el ámbito internacional, el autor goza de un transversal aprecio de parte de un panorama teatral nacional que se reconstruye y reinventa luego de diecisiete años de dictadura. En esos años, las piezas que se ponían en escena destacan por su heterogeneidad (Contreras 1), se diferencian unas de otras y, sobre todo, son muy distintas a las que vieron la luz en los tiempos del ICTUS, lugar donde nace el genio creador de Díaz. En el teatro chileno de los dos mil comienza a tomar especial énfasis el componente sensorial, corporal y visual, además de una incipiente deconstrucción del texto dramático: lo que María José Contreras llama las “estéticas de la presencia”. Del mismo modo, nuevas voces se toman los escenarios, nuevas plumas son las que escriben el teatro nacional y, poco a poco, nace una nueva y renovada generación de dramaturgos jóvenes, que en cierto modo se hará cargo de la memoria histórica y el tema de la marginalidad desde ángulos antes no vistos: esta será la conocida “Generación de los 2000”.

El Jorge Díaz de principios de dos mil, que en su juventud había sido la cara visible del ICTUS y al que una parte de la crítica no se cansó de tacharlo de absurdista, no va, sin embargo, a la par con el movimiento de los nuevos dramaturgos de principios de década. No permean en él las influencias ni las temáticas que trata en general el teatro chileno de ese entonces. Al contrario, a principios de los 2000 Díaz opta por, por un lado, ceñirse a la edición de sus obras pasadas y, por otro, escribir obras dedicadas a personajes históricos (de la colonia, por ejemplo, en *El jaguar azul* y escritores en *Federico, el niño que cumple cien años*) cuestión que no estaba en el radar de los nuevos dramaturgos.

Es en este contexto que en 2005 se cumplían cuatrocientos años desde la publicación de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes y Saavedra, la obra literaria más reconocida en lengua castellana. Para celebrar la figura del escritor alcalaíno, Radio Nacional España encarga la escritura de una pieza radiofónica teatral que trate sobre la

figura de Cervantes a nuestro dramaturgo. Fruto de este designio, Jorge Díaz da vida a *Epifanía de un sueño (Invocación de un caballero insomne)* (2005). Tiempo más tarde y resultado de un trabajo mancomunado con el actor Pablo Krogh, ve la luz *El Quijote no existe* (2005).

De extensión corta y escrita como un espectáculo unipersonal original, *El Quijote no existe* ha pasado desapercibido ante los ojos de la crítica a pesar de que la obra porte dos cosas de mucho interés para los estudiosos de la literatura: Jorge Díaz y el *Quijote*. Su estreno en 2006 en el Centro Cultural España causó bastante expectación en los medios de comunicación. Muchas son las noticias como los espacios en los periódicos impresos de ese entonces sobre el estreno. Jorge Díaz ya era conocidísimo y el panorama teatral esperaba expectante la puesta en escena de su nueva pieza. Pero la obra número cien de uno de los autores dramáticos más reconocidos de nuestro país se estrenó, fue aplaudida, mas no resultó ser de interés para la crítica literaria. El resultado: hoy no existe bibliografía crítica sobre la obra, salvo una conferencia de Jessica Castro, que la misma autora nos ha facilitado. En esta línea, esperamos que nuestro presente Informe sirva de aliento para que otros se animen a ahondar críticamente sobre las obras más tardías del dramaturgo chileno, como *El Quijote no existe*, pues guardan gran valor literario.

La obra pone sobre las tablas a un Miguel de Cervantes acomplejado, envuelto en los vaivenes y devenires que trae consigo la publicación de una obra literaria en la España del siglo XVII. Está ad- portas de publicar su *Quijote*, y las dificultades, inseguridades y repentinos cambios que acarrea la impresión y publicación de la obra friccionan las relaciones con Valerio, cajista de la imprenta donde se graban las innumerables páginas. Cuando la obra cruza su mitad, el personaje ficcionalizado de Cervantes es llevado a nuestro tiempo actual, lugar donde su obra ya fue publicada y totalmente canonizada. En este punto, el medio cultural moderno, en forma de un Presentador de TV y un Psiquiatra, entrevista al autor; sin embargo, las entrevistas, cómo analizaremos más adelante, en lugar de buscar extraer información sobre la creación del *Quijote*, apuntarán más bien al morbo y la farándula.

2. Marco teórico

Ficcionalización

Por medio de este informe, proponemos realizar un ejercicio analítico sobre la ficcionalización del personaje de Cervantes en *El Quijote no existe*. Para cumplir con el objetivo propuesto nos es necesario, en primer lugar, sentar las bases sobre lo que comprenderemos, de aquí en adelante, por ficcionalización. Término complejo a la vez que manido, que resultó ser de gran interés para el teórico alemán Wolfgang Iser.

Cuando reflexionamos sobre la literatura u obra literaria nos es imposible no pensar también en el concepto de ficción. De un modo u otro, aceptamos que las obras literarias son ficción, o como mínimo, ficcionalizan la realidad. La operación básica usada por las obras literarias para ficcionalizar consiste en combinar dos complejos y polémicos conceptos: realidad y ficción. Combinar la realidad (vale decir, aquello que palpamos con nuestros sentidos) con la ficción es posible mediante la *sobreposición* de uno de los mundos por sobre el otro. Al mundo conocido, el real, el que vemos al salir a la calle, se le suma uno nuevo y desconocido, el ficticio. Lo ficticio se instala sobre la base de lo real. Usando la realidad como base, la ficción hace su llegada. No puede existir, pues, ficción sin realidad, pues sobre sus cimientos se edifica la ficción y, finalmente así comienza el proceso de ficcionalización propio de las obras literarias. De ahí que Iser defina al término de ficcionalización como “el acto de *sobreposición*” (1).

A lo planteado en el párrafo anterior debemos sumar ciertas puntualizaciones. Primero, hemos de precisar que el tipo de “realidad”, que sirve de base para que la ficción se construya, la referencia, no es directamente el mundo conocido y palpable. Esto, pues “el lenguaje de las obras literarias no es discurso como tal, sino “discurso espectacularizado”, de tal forma que lo leído en una obra sólo debe tomarse *como si* estuviese refiriéndose a algo” (Iser 4). En las obras literarias, a la realidad, base sobre la cual se erige la ficción, sólo se le refiere “espectacularmente” y no de forma directa. En ellas, la realidad es más bien una guía, por ello el lector debe percibir un texto literario *como si* estuviera aludiendo a la realidad conocida por todos, mas no a ella directamente.

En el momento en que la ficción se instala sobre la realidad -creando así el proceso de ficcionalización-, ésta última se somete a un proceso de modificación y reformulación. La

realidad, identificable, pues conserva matices para su identificación, se ve sometida a una remodelación imprevisible (Iser 1). La realidad comienza a ser atravesada por la ficción.

Teniendo en cuenta lo anterior, nos es imposible dudar de que la ficcionalización es una de las principales características de las obras literarias. La “sobreposición” del mundo real sobre el ficticio en casi cualquier pieza literaria y, en nuestro caso, teatral, es palpable. Esto, pues la ficcionalización no se esconde, sino al contrario, su objetivo es ser vista y por ello se muestra. Sin miedo, las obras literarias “descubren su ficcionalización; lo que la mentira, en cambio, no puede permitirse” (Iser 4). Sucede que la ficcionalización literaria es una especie de operación a tajo abierto, poco tímida, que se muestra al lector a fin de inducirlo a reflexionar sobre la naturaleza de la relación entre realidad y ficción.

Ahora bien, si ya poseemos una noción sobre lo que entendemos por ficcionalización, debemos hacernos la pregunta: ¿para qué se ficcionaliza?, ¿por qué la literatura se empeña en sobreponer la ficción por sobre la realidad? ¿qué sacamos con ficcionalizar? La respuesta nos la tiene el mismo Iser. Sucede que con el hecho de entremezclar, unir, dos mundos de por sí divergentes, válgase, ficción y realidad, se exponen dinámicamente las diferencias que los separan y las similitudes que los unen (Iser 4). Al entremezclar la verdad con la mentira, al enfrentar la realidad con la ficción, la literatura expone cuestiones sobre el mundo que habitamos que de una u otra forma serían inaccesibles. De este modo, nos hacer caer en cuenta en cosas que la cotidianidad se empeña en pasar por alto, nos hace reflexionar, caer en cuenta. En palabras del autor, la ficcionalización “epitomiza una condición, que de otro modo resultaría inaccesible en la forma en que la vida normal toma su curso” (8).

Alegoría y Montaje

Otro de los conceptos que nos serán de utilidad de aquí en adelante para nuestro trabajo es el de alegoría y montaje, tratados hondamente por Peter Bürger en su ya clásica obra *Teoría de la vanguardia*.

El concepto de alegoría, en primer lugar, Bürger lo extrae de los estudios de Benjamin sobre el Barroco y lo emplea para las vanguardias contemporáneas. La alegoría, y aunado a ella, el montaje, es la característica principal de la obra de arte vanguardista. Si las obras de corte clasicista, como las del teatro naturalista, buscan reproducir con precisión científica la realidad en las tablas, organizando la *fábula* diacrónica y ordenadamente, la obra de arte vanguardista

(también llamada obra de arte inorgánica) se construye en base a la alegoría, al fragmento, en contraste con el símbolo orgánico (Burger 131).

La alegoría arranca un elemento que antes formaba parte de una totalidad y lo aísla y despoja de su original función (Burger 133). Arranca un trozo de un todo y lo desfamiliariza, descontextualiza. Crear una alegoría conlleva arrancar de la totalidad un fragmento y arrebatarse a éste el significado que poseía originalmente. El fragmento pues, desprovisto de su sentido inicial, adquirirá uno nuevo al reunirse con otros también aislados de su realidad original. El trabajo de montar fragmentos y otorgarles sentidos, pues, recae en el artista. Todo esto sucede porque para el vanguardista “el material es sólo material” (133), signos vacíos, huecos, a los que sólo él puede atribuirles sentido. De este modo, la obra ya no es producida, como en el teatro naturalista, como un todo orgánico, sino montada sobre fragmentos (136).

Sobre el montaje hemos de decir que es un concepto muy aunado al de alegoría. La relación casi indisoluble entre los dos descansa en que ambos guardan relación con la obra de arte inorgánica. Como sabemos, la obra vanguardista se caracteriza por la creación a través del fragmento. Tales fragmentos son montados, unos sobre otros, sin lógica jerárquica ni aparente organización (Burger 145): a esto pues llamamos montaje. El montaje es más bien la técnica operativa, el modo en que la obra se construye, la manera en que organizan los fragmentos que la alegoría se encarga de separar. Es, pues, el montaje el principio básico del arte vanguardista, el modo en que cierto tipo de obras literarias opta por configurarse, al contrario del modo parsimonioso y ordenado de las obras clasicistas.

Siguiendo a Burger, la obra de arte inorgánica, que se construye alegóricamente por medio del fragmento y el montaje, guarda similitudes con lo mencionado párrafos atrás cuando con Iser ahondábamos en el concepto de ficcionalización. Decíamos que la ficcionalización es un proceso que no se esconde, que se deja ver, que la “sobreposición” entre ficción y realidad es visible para el lector. Pues bien, la obra de arte inorgánica postulada por Burger posee características similares. Esto, ya que no esconde su artificio, no intenta ni busca dar apariencia de naturaleza, no intenta imitarla ni mostrarse como objeto creado, no pretende ilusionar, sino, al contrario, se muestra a sí misma como obra artística, abierta, no escondiendo su montaje y mostrándose sin tapujos ante el lector como un artefacto.

Rodeo

Igual de importante que los tres anteriores, el concepto de “rodeo”, formulado por Jean-Pierre Sarrazac, cobrará especial relevancia en nuestro trabajo. Desde principios de nuestro siglo, el dramaturgo y teórico francés ha volcado su atención hacia el estudio de las formas no convencionales de concebir obras dramáticas.

Entre muchos otros posibles, podemos inferir varios motivos por los cuales el ser humano escribe teatro. En ocasiones, la necesidad de escribir, imperiosa, nace cuando la realidad, la “viviente actualidad” (Sarrazac 13), nos lo pide. Algo hay en el mundo que nos rodea que nos conmueve y nos empuja a los lápices y a la tinta. La actualidad nos conmina, nos empuja a escribir ficciones teatrales (15). Este llamado ha sido el que han escuchado los escritores del llamado “teatro naturalista”, que buscaron traer al papel, a través de la imitación, la compleja e inabarcable naturaleza. A través del teatro, con cándida ilusión buscaron captar la realidad y plasmarla en una obra, yendo directamente hacia ella, imitándola, emulándola. Sin embargo, el tratamiento directo de la realidad en teatro, a través de la imitación, no siempre regala buenos frutos. Muchas veces, al tratar rectamente la realidad, ésta misma acaba diluyéndose, perdiéndose. Así, incluso “un gran número de escrituras contemporáneas, víctimas de la ilusión de un acceso directo a lo que se llama “actualidad” o incluso “realidad”, se pierden en la insignificancia, en el contacto demasiado estrecho con esta misma actualidad o realidad” (14).

Frente al trato directo de la realidad, Sarrazac identifica otro modo, menos convencional, de tratar la realidad y de, en ese mismo camino, ordenar la fábula (que el teatro naturalista la organizaba de forma convencional) y que predomina en la dramaturgia occidental desde finales del siglo XIX: hablamos del rodeo.

Las dramaturgias que optan por el rodeo son aquellas que se rehúsan a ingresar a la “realidad” en el teatro por medio de la imitación. Al contrario, estas optan por realizar un rodeo (un sesgo, un desvío), para rodear la fábula convencional; se trata, por decirlo de alguna manera, de negarse a entrar por la puerta principal y ni siquiera entrar por la ventana, sino hacer un hueco en la techumbre, entrar por el sótano; se trata de ignorar la imitación y más bien de hacerse cargo de la “viviente actualidad”, a ese aquí y ahora que tanto perseguían los naturalistas, mediante formas no convencionales, no intentando ir directamente hacia ella. No se trata pues, dice Sarrazac, de escribir en el género de la farsa, sino de hacer un rodeo por lo farsesco (26). Realizar un rodeo en una obra dramática, pues, consiste en rehuir de la imitación de la realidad, en alejarse, en un primer momento, de la “viviente actualidad” sólo para que sea posible, después, alcanzarla desde otros ángulos y dar cuenta de mejor manera de ella.

3. Análisis: *El Quijote no existe*

3.1. *La ficcionalización de los tiempos*

Todo lector que se enfrente a *El Quijote no existe* no tardará en notar la estructura general de la obra. A primera vista, constatamos que en ella conviven dos tiempos, que a la vez son sus dos grandes partes constitutivas. La primera parte tiene lugar en 1605 y corresponde al tiempo en que Cervantes está pronto a publicar su novela. Se trata de un acontecimiento histórico comprobado. Por otro lado, la segunda parte de la obra se desarrolla en el tiempo actual (el contemporáneo al espectador que asiste al estreno), en 2005. La lejanía temporal entre ambos tiempos es inmensa. Cuatrocientos años los separan. Estos dos tiempos, lejanos, y que a primera vista nada tienen que ver entre sí, sin embargo, se ven las caras y constituyen, cada uno, una parte de la obra.

Antes de avanzar, una cosa debemos tener presente. Instalar en una obra literaria un tiempo pasado (como lo es, el de 1605), de por sí es una empresa sin destino (Díaz 29). Es llanamente imposible *transformar en literatura* un acontecimiento del pasado. La complejidad de la realidad, del mundo, es lo bastante inmensa para no caer en líneas de diálogo, párrafos o versos. No es posible traer directamente al papel la realidad.

Este problema, sin embargo, siempre lo ha tenido presente la literatura y no se ha rendido ante él. Si bien, pues, es imposible llevar la realidad directamente a una obra literaria, la literatura opta por realizar una selección de elementos que recuerden a la realidad que se busca traer a la ficción y, partir de ellos, construir el mundo ficcional, insertar la ficción. Se trata de, en término de Burger, crear alegorías, vale decir, arrancar elementos del *todo* al que formaban parte, aislarlos, transformarlos en fragmentos, para después montarlos junto a otros que hayan pasado por el mismo proceso. En definitiva, para ficcionalizar una realidad (o en el caso del *Quijote no existe*, un tiempo) es necesario acudir a alegorías, que recuerden a la realidad o tiempo que se ficcionaliza, para que así el lector o espectador perciba lo que hay en la obra *como si* fuese la realidad que él conoce.

El proceso mencionado en el párrafo anterior es justamente el usado por Díaz en la construcción de los dos tiempos, el de 1605 y el 2005, en *El Quijote no existe*. A grandes rasgos, podríamos postular que ambos tiempos en sí son ya alegorías, fragmentos, pues han sido arrancados del curso de la historia e instalados en una obra literaria. Creemos, sin embargo, que si

concentramos nuestra atención en el modo de configuración de ambos no tardaremos en caer en cuenta que se construyen también a través de la alegoría, vale decir, a través de la creación de fragmentación y su posterior montaje.

El primer tiempo: 1605

El primer tiempo representado, el de 1605, en el que tiene lugar el hecho histórico de la publicación del *Quijote* cervantino está, como decimos, construido a través de alegorías, fragmentos arrebatados de una totalidad y posteriormente aislados. Hay ciertas referencias en la primera parte de la obra que caracterizan al tiempo representado *como si* fuera el de 1605: se trata de elementos propios y representativos del tiempo pasado, escogidos, aislados de su contexto y, por lo tanto, de su sentido original. Estos son los usados por Díaz como alegorías que, desprovistos de su sentido original, juntos, montados, cobrarán en la obra un nuevo sentido: servirán para traer a ella el período histórico que se busca ficcionalizar, el de 1605.

En primer lugar, por boca de Valerio sabemos que el tiempo en que habitan es uno en el que el proceso de impresión y publicación de un libro físico supone un trabajo artesanal en directa dependencia de Imprentas Reales (19) y en el cual juegan un rol muy clave los Monasterios, como el del Paular, o la Santa Inquisición (4 PDF).

En segundo lugar, el texto nos deja claro que el tiempo que habita la primera parte es el tiempo en que las carnestolendas, antiguas celebraciones previas al período cuaresmal, que tanto parecieron servir a Cervantes en la creación de su *Quijote*¹, están presentes en el imaginario colectivo. Prueba de ello, el mismo Valerio reprochando al escritor: “¿Para qué leer 700 páginas sobre una pareja que yo he visto desde niño desfilar durante los Carnavales?... Doña Cuaresma montada en un jamelgo y Don Carnal en un burro” (Díaz 21).

Otra de las alegorías presentes en la obra, que aportan en caracterizar el tiempo de la primera fracción, es la mención al reciente arribo y saqueo que sufren Las Indias, que significaba no sólo un inesperado cambio de rumbo en el mundo europeo, sino también, una nueva manera enriquecer las arcas ibéricas. “No solo de España. Con el descubrimiento de las Indias, el mundo se está abriendo como una sandía madura... Seguramente será bien recibido. Después

¹ Para este tema, revisar Redondo, Agustín. “Tradición Carnavalesca y creación literaria: del personaje de Sancho Panza al episodio de la Ínsula Barataria en el Quijote”. *Bulletin Hispanique*, 80, pp. 39-70.

de todo, las humoradas extravagantes van bien en los nuevos mundos salvajes de ultramar” (Díaz 42), dice Valerio.

Como queda plasmado, tres son las grandes alegorías con las que se construye el tiempo de 1605. Las tres son sin espacio a dudas las más representativas del período histórico y por lo mismo son las elegidas para juntas, vale decir, montadas, caracterizar al período ficcionalizado. El proceso de impresión y publicación de un libro como un proceso artesanal, la fuerte presencia de las carnestolendas y el reciente arribo a Las Indias son ejes centrales de los años que rodean la publicación del *Quijote*. Por ello Jorge Díaz posa su atención sobre ellos, los arranca de su totalidad, los aísla, transformándolos en alegorías y, finalmente, monta unas sobre otras, creando así una representación del 1605, que recuerda al tiempo representado, y que empuja al lector/espectador a percibirlo *como si* fuera el verdadero 1605.

El segundo tiempo: 2005

La misma operación usada para 1605 es utilizada para construir el tiempo que tiene lugar en la segunda parte de la obra teatral. El tiempo contemporáneo, al que de improviso se ve enfrentado Cervantes, es construido también mediante el montaje de alegorías.

Las tres grandes alegorías con las que se crea la representación del tiempo presente se contraponen parcialmente a las tres que constituyen al pasado. Si en 1605 los libros físicos eran confeccionados casi de manera artesanal, en 2005 la impresión de obras literarias es un proceso que descansa sobre grandes editoriales transnacionales -Cervantes nombra a una ficticia, Editorial Harper and Row de Nueva York (Díaz 44)- que mantienen con los autores comunicación a través de la distancia por correo electrónico.

Del mismo modo, en el tiempo pasado Europa daba los primeros pasos en Las Indias, haciendo fortuna a costa del robo y posterior venta de productos y alimentos desconocidos para el viejo continente; en el tiempo presente, en cambio, se nos presenta un mundo hiper globalizado, en el que existen los estado-naciones contemporáneos. En la obra se nombran varios: Alemania, Bélgica y, sobre todo, Estados Unidos, que, producto de su dominio en la economía mundial, despliega su influencia cultural y lingüística sobre el resto del mundo. De este modo, en el discurso de Valerio permean anglicismos: carta *standard* (Díaz 42), *best-seller* (43), es nombrada también la conocidísima comida rápida, el mundialmente conocido *fast food*, en forma de una cadena inventada, PIZZA POP (45).

Por último, en el tiempo presente representado, el de 2005, la tradición de las carnestolendas ha perdido toda su efervescencia y, en su lugar, ha cobrado fuerza el medio de comunicación más propagado mundialmente, la televisión. No se nos debe escapar en este sentido que el programa de televisión que tiene lugar en la obra es totalmente genérico, a la usanza de los estereotipados programas estadounidenses: “Es ahora una luz brillante de plató de televisión. Breve ráfaga de música triunfalista” (Díaz 44). Singular relevancia adquirirán tanto el programa mismo como el Presentador en el momento en que someta al personaje de Cervantes a una entrevista, mas nos detendremos sobre ello más adelante.

De esta manera, queda demostrada la forma en que se construyen los dos tiempos representados en la obra. A través de tres grandes alegorías, extraídas de cada tiempo y montadas unas sobre otras, se ficcionaliza cada uno de ellos, para que, finalmente, el espectador perciba la ficcionalización de los tiempos *como si* fueran los reales.

Ahora bien, hemos dicho anteriormente, y es quizás una reflexión básica, que a primera vista el 1605 y el 2005 no tienen mucho que ver entre sí. Parecen ser tiempos separados, además de por las obvias razones cronológicas, por el mero hecho de no poseer características en común. Frente a esto, hemos de recurrir al personaje central de la obra: Cervantes. Es él, mediante sus conflictos, contradicciones, características, diálogos, quien hará de elemento unificador de los dos tiempos. Cervantes cruza impávido los dos períodos y los yuxtapone, obligando a que ambos se vean las caras. A manera de un lazo de unión, el Cervantes de Jorge Díaz fundirá en una misma obra dos tiempos distintos y hará saber al lector o espectador que entre ellos hay más similitudes que diferencias. Tal momento tiene lugar cuando el personaje está borracho tanto de vino como de tinta de imprenta y “se sienta en el suelo en un rincón. Una luz cenital lo aísla aún más” (Díaz 42).

Lo interesante para comenzar el abordaje crítico del Cervantes ficcionalizado de *El Quijote no existe* es su construcción a partir de fragmentos. Al igual que en la ficcionalización de los dos tiempos, el modo de construcción fragmentaria, a partir de alegorías, está presente en el punto de unión de ambos, vale decir, en Cervantes.

Podemos decir, pues, hasta ahora: la obra se divide en dos tiempos ficcionalizados, construidos en base a alegorías, que parecen no tener elemento alguno que los relacione; sin embargo, Cervantes, que también está construido a partir de fragmentos, servirá como punto de unión de ambos y demostrará que se asemejan más de lo que podamos pensar.

3.2. La ficcionalización de Cervantes

3.2.1. *Construcción a través de la alegoría y el montaje*

Es imposible llevar la realidad directamente al papel. Toda la complejidad del mundo no puede encerrarse en palabras. La realidad, siempre más grande y enrevesada, se escapa, se resiste a ser dicha sólo con palabras. Frente al fracaso que suscita el mero intento de llevar la realidad directamente a la literatura, esta última opta por extraer elementos de la primera y así comenzar a ficcionalizarla. Se trata pues de arrancar fragmentos de realidad y con ellos comenzar su ficcionalización a través de la literatura.

Teniendo en cuenta lo anterior, posemos nuestra atención en Cervantes. El objetivo de Jorge Díaz no parece ser en ningún caso llevar a su figura histórica, -otra vez- compleja y enrevesada, directamente a su obra dramática, sino hacer una selección de elementos de su vida, transformarlos en alegorías, y utilizarlos para su ficcionalizarlo, para transformarlo en ficción y ponerlo sobre las tablas del escenario.

Los elementos, o más específicamente, datos biográficos, de la vida de Cervantes a los que hacemos referencia debemos tratarlos con cuidado. Bien es cierto que son utilizados por Díaz como alegorías que crearán al personaje, mas no son, en ningún caso, cien por ciento verificables ni pretenden serlo.

La tradición biográfica sobre Cervantes es desde luego extensa y enrevesada. La figura histórica del escritor está llena de vacíos que tanto biógrafos, escritores como las creencias populares se han encargado de resolver con completas investigaciones los primeros, y extendidos mitos las segundas. Desde luego, debemos descartar de lleno la posibilidad de que Jorge Díaz con su *Quijote no existe* buscara ser completamente fiel a los datos biográficos del autor alcalaíno y a partir de ellos construir su personaje ficcionalizado. No hay en el texto alguna pretensión de ser exacto o verídico. Más bien, y he aquí una demostración del genio del dramaturgo, Jorge Díaz incluye en la creación de su Cervantes ficcional Jorge Díaz a) referencias biográficas plenamente comprobables, otras b) creencias asentadas en el imaginario colectivo pero que resultan no ser verdaderas y, por último, c) invenciones creadas por él mismo. Se trata de alegorías de tres tipos diferentes que constituirán el personaje y que, cómo veremos, apelan a distintos tipos de espectadores o lectores.

Respecto al primer grupo, el compuesto por las referencias biográficas comprobables, incluimos los datos sobre la vida de Cervantes que más son conocidos y que bien utiliza Díaz como base en la ficcionalización de su personaje. A saber:

su posible ascendencia judía; ser considerado como un hombre de bien, al servicio de la corona y de la Administración de la Armada Real; sus intentos de conseguir un nombramiento en la corte en Valladolid o Sevilla o en las Indias; a la vez que se destaca su mal vivir a expensas de su mujer y hermana hasta que Francisco de Robles le compra el original del *Quijote* en 1500 reales; la búsqueda de mecenazgo a la vera del duque Béjar y, por supuesto, la lesión de su mano izquierda en la batalla de Lepanto (Castro 5).

Estos elementos biográficos son conocidos por los asiduos a la obra y figura de Miguel de Cervantes. Lectores y estudiosos de su obra conocen su intento fallido por obtener el mecenazgo del Duque de Béjar o su participación en la batalla de Lepanto. Si hacemos el ejercicio de buscar los principales hitos en la biografía de Cervantes, no nos sorprenderá encontrarnos con datos como éstos: son sin dudas los más esparcidos y conocidos por quien ha tenido algún tipo de acercamiento a la obra cervantina.

Hay otros elementos de la vida de Cervantes, sin embargo, a los que acude Díaz, para ficcionalizar a su personaje y, a la vez, convocar a los lectores documentados, estudiosos y académicos, a los cervantistas. Se trata de elementos más bien específicos de los cuales sólo pueden tener noticia lectores documentados o estudiosos de la obra. Hablamos de, por ejemplo, la constitución física de la primera edición del *Quijote*:

Valerio: ¿Es que no tenemos aquí otros tipos de mayor categoría? ¡Por favor, se trata de la Imprenta Real! Está bien que el personaje de este libro esté loco, pero, ¿por qué el impresor también tiene que estarlo? ¡664 páginas en pliegos de cuarto y vaya a saber los que faltan!” (Díaz 20).

Aquí se hace referencia a la técnica de impresión de la época, basada en los pliegos de cuarto, y más específicamente a cuántas páginas llegaría a tener el libro físico una vez saliera de la imprenta de Juan de la Cuesta. Precisamente quienes poseen conocimiento sobre cómo era la técnica de impresión en ese entonces y, además, de cuántas páginas y pliegos de cuarto en específico llegó a tener la impresión de la novela cervantina son, más que nada, cervantistas, estudiosos o aficionados a la literatura.

A las salas de teatro no sólo asisten hondos y sesudos académicos y cervantistas. Entre las filas del público también hay otro tipo de individuos, quizá menos versados en materia cervantina, pero que de una u otra manera prueban de la obra número cien de Jorge Díaz. Constituyen ellos otro tipo de receptores de la obra, igual de válidos que los anteriores. Teniéndolos en consideración, pues, el dramaturgo chileno, en la creación de su Cervantes, echa mano de creencias asentadas en el imaginario colectivo sobre la vida y obra del escritor alcalaíno, de las cuales posiblemente este tipo de lector tenga noticia. El gran talento creativo de Cervantes lo llevó a ser reconocido mundialmente, y con ello, muchas historias se han adherido a su persona y se propagan, siempre vivas, por el antiguo medio del boca a boca o, por otro más contemporáneo, el internet. Muchas de estas historias son las que llegan finalmente a oídos de aquellos que si bien no han leído a Cervantes saben de su nombre y, más aún, de la historia del De La Triste Figura. Por ello, insistimos, es que Jorge Díaz acude a ellas. Si con las referencias más específicas y técnicas llamaba la atención de los lectores experimentados, con este nuevo tipo de referencias lo hace a los lectores de a pie, que conocen de don Quijote mas no profundamente como un académico o asiduo lector.

Entre las creencias asentadas sobre Cervantes hay dos que destacan, que quizás sean las más esparcidas y escuchadas por todos, y por lo mismo, son las usadas por Jorge Díaz en la ficcionalización de su personaje. La primera no es otra que la que suscitó la creación del apodo de “el manco de Lepanto” sobre la figura de Cervantes. La supuesta pérdida de la mano nace desde la constatación de la misma en el prólogo de las *Novelas Ejemplares*, en 1603, dos años antes de la publicación del *Quijote*: “Perdió en la batalla naval de Lepanto la mano izquierda de un arcabuzazo, herida que, aunque parece fea, él la tiene por hermosa, por haberla cobrado en la más memorable y alta ocasión que vieron los pasados siglos” (Cervantes 53). Esta fue la raíz y el tiempo se encargó de desarrollar la figura de un Cervantes, del cual, para comenzar, se desconoce cómo era físicamente más allá de este prólogo, de un espíritu patriota que no teme ver amputada su mano con tal de ser fiel a su corona. Si bien aún recordamos a Cervantes como un hombre que siempre estuvo dispuesto a lo que la corona requiriese, la suerte que corrió su mano no fue tan desfavorable como pensamos, pues, a pesar de que “perdió el uso de su mano izquierda, no llegó a sufrir amputación”. No tenemos cómo saber si Díaz tuvo acceso a la historia bien contada, por decirlo de alguna manera, -y tampoco eso debería importarnos-, lo importante es el modo en que hace uso de la creencia en la caracterización de su personaje: “Cervantes: ¡Si no insertas el original de este nuevo episodio te arrepentirás! Soy manco, pero

tengo muy mala leche”. Como se deja ver, el mismo Cervantes en la obra acepta ser manco. Más tarde, el infame Psiquiatra jugará con el mismo tema:

Entonces, usted era zurdo desde niño y sólo escribía con la mano izquierda cuando tuvo el accidente en la calle Lepanto. Cuando se quedó manco - perdón, cuando se quedó discapacitado - dejó de escribir y tuvo que aprender a hacerlo con la mano derecha. Ahora comprendo por qué su novela está llena de dislexias, confusión en la sintaxis y tropiezos gramaticales de todo género (Díaz 51).

De la mano con la creencia de que Cervantes efectivamente fue el “El Manco de Lepanto”, está la relativa a que concibió completo el *Quijote* de 1605 tras las rejas de una prisión de Sevilla “donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación” (Cervantes 13). Como se ve, otra vez fue el mismo Cervantes el germen de la creencia, ahora a través del prólogo de 1605. El trabajo que llevaba a cabo como recaudador de impuestos lo hubo de llevar a la cárcel y, antes de ser liberado, efectivamente hubo de escribir los primeros capítulos de su obra, mas es complicado pensar que semejantes y extensos cincuenta y dos capítulos pudieron ser escritos en un cautiverio como el que sufrió el autor. Sea como fuere, Díaz tiene consciencia de que el rumor descansa sobre la figura del escritor del que escribe y la aprovecha en la ficcionalización de su personaje, haciendo referencia directa, a través de los diálogos de su Cervantes, al prólogo de 1605: “¿Cómo pude engendrar en una cárcel de Sevilla un libro como éste, tan lleno de humor y picardía?... La hediondez, la promiscuidad de la prisión ahogaba cualquier pensamiento cuerdo, y mucho menos, gracioso” (Díaz 25).

Por último, dejando atrás tanto datos biográficos comprobables como creencias sobre su figura histórica, Jorge Díaz tampoco duda en poner de su propia cosecha al crear a su Cervantes. En este aspecto, el dramaturgo deja de lado biografías y datos generales sobre el escritor que ficcionaliza y se vale de la creación propia para enriquecerlo. Esto puede palpase rápidamente si ponemos atención al cajista de la Imprenta Real de Atocha, personaje que abre la obra: Valerio. La creación del personaje no nace del curso de la historia, sino de la pluma de Díaz. La profesión que ejerce, la de cajista, sí es real y seguramente existió un Valerio en el taller de imprenta que vio nacer al *Quijote*. Aprovechando el desconocimiento sobre quién fue realmente el cajista encargado de la obra, Jorge Díaz crea a un personaje cajista, que debe soportar los constantes recelos e inseguridades del escritor.

Lo mismo sucede, en general, con toda la segunda parte de la obra. Desde el momento en que Cervantes se ve movido a nuestro tiempo actual todo es fruto de la invención de Jorge Díaz. Allí Cervantes enviará el borrador de su novela a editoriales estadounidenses, protagonizará una especie de entrevista en un programa de televisión y asistirá a una cita con un psiquiatra. Todo esto, claro está, es pura inventiva del dramaturgo.

Como ha quedado expuesto, al interior del interior del Cervantes de *El Quijote no existe* conviven multitud de tipos de alegorías: algunas creadas a partir de hechos documentados en la vida de Cervantes, tan nimios como la cantidad de pliegos de la primera edición del *Quijote*, otras a partir de creencias asentadas en el imaginario popular, y las últimas, creadas a partir de invenciones autoriales, propias de Díaz. Todas, en su conjunto y a partes iguales, crean al personaje ficcionalizado de Cervantes. De esta forma, pues, se entremezcla realidad con ficción. La mentira se instala sobre la base de la verdad y se crea así el personaje. La ficcionalización de Cervantes, de este modo, es fruto de la *sobreposición* y del constante contacto y mezcla entre la verdad y la mentira, entre verdad y ficción.

El Cervantes de Díaz está creado en base a datos biográficos fidedignos, creencias e invenciones; en otras palabras, montadas unas sobre otras, las alegorías constituyen al personaje ficcionalizado. El trabajo de Jorge Díaz parte por seleccionar datos y creencias sobre Cervantes. A partir de ello, crea alegorías que, a través del montaje, construyen al personaje. Alegoría y montaje, al igual que en la creación de los dos tiempos que habitan en la obra, son el eje estructurador del personaje, son el modo en que este se crea y ficcionaliza.

La creación de Jorge Díaz, su Cervantes ficcionalizado, no se condice al completo con el Cervantes que alguna vez escribió el *Quijote* a comienzos del siglo XVII. Primero, porque no es ese el objetivo de Díaz. Segundo, porque el dramaturgo tiene conciencia de la imposibilidad de llevar al Cervantes real directamente al papel, y por lo mismo, opta por ficcionalizarlo a través de la alegoría y el montaje.

Jorge Díaz mezcla realidad con ficción: toma ciertos hechos reales y comprobables de la vida de Cervantes y sobre ellos instala falsas creencias, datos inventados, personajes puramente ficticios. Con el hecho de ficcionalizar al personaje a partir de hechos reales, Díaz busca crear un cierto efecto de verosimilitud. El autor opta por comenzar a ficcionalizar a su personaje mediante hechos reales, y así invita al lector/espectador a percibirlo *como si* fuera el real. Sin embargo, a la ficcionalización también le suma elementos propios de la ficción, de la invención,

que, al contrario de intentar mostrarlo como el Cervantes real, lo exhiben como personaje ficcionalizado, como artefacto. He aquí la contradicción que da vida al Cervantes de Jorge Díaz.

Fruto de esta premeditada contradicción, un espectador apasionado en una sala de teatro con las luces apagadas podría llegar a pensar que está frente al escritor real. El dramaturgo chileno, demostrando el ingenio que lo caracteriza, construye de tal forma a su Cervantes para que entremos en el juego ficticio espectadores y lectores y percibamos al cuerpo que representa el papel de Cervantes *como si* fuera el Cervantes real. Este *como si* sólo es posible cuando el personaje es construido sobre la base de elementos reales, biográficos y comprobables de la vida del escritor alcalaíno. Si al contrario, Díaz hubiese caracterizado a su Cervantes como un hombre nacido en nuestro país y que cree haber escrito el *Quijote* lo tomaríamos como un loco que cree ser el escritor. Si al contrario, como es el caso del *El Quijote no existe*, es un personaje que posee características del Cervantes real, que parece serlo y que, sin embargo, viaja en el tiempo y acude a una cita psiquiátrica, en la sala de teatro haremos *como si* fuera él.

3.2.2. *Cervantes, un artefacto en desdoblamiento*

A este punto, sabemos que Cervantes es producto de alegorías montadas, de fragmentos adosados unos sobre otros. No es tarea difícil constatarlo: el personaje no intenta imitar, digámoslo así, a una persona de la vida real, sino, al contrario, se muestra a sí mismo como un personaje ficcionalizado, resultado del entrecruce entre realidad y ficción.

Tal como decíamos páginas más atrás, las obras teatrales de corte clasicista persiguieron -y persiguen- imitar idénticamente a la naturaleza; a través de la imitación, buscaban despojar a la obra literaria su característica de creación humana y hacerla pasar como parte de la naturaleza. Bajo esta idea, los personajes teatrales habían de imitar a los hombres y obrar en base a sus lógicas. Todo en las obras clasicistas, también mencionadas como naturalistas en Sarrazac u orgánicas en Burger, debía ser en pos de la imitación, antiguo concepto aristotélico. Pues bien, a este punto no debe sorprendernos el hecho de que Jorge Díaz se oponga a la antigua idea de imitar la naturaleza propia del clasicismo y que, frente a ella, construya a su Cervantes a través de fragmentos, haciendo uso de la alegoría y el montaje.

El Cervantes del *El Quijote no existe* no persigue la imitación, como hemos visto. No busca ser idéntico al Cervantes que alguna vez vivió en nuestro mundo ni menos ser una reproducción fidedigna a partir de su biografía. No es ese el objetivo de Díaz y, como ya hemos constatado,

esta resulta ser una empresa sin otro destino que el fracaso. Al contrario de buscar imitar, el Cervantes de Díaz se muestra a sí mismo como un artefacto, un personaje que no esconde su construcción interna al lector/espectador y que se expone a sí mismo como personaje ficcionalizado. Es un artefacto, en términos de Burger, en cuanto no busca dar apariencia de naturaleza, sino, al contrario, si nos paramos a analizarlo no tardaremos en identificar las alegorías que lo constituyen y cómo están montadas unas sobre otras. Cervantes es por decirlo de algún modo una operación a tajo abierto, al que es posible advertir su composición interna.

El hecho de que sea posible advertir fácilmente las alegorías y el montaje que constituyen al personaje de Cervantes es gran argumento para definirlo como artefacto. Sin embargo, no es el único motivo por el cual consideramos que lo es. Su calidad de artefacto se potencia si observamos el hecho de que, si bien el personaje es una unidad, éste está en constante desdoblamiento, tomando continuamente el cuerpo y la voz de otros personajes. Detengámonos en ello ahora.

En primer lugar, una delimitación necesaria: hablamos de desdoblamiento en el personaje de Cervantes cuando éste toma momentáneamente la voz o el cuerpo (o ambos al mismo tiempo) de otro personaje de la obra teatral; es el momento en que Cervantes, sin dejar de ser el mismo, se transforma en otro; en otras palabras, cuando *es otros sin dejar de ser el mismo*.

Las razones por las que Cervantes se desdobla son dos. A niveles generales, el desdoblamiento es una técnica teatral directamente ligada al tipo de teatro en el que se instala la obra: el espectáculo unipersonal. Para esto, recordemos el título original completo de la pieza teatral: *El Quijote no existe (Espectáculo unipersonal original)*. Tengamos en cuenta las características vertebrales de este tipo de representaciones. El espectáculo unipersonal es

Aquel que se configura teniendo como base la acción de un solo individuo: un actor solitario en escena, el cual proyecta y comunica sin ayuda de otros actores, crea e interpreta personajes y situaciones escénicas sobre la base de sus propias capacidades, habilidades y destrezas (Luna 18).

Es este un tipo de creación que exige la presencia de un actor único que, aunque no necesariamente, ha de llevar el papel de más de un personaje. Claro está, todo se complejiza si el único personaje de la obra se desdobla constantemente en otros.

La otra de las razones, la más interesante para nuestros propósitos, recae en el hecho en que el desdoblamiento responde a una decisión autorial consciente, que potencia la cualidad de artificio del personaje. Si bien Cervantes no es el primer personaje que sale a escena, no hay lugar a dudas que es él el núcleo central de la obra, el que mueve la acción, y por tanto, es él quien va desdoblándose en los demás personajes, adquiriendo nuevas pieles y voces. El hecho de desdoblarse, cualidad impropia del ser humano en general, acrecienta su carácter de artificio. Si ya lo es al estar creado a través del montaje de fragmentos, lo es más cuando tenemos en cuenta que, a pesar de ser una individualidad, es a la vez *otros*.

Revisemos, antes de seguir profundizando en lo anterior, los momentos en que Cervantes hace uso de su capacidad de desdoblamiento, transformándose en todos los demás personajes presentes en la obra, vale decir, Valerio, el Psiquiatra, el Presentador de TV, don Quijote y Sancho Panza.

Al comenzar la obra, hace aparición Valerio, experto cajista de la Imprenta Real donde está naciendo el *Quijote* en 1605. A través de su discurso, comienza a hacer uso de una caracterización en ausencia (García Barrientos 205) para darnos a conocer la personalidad de nuestro Cervantes. De pronto, una acotación nos advierte:

Baja bruscamente la luz y el actor enciende un candil, convirtiéndose en Cervantes. Se acerca al chibalete, cambia algunos tipos y da un golpe sobre la mesa (Díaz 22).

He aquí algo revelador. Es esta la primera aparición de Cervantes. No es Valerio el que se desdobra en Cervantes, sino que es el propio actor -el único- que, dejando a Valerio a un lado, adopta el papel del personaje principal. Es el propio actor el que interrumpe al cajista y pone al escritor apesadumbrado en escena. De aquí en adelante, será Cervantes quien predominará, convirtiéndose él en Valerio y en otros, creando diálogos entre personajes que el mismo representará y siempre volviendo a sí mismo, a su personaje. Sabemos, pues, que Cervantes es, por decirlo así, todos los personajes, en cuanto se desdobra en ellos.

Cervantes hace su aparición y no demora en constantemente desdoblarse en Valerio y volver a sí mismo, generando un diálogo entre un *uno* y *otro*, que realmente es entre *uno* y *uno*, entre él y él mismo. Enajenados gritos, violentos puntapiés, constantes reproches y un escritor, por un lado, que reprocha a su editor, y un cajista, por otro, que cede ante el estrés de no comprender el genio creador del escritor, son los mayores componentes que posee el primer diálogo entre dos personajes, que a fin de cuentas es Cervantes.

Sucede lo mismo con los personajes de la segunda parte de la obra, en la que el escritor alcanza parte a nuestro tiempo a deleitarse con las regalías de la modernidad. Otra vez, al paso de la interrupción lumínica, Cervantes se desdobra en el Presentador de TV:

Cambia la luz. Ahora una luz brillante de plató de televisión. Breve ráfaga de música triunfalista. Cervantes se levanta de salto y se transforma en un Presentador de Televisión (Díaz 22).

Como se palpa, las alteraciones de luz parecen ser recursos importantes para el desdoblamiento del personaje. Si a esto le sumamos los espacios físicos en los que tienen lugar (una oscura y destaralada imprenta, un plató de televisión y una sala de consulta de un psiquiatra), todos espacios transitorios, cerrados y alterados, tónica recurrente en Díaz (Oyarzún 92), los desdoblamientos parecen tener más sentido. Cervantes está, por un lado, en sitios de paso, cerrados y en constante cambio, de los cuales salen y entran constantemente terceros y, por otro lado, está incesantemente transformándose en *otros*, cambiando su piel y voz.

Las alteraciones lumínicas pues gatillan desdoblamientos, cosa que las acotaciones ya nos los advertían momentos atrás, cuando Cervantes estaba en el suelo, arrinconado (Díaz 41), oyendo los consejos de Valerio: *El actor, ahora como Cervantes, se sienta en el suelo en un rincón. Una luz cenital lo aísla aún más (42)*. Cervantes se ve alejado de la luz, cada vez más desprovisto de ella, cuestión que nos anticipa un desdoblamiento en un nuevo personaje.

A este punto, es importante precisar una cosa. Las didascalias que nos advierten el desdoblamiento de Cervantes hacen aparición exclusivamente cuando éste se muda en un nuevo personaje y, una vez que haya completado la transformación, desaparecerán hasta que el personaje se desdoble en uno nuevo. En ningún caso están presentes en cada interacción, en cada diálogo que Cervantes tiene con el personaje en que se desdobra. Las acotaciones indican la primera transformación del escritor en un nuevo personaje y luego desaparecen hasta la aparición del próximo.

Así sucede, pues, con el siguiente personaje. Cervantes es entrevistado por el Presentador de TV y sufre los vicios de los programas de televisión -cuestión que analizaremos más adelante-. El Presentador da paso a una pausa comercial y promete a los televidentes todo tipo de *merchandising* quijotesca. En ese punto, una nueva didascalia:

Cambia bruscamente la luz y se corta la música. Un silencio. El escenario en penumbra. El actor se ha convertido en el Psiquiatra. Tiene una libreta o una ficha en las manos (Díaz 42).

Aquí se hace presente otra vez la constante que hemos ido dibujando en los desdoblamientos anteriores: una repentina y violenta alteración en la luz, una repentina ausencia de Cervantes y, en su lugar, el arribo de un nuevo personaje, el Psiquiatra. Esta vez Cervantes se ausenta completamente; de hecho, no es él el que se transforma directamente en el Psiquiatra: como vemos en la acotación, Cervantes se ausenta, toma su lugar el actor y él se transforma en el nuevo personaje. Con esto, el Psiquiatra no puede sostener dialogo alguno con el Cervantes, pues, recordemos, está ausente y, en su lugar, traslada a su propio discurso las respuestas del escritor, haciendo uso de un discurso indirecto: “¿Tiene algún familiar que responda por usted?... ¿El Quijote?... Ja, Ja... Es muy positivo que haga bromas” (Díaz 50) o “Por qué no quiere firmar?... ¿Por qué esconde la mano izquierda? ¡Muéstremela, por favor! ¡Ah, lesión neurológica, invalidez permanente!” (50). Como se ve, el Psiquiatra formula las preguntas y él mismo reproduce, a través de su discurso, las respuestas de Cervantes.

Mediante el desdoblamiento continuo e incesante, Cervantes es *otros*. Las transformaciones en otros personajes complejizan desde luego a su personaje y, más importante aún, agudizan su condición de artefacto: ¿un personaje que, además de estar creado bajo el montaje de alegorías, que se desdobra constantemente en *otros* puede ser catalogado como un personaje que busca ser realista o, a través de la imitación, persigue ser uno con la naturaleza? La respuesta: desde luego que no. Teniendo en cuenta el fenómeno del desdoblamiento, podemos argumentar con más ahínco que el Cervantes de Díaz es construido como un artefacto, propio de la obra de arte inorgánica, que desea apartarse de la imitación de la naturaleza y, al contrario, mostrarse a sí mismo como obra creada por el ser humano: de allí que no haga el intento de ser fiel a la realidad, que adquiere voz y piel de otros personajes, que suspenda su *yo* y adquiera el de *otros* constantemente.

Siguiendo sobre el mismo tema, el grado de desdoblamiento de Cervantes es potente, tanto que alcanza hasta llegar a transformarse en los personajes que en la primera parte de la obra está pronto a publicar, el *Quijote*. Está el escritor recordando las penurias que vivió encarcelado en Sevilla y en cómo ni en lugar tan inmundo y triste como ese dejó de pensar en su novela, inventando “diálogos con los personajes que surgían de mis dedos como títeres de cachiporra” (Díaz 25). En ese momento, interrumpe sus palabras una acotación:

Cervantes improvisa dos títeres con trapos y los hace hablar con la voz grotesca de los títeres (Díaz 25).

Aunque de allí en adelante, y por una extensión breve, crucen palabras don Quijote y Sancho, no debemos olvidar que en realidad no dejan de ser los dedos de Cervantes y que, al mismo tiempo, los dos personaje son Cervantes haciendo uso de su desdoblamiento.

3.2.3. *La quijotización de Cervantes*

El desdoblamiento de Cervantes en don Quijote es especialmente fuerte. Esto, pues con él la relación entre ambos personajes se estrecha y magnifica, suscitando que el primero adquiera ciertas características del segundo. Pareciera que, fruto del desdoblamiento, quedasen en Cervantes ciertos aspectos exclusivos de don Quijote. De esta forma, el escritor adquiere rasgos propios del personaje que él mismo crea. Se comienza a confundir al creador con lo creado; se desdibuja la línea que separa al creador con su obra. El escritor hace propio rasgos quijotescos y, como consecuencia “se identifica constantemente a Cervantes con su creación, don Quijote (...) definidos de acuerdo a su misión vital, que en el caso de Cervantes se relaciona con la aventura de enfrentarse a su propia obra literaria y en don Quijote, en cuanto *desfacedor* de entuertos” (Castro 4).

Al igual que su personaje ficticio, don Quijote, perseguía el reconocimiento y la honra que suscitaba el hecho de ser un caballero andante, Cervantes se aferra con uñas y dientes a la idea de dar a luz la obra literaria que tantos noches le ha quitado. Se comienzan a formar, de esta manera, paralelos entre ambos personajes. Ambos ensimismados, como caballos de feria, persiguen concretar sus propias hazañas y así conseguir un ideal, sorteando cualquier dificultad que el camino les presente, haciendo oídos sordos a las advertencias hechas por otras personas ajenas a ellos mismos. En definitiva, están absortos en su monomanía.

Valerio advierte a Cervantes varias veces. Le insinúa que sus comportamientos erráticos y su ambición por su novela son tan grandes y parecidos como los del personaje que él mismo ha creado. De allí que le advierta que “esta es una empresa sin destino [entrar a los berenjenales de las letras] como la de su caballero andante” (Díaz 29). Y en la misma línea: “Hágame caso, consiga un nombramiento en la Corte, aquí, en Valladolid o en Sevilla, y olvídense de ese don Quijote que lo tiene con los sesos alborotados” (29). El paralelo entre ambos personajes cada vez es más claro. La creación de la novela, y en especial su personaje principal, tiene con los “sesos alborotados” a su creador, de la misma forma en que don Quijote “del poco dormir y

del mucho leer se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio” (Cervantes 42). Por un lado, Cervantes con sus sesos alborotados, don Quijote, por el otro, con el cerebro seco. El creador literario adquiere así una característica esencial que antes era exclusiva del personaje creado.

En la conducta, también Cervantes se apropia de características propias de don Quijote. En este caso, adquiere un rasgo fundamental. Lo comenzamos a palpar en el momento en que Valerio, otra vez el pobre Valerio, caracteriza a Cervantes en ausencia: “Don Juan de la Cuesta le ha prohibido que hable con nosotros. Es un hombre inestable: o está colérico o es demasiado obsequioso. No lo entiendo” (Díaz 28-9). Tal como lo dice el cajista, los ánimos del escritor son siempre radicales y cambiantes entre sí. No debe extrañarnos que esta característica haya sido adquirida del propio don Quijote, quien tanto en 1605 como en 1615 tiene a “la medida y la cólera como conductas habituales, la locura y la cordura como caracterizadores de [su condición] de héroe, que son producto de su monomanía y que finalmente lleva a definirlo como cuerdo-loco” (Godoy 53-4).

Don Quijote en toda la novela cervantina destaca por ir de un extremo a otro. De llevar a cabo actos propios de un hombre fuera de sus cabales, a pronunciar los más hondos y profundos discursos sobre las armas y las letras. De comportarse decoroso y grandilocuente, a transformarse en un irreflexivo, esclavo de sus impulsos. Ir de un extremo a otro, de la rabia al sosiego, y de la calma de vuelta a la furia es característica quijotesca por excelencia.

Del mismo modo, el Cervantes de Díaz adquiere esos movimientos radicales en su ánimo. En las primeras páginas, en compañía de Valerio, con voz ronca y contenida desahoga su resentimiento (Díaz 31) contra el mundo que no entiende su genio creador:

Desde Torquemada en adelante, todos tratan de purificar su sangre! ¡Lameculos de la Corte! ¡Pandilla de meapilas rastrosos! ¡Bazofia intolerante y estúpida! ¡Negociantes de cruces, jaculatorias y agua bendita! ¡Qué los perros mastiquen sus anillos, sus mitras purpuradas y sus prepucios malolientes intactos! (Díaz 31).

Maldice aquí a todos. El resentimiento cubre sus palabras por completo y parece que no hay cosa en el mundo que le sirva de consuelo. Parece no haber espacio para otro sentimiento que no sea la cólera. Por lo mismo, se derrumba y cae sobre un paquete de pliegos. En ese momento, en su ánimo tiene lugar un cambio radical y, cual don Quijote, deja la ira más profunda y pasa a la desolación más pesadosa. Ahora recuerda nostálgico la batalla que le habría de robar la

movilidad de su brazo: “(*Desolado*) ¿Alguien sabe dónde quedó mi mano? ¿Valerio, tú sabes algo?... Lepanto está tan lejos de la memoria de todos. No de la mía. Llovía después de la batalla” (Díaz 32). Profundiza luego en ese recuerdo, cada vez más melancólico: “Caminé toda la noche pisando muertos...” (32). De pronto, se hace presente una vez más la cólera y le pega un grito al ya asustado cajista: “Y la Corte y la Iglesia está llena de lobos furiosos. ¡Ahórrate tus consejos, Valerio!” (33). Y de esta forma, el ánimo de Cervantes va de aquí para allá, de arriba abajo, del sentimiento más irreprímible de cólera a la más completa calma o, en este caso, desazón. Es esta una característica esencial de caballero manchego, que hace suya el Cervantes de Jorge Díaz.

Como vemos, el Cervantes de Díaz adquiere características del personaje que él mismo creó. Creador y creado se acercan y, producto del roce, el segundo dona algunas de sus características al primero, desdibujándose así el aparente infranqueable muro que divide la literatura y la vida, tal como, quizás, quería que fuese el viejo caballero andante manchego.

En los capítulos anteriores desarrollamos la idea de que Cervantes es un personaje ficcionalizado, creado a través del montaje y las alegorías. Ahondamos, ahora, en que es un personaje que se desdobra constantemente en *otros* (todos los demás personajes de la obra) y que, fruto del desdoblamiento, se confunde con un personaje creado por el mismo, don Quijote, adquiriendo algunas de sus características. Estas tres características, en definitiva, nos llevan a postular que el Cervantes de Díaz se construye como un artefacto. Es un personaje que no persigue la imitación y que, sobre todo, no esconde su ficcionalización.

No es en ningún caso un personaje que intente imitar el comportamiento humano, ni mucho menos el de Cervantes real de hace siglos atrás. No sigue la línea de los teatros clasicistas, dominados por la imitación y su ánimo de confundirse con la naturaleza. No es tampoco una unidad homogénea de características, que actúa frente a las situaciones que se le presentan coherentemente. Cervantes es, con toda claridad, un personaje ficcionalizado a partir de alegorías; montado; constantemente desdoblado en otros, que asume características de un personaje creado.

No intenta, insistimos, imitar el comportamiento que hubo de tener el Cervantes real, sino que se muestra a sí mismo como un personaje ficticio, ficcionalizado, perteneciente a una obra teatral. No hay presunción de convertirse en naturaleza. No pretende imitar a un hombre. Las didascalías son claras. Esos constantes “*se transforma en*” (Díaz 45) denotan la naturaleza de un

personaje que más que intentar ser real, por sus poros expulsa ficción, teatralidad. El desdoblamiento, elemento exclusivo de la ficción, define al personaje. Jorge Díaz no busca que el lector o espectador crea que su Cervantes pueda llegar a ser el real. Al contrario, busca que no olvide nunca que es un personaje ficcionalizado, un invento fruto de su ingenio, en definitiva, un artefacto y, por tanto, capaz de cruzar tiempos, de desdoblarse en otros y de confundirse con su propio don Quijote.

3.2.4. ¿Por qué se ficcionaliza a Cervantes?

Pasemos ahora a otro punto. La ficcionalización de cualquier personaje y en específico de Cervantes no es azarosa. Al contrario, Jorge Díaz acude a Cervantes pues algo quiere expresarnos a través de su figura. Instala a Cervantes como personaje, pues, con su ficcionalización algo intenta relevar a quien lee o presencia la obra.

Sabemos por Iser que la literatura ficcionaliza ya que esta técnica (la *sobreposición* de lo ficticio sobre la base de la realidad) expone un elemento del mundo que permanece esquivo en la cotidianidad. La ficcionalización nos hace caer en cuenta de cosas de nuestro mundo que nosotros, sumidos en el día a día, ignoramos o pasamos por alto; en palabras del propio teórico alemán, “epitomiza una condición, que de otro modo resultaría inaccesible en la forma en que la vida normal toma su curso” (Iser 8). Bajo esta idea, es necesario hacernos la pregunta sobre ¿qué es lo que se revela en *El Quijote no existe* con la ficcionalización de Cervantes y todo lo que lo rodea?

Tanto en 1605 como en 2005 Cervantes se ve envuelto en las dificultades y devenires que trae consigo la publicación y la recepción de su *Quijote*. Debemos recordar que en la obra, publica su novela en 1605 y, luego del salto temporal, confiesa también haber enviado manuscritos de la misma a varias editoriales contemporáneas. El tiempo contemporáneo, también, será donde verá la recepción de su novela, a través del Presentador de TV y el Psiquiatra. En las penurias y dificultades para la publicación y recepción sufridas por Cervantes está la clave. De allí podemos revelar los motivos por los cuales se ficcionaliza su figura histórica.

Antes de argumentar y ahondar sobre esta idea, es necesario que revisemos las dificultades a las que se enfrenta el personaje con la publicación de su novela en 1605 y cómo ellas cruzan el tiempo y se presentan también en 2005, con nuevos matices y detalles. Luego de ello, pasaremos a revisar las dificultades que el *Quijote*, laureado y canonizado, sufre en su recepción, ejemplificado a través del programa de televisión.

Valerio, cajista de la imprenta en la que está naciendo el *Quijote*, es el principal trabajador que mantiene contacto constante con el autor de la obra que imprime. En sus diálogos con Cervantes, se muestra crítico, cuestionador, poniendo en tela de juicio las virtudes de su obra. Se dedica también a reducir la complejidad del *Quijote*, pues encuentra en la novela un elemento de la tradición de las carnestolendas. Minusvalora el talento creativo del autor y cree que su salida al mundo será un fracaso.

¿Para qué leer 700 páginas sobre una pareja que yo he visto desde niño desfilar durante los Carnavales? Doña Cuaresma montada en un jamelgo y Don Carnal en un burro. Yo podría escribir sobre ellos mucho mejor que Miguel de Cervantes y lo contaría en menos páginas y sin erratas. Este libro es un cajón de sastre lleno de remiendos y retales de muchas telas diferentes, algunas ajenas (Díaz 21).

Aquí nos encontramos con uno de los grandes obstáculos que ha de saltar Cervantes para publicar su obra: la falta de confianza de parte de su editor. El cajista, haciendo un lectura incompleta y reductora de la obra cervantina, se muestra incrédulo frente a ella y dice que parece ser un cajón de sastre, haciendo referencia a la pluralidad de voces, personajes e historias intercaladas tan propias del *Quijote*, que tan laureadas han sido a través del tiempo y que han llevado a la novela a tener el renombre que posee hoy en día.

Luego del salto temporal a 2005, los cuestionamientos a Cervantes siguen presentes. Luego de que el autor enviara un manuscrito a una editorial estadounidense, esta le responde a través de una carta *standard*, genérica. En esta ocasión, critican al autor por el manejo de la trama:

“Hemos tenido ocasión de leer su abultado manuscrito. Apreciamos su intento, pero hemos encontrado problemática la trama argumental”; también, por el manejo escritural: “en cuanto al estilo, deja mucho que desear. Perdone la impertinencia, pero ¿ha hecho usted algún curso de escritura creativa en la universidad? Tenemos casi la certeza de que no lo ha hecho. Resumiendo, Don Quijote realmente no es para nosotros” (Díaz 45).

Tanto en el tiempo del pasado como en el presente los cuestionamientos, las reducciones, las interpretaciones básicas a la obra de Cervantes están presentes y hacen del proceso de publicación de la obra una experiencia oscura y confusa para el autor.

De la mano con lo anterior, otro aspecto que obstaculiza a Cervantes en su publicación es la importancia (diríamos, predominancia) que posee el dinero, el rédito económico, en la publicación de obras, ya en 1605. Como es sabido, las editoriales han de maximizar sus ventas y para ello acuden a varias estrategias: publicar obras de las que tienen seguridad que venderán bien o apurar a escritores para que la obra salga lo más pronto posible al mercado, por ejemplo. Esto provoca que el proceso de publicación sea vertiginoso y estresante, cuestión que se percibe en el comportamiento errático de Cervantes en la primera parte de la obra con su “¡Date prisa, Valerio, que todo tiene que estar terminado para la Navidad! ¡Don Juan de la Cuesta quiere vender el libro con la tinta fresca! ¡Y este es el resultado de tanta improvisación!” (Díaz 20).

A una imprenta que obedece al dinero y que por ello debe sacar rápido una obra al mercado poco le importan las correcciones de último momento que busque hacer el autor, por más perentorias que fuesen. Por más que Cervantes grite desesperado que por favor respeten los cambios que hizo para el capítulo doce, su cajista no le tomará atención.

Cervantes: ¡Propuse dos cambios en el capítulo 12 y nadie me hizo caso! (*Gritando*)
¡Valerio, ¿estás ahí?!

Valerio: Sí, señor.

Cervantes: ¿Qué hiciste con los originales que te entregué para insertar en el episodio de la Maritornes?

Valerio: Yo no sé, creo...

Cervantes: ¡Yo sí lo sé! ¡Te has limpiado el trasero con ellos! ¡Tu maldito y gordo trasero! ¡Te hago responsable del atropello que aquí se está cometiendo con un poeta!
(Díaz 22-3).

Luego del salto temporal a 2005, vemos presente el mismo componente, el dinero sigue dominando las editoriales, y de manera más fuerte aún en el sistema económico imperante. La editorial Harper and Row, a la cual Cervantes envía el manuscrito de su obra, rechaza la novela pues no significaría grandes ganancias monetarias para ella. En la carta, leemos: “Se ha digitalizado su libro y arroja cifras imposibles para un best-seller que son nuestra especialidad”. El dinero y el mercado siguen condicionando cuáles obras pueden ver la luz y cuáles no. En el núcleo del negocio editorial continúa el dinero. A él, sin embargo, se suman otros aspectos propios de nuestro tiempo: la política internacional y las leyes. La editorial estadounidense no sólo rechaza a la obra pues no es suficiente el rédito económico que sacará de ella, sino también

porque entraría en embrollos legales y políticos producto del contenido de la obra. A través de la carta, la editorial dice a Cervantes

Carecemos de datos sobre el traductor Cide Hamete Benengeli, que usted menciona en su novela. En Internet no aparece registrado en ninguna sociedad de autores del mundo. Nuestro departamento legal ha expresado su preocupación en cuanto a publicar un libro de autoría incierta. Y más tratándose de alguien evidentemente árabe, probablemente de religión musulmana. La situación política internacional y el terrorismo no permiten estas frivolidades (Díaz 43).

En una sociedad globalizada como la de 2005, en la cual las relaciones internacionales y las caras visibles de las empresas juegan un rol importantísimo, las editoriales pueden llegar a rechazar una novela como la de Cervantes por el hecho tan ridículo de creer que tener un autor ficticio de origen musulmán es conflictivo. Si bien en 1605 también la obra no podía ser publicada sin el Privilegio Real ni tasa reglamentaria (Díaz 34) (barreras impuestas por la Corona), la presencia de la política y las leyes en el tiempo actual es aún mayor. La importancia del dinero para las editoriales es un componente más que conflictúa el proceso de publicación de una obra literaria.

Valerio lleva doce años siendo primer cajista en la Imprenta Real de Atocha. Por sus manos debieron haber pasado multitud de textos. Su experiencia en el rubro es lo bastante profunda para conocer de buena manera al público lector. Cree conocer a los lectores y qué están dispuestos a leer y qué no. Nos dirá que desde luego los lectores del XVII no están preparados para leer una novela tan larga y enrevesada, interminable y farragosa (Díaz 34-5), como el *Quijote*. Los lectores, para él, son seres insuficientes, desprovistos de la atención necesaria para mantener una lectura, a los que hay que mantener entretenidos por un momento limitado. El propio Valerio dice a nuestro Cervantes: “Los capítulos que yo he podido leer, podrían publicarse muy bien como folletos de gran tirada para repartir en los Carnavales, al paso de Doña Cuaresma y Don Carnal. Serían un éxito, créame. Yo podría encargarme de hacer la selección y el resumen de los capítulos más divertidos” (34).

Muchas páginas, muchas historias, muchos personajes. Compartir el *Quijote* con unos lectores insuficientes es un esfuerzo inútil para Valerio. El cajista desconfía de los lectores, infravalora sus capacidades. Por ello propone acortar la obra, hacer una selección arbitraria a partir de su

criterio (pasando por alto la visión autorial), optar por lo más “divertido” (Díaz 34) y venderla en el contexto de una fiesta popular.

Luego del salto temporal, dentro de la carta recibida por Cervantes, hallamos el mismo elemento: otra vez más la editorial desconfía del lector y cree que este no es capaz de leer una obra que no cumpla con los requisitos de un *best-seller*. Se le dice a Cervantes que

“se ha digitalizado su libro y arroja cifras imposibles para un *best-seller* que son nuestra especialidad: 669 personajes. Nuestros estudios indican que con más de 35 personajes un libro deja de ser comercial. Quizás otra Editorial esté dispuesta a publicar un resumen de su libro de no más de 150 páginas” (Díaz 43).

Para ellos, el lector contemporáneo no puede optar por una lectura que no sea una fácil, rápida y olvidable ya que sus capacidades simplemente no son las suficientes.

La última de las dificultades que aquí nos agradaría mencionar es la relativa a la búsqueda de Cervantes de, en 1605, mecenazgo en el Duque de Bejar y, en 2005, editoriales dispuestas a publicar la novela. Se trata de un conflicto fundamental, desde el cual nacen todas las problemáticas antes mencionadas. En la primera parte de la obra, Cervantes admite que buscó respaldo económico en el Duque, que le dedicó el libro y que a pesar de ello “sólo me dio los parabienes, pero ni un solo real” (Díaz 33). La dedicatoria a su persona, sin embargo, no la quitó “porque ya estaba hecha y, además, temo las represalias de los poderosos, les temo más que a la pólvora de los moros” (33). En la segunda, reconoce haber enviado el manuscrito de su novela “a través del Internet y del correo electrónico a las Indias, a Hamburgo, Amberes y otros 8 países, además de 32 editoriales de los Estados Unidos” y que sólo le respondió una “no personalmente, sino con una carta standard” (Díaz 42).

Con estos dos ejemplos, la necesidad del escritor de buscar apoyo económico y, con ello, someterse al yugo de duques, imprentas o editoriales es un elemento que cruza los dos tiempos. El escritor, agente cultural, para mostrar su obra al mundo se ve obligado a buscar apoyo económico en terceros (grandes personajes con poder político o económico, o actualmente corporaciones transnacionales que manejan los mercados). Si en el pasado Cervantes tuvo que buscar apoyo en un Duque que lo ignoró, en el presente hubo de intentarlo con grandes editoriales que, si bien no lo ignoran, le responden de forma genérica, a través de la distancia y un correo electrónico, sin el componente humano que trae consigo una reunión.

Hemos visto hasta este punto los problemas relativos a la publicación del *Quijote* que experimenta Cervantes en ambos tiempos. Jorge Díaz, sin embargo, no se queda allí. Nos expone también los problemas relativos a la recepción de su obra. A través de una entrevista televisada a Cervantes, un infame presentador de TV hará preguntas a un autor cuya obra ya se encuentra canonizada e instalada como la mejor escrita en lengua castellana. Mediante ella, evidenciaremos cómo una institución cultural, la televisión, trata a un importantísimo agente cultural, el escritor.

La entrevista a la que se ve sometido Cervantes con dificultades podríamos denominarla entrevista como tal. Las palabras del Presentador son largas, tramposas y malintencionadas. Se extiende largamente antes de formularlas. Su entrevistado, al contrario, cuando hace el intento de balbucear alguna respuesta es interrumpido de improviso por su entrevistador. En la teoría sobre el género de la entrevista sabemos que

tal vez [su] rasgo más característico sea el de la diferencia en los roles de la palabra de los interlocutores. No interesa lo mismo, o por las mismas razones, la palabra de uno y la del otro. Pero es la respuesta, la palabra del entrevistado, la que corona la entrevista y reivindica la palabra del entrevistador (Morales 143).

Si lo que caracteriza a la entrevista es la predominancia de la palabra del entrevistado por sobre la del entrevistador, la que tiene lugar en *El Quijote no existe* es más una entrevista trunca, incompleta por las constantes interrupciones del Presentador de TV. Si bien se le hacen preguntas, Cervantes sólo alcanza a responder comienzos de palabras y pronto es interrumpido. Las preguntas, además, están vacías. No están dirigidas a desvelar, por ejemplo, el proceso creativo detrás de una novela, las motivaciones de su escritura, su visión autorial, sus miedos, etc., sino que se enfocan en sacar del entrevistado alguna frase polémica que sirva para sacarla de contexto y posarla en una portada de diario. En otras palabras, el entrevistador busca *cuñas*.

Después de presentar a su entrevistado, nombra sus reconocimientos académicos: “Hijo Predilecto de la ciudad de Alcalá de Henares, Doctor Honoris Causa de 18 Universidades. Premio "Cervantes" de este año y candidato al Premio Nobel y record del Libro Guinness” (Díaz 45-6). Sus palabras contienen un componente atrevido e irónico. Nombrando los supuestos reconocimientos de Cervantes, nos demuestra que en su realidad inmediata, el 2005, el *Quijote* y Cervantes ya han sido completamente canonizados y exprimidos hasta la última gota por académicos y estudiosos de la lengua. De hecho, los reconocimientos nombrados se

quedan cortos con los que Cervantes posee en la vida real: innumerables calles, premios, instituciones, monumentos e incluso la moneda de un euro. Frente a esta canonización tan fervorosa y profunda es contra la que explotará Cervantes en las últimas páginas de la obra: "Me manosearon tanto que ahora sirvo de condimento para cualquier guiso académico", Condenado a ser beatificado, mean sobre mí su retórica amarilla mientras se disputan mis cenizas" (Díaz 53-4).

Luego de nombrar los reconocimientos, el presentador pasa a formular las preguntas e interrumpir constantemente a su entrevistador a fin de que este no pueda contestar completamente. ¿Qué siente al haber batido el Record Guinness?" (Díaz 46), Cervantes sólo alcanza a responder "Nada..." (46). Le pregunta también sobre si en la para él inminente tercera parte del *Quijote* resucitará a Alonso Quijano (47), si es que don Quijote es homosexual (47) y, sin siquiera preguntarle al autor, además de confirmar que pronto habrá más revelaciones de la tercera parte del libro, confirma que Sancho Panza es un zoofílico y que abusó de Rocinante (48). Todo esto con música triunfante sonando de fondo, en un programa de televisión auspiciado por una cadena de comida rápida, PIZZA POP (elemento tan propio de nuestro tiempo) y frente a más de trescientos millones de televidentes. Todo acaba cuando Cervantes, sin ver otra salida, termina la escena dándole un golpe al Presentador de TV.

Cervantes en la recepción de su obra se encuentra de bruces con una institución cultural, la televisión, que dice estar interesada en su novela. Sin embargo, en la práctica demuestra que sus intereses son otros: usar al escritor para generar *rating*, para que el programa gane más vistas, para hacerle preguntas malintencionadas, para poner palabras en su boca y con ellas crear noticias, generar expectación, en definitiva, usar a Cervantes como medio para generar dinero y no, cómo habría de ser, para conversar críticamente sobre su obra artística.

Revisadas las dificultades a las que se enfrenta el personaje en la publicación y recepción de su obra, en el proceso de dar a conocer su creación al mundo, volvamos una vez más a la pregunta que nos hacíamos tiempo atrás: ¿Por qué Jorge Díaz hace pasar a su Cervantes por todas estas dificultades, tanto en la publicación como en la recepción de su obra? ¿Por qué el autor ficcionaliza al personaje? ¿Qué reflexión quiere suscitar con todo eso?

Partiendo por lo más básico y visible a primera vista, podemos constatar que las problemáticas, los obstáculos, que sufre Cervantes cruzan los dos tiempos, el pasado y el presente. De hondas raíces, seguimos viendo sus frutos en nuestra actualidad. A través de la ficcionalización de

Cervantes, Jorge Díaz nos demuestra que dos tiempos tan distantes temporalmente tienen muchas similitudes. Instalar dos tiempos, ponerlos frente a frente y analizar los componentes que los vinculan, para el escritor sólo es posible hacerlo mediante la ficcionalización de una figura histórica que atraviese las dos épocas.

Como hemos visto, en ambos tiempos las dificultades que padece un agente de la cultura son las mismas. Se van actualizando, claro, cambian sus nombres, sus formas, sus modos de actuar. Pero siguen allí presentes. Del mismo modo, las grandes instituciones continúan estando sobre la figura del escritor, obligando a que éste se subyugue a su mandato a fin de que su obra pueda ver la luz. Antes eran duques e imprentas reales, hoy son editoriales multinacionales y programas de televisión. Se ficcionaliza a Cervantes, pues, a través de su figura es posible enfrentar el pasado con el presente y, resultado del enfrentamiento, podemos caer en cuenta que el problema del estado y la valoración de los agentes culturales (como lo es el escritor) es un problema antiquísimo, aunque nos parezca que sus raíces sean modernas.

Si bien sabemos que la ficcionalización de Cervantes nos da acceso a reflexionar sobre el estado de la cultura en nuestra actualidad y cómo este podría tener raíces muy profundas, queda responder por qué se opta específicamente por Cervantes y su tiempo pasado. Quizás, en primer lugar, ficcionalizar otro escritor no hubiese surtido el mismo efecto. Jorge Díaz escoge a una figura universal, conocidísima, la más laureada y canonizada en nuestra lengua. El hecho de escoger ficcionalizar, por un lado, una figura de renombre como Cervantes, y por otro, el hecho histórico que lo rodea (la publicación de su *Quijote*), nos dice más acerca de las preocupaciones de Díaz que acerca de la figura y el hecho histórico que representa (Mayorga 4). Ir atrás en el tiempo, rescatar los problemas que rodearon la publicación del *Quijote* y ficcionalizarlos en una obra teatral, son acciones que nos hablan más de nuestro presente que del pasado ficcionalizado mismo. El tratamiento del pasado, de este pasado en específico, puede ser de utilidad para el presente. Jorge Díaz opta por hacer carne a Cervantes y enfrentarlo dos veces más a publicar su obra (en 1605 y 2005) pues con ello logra poner sobre la mesa la reflexión sobre el estado de un agente cultural como el escritor en nuestra sociedad moderna, sobre cómo sigue subyugado a instituciones, cómo su visión autorial se ve suprimida por terceros, cómo es canonizado y endiosado en ocasiones, y escupido y silenciado en otras, sobre cómo en definitiva los problemas y obstáculos para compartir con el mundo su creación artística se ven cruzada por terceros y cómo la recepción de la misma es un proceso igual de complejo.

Siguiendo la misma idea anterior, recordemos lo planteado por Iser: “la ficcionalización epitomiza una condición, que de otro modo resultaría inaccesible en la forma en que la vida normal toma su curso” (8). Con lo que hemos profundizado, nos queda claro cuál es esa condición que epitomiza la ficcionalización: a través de la ficcionalización de los tiempos y de Cervantes, podemos acceder a la reflexión sobre la cultura en nuestra sociedad moderna, sobre sus agentes (el escritor) y su relación con las instituciones, sobre las problemáticas que sufre para dar al mundo su obra artística y cómo estas tienen sus raíces muy atrás en el tiempo.

Con la ficcionalización de Cervantes y todo lo que a ella rodea pues nos es posible acceder a la reflexión sobre la cultura, los agentes de la cultura, las instituciones. Desde luego, es interesante que Díaz haya acudido a una figura tan lejana y canonizada como Cervantes para invitarnos a reflexionar sobre estas cuestiones. Apostar por Cervantes, instalarlo en el pasado y luego en nuestro presente, provocando un salto temporal, haciendo dialogar ambos tiempos, para finalmente invitar a reflexionar a la que hemos llegado no es para nada tarea sencilla. Más fácil hubiese sido escribir lisa y llanamente una obra sobre el tema que perseguía tratar y que aquí hemos develado.

Como se ve, Jorge Díaz ordena la fábula de su obra dramática de manera no convencional (basta con poner atención a la yuxtaposición de tiempos) y accede a la reflexión principal de su obra a través del *rodeo*. El dramaturgo percibe la necesidad de invitar al lector o espectador a reflexionar sobre el rol de escritor, de la cultura y de las instituciones. Es este el llamado de la “viviente actualidad”. Sin embargo, no intenta acudir a su llamado de manera recta, haciendo infructífero intento de escribir una obra, con una fábula a la usanza convencional, que intente tratar la actualidad de manera directa. No escribe, en términos de Sarrazac, sobre las instituciones que respiran en la nuca del escritor, sino que hace un rodeo sobre ellas (26). Jorge Díaz persigue formas nuevas e innovadoras de acceder a la reflexión y por ello ficcionaliza a Cervantes y lo hace viajar entre tiempos: es ese su modo de *rodear*, de acceder a la temática de su obra sin prisa ni pretensión de inmediatez, sino con elegancia y de una forma más productiva.

4. Conclusiones

El Quijote no existe, obra número cien de Jorge Díaz, instala como eje central a un Cervantes ficcionalizado. A lo largo de nuestro trabajo, hemos centrado el análisis en su proceso de constitución, vale decir, en cómo se le ficcionaliza, en cómo Díaz lo transforma en ficción. Cervantes se construye en base al montaje de alegorías. Las alegorías corresponden a una

selección de elementos de la vida de Cervantes a los que, luego de aislarlos de sus contextos originales, son montados unos sobre otros en pos de ficcionalizar al personaje. Díaz ficcionaliza a su Cervantes a partir de 1. datos comprobables y, sobre ellos, instala 2. creencias asentadas y 3. invenciones propias sobre la vida de Cervantes. Son estos los tres tipos de alegorías que hemos identificado, y cada uno de ellos está allí para llamar la atención de un tipo de lector distinto. Sobre la base de lo real, el autor instala mentiras, y así ficcionaliza al personaje.

Ahondamos también en el carácter de artefacto del Cervantes ficcionalizado. Además de estar construido a través de la alegoría y el montaje (gran argumento para considerarlo desde ya como tal), el personaje resalta su calidad de artefacto, por un lado, al hacer uso constante del desdoblamiento, tomando la voz y la piel de otros personajes de la obra, siendo, como decíamos, *otros* sin dejar de ser él mismo continuamente. Por otro lado, otro componente que potencia su naturaleza de personaje-artefacto es que, fruto del desdoblamiento, Cervantes se quiijotiza, vale decir, adquiere aspectos de la personalidad y comportamiento de don Quijote, personaje creado por sus manos y al cual se desdobla. Todo lo anterior, en definitiva, potencia al Cervantes de *El Quijote no existe* como uno que no busca ser real ni confundirse con la naturaleza a través de la imitación, a la usanza de los teatros naturalistas.

Cervantes es ficcionalizado, hecho personaje ficticio y protagonista de una obra dramática. Se nos muestra en el contexto de publicación y recepción de su obra el *Quijote*. La obra se ocupará de exponer las dificultades que traen consigo los dos procesos. En la publicación, el autor ha de sortear a la censura, la Santa Inquisición, a duques, cajistas, impresores o editoriales transnacionales: todas instituciones de gran poder económico y social que o lo hacen dudar del valor de su creación y, en el mejor de los casos, se posan sobre él con todas las fuerzas que poseen, disponiendo a su antojo y pisando su visión como creador de la obra literaria. Para lograr dar a conocer sus obra al mundo, se ve obligado a someterse a grandes instituciones que pasan a tomar el poder de su obra. Sucede algo parecido en el proceso de recepción, cuando su obra se ve canonizada, casi santificada en manos de académicos de la lengua podrida (Díaz 28), actores, dramaturgos que crean obras sobre él y, sumemos, estudiantes que escriben informes de grado sobre una creada a partir de su figura:

El Quijote huele a bosta de Rocinante. Nació de su excremento. Me manosearon tanto que ahora sirvo de condimento para cualquier guiso académico (...) Perra vida tiene aquel que nace y yo tendré cadena perpetua por haber parido este Quijote, que más que

un sueño, es un castigo. Condenado a ser beatificado, mean sobre mí su retórica amarilla mientras se disputan mis cenizas (Díaz 54).

Además de la extrema canonización a la que se ve expuesto nuestro escritor ficcionalizado y que además tanto hierve la sangre, se le presenta otra institución de gran calibre, la televisión, personificada por un Presentador inescrupuloso y cizañero que no se interesa por su obra literaria, sino por sacar cuñas de las palabras de su entrevistado. En este contexto, pareciera que a la sociedad moderna le interesa todo lo que rodea al *Quijote* y a Cervantes (las cuñas que puedan sacar de ellos, las noticias, los diarios, las celebraciones, las efemérides, los estudios, los artículos, los Informes finales de Seminario de Grado, las tesis, las obras de teatro) menos, paradójicamente, el *Quijote* y Cervantes. De allí el título de la obra, *El Quijote no existe*, y de allí también que Agustín Letelier haya escrito, a propósito del estreno de la misma, que

“El Quijote” que no existe es ese que se podría pensar inmutable y que debiera ser igual que la primera edición que hoy se conmemora. El que existe es el que vamos recreando cada uno al leerlo, que se va cambiando con los años, con las épocas, con las culturas de los lectores y que se va enriqueciendo con los comentarios de los más lúcidos intérpretes (15).

Si tomamos en cuenta, en definitiva, todas las dificultades, todas las instituciones que le respiran en la nuca a Cervantes y que cambian constantemente el camino que debió seguir originalmente la obra escrita por sus propias manos, toma sentido el grito desesperado del autor, última expresión de un creador que ve desaparecer poco a poco la obra que algún día quiso crear en manos de cajistas, censuradores, duques, poderosas editoriales y sinvergüenzas periodistas:

(Recorre el escenario con el candil como un enajenado. Busca en los rincones) ¿Dónde está el libro que imaginé?... ¿Dónde están esas páginas que brillaban como ascuas en la oscuridad, cuando no podía dormir? (Díaz 23).

5. Obras Citadas

Burger, Peter. “El concepto de alegoría en Benjamin”. *Teoría de la Vanguardia*. Prólogo de Piñón Helio, Traducción de García Jorge, Ediciones Península, 1987.

Cervantes De, Miguel. *Don Quijote de la Mancha*. Edición, Notas e Introducción de Blecua Alberto, Quinta edición, Espasa Libros, 2014.

Cervantes De, Miguel. *Novelas Ejemplares*. Edición, Estudio y Notas de Jorge García López, Real Academia Española, 2013.

Díaz, Jorge. *El Quijote no existe*. Ril Editores, 2005.

García Barrientos, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro: Ensayo de método*. Síntesis, 2003.

Guerrero del Río, Eduardo. *Jorge Díaz: un pez entre dos aguas*. Universidad Finis Terrae, 2000.

Iser, Wolfgang. “Ficcionalización: la dimensión antropológica de las ficciones literarias”. *Cyber Humanitatis*, http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_sub_simple2/0,1257,PRID%253D14079%2526SCID%253D14081%2526ISID%253D499,00.html.

Letelier, Agustín. “Cambiantes existencias del Quijote”. *El Quijote no existe*, Ril Editores, 2005.

Mayorga, Juan. *El dramaturgo como historiador*. Editorial Postmetropolis, 2015.

Morales, Leonidas. “La entrevista”. *La escritura de al lado: géneros referenciales*. Editorial Cuarto Propio, 2001, pp. 139-188.

Oyarzún, Carola. “Los espacios de escritura de Jorge Díaz”. *Díaz: colección de ensayos críticos*. Ediciones Universidad Católica de Chile, 2004, pp. 89-110.

Robles, María Magdalena. *Entre dos orillas: Jorge Díaz (1930-2007): Una aproximación a su obra dramática*. Doctorado en Literatura Española e Hispanoamericana (Programa de Postgrado). Universidad de Salamanca, Facultad de Filología, 2015.

Sarrazac, Jean Pierre. *Juegos de sueño y otros rodeos: alternativas a la fábula en la dramaturgia*. Traducción por Víctor Viviescas, Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, 2011.