

## **INFORMATION TO USERS**

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

**The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted.** Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

# **UMI**

**A Bell & Howell Information Company  
300 North Zeeb Road, Ann Arbor MI 48106-1346 USA  
313/761-4700 800/521-0600**



## **NOTE TO USERS**

**The original manuscript received by UMI contains pages with slanted print. Pages were microfilmed as received.**

**This reproduction is the best copy available**

**UMI**



A

**JORGE DIAZ: EVOLUCION DE UN TEATRO ECLECTICO**

**BY**

**OKSANA M. BAUER**

**A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian Literatures in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The City University of New York**

**1999**

**UMI Number: 9917626**

**Copyright 1999 by  
Bauer, Oksana Maria**

**All rights reserved.**

---

**UMI Microform 9917626  
Copyright 1999, by UMI Company. All rights reserved.**

**This microform edition is protected against unauthorized  
copying under Title 17, United States Code.**

---

**UMI**  
**300 North Zeeb Road**  
**Ann Arbor, MI 48103**

© 1999

**OKSANA M. BAUER**

**All Rights Reserved**

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian Literatures in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

11/24/98  
Date

PR. EM. ANGELA B. DELLEPIANE  
Chair of Examining Committee

11/24/98  
Date

Ofelia D. Castillo  
Executive Officer

Angela B. Dellepiane  
Prof. Angela B. Dellepiane

Marlene Gottlieb  
Prof. Marlene Gottlieb

Gerardo Piña  
Prof. Gerardo Piña

Supervisory Committee

THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

**Abstract****JORGE DIAZ: EVOLUCION DE UN TEATRO ECLECTICO****by****Oksana M. Bauer****Adviser: Professor Angela B. Dellepiane**

The object of this study is to trace the evolution of the theater of Chilean-Spanish playwright Jorge Díaz, from his beginning in 1960 to the present time, dedicating special attention to the plays written after 1975, since the majority of these are virtually unknown to Latin American theater scholars. The name of this prolific writer has been associated to this day almost exclusively with the Theater of the Absurd, disregarding the author's own attempts at breaking free from this early, and now-too-narrow, classification. This dissertation attempts to show the artistic versatility of this multifaceted writer, whose works span four decades of uninterrupted artistic endeavor. To accomplish this comprehensive analysis of his dramaturgic production, which consists of almost sixty plays, and encompasses two Spanish-speaking worlds -that of Spain and Latin America-, as well as a great variety of dramatic forms and styles, I have organized his plays under the following five headings: 1) the theater of social absurdity, 2) the theater of socio-political absurdity, 3) erotic theater or "café-teatro," 4) historical theater, and 5) the theater of solitude (written after 1979). Hopefully, this study should prove once and for all that Jorge Díaz is much more than the author of that classic absurdist play of 1961, El cepillo de dientes.

## EN RECONOCIMIENTO

Aprovecho esta ocasión para expresar mi profundo agradecimiento a la profesora Angela B. Dellepiane por la infatigable paciencia, constancia e infinita sabiduría con que me ayudó, estimuló y aconsejó a lo largo de la preparación de esta tesis. Gracias, querida profesora, por haber cumplido con “la promesa”.

Gracias también a mis lectores, los profesores Marlene Gottlieb y Gerardo Piña, por el ánimo y generosidad con que se dirigieron a la lectura de mi manuscrito y por sus alentadores comentarios y oportunos consejos.

A Jorge Díaz, un muy, pero muy especial agradecimiento por la siempre cálida y solícita acogida a mis preguntas y pedido de manuscritos inéditos.

También doy las gracias a la profesora Rosa S. Minc y a su esposo Saúl por haberme provisto de su cariño, optimismo, y confianza sin límites en el éxito de mis propósitos. Agradezco asimismo al profesor Oleh Kolodiy por su enseñanza y ayuda en las emergencias con la computadora. A mis hijos Orest y Roman, quienes crecieron esperando la terminación de la tesis, gracias por la paciencia. A mi esposo Hans, quien desde la eternidad continúa brindándome su infinito cariño y apoyo, gracias.

## INDICE

<b>I. Introducción.....</b>	<b>1</b>
<b>II. Metodología.....</b>	<b>5</b>
<b>III. Jorge Díaz y su contexto.....</b>	<b>9</b>
<b>A. Jorge Díaz y el teatro chileno.....</b>	<b>9</b>
1. <i>El ICTUS</i> .....	17
2. <i>El golpe militar</i> .....	22
3. <i>El teatro chileno del exilio</i> .....	26
4. <i>El retorno a la democracia</i> .....	28
<b>B. Jorge Díaz y el teatro español.....</b>	<b>29</b>
<b>IV. Evolución de un teatro ecléctico.....</b>	<b>36</b>
<b>A. Teatro del absurdo social.....</b>	<b>36</b>
<u>Un hombre llamado Isla</u> (1961).....	45
<u>El cepillo de dientes</u> (1961).....	45
<u>Requiem por un girasol</u> (1961).....	48
<u>El velero en la botella</u> (1962).....	49
<u>El lugar donde mueren los mamíferos</u> (1963).....	51
<u>Variaciones para muertos de percusión/Canción de</u> <u>sordos</u> (1964/1967).....	51
<u>La víspera del degüello o El génesis fue mañana</u> (1965).....	53
<u>Liturgia para cornudos</u> (1969).....	57
<u>La orgástula</u> (1969).....	73
<u>Ecuación</u> (1973).....	74
<u>Ceremonia ortopédica</u> (1976).....	75
<u>El locutorio</u> (1976).....	76
<u>Mata a tu prójimo como a ti mismo</u> (1975).....	77

<b>B. Teatro del absurdo socio-político.....</b>	<b>95</b>
<b>1. Latinoamérica.....</b>	<b>95</b>
<u>El nudo ciego</u> (1964).....	100
<u>Algo para contar en Navidad</u> (1964).....	106
<u>Topografía de un desnudo</u> (1966).....	117
<u>Introducción al elefante y otras zoologías</u> (1968).....	120
<u>Americaliente</u> (1971).....	124
<u>La pancarta</u> (1970).....	127
<b>2. Estados Unidos y España.....</b>	<b>130</b>
<u>Los alacranes</u> (1973).....	130
<u>Las hormigas</u> (1973).....	131
<b>3. El régimen militar chileno.....</b>	<b>136</b>
a. Primera etapa: el golpe.....	136
<u>El espantajo</u> (1977).....	136
<u>El generalito</u> (1977).....	137
<u>Los tiempos oscuros</u> (1984).....	138
<u>Toda esta larga noche (o Canto subterráneo para blindar una paloma)</u> (1976).....	140
b. Segunda etapa: el exilio.....	146
<u>Ligeros de equipaje</u> (1982).....	146
<u>Dicen que la distancia es el olvido</u> (1985).....	154
<u>Muero, luego existo</u> (1986).....	159
<u>La otra orilla</u> (1987).....	165
<u>La pipirijaina</u> (1988).....	174
<u>Paisaje en la niebla con figuras (o El estupor o Contra el ángel y la noche)</u> (1989).....	178

<b>4. España (después de Franco)</b> .....	<b>186</b>
<u>La puñeta (o Así, por ejemplo) (1977)</u> .....	<b>187</b>
<u>La manifestación (1978)</u> .....	<b>189</b>
<u>La carne herida de los sueños (o Un día es un día,     o Los sobrevivientes) (1978)</u> .....	<b>191</b>
<u>El tiovivo (1988)</u> .....	<b>195</b>
<u>Opera inmóvil (o Dulce estercolero) (1988)</u> .....	<b>196</b>
<u>Desconcierto para dinosaurios y trompetas (1990)</u> .....	<b>200</b>
<b>C. Teatro erótico (café-teatro)</b> .....	<b>205</b>
<u>Antropofagia de salón (1971)</u> .....	<b>206</b>
<u>Electroshock para gente de orden (1977)</u> .....	<b>206</b>
<u>Educastración de Superman (1980)</u> .....	<b>206</b>
<u>¿Estudias o trabajas? (1980)</u> .....	<b>206</b>
<u>El macarra de los huevos de oro (1982)</u> .....	<b>206</b>
<u>¿Por qué justo a mí me tocó ser yo? (1986)</u> .....	<b>206</b>
<u>Un ombligo para dos (1982)</u> .....	<b>206</b>
<b>D. Teatro histórico (simbolismo poético)</b> .....	<b>215</b>
<u>Desde la sangre y el silencio (Fulgor y muerte de     Pablo Neruda) (1980)</u> .....	<b>215</b>
<u>Matilde/La Chascona (1987)</u> .....	<b>224</b>
<u>Pablo Neruda viene volando (1991)</u> .....	<b>225</b>
<u>Un corazón lleno de lluvia (1988) (Rosalía de Castro)</u> .....	<b>246</b>
<u>El guante de hierro (1991) (Inés de Suárez, amante de     Pedro de Valdivia, fundador de Santiago de Chile)</u> .....	<b>251</b>
<u>El jaguar azul (1992)</u> .....	<b>256</b>
<b>E. Teatro de la soledad (a partir de 1979)</b> .....	<b>265</b>

1.	<i>La soledad compartida de la pareja</i> .....	265
	<u>Piel contra piel</u> (1982).....	268
	<u>Las cicatrices de la memoria</u> (o <u>Ayer, sin ir más</u> <u>lejos</u> ) (1985).....	270
	<u>Materia sumergida</u> (1986).....	276
	<u>Percusión</u> (o <u>EL desasosiego</u> o <u>Los últimos</u> <u>naufragios</u> ) (1988).....	284
2.	<i>La soledad absoluta de los marginados</i> .....	292
a.	Los drogadictos.....	292
	<u>Oscuro vuelo compartido</u> (1979).....	292
	<u>Los jardines sumergidos</u> (o <u>Andrea</u> ) (1984).....	300
b.	Los homosexuales.....	305
	<u>A imagen y semejanza</u> (o <u>Nadie es profeta en su</u> <u>espejo</u> o <u>Los espejos enfrentados</u> ) (1990).....	305
<b>U.</b>	<b>Conclusiones: Evolución del quehacer dramático</b> diaciano.....	316
<b>VI.</b>	<b>Bibliografía</b> .....	332
<b>A.</b>	<b>Obras de Jorge Díaz</b> .....	332
1.	<i>Dramas</i> .....	332
2.	<i>Artículos, conferencias, prosa</i> .....	334
3.	<i>Entrevistas</i> .....	336
<b>B.</b>	<b>Crítica sobre Jorge Díaz</b> .....	338
1.	<i>Tesis</i> .....	338
2.	<i>Artículos y reseñas de estrenos</i> .....	338
<b>C.</b>	<b>Obras sobre teatro (teoría e historia)</b> .....	334

## I. Introducción

El objetivo de esta tesis es estudiar la obra del dramaturgo chileno/español Jorge Díaz, dedicando especial atención a aquel sector de la misma escrita a partir de 1975 (por razones que se explicarán más adelante), pero sin dejar de considerar aspectos fundamentales de una vastísima producción que, en casi cuarenta años de ininterrumpida labor, abarca arriba de sesenta textos, dos mundos de habla hispana (España y Latinoamérica), y una gran variedad de técnicas dramáticas. Para poder encarar un estudio tan amplio procuramos ofrecer una taxonomía del corpus dramático de Díaz que facilitará la comprensión de la evolución artística del autor.

Las dificultades que se presentan frente a este objetivo son considerables. La primera dificultad es la casi imposibilidad de conseguir el corpus completo de obras de Díaz dado que, una buena parte de sus obras de los últimos veinte años, no ha sido publicada. Además, hay algunos textos que se han extraviado y ni siquiera el mismo autor consigue encontrar el manuscrito original.

Otro inconveniente para el investigador es que las obras que han sido publicadas no siempre aparecen en ediciones individuales sino que forman parte de antologías de varios autores, o aparecen publicadas en revistas en distintas partes del mundo.

Quizás la dificultad más considerable para el acercamiento al teatro de Jorge Díaz sean las transformaciones, mutaciones y metamorfosis que sufren las obras en manos del propio autor. A veces se trata simplemente de un cambio de título, pero esta actitud es,

indiscutiblemente, una constante en la producción dramática del autor. Este hecho obliga al investigador a llevar a cabo una labor -tanto frustradora como estimulante- de sondear, desentrañar, corregir y organizar los confusos y contradictorios datos que se encuentran a lo largo de este arduo camino de exploración. A veces, la misma obra aparece publicada por dos editores diferentes con dos títulos distintos. En el mismo año en que apareció Las cicatrices de la memoria, por ejemplo, se publicó Ayer, sin ir más lejos, esta última una diferente versión de la primera, con apenas leves cambios y la supresión de algunos diálogos. Algunas obras escritas en España cambiaron de nombre al ser “adaptadas” para el público chileno. Como ejemplos pueden citarse, entre otras, Mata a tu prójimo como a ti mismo, que se estrenó en Chile con el título Esplendor carnal de la ceniza, y La puñeta que se presentó como Así por ejemplo. También, la propensión de Díaz por los subtítulos ha causado que se publique o estrene la misma obra ya sea bajo su título original o bajo su subtítulo. La víspera del degüello es mejor conocida en la actualidad por su subtítulo: El génesis fue mañana. Existen también algunas obras con hasta tres títulos diferentes, como, por ejemplo, El estupor o Contra el ángel y la noche o Paisaje en la niebla con figuras; El desasosiego o Percusión o Los últimos naufragios; y A imagen y semejanza o Los espejos enfrentados o Nadie es profeta en su espejo.

A Jorge Díaz le gusta reescribir sus obras, y si la reescritura llega a cambiar el carácter de la obra hasta tal punto que el título original ya no resulta adecuado, la rebautiza. La cosiacosa, escrita en España, se estrenó en Chile bajo el título de Liturgia para cornudos (en este caso, por circunstancias ajenas al autor). Un par de años más

tarde, Díaz reescribió Liturgia rebautizándola Ceremonia ortopédica, y el nuevo segundo acto de Ceremonia sirvió como idea germinal para otra obra en un acto, El locutorio. Pocos años después escribió una última versión de Liturgia para cornudos, titulada A morir que son dos días, pero esta vez para la televisión española.

Esto nos lleva a mencionar el hecho de que también Jorge Díaz ha escrito extensamente para la radio y la televisión, así como teatro para niños, lo cual ha hecho que algunos críticos confundieran los títulos de estas obras con los de las obras escritas para teatro adulto, digamos. En este estudio quedarán excluidas las obras de teatro infantil, radioteatro y teleteatro, dado que estas tres categorías tienen requerimientos especiales que escapan a los de la escena tradicional y exigen otros instrumentos de aproximación crítica.

Otra dificultad para poder organizar un corpus tan prolífico y variado, es la falta de fechas exactas, ya que se confunden aquéllas en que las obras fueron escritas con las de sus estrenos o las de su publicación.

Una última consideración que complica el estudio del teatro de Jorge Díaz, es la falta de crítica sobre su obra, en especial, sobre su obra “española” a partir de 1975, o sea, la más amplia, escrita en y sobre España, aquélla que lo sacaría de una vez por todas de su estrecho encasillamiento de “autor latinoamericano del teatro del absurdo”.

Conviene recordar que casi todas las tesis y artículos sobre Díaz escritas hasta el presente sólo han estudiado a fondo su “teatro del absurdo” de los primeros quince años de su producción. Esto significa que se ha descuidado la mayor parte de la producción de un autor proteico, vale decir la totalidad de una obra que comprende dos mundos

de habla hispana, y todo lo que ello representa, en cuanto a diferencia de costumbres, percepciones, lenguaje y formas de encarar la actividad teatral.

Debido, pues, al volumen y variedad del corpus diaciano, y para facilitar la tarea, se han clasificado las obras de acuerdo al siguiente esquema: 1) obras del absurdo social, 2) obras del absurdo socio-político (testimonial y/o coyuntural), 3) obras eróticas (café-teatro), 4) obras biográficas e históricas y, por último, 5) obras cuyo núcleo semántico es la soledad, ya sea la soledad compartida (la de la pareja), o bien la soledad absoluta (la de los marginados sociales).

La tesis comienza con un estudio preliminar del contexto literario, social y político del autor, poniendo especial énfasis en las circunstancias personales y generacionales que dieron lugar al nacimiento de cada obra.

## II. Metodología

La metodología a utilizarse para el acercamiento a los textos dramáticos corresponderá al análisis semiótico, método que centra su atención en la organización interna de sistemas significantes de la obra y en “la dinámica del proceso de significación y de instauración del sentido”<sup>1</sup> por un receptor, en este caso, el lector. Para llevar a cabo este análisis nos basamos estrictamente en la “lectura” del texto escrito y no representado, elaborando en el proceso analítico una representación virtual, es decir, un cuadro mental, visual y auditivo de la representación teatral, guiados por el eje indicador del signo escrito, el diálogo más las indicaciones del hablante básico (o sea, las acotaciones).<sup>2</sup>

De todos los modelos de análisis semióticos que hemos estudiado, considero el de Antonio Tordera Sáez, en su “Teoría y técnica del análisis teatral,”<sup>3</sup> como el más eficaz ya que pone en práctica, de una manera clara, simple y directa, los propósitos semióticos. Sin embargo, también empleo conceptos de otros críticos cuando resulta conveniente, en especial los de Juan Villegas, Enrique Giordano y Patrice Pavis. El método de Tordera Sáez refleja las tres ramas de la semiótica: la sintáctica, la semántica y la pragmática. Esta división está basada en la teoría del signo de Charles Morris, según la cual todo signo mantiene

---

<sup>1</sup> Patrice Pavis, Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología (Barcelona: Ediciones Paidós, 1980) 440.

<sup>2</sup> Enrique Giordano, La teatralización de la obra dramática, de Florencio Sánchez a Roberto Arlt (México: Premia Editora de Libros, S.A., 1982) 30.

<sup>3</sup> Antonio Tordera Sáez, “Teoría y técnica del análisis teatral,” Elementos para una semiótica del texto artístico, eds. Jenaro Talens y otros (Madrid: Ediciones Cátedra, 1983) 157-199.

una triple relación: con otros signos (sintáctica), con objetos no signícos (semántica), y con los usuarios de estos signos, receptores y emisores (pragmática). A través de esta triple operación se obtiene el significado final del signo, en este caso, de la obra teatral.

Paso primero del análisis es la presentación del asunto de cada obra,<sup>4</sup> seguido por las tres dimensiones analíticas.

En la dimensión sintáctica<sup>5</sup> se establece la organización de los diversos sistemas de signos de la obra: el texto dramático más los signos no lingüísticos. En términos generales, se hace una división del desarrollo de la acción no por medio de la unidad mínima (como lo hace Tordera) sino por medio de las principales secuencias de la obra, evitando así la “pulverización” o fragmentación del continuum de la acción.<sup>6</sup> Las situaciones que giran alrededor de un mismo motivo o tema, o que tienen un mismo propósito estructural, forman las principales secuencias de la obra. En el caso de las obras de Díaz a partir de 1976, estas secuencias a veces adquieren una correspondencia al encadenamiento estructural de exposición, conflicto, desarrollo, climax y desenlace del drama tradicional. En cuanto a los signos paraverbales, se toman como base los trece códigos de la clasificación de Kowzan y se pasa a señalar el uso que de ellos se hace en cada obra.

La dimensión semántica tiene por objetivo integrar los datos ofrecidos en los otros dos niveles para obtener el significado de la obra. Con esta finalidad se hace un análisis de los personajes y del

---

<sup>4</sup> Roland Barthes, ¿Por dónde empezar? (Barcelona: Tusquets, 1974) 70.

<sup>5</sup> Esta dimensión correspondería a una lectura “diacrónica”, según Ferdinand de Saussure, Curso de lingüística general (Buenos Aires: Editorial Losada, 1988) 121, o a la lectura “horizontal” o “sintagmática” de Roland Barthes en “Elementos de semiología,” La semiología (Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1976) 44-46.

<sup>6</sup> Pavis 442.

sentido de la obra en su totalidad, teniendo en cuenta características tangenciales pero indispensables, cuya relevancia varía en cada obra, como ser, el uso del tiempo o del humor, los modelos operantes y las referencias sociales, datos que, en conjunto, exponen no sólo el sentido sino la visión de mundo de la obra.

En la dimensión pragmática, los tres elementos de la cadena autor-obra-público dan lugar a dos tipos de relaciones: las del autor con su obra y las de la obra con el público. El nivel pragmático es el que busca la "causa ausente", como explica Jean Alter en su teoría sociosemiótica, la que no se encuentra empíricamente en el texto sino en el mundo de los enunciadores: autor, director, actores, público. La intención de este enfoque socio-crítico es producir no el significado sino la intención, "the point", de la obra.<sup>7</sup>

Para esta última dimensión del análisis, se emplea la siguiente subdivisión u ordenamiento sugerido por Villegas: 1) el discurso metateatral, 2) el discurso práctico y 3) el discurso crítico académico.<sup>8</sup> El discurso metateatral se refiere a la reflexión del propio dramaturgo sobre su obra. El discurso práctico "es el destinado a 'interpretar' los textos, los que van desde la reseña o el comentario de un estreno hasta las lecturas especializadas" (6). Hay que tener en cuenta, en este caso, las posibles variantes que influyen sobre este tipo de discurso, o sea, la ideología u orientación social del crítico o del periódico en el cual aparece la reseña, así como también la del público al que está dirigida la misma.

---

<sup>7</sup> Jean Alter, A Sociosemiotic Theory of Theatre (Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1990) 127.

<sup>8</sup> Juan Villegas, "Discurso crítico hegemónico y discursos teatrales marginales," Literatura chilena: creación y crítica 10.2-3 y 36-37 (abril-set. 1986) 5-6.

El discurso crítico académico, en que el emisor es generalmente un profesor universitario, queda ampliamente representado en los análisis de las obras escritas antes de 1975, las que corresponden al designado como “teatro del absurdo social” de Jorge Díaz, ya que es este aspecto de la obra del autor el que más se ha estudiado hasta el momento, casi con exclusividad. Es por ello que predominarán las conclusiones propias de la autora de esta tesis en los análisis dedicados a las obras escritas a partir de 1975.

### III. Jorge Díaz y su contexto

#### A. Jorge Díaz y el teatro chileno

Jorge Díaz es “uno de los escasos autores actuales en permanente renovación y perfeccionamiento, a diferencia de la mayoría de su generación, que parece haber agotado su vena creadora.”<sup>1</sup> Esta observación, hecha por Orlando Rodríguez B. (jefe del Centro de Investigaciones del Teatro Chileno) treinta años atrás, sigue siendo tan valedera hoy como lo fue entonces. La mayoría de los críticos e historiadores del teatro hispanoamericano contemporáneo consideran a Jorge Díaz como el dramaturgo chileno de mayor importancia dentro y fuera de Latinoamérica.<sup>2</sup> Las obras de Díaz, que abarcan un período de cuarenta años de ininterrumpida producción, se han representado en casi veinte países (Chile, Argentina, Perú, Colombia, Costa Rica, Cuba, Estados Unidos, Australia, Noruega, Bélgica, Alemania, Checoslovaquia, Austria, Polonia, Suecia, Inglaterra, Francia, Canadá, Australia y España) y se han traducido al francés, alemán, sueco, italiano e inglés. Ha escrito alrededor de sesenta obras, sin contar las casi treinta de teatro infantil y las que ha escrito para la televisión y las radios europeas.

Autor polifacético, “Díaz se sustrae de los encasillamientos fáciles a que dan pábulo los críticos literarios.”<sup>3</sup> De padres españoles, nacido en la Argentina, el 20 de febrero de 1930, creció y se educó en Chile. Pensó ser sacerdote pero se recibió de arquitecto,

---

<sup>1</sup> Orlando Rodríguez, “El cepillo,” El Siglo 11 noviembre 1966: s. p.

<sup>2</sup> Hans Ehrmann, “Jorge Díaz dentro del panorama teatral chileno,” Jorge Díaz ed. José Monleón (Madrid: Taurus Ediciones, 1967) 39.

<sup>3</sup> John W. Kronik, “Presentación,” Estreno 9.2 (otoño 1983): 3.

profesión que ejerció junto con la de pintor hasta que descubrió el teatro. De 1965 a 1993 se radica en España y vive de su producción dramática y para ella con exclusividad.

En los libros de historia del teatro ha sido llamado precursor de la vanguardia latinoamericana, etapa inicial de la cual ha evolucionado en múltiples e inesperadas direcciones: de obras de técnicas absurdistas de los primeros años a los sketchs de teatro documental o testimonial de influencia brechtiana; de teatro para niños a piezas de café-teatro de total erotismo y otras de experimentación de difícil encasillamiento<sup>4</sup> y, de todas éstas, ha desembocado en los últimos años en una síntesis de las corrientes contemporáneas de estilo mayormente realista. A esta labor hay que agregar la más reciente, que es una experiencia nueva para el autor, la de la creación colectiva. En octubre de 1991 estrena en Santiago, Chile, una obra que ha escrito con el grupo ICTUS, titulada Pablo Neruda viene volando.

Jorge Díaz comienza su labor de dramaturgo en 1961, en una época de máximo desarrollo cultural en Chile, gracias al impulso del gobierno del Frente Popular que, a principios de la década del cuarenta, fomentó proyectos educacionales (a través de las universidades) en todas las ramas del arte y, en especial, en la del teatro.<sup>5</sup> Para el teatro chileno, esto significó la entrada, aunque tardía, en el teatro “moderno” y el desarrollo de un teatro “nacional”.

Antes de iniciarse las reformas universitarias en la década del

---

<sup>4</sup> Jorge Díaz, entrevista, “Siempre he tratado de impedir que mi oficio me aparte de la gente.” Por Eduardo Guerrero. Conjunto 70 (1986): 58-59. De aquí en adelante citaré esta entrevista con el título abreviado: “Siempre”.

<sup>5</sup> Domingo Piga y Orlando Rodríguez, Teatro chileno del Siglo XX (Santiago de Chile: Publicaciones Escuela de Teatro, U de Chile, 1964).

cuarenta, “en Chile el teatro vivía, en su mayor parte, de una cultura refleja sin buscar conscientemente una verdadera y profunda raíz nacional.”<sup>6</sup> Era un teatro “intuitivo, . . . por la senda del ‘sentimiento puro’”.<sup>7</sup> A principios del siglo hubo un período de grandes giras de las compañías europeas. Especial impacto tuvieron las visitas de Louis Jouvet y la de Margarita Xirgu, el primero con las obras de Claudel y Giraudoux y la segunda con las obras de García Lorca.<sup>8</sup> Estas visitas influyeron a los efectos de que, en el año 1941, se logró la fundación (por Pedro de la Barra) del Teatro Experimental de la Universidad de Chile (TEUCH, más tarde llamado Instituto de Teatro de la Universidad de Chile-ITUCH) y dos años más tarde del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica (TEUC). Con estos dos grupos se inaugura el movimiento teatral universitario, que es “el más coherente e influyente de este siglo en el país.”<sup>9</sup> Subvencionado por el gobierno, los propósitos eran múltiples: crear un Teatro Escuela para formar profesionales (directores, actores y técnicos de escenografía e iluminación), educar al público mediante la difusión de los grandes autores clásicos y contemporáneos europeos y norteamericanos y, al mismo tiempo, fomentar una dramaturgia nacional.<sup>10</sup>

---

<sup>6</sup> Domingo Piga, Dos generaciones del teatro chileno (Santiago de Chile: Publicaciones Escuela de Teatro, U de Chile) 5.

<sup>7</sup> Piga, en Dos generaciones hace un nostálgico análisis del teatro de la generación del '20 y del '40.

<sup>8</sup> Mario Cánepa Guzmán, El teatro en Chile, desde los indios hasta los teatros universitarios (Santiago de Chile: Arancibia, 1966) 105-25; O. Rodríguez, “Síntesis de la evolución del teatro chileno,” Apuntes 10 (abril 1961): 1.

<sup>9</sup> María de la Luz Hurtado y otros, Teatro chileno de la crisis institucional: 1973-1980. Antología crítica (Minneapolis, MI: Minnesota Latin American Series, CENECA, 1982) 5.

<sup>10</sup> “Entrevista a Eugenio Guzmán, director chileno,” Jorge Díaz, ed. José Monleón (Madrid: Taurus, 1967) 44.

A raíz de estos hechos, el ambiente teatral crece y se enriquece, tanto en la capital como en el resto del país. Se inician concursos, Premios Municipales y festivales de teatro, lo cual fomenta el nacimiento de grupos independientes, tanto profesionales como de aficionados, los llamados “teatros de bolsillo”.<sup>11</sup> El número de estos llegó a ser de 350 en 1972.

De toda una década de aprendizaje y experiencia intensiva, surge una generación de directores y de “hombres de teatro” y una nueva generación de dramaturgos. “Esta generación,” observa Rosalina Perales, es importante “no sólo porque constituye la base del teatro chileno actual, sino porque hasta esta década [la del ochenta] no tendrán sucesores auténticos en el teatro nacional”.<sup>12</sup> Orlando Rodríguez agrega que “todos ellos tratan de reflejar la realidad nacional [superando lo criollista] con estilos diferentes o con temas de variada factura” (73). Se ve lo histórico en Fernando Debesa (O’Higgins) y en María Asunción Requena (Fuerte Bulnes); lo poético en Luis Alberto Heiremans (La jaula en el árbol); lo político en Sergio Vodanovic (Deja que los perros ladren); lo psicológico en Gabriela Roepke (Juegos silenciosos), en Alejandro Sieveking (Parecidos a la felicidad) y en Egon Wolf (Los invasores); lo social en Fernando Cuadra (Los sacrificados) y en Isidora Aguirre (Los papeleros). En todos ellos predomina un estilo realista. Jorge Díaz, a quien Suárez Radillo califica de “sin duda, la figura más vital”<sup>13</sup> de esta generación, se integra al grupo en 1961 con un teatro

<sup>11</sup> David Valjalo, “Se levanta el telón,” Literatura Chilena: creación y crítica 10.2-3 y 36-37 (abril-set. 1986): 3.

<sup>12</sup> Rosalina Perales, Teatro hispanoamericano contemporáneo 1967-1987 (México: Grupo Editorial Gaceta, S.A., 1989) 155.

<sup>13</sup> Carlos Miguel Suárez Radillo, “El teatro chileno actual y las universidades como fuerzas propulsoras,” Revista Interamericana de Bibliografía 12 (enero 1972): 28.

radicalmente nuevo, de influencias surrealistas y del teatro del absurdo, elaborado alrededor de su preocupación central: la incomunicación y consecuente soledad del hombre en una sociedad burguesa cuyos valores y comportamiento cuestiona. Con esta generación, el teatro chileno pasa por una etapa de asimilación de técnicas de lo mejor del teatro extranjero contemporáneo (en especial, de autores tales como Beckett, Ionesco y Brecht), adaptándolas a la exploración de la realidad social del país.

El teatro de Jorge Díaz se integra a la que Julio Retamal denomina “la gran década del cambio” tanto a nivel nacional como global. La década de los sesenta es la de las protestas, la toma de las universidades, los compromisos revolucionarios, el Segundo Concilio Vaticano, la Guerra de Vietnam, los Beatles, las drogas y la liberación sexual.<sup>14</sup> De acuerdo con afirmaciones de Retamal, Jorge Díaz “representó muy bien esa época, en el sentido de que era un cambio profundo en la sociedad, con sentimientos nuevos que antes no se manifestaban. El lo manifestó muy bien: lo absurdo, lo incongruente, lo ridículo, lo sarcástico, lo chocante a la vez que lo cómico” (108).

### 1. *Jorge Díaz y el ICTUS*

La carrera teatral de Díaz está estrechamente ligada al grupo de teatro independiente ICTUS, “el más estable, prestigioso y moderno de los conjuntos independientes del país”.<sup>15</sup> En sus orígenes (1956),

---

<sup>14</sup> Eduardo Guerrero del Río, “Entrevista a Julio Retamal,” Conversaciones: El teatro nuestro de cada Díaz (Santiago de Chile: Reiss Producciones, 1993) 107-8.

<sup>15</sup> Grinor Rojo, Muerte y resurrección del teatro chileno 1973-1983 (Madrid: Libros del Meridión, 1985) 23.

ICTUS<sup>16</sup> pasó de una etapa de montaje de obras griegas a un teatro de obras extranjeras contemporáneas pero no tenía aún una identidad propia o un estilo definido. El cambio radical se produjo en 1961 con un doble estreno de Jorge Díaz -El cepillo de dientes y Un hombre llamado Isla- (a más de El cuidador de Harold Pinter). Fue entonces cuando ICTUS encontró su identidad. El crítico teatral Hans Ehrmann escribe en 1967 que “fue la obra de Díaz la que en última instancia justificó la existencia del conjunto y, hasta el momento, es el aporte más importante que ha hecho a nuestro teatro.”<sup>17</sup> A este aporte pertenecen, además de las dos piezas ya mencionadas, las siguientes obras de Jorge Díaz escritas entre 1961 y 1965: Requiem por un girasol, El velero en la botella, El lugar donde mueren los mamíferos, Variaciones para muertos de percusión y El nudo ciego.

Paradójicamente, a pesar del gran éxito obtenido hasta la fecha, en el año 1965, tanto ICTUS como Jorge Díaz pasan por una crisis de conciencia. Los integrantes del grupo se cansaron del éxito fácilmente obtenido con obras escritas para una minoría intelectual y celebradas por ésta. Decidieron cambiar de “rumbo” y Jorge Díaz, tratando de superar la que él llama etapa “de mimetismo literario europeizante,”<sup>18</sup> parte a España, en donde consigue ampliar radicalmente sus horizontes

---

<sup>16</sup> Julio Retamal, uno de sus fundadores, explica que “Ictus” “es una sigla griega (Jesucristo, hijo de Dios, Salvador), pero lo tomamos como símbolo del pescadito [símbolo de los primeros cristianos], porque queríamos hacer un teatro cristiano” (Guerrero, Conversaciones 108). Respondiendo a estos propósitos, Díaz (quien se había incorporado al grupo en plan de actor), escribe sus primeras obras, un auto sacramental: La paloma y el espino (1956) y Manuel Rodríguez (1957), una obra histórica de estilo realista. Ninguna de las dos tuvo gran éxito.

<sup>17</sup> Hans Ehrmann, “Jorge Díaz dentro del panorama teatral chileno,” Jorge Díaz, ed. José Monleón (Madrid: Taurus Ediciones, 1967) 39.

<sup>18</sup> Jorge Díaz, “Lucha cuerpo a cuerpo conmigo mismo,” Estreno 9.2 (otoño 1983): 4.

culturales y sociales. Como consecuencia de la nueva perspectiva adquirida desde la distancia, su reflexión socio-política toma una forma más directa y beligerante. “Por una parte, me alejo de la democracia chilena y vivo bajo una dictadura (Franco),” dice Díaz, “y, por otra parte, a través de contactos, conversaciones, lecturas, vivencias, salgo de la ‘insularidad’ chilena para adivinar una ‘continentalidad’ latinoamericana.”<sup>19</sup> Producto de este nuevo enfoque son: Topografía de un desnudo (1966), Introducción al elefante y otras zoologías (1968), Americaliante (1970) y La pancarta o Está estrictamente prohibido todo lo que no es obligatorio (1970).

Al mismo tiempo, el ICTUS en Chile asume una dirección paralela cuando su presidente y director, Jaime Celedón, declara: “Hay que volver . . . a decir cosas importantes y actuales, pero enraizadas en nuestra problemática. No la europea y extranjerizante de los primeros diez años del ICTUS, sino la del hombre de Latinoamérica de hoy.”<sup>20</sup> Este cambio del enfoque artístico del ICTUS refleja abiertamente los cambios socio-políticos por los que atravesaba el país, que iba en camino hacia el primer gobierno marxista elegido democráticamente en Latinoamérica. Entre los años 1968 y 1973, el pueblo chileno se integraba, por un lado, al quehacer político del país (comenzando a nivel local) y, por otro, al económico (por la política del pleno empleo y redistribución de ingresos).<sup>21</sup> En el teatro, la creación colectiva es la nueva expresión de una nueva identidad, en la que cada individuo se siente partícipe de

---

<sup>19</sup> Díaz, “Siempre” 58.

<sup>20</sup> Jaime Celedón, et al., “Movimiento teatral chileno,” Conjunto 3.7 (1968): 83.

<sup>21</sup> Hurtado 84.

un inconsciente colectivo nacional.<sup>22</sup> Después del estreno de Introducción al elefante y otras zoologías de Díaz, en 1968 (obra que termina con un final abierto en que los actores aparecen sentados, inmóviles, en el escenario, con cara al público, exhortándolo con su silencio acusador a tomar "ACCIÓN"), el ICTUS adopta la creación colectiva como método casi exclusivo de trabajo. Introducción al elefante, señala María de la Luz Hurtado, "dio paso a la creación colectiva Cuestionemos la cuestión" (2), esta última basada en la obra de Carlos Cerda y Omar Saavedra, Un tulipán, una piedra y una espada.<sup>23</sup>

Una vez establecido el período socialista del presidente Salvador Allende (1970-1973), aumenta el número de compañías de aficionados del Teatro Popular (teatro obrero, campesino, poblacional, estudiantil, etc.), que abarcaba más de 300 grupos afiliados a la Asociación Nacional de Teatro Aficionado Chileno (ANTACH).<sup>24</sup> Curiosamente, al mismo tiempo que va decreciendo la producción de autores individuales, los sectores medios y la burguesía se cansan del teatro crítico y reflexivo, se saturan de discusiones ideológicas y se vuelcan hacia un teatro de esparcimiento y escape. Egon Wolf hasta llega a cuestionar el valor de la creación colectiva con su requerimiento de participación activa por parte del público: "¿De dónde han sacado esa idea...? ¿Quién dicta sobre ese absurdo de que el espectador necesita participar?".<sup>25</sup> El éxito comercial del año 1971 es una obra de café-teatro de tema "erótico,

<sup>22</sup> María Bonilla y Stoyan Vladich, El Teatro Latinoamericano en busca de su identidad cultural (San José, Costa Rica: Cultur Art, 1988).

<sup>23</sup> Carlos Genovese, "Ficción y realidad en el teatro latinoamericano: Crónica de un caso chileno," Espacio de crítica e investigación teatral 2.4 (julio 1988): 9.

<sup>24</sup> Rosalina Perales, Teatro hispanoamericano contemporáneo 1967-1987 (México: Grupo Editorial Gaceta, S.A., 1989) 163.

<sup>25</sup> Egon Wolf, "Crisis de impaciencia," EAC (Escuela de Artes de la Comunicación, Universidad Católica de Chile) 1 (enero 1985): 38.

provocativa y efectistamente humorística”.<sup>26</sup> Los esfuerzos profesionales del ICTUS, de 1969 a 1973, se vuelcan totalmente a la producción de “La Manivela”, programa semanal televisivo de carácter cómico pero de alto nivel artístico.

Curiosamente, a principios del año 1970, el ICTUS por primera vez rechaza estrenar una obra de Jorge Díaz, enviada por el autor desde España, Liturgia para cornudos, por considerarla “un desvarío erótico deshilvanado que el público chileno no resistiría.”<sup>27</sup> Díaz, quien tenía un particular propósito artístico y personal al escribir la obra, al encontrarse alejado del ambiente chileno, no logró prever el impacto que las circunstancias sociales y políticas del país tendrían sobre la recepción de su obra. La sociedad se encontraba politizada y dividida durante la campaña electoral de Salvador Allende. Cuando Liturgia para cornudos logra ser estrenada, en junio de 1970, produce una reacción mayormente negativa por parte del habitual público burgués. Uno de los críticos escribe en su reseña: “La famosa ‘Liturgia’ produce una mezcla de repugnancia con curiosidad, pero gana la repugnancia por cuatro goles a uno.”<sup>28</sup> La obra es un chiste cruel, una parodia de los tabúes de la sociedad y del barroquismo del lenguaje anquilosado. Pero el tono de burla resultó demasiado directo y ofendió las sensibilidades hasta de “los más avispados” concurrentes al estreno. Durante la función, comenta el crítico Mundt, hasta se oyó decir en voz alta: “Esto es un asco” (7).

En 1972, ilusionado con el nuevo gobierno de Allende, Díaz regresa

---

<sup>26</sup> Hurtado 14.

<sup>27</sup> “Liturgia para cuarto de baño,” Revista del domingo [Santiago de Chile] 14 junio 1970: 5.

<sup>28</sup> Tito Mundt, “Liturgia para cornudos: ¿Pitanza o genialidad?,” La Tercera. Suplemento 7 junio 1970: 7.

a Chile con planes de hacer teatro itinerante por el interior del país, tal cual lo venía haciendo en España. Sin embargo, sus planes no encuentran el apoyo económico y logístico adecuado y no llegan a concretarse. No obstante, el resultado de su visita es una obra que escribe para la televisión sueca, Mear contra el viento, que aborda el papel desempeñado por la ITT en Chile durante el gobierno de Allende.

## 2. Jorge Díaz y el golpe militar chileno

El año del golpe militar de Augusto Pinochet, 1973, marca un trágico derrotero en la historia del país. Para el teatro nacional la situación es caótica: censura de obras, persecución de actores y de compañías enteras (todos los integrantes del grupo Aleph, por ejemplo, son encarcelados y luego exiliados), se cierra la Escuela de Artes de la Comunicación y se impide el ingreso de nuevos alumnos al departamento de Teatro; se despide al profesorado y a la mitad del cuerpo estudiantil, y se ordena un cambio en el repertorio, de obras chilenas (que se producían casi con exclusividad desde el año 1957) a montajes de obras clásicas españolas y francesas.<sup>29</sup> En los últimos años de la década del setenta, se mantiene en Chile parte de la actividad teatral subvencionada con compañías que se dedican a presentar teatro clásico extranjero y comedias musicales al estilo de Broadway. Al mismo tiempo, hay algunos pequeños grupos que continúan presentando a dramaturgos europeos contemporáneos (como Handke, Weiss y Brecht).

En lo que se refiere a los grupos independientes, éstos comienzan a reanudar su labor, tímida, paulatinamente, a mediados de los setenta, con la creación de un teatro metafórico, que ausculta, refleja y critica

---

<sup>29</sup> Hurtado 20-23

la situación política y social del país. La posición es a la vez sutil y desafiante. Montan mayormente obras de creación colectiva en colaboración con un autor conocido. Algunos ejemplos son: el ICTUS (el único de los “antiguos” que sobrevive después del golpe), en creación colectiva con David Benavente, presenta Pedro, Juan y Diego (1976), que es la primera obra en que se toca un problema coyuntural -el trabajo- con personajes víctimas del cambio de autoridad; con Sergio Vodanovic presenta Cuántos años tiene un día (1978), con Marco Antonio de la Parra Lindo país esquina con vista al mar (1978) y Lo que está en el aire con Carlos Cerda (1984). El TIT (Teatro de Investigación Teatral) con David Benavente presenta Tres Marías y una Rosa (1979); el grupo Imagen con Marco Antonio de la Parra en Lo crudo, lo cocido y lo podrido (1978).<sup>30</sup> Es interesante notar que, además de las obras de autores nacionales, se presentan piezas argentinas y uruguayas que comparten la temática coyuntural de vivencias bajo una dictadura militar.<sup>31</sup> Otros grupos nuevos, que se destacan en especial en los ochenta, son el Teatro de Comediantes que trabaja con Juan Radrigán, el Teatro Universitario Independiente con Luis Rivano y el Teniente Bello con Sergio Vodanovic. Entre los jóvenes autores de la última década sobresalen Gregory Cohen, Roberto Brodsky y Ramón Griffero, integrantes de la “generación interrumpida”, nombre que se ha dado a los que no pudieron terminar su carrera a causa de las intervenciones universitarias en el 73.<sup>32</sup> Estos experimentan con nuevas aproximaciones, como la búsqueda de nuevos

---

<sup>30</sup> Grinor Rojo 49; Hernán Salinas, Dictadura militar, trauma social e inauguración de la sociología del teatro en Chile. (Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1991) 32.

<sup>31</sup> Genovese 7-13.

<sup>32</sup> María Teresa Salinas, “Griffero, una nueva perspectiva: el teatro de imágenes,” Teatro chileno: dentro/fuera 10.2 y 3, 36 y 37 (abril-set. 1986): 27.

espacios, la renovada aplicación del surrealismo y las técnicas del cine (en especial Ramón Grifféro).<sup>33</sup> En los ochenta, vuelven a escribir los escritores veteranos de la generación del cincuenta -en especial Wolff, Vodanovic y Sieveking- y regresan otros del exilio (como Grifféro, Sieveking).<sup>34</sup> El mismo Jorge Díaz, después de doce años de ausencia "oficial" en las carteleras, regresa con nuevos estrenos.

Las obras que se presentan en los años de la dictadura, a partir del 76, "conforman un mural ideológico del Chile de hoy. . . . El discurso teatral es implícitamente una interpelación al poder militar-político establecido" (Bravo-Elizondo 55). La mayoría de los autores indaga la realidad nacional empleando un "realismo crítico" que se vale del humor y del grotesco y que, a base de símbolos y alegorías, con un lenguaje a la vez polisémico y ambiguo, refleja los cambios y el caos social en que vive el país (Perales 163) y, en la década del ochenta, se vuelca hacia la crítica de los acontecimientos por medio de la reflexión y análisis de los mismos.

Durante la primera década de la dictadura militar, Jorge Díaz se abstiene de estrenar sus nuevas obras en Chile. No obstante su alejamiento personal, varios grupos de teatro en las provincias y en las universidades continúan representando sus obras "clásicas" (El cepillo de dientes, El velero en la botella y Requiem por un girasol), como lo atestiguan numerosas reseñas periodísticas de esta época de ciudades tan diversas como Chillán, Concepción, Punta Arenas, Valdivia. Como mayor

---

<sup>33</sup> Pedro Bravo-Elizondo, "Año teatral en Chile: 1986," Diógenes: Anuario Crítico del Teatro Latinoamericano 1986 (Ottawa: Girol Books, 1987) 60.

<sup>34</sup> Jorge Díaz, "Teatro chileno en el exilio," Diógenes: Anuario Crítico del Teatro Latinoamericano 1985 (Ottawa: Girol Books, 1987) 101-8.

prueba de su vigencia artística en el ámbito cultural chileno, la editorial Nascimento publica en 1978 un volumen dedicado a su nuevo teatro, titulado Ceremonias de la soledad, que contiene tres obras escritas y estrenadas en España: Mata a tu prójimo como a ti mismo, Ceremonia ortopédica y El locutorio. Al año siguiente de esta publicación, el diario La Discusión de Chillán da crédito a su ciudad por “el estreno nacional absoluto de El locutorio.”<sup>35</sup>

En 1982, después de doce años de ausencia “oficial” de las carteleras santiaguinas, Jorge Díaz estrena Piel contra piel y dos años más tarde, Esplendor carnal de la ceniza (versión “chilena” de Mata a tu prójimo como a ti mismo). Desafortunadamente, el reencuentro con el público chileno resulta ser una experiencia desconcertante para el autor, quien se ve obligado a reconocer que en sus obras estrenadas “había un contenido ácrata y lúdico que no sintonizaba en absoluto con una situación coyuntural trágica”.<sup>36</sup> Dolorido y frustrado, Díaz decide no estrenar más por el momento en Chile, ya que el teatro que escribe lo encuentra desfazado del ambiente chileno. “Las obras de testimonio político que he escrito,” dice Díaz, como El espantajo, Toda esta larga noche, Los tiempos oscuros, “son impensables por la censura en Chile, y mis obras más viscerales y ‘españolas’ resultan demasiado individualistas, sarcásticas y anárquicas.”<sup>37</sup> No obstante esta declaración hecha en 1985, los estrenos (y/o reestrenos) del autor se suceden anualmente en forma continua, en varias ciudades del país, hasta el presente: El locutorio y Un hombre llamado Isla en 1982, El lugar

<sup>35</sup> “Vuelven ‘El automaturgo’ y ‘El locutorio’,” La Discusión [Chillán, Chile] 2 set. 1979: 2.

<sup>36</sup> Jorge Díaz, entrevista, “El desarraigo voluntario de Jorge Díaz,” Araucaria de Chile, por Eduardo Guerrero, 30 (1985): 135.

<sup>37</sup> Díaz, “El desarraigo” 135.

donde mueren los mamíferos y Ceremonia ortopédica en 1983, Así por ejemplo en 1986, Ligeros de equipaje en 1987, Oscuro vuelo compartido en 1988, La pipirijaina en 1989, Pablo Neruda viene volando en 1991, y El quante de hierro en 1993, sin contar los repetidos montajes de sus obras “clásicas” de la primera época, como El cepillo, Requiem y El velero, que ya mencionamos.

### 3. Jorge Díaz y el teatro chileno del exilio

Desde España, Jorge Díaz vive profundamente los acontecimientos políticos y sociales por los que atraviesa Chile a partir de septiembre de 1973. “El golpe militar resulta traumático,” declara el autor, “y escribo algunas piezas que tienen un tono testimonial de urgencia”.<sup>38</sup> Estas son Toda esta larga noche (también bajo el título de Canto subterráneo para blindar una paloma) (1976), El espantajo y El generalito (una obra para niños) (1978) y Los tiempos oscuros (1981). Por asociación y contacto con el gran número de exiliados chilenos que llegan a Europa, en especial actores y dramaturgos,<sup>39</sup> Díaz reconstruye, fiel y dramáticamente, vivencias coyunturales del golpe: las persecuciones, los encarcelamientos, las torturas. De esta manera la obra de Díaz, por su temática, se solidariza con el teatro del exilio chileno y su producción hasta llega a mimetizar las diferentes etapas por las que aquél atraviesa. El mismo Díaz documenta estas etapas en su artículo “Teatro chileno en el exilio”: “La gente de teatro chilena que se exilió a partir de 1973 sintió necesidad, durante una primera etapa, de dar testimonio urgente de lo vivido en su país: injusticia,

<sup>38</sup> Jorge Díaz, “Siempre” 58.

<sup>39</sup> Rojo, Muerte y resurrección 35-9.

violencia, etc.” (101). A este período pertenecen las obras testimoniales del autor recién mencionadas. Pasados unos años en el exterior, el teatro del exilio entra en una segunda etapa, la de mostrar los efectos nefastos del exilio político sobre sus víctimas:

[E]l trabajo teatral de los exiliados se vuelca hacia el testimonio de su propio aislamiento. . . . Surgen obras que muestran, de una u otra manera, el deterioro psicológico de las penalidades del destierro y las crisis de convivencias; todo esto mezclado con las primeras y hondas nostalgias. (101)

A esta “segunda etapa” pertenecen Ligeros de equipaje, Dicen que la distancia es el olvido, Muero, luego existo y La otra orilla.

Además de vincularse con el teatro del exilio por medio de su producción dramática, en los años 1978 y 1979, Díaz forma parte principal de la Compañía Chilena de Teatro, integrada por profesionales chilenos residentes en Madrid, con los cuales estrena La puñeta y Toda esta larga noche.<sup>40</sup> Con la compañía Teatro de Hoy, formada por chilenos y otros exiliados latinoamericanos, estrena Dicen que la distancia es el olvido.<sup>41</sup> Durante este mismo tiempo, Díaz desempeña labor de historiador y cronista, junto con otro exiliado chileno, Eduardo Guerrero, con el cual publica un boletín mensual sobre el teatro chileno en el exilio, Boletín de Información Teatral. Compañía Chilena de Teatro (cinco números de 1977 a 1979), que también apareció bajo el título de Revista Chilena de Teatro, y Documentación Teatral (24 números de junio 1984 a junio de 1986). Este último, informa Guerrero, “pretendía entregar

<sup>40</sup> Rojo, Muerte y resurrección 37.

<sup>41</sup> Eduardo Guerrero del Río, “Teatro chileno en el exilio,” Literatura Chilena, creación y crítica 10.2-3 y 36-37 (abril-set. 1986): 60.

información parcial que sirviera, más adelante, para hacer un estudio más exhaustivo y riguroso sobre el teatro chileno en el exilio”<sup>42</sup>

#### 4. Jorge Díaz y el retorno a la democracia chilena

Un plebiscito efectuado en octubre de 1988 demuestra al gobierno militar el deseo del pueblo chileno de acabar con la dictadura y retornar a la democracia. Esto culmina con las libres elecciones de diciembre de 1989 y la instauración del Presidente Patricio Aylwin, en marzo del siguiente año. En lo que al teatro se refiere, el dramaturgo Marco Antonio de la Parra se adelanta al hecho histórico y habla de un “post-pinochetismo” aun antes de las elecciones. De la Parra sostiene que el verdadero final de la época de Pinochet en el panorama teatral, se produjo con el gran éxito de la obra musical La Negra Ester (adaptación teatral de Andrés Pérez del texto en verso de Roberto Parra) estrenada en diciembre de 1988,<sup>43</sup> obra “que de pinochetismo no tiene nada. Es pura autoafirmación, de tradiciones anteriores, de rescate de cosas esenciales e integración de lo que viene de afuera entendido como aporte.”<sup>44</sup> El éxito tan grande de esta obra parece reflejar un prevaleciente sentimiento de “borrón y cuenta nueva” por parte del público. No se quiere oír más el tema de los derechos humanos ni el de la dictadura. Da fe de este hecho el mismo Jorge Díaz al relatar la falta de interés en Chile por llevar a la escena su obra premiada en España, El estupor. La obra toca, muy poética y sutilmente, el tema de

<sup>42</sup> Guerrero del Río, “Teatro chileno” 58.

<sup>43</sup> Sergio Pereira Poza, “La Negra Ester,” La Escena Latinoamericana 3 (dic. 1989): 20.

<sup>44</sup> Marco Antonio de la Parra, entrevista, “El nuevo teatro chileno,” La escena latinoamericana, por María de la Luz Hurtado, 3 (dic. 1989): 42.

la violencia residual en la nueva etapa post-pinochetista.<sup>45</sup>

Por parte de los dramaturgos, reina un sentimiento de vacío, de desequilibrio, que Díaz define como “desconcierto brutal.” Es un período de reflexión, de expectativa y de esperanza.

En 1991 Jorge Díaz regresa a Chile y a la compañía que lo vio “nacer” como dramaturgo, el ICTUS, para colaborar en creación colectiva, con sus antiguos camaradas, en una obra sobre la vida de Pablo Neruda, obra que le merece el Premio Municipal. Y así, usando la obra del poeta laureado como vehículo, Jorge Díaz, el hijo pródigo, se reintegra al ámbito teatral chileno.

Dos años más tarde, Jorge Díaz se encuentra nuevamente en Chile, esta vez para recibir el premio máximo de su carrera artística (sin que él se postulara siquiera como candidato), otorgado por el presidente de la república: el Premio Nacional de Artes de la Representación y Audiovisuales.

### B. Jorge Díaz y el teatro español

En el año de su “desarraigo voluntario” en 1965, Jorge Díaz abandona en Chile una época teatral en su apogeo, época que Pedro Bravo-Elizondo llama los “good old days.”<sup>46</sup> Frank Dauster corrobora esta apreciación, señalando que es el período de mayor actividad teatral en la historia de aquel país,<sup>47</sup> y William Knapp Jones, después de una gira por Latinoamérica, declara que, en calidad y calibre de autores y temas autóctonos, no hay en toda América Latina otro país que se pueda

<sup>45</sup> Jorge Díaz. Entrevista telefónica. 10 junio 1991.

<sup>46</sup> Bravo-Elizondo, “Año teatral en Chile: 1986” 57.

<sup>47</sup> Frank Dauster, Historia del teatro hispanoamericano: Siglos XIX y XX 2a ed. rev. (México: Ediciones Andrea, 1973) 113.

comparar con Chile.<sup>48</sup> Al partir de su país, Jorge Díaz abandona también su establecida fama de “dramaturgo laureado” del ICTUS, el grupo teatral de mayor prestigio en el país.

Al llegar a España, bajo la dictadura de Franco, el autor chileno se encuentra con un “estancamiento general del fenómeno teatral español.”<sup>49</sup> Además de la existencia de censura y autocensura (y quizás a raíz de ellas), los escritores son de “baja calidad literaria . . . casi en su totalidad.”<sup>50</sup> Se estrenan obras españolas de teatro de consumo o las obras que ya han obtenido éxito en el extranjero, “sean o no buenas,” comenta Sastre. La mentalidad del público demanda cierto tipo de teatro al que están acostumbrados, o sea, al “drama de patrón benaventiano.”<sup>51</sup>

Dentro del panorama de dramas realistas, por el carácter de denuncia y compromiso de sus obras, sólo hay dos autores que se destacan en la década de post guerra: Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre, mientras que en el género de la comedia, tan de moda en esos años, predominan Jardiel Poncela y Miguel Mihura.

En general, sólo a fines de los años sesenta, comienzan a vislumbrarse leves intentos de liberación en España<sup>52</sup> los que, en el campo del teatro, se manifiestan en una censura menos rigurosa.<sup>53</sup>

---

<sup>48</sup> Willis Knapp Jones, Behind Spanish American Footlights (Austin: U of Texas, 1966) 94.

<sup>49</sup> José Monleón, “Diálogo con Jorge Díaz,” Primer Acto 69 (1965): 32.

<sup>50</sup> Alfonso Sastre, “Siete autores en buca de un teatro,” Conjunto 3.6 (enero 1986): 12.

<sup>51</sup> Javier Huerta Calvo, El teatro español en el siglo XX (Madrid: Editorial Playa, 1985) 23.

<sup>52</sup> José Luis Cebrián, Crónicas de mi país (Madrid: Ediciones El País, 1985) 55-68.

<sup>53</sup> José Monleón, Treinta años de teatro de la derecha (Barcelona: Tusquets, 1971) 93.

Después de treinta años de prohibición, el Teatro de la Universidad de Madrid monta, en 1968, una obra de Valle Inclán de 1921, Los cuernos de don Friolera.<sup>54</sup> El director argentino Víctor García (exiliado en Francia), llega invitado a España para dirigir Las criadas de Jean Genet (1969) y Yerma de Federico García Lorca (1971), con la compañía de Nuria Espert, “montajes que tuvieron una resonancia internacional.”<sup>55</sup> Surgen, además, grupos colectivos de teatro que se dedican al teatro de vanguardia europeo: Brecht, Becket, Ionesco, Weiss. Estos últimos, sin embargo, no son apreciados debidamente por el público mayoritario o por la crítica en general.

Aunque existe en esta época un nuevo grupo de dramaturgos de “neovanguardia”, raramente estrenan sus obras y éstas sólo se conocen como “literatura”, o por “el comentario crítico de los especialistas.”<sup>56</sup> Las siguientes palabras, muy cuidadosamente elegidas, que prologan el pequeño volumen titulado Teatro difícil, ilustran claramente el ambiente teatral del momento:

El presente volumen comprende los textos . . . [de]  
 . . . autores españoles o de lengua española, llamado  
 “difícil” en razón de las múltiples dificultades que  
 encuentra y que, por lo general, impiden su acceso  
 “normal” a nuestros escenarios profesionales comerciales  
 y, consecuentemente, su contacto con nuestro público.<sup>57</sup>

Los autores “difíciles” que aparecen en este volumen son Jorge Díaz (el

---

<sup>54</sup> George Wellwarth, Spanish Underground Drama (University Park: Pennsylvania State UP) 24.

<sup>55</sup> Osvaldo Obregón, “Teatristas latinoamericanos en Francia: los problemas del exilio,” Diógenes 1985 (Ottawa: Girol Books, 1987): 120.

<sup>56</sup> Calvo 24.

<sup>57</sup> “Nota del editor,” Teatro difícil, Colección Teatro No. 690 (Madrid: Escelicer, 1971) v.

único no español), A. Martínez Ballesteros, M. Martínez Mediero, Vicente Romero, José Ruibal y Juan M. de la Vega.

En cuanto a teatro latinoamericano en España en la década del sesenta, precede a Jorge Díaz el gran éxito obtenido por la gira, en 1961, del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica de Chile, que tuvo un impacto extraordinario tanto entre el público como en la crítica, la cual subrayó el aspecto “fresco” y “renovador” del teatro chileno.<sup>58</sup>

Indudablemente, estos son datos que pudieron haber favorecido la recepción de Jorge Díaz en la patria de sus padres. Al año de su llegada, Díaz inicia una nueva etapa de ininterrumpida labor teatral con el exitoso estreno de El cepillo de dientes, en una nueva versión que amplió a dos actos. Conjuntamente, la obra aparece publicada en Primer Acto, donde el editor, José Monleón (quien más de cerca ha seguido la producción de Jorge Díaz en España), escribe:

Es curiosa e interesante la raíz española de la obra.

Su forma responde . . . a procesos estilísticos y debates ideológicos raramente albergados por nuestro teatro nacional. Sin embargo, la extremosidad, el gusto por lo grotesco, la violenta mezcla de la crueldad y el chiste, la línea humoral de la obra resultan a menudo, para bien o para mal, totalmente nuestros.<sup>59</sup>

Al año del estreno de El cepillo en España, la editorial Taurus dedica un volumen al teatro de Díaz, que contiene tres de sus obras (El cepillo, Requiem por un girasol, más una obra escrita en España, La víspera del degüello o El génesis fue mañana), junto con varios

---

<sup>58</sup> Eduardo Guerrero, “El teatro hispanoamericano en Madrid desde 1939 hasta nuestros días,” diss. Universidad Complutense, Madrid, 1986, 14.

<sup>59</sup> José Monleón, “Diálogo con Jorge Díaz,” Primer Acto 69 (1965): 35.

artículos sobre las mismas, reseñas de las puestas en escena y entrevistas con el autor. Este volumen tuvo fundamental importancia para Jorge Díaz, en el sentido de que con él no sólo se daba a conocer su obra fuera de Chile sino que la misma empezaría a ser apreciada globalmente en el mundo académico por su valor literario además de escénico.

Pero a pesar del valor histórico de estos datos bibliográficos, ellos no encierran en sí la historia personal, humana, del escritor en sus primeros años en España. La verdad es que su suerte no se diferencia en mucho a la de los otros dramaturgos jóvenes españoles en la época franquista, sujetos al capricho de la censura y al gusto del público español mayoritario. Y, cuánto peor para un chileno recién llegado, como comenta sarcásticamente su amigo Monleón: “¿A quién le interesa lo que pueda escribir un chileno, que ni triunfa en París ni cuenta con una apasionante biografía política?”<sup>66</sup> Existe el agravante, además, de que las obras escritas en Chile, escritas en circunstancias específicas, no siempre se adecúan en España a las claves del nuevo público y al contexto social. Desde luego, los estrenos no obtienen la resonancia esperada. Díaz resume su experiencia inicial con las siguientes palabras:

Los problemas objetivos y concretos de censura, y las limitaciones que hay para el escritor y para el hombre de teatro en España son evidentemente graves. Yo mismo estuve durante casi cinco años . . . marginado del tinglado teatral español. . . . No tuve ningún problema con la censura, por la sencilla razón de que

---

<sup>66</sup> José Monleón, “Otra vez Jorge Díaz,” Triunfo 1972: s. p.

no se presentaban obras mías.<sup>61</sup>

Lo que salva y justifica para Díaz este período inicial en España es su compenetración total con el país, en manera especial con Madrid, con la gente y con el lenguaje. En cada entrevista otorgada hasta la fecha, Díaz saca a colación estos aspectos positivos de su estadía, o vivencia ya permanente, en España. Por empezar, a diferencia de Santiago, descubre que Madrid “es una ciudad para usarla. La gente siente las calles como propias.”<sup>62</sup> Para una persona de legendaria timidez como Díaz, la manera de ser extrovertida del madrileño, que expresa sus emociones con facilidad, compensa en gran parte su aislamiento personal:

En España, basta con salir a la calle, sentarse en un autobús, estar tomando café, para que se te caiga encima la confianza íntima, la hemorragia verbal.

Entonces, aunque una persona sea solitaria, introvertida, el dejarse arrastrar por esta corriente humana de verborrea muchas veces vacía, pero en todo caso abigarrada y barroca, le envuelve y le compensa cierto ensimismamiento.<sup>63</sup>

Esta experiencia con el carácter locuaz del español, no sólo afecta en forma positiva su personalidad, sino que se hace sentir en su nueva sensibilidad hacia el lenguaje, “como cosa viva de comunicación, . . . como una ampliación de tus vivencias a nivel de lenguaje.”<sup>64</sup> El autor confiesa que aun en Chile nunca había dominado el lenguaje

---

<sup>61</sup> “Jorge Díaz: Una entrevista,” por Andrés Gallardo, Aisthesis [Santiago de Chile] 7 (1972): 260.

<sup>62</sup> Jorge Díaz, entrevista, “Un nudo ciego,” por Lily Urdinola, Caras [Santiago de Chile] noviembre 1991: 42.

<sup>63</sup> Díaz, “Un nudo ciego” 42.

<sup>64</sup> “Jorge Díaz: Una entrevista” 260.

coloquial, “costumbrista,” chileno; en cambio, en España su habla se llena imperceptiblemente de “resonancias españolas” (“Siempre” 51). En una de sus entrevistas más recientes en Chile, durante el estreno de Pablo Neruda viene volando (en 1991), una vez más aborda el tema del lenguaje, tan candente para él:

El lenguaje que se lee y se habla en Madrid se fue infiltrando en mis neuronas en forma absolutamente inconsciente. No se trata de un asunto de vocabulario, ni siquiera de sintaxis o de semántica. Es algo más profundo, que afecta los balbuceos creativos, las asociaciones libres. Y, lo que para mí es más decisivo, afecta el humor.<sup>65</sup>

Además de esta experiencia con el lenguaje, que lo marca para siempre, existe otro hecho ocurrido en España de igual impacto sobre su vida y su obra, y es la experiencia adquirida con el grupo itinerante Teatro del Nuevo Mundo.<sup>66</sup>

En el año 1969, conjuntamente con el nuevo intento de aflojar la censura, “se organiza la primera Campaña Nacional para llevar el teatro a provincias.”<sup>67</sup> En este ambiente de apertura cultural, Jorge Díaz se dedica a dar conferencias sobre teatro latinoamericano en distintas universidades del país, acompañado de dos actores quienes escenifican

---

<sup>65</sup> Díaz, “Un nudo ciego” 41.

<sup>66</sup> El Teatro del Nuevo Mundo monta Acerca de la libertad, los elefantes y otras zoológicas, que es un collage compuesto de fragmentos de Libertad, libertad, de los brasileños Millor Fernández y Flavio Rangel, Fulgor y muerte de Joaquín Murieta, de Pablo Neruda, y de Introducción al elefante y otras zoológicas (escrita por Díaz durante una visita a Chile en 1968). Otras obras de Díaz que el grupo estrena son La pancarta o Está estrictamente prohibido todo lo que no es obligatorio, Americaliante, Las hormigas y Los alacranes (“Teatro chileno en el exilio” 105).

<sup>67</sup> Monleón, Treinta años 112.

los fragmentos más significativos de las obras discutidas. A raíz del éxito de este ciclo de espectáculos-conferencias, Díaz funda el Teatro del Nuevo Mundo, un equipo de cinco personas que hace teatro itinerante, estrenando mayormente sus nuevas obras escritas en España más otras de autores latinoamericanos. Durante más de cuatro años, el autor y su equipo viven de estas actuaciones por el país. Al mismo tiempo, aprovechan la carencia de teatro infantil fuera de Madrid para hacer teatro para niños (de 1972 a 1983), actuando bajo el nombre de Los Trabalenguas. Son funciones que subvencionan distintas instituciones, como la municipalidad o la casa de la cultura, y a las que asisten centenares de niños de diversas escuelas.

Jorge Díaz rememora con singular placer estas experiencias de contacto directo con el pueblo de España y con el quehacer teatral, ya que además de dramaturgo, desempeña papeles múltiples de actor, escenógrafo y aun director. Practica un teatro "pobre", a la manera de Grotowski, utilizando primordialmente el cuerpo del actor y la palabra como principal elemento teatralizante. El escenario se improvisa, adaptándose a espacios "tan diferentes como una iglesia románica vacía o un tablado en un transporte de heno" ("Siempre" 56). Después de cada función, los integrantes del equipo se reúnen con miembros del público (que pueden ser tanto obreros como pescadores o estudiantes) para comentar las incidencias de la función hasta bien entrada la noche. Sobre el impacto tan enriquecedor de estas experiencias, comenta Díaz:

Se puede decir que yo empecé a comprender algo del fenómeno teatral en su conjunto sólo en España y gracias a esta experiencia. . . . Sólo entré en la magia de la comunicación teatral pateando los pueblos de España y

cargando cestos y baúles. Ya nunca el teatro fue lo mismo para mí. Había tomado encarnadura. Había dejado de ser "literatura". ("Siempre" 56-57)

Jorge Díaz había salido de Chile tratando de huir de las obligaciones administrativas asumidas como director del ICTUS, y con el afán de ampliar sus registros, restringidos en la capital chilena a un público burgués minoritario. En España logra alcanzar un público más amplio y diversificado. Al mismo tiempo, consigue una mayor tranquilidad y facilidad para escribir. Al encontrarse anímicamente cómodo, siente que su trabajo adquiere perspectiva y madurez.<sup>68</sup> Y aunque la mayoría de las obras que escribe en los primeros seis años son todavía de tema latinoamericano, el contacto con el país, con la gente y con el lenguaje, terminan acentuando su "permeabilidad y sensibilización frente a la realidad española" ("Siempre" 58).

En el transcurso de los primeros diez años de su estadía en España (cuyo final coincide con la muerte del Generalísimo Franco), Jorge Díaz pasa por una etapa vivencial marcada por grandes frustraciones, vicisitudes, ajustes y descubrimientos, que lo enriquecen y maduran personal y profesionalmente. Al analizar el corpus diaciano en su totalidad, se puede distinguir claramente un marcado proceso evolutivo en su creación artística.

Jorge Díaz había decidido irse de Chile cuando hubo descubierto que su propósito de denuncia social terminaba en el "aplauzo benévolo y el palmoteo en el hombro. Desorientado y un poco harto," explica, "salgo de Chile."<sup>69</sup> Movido por sentimientos de irritación, resentimiento

---

<sup>68</sup> "Jorge Díaz, una entrevista" 260.

<sup>69</sup> Orlando Rodríguez, "Jorge Díaz: Autor con percusión," Chile Hoy 1 (16 julio 1972): 20.

y frustración, intuyó que debía buscar nuevos horizontes, encontrar nuevos caminos por los cuales encauzar esa enorme carga creativa, ya no para cumplir con una obligación o necesidad circunstancial y momentánea (su relación particular con el grupo ICTUS), sino como una necesidad vital permanente e irremplazable.

Al poco tiempo de su llegada a España, la primera obra completa que escribe es La víspera del degüello o El génesis fue mañana, cuyo tema, muy significativamente, es la destrucción apocalíptica del mundo, tema que, al nivel vivencial del dramaturgo, vaticina una ruptura con el pasado y un nuevo comienzo. A raíz de la nueva perspectiva adquirida en España y el contacto con otras problemáticas que “radicalizan” sus ideas, se siente impulsado a escribir un teatro de contenido sociopolítico, “más polémico, más directo, más claramente beligerante.”<sup>70</sup> Los calificativos que han sido frecuentemente utilizados para definir esta nueva etapa en el quehacer teatral diaciano son los siguientes: teatro crónica, teatro comprometido, documental, testimonial, periodístico.

Al mismo tiempo en que Díaz asume este nuevo rol de provocador de las masas complacientes, dando testimonio de la realidad absurda y dolorosa de Latinoamérica, él personalmente se liga a una intensa labor teatral tanto a nivel local (español) como internacional. Díaz siente que es su responsabilidad como artista latinoamericano el darse a conocer fuera de su patria en forma individual, abriéndose camino por sus propios medios. Esto lo consigue a través de sus conferencias universitarias, de sus actuaciones con su grupo itinerante Teatro del Nuevo Mundo y Los Trabalenguas, y por medio de contribuciones periódicas

---

<sup>70</sup> Rodríguez 20.

en la radio y televisión europeas.<sup>71</sup> También se dedica a realizar viajes por Europa, Latinoamérica y Estados Unidos, asistiendo a festivales de teatro (Manizales, La Habana) y a estrenos de sus obras, aprovechando para dar algunas conferencias sobre teatro latinoamericano (como en la Universidad de Missouri, en 1968).

Su primera obra “española,” en cuanto al lenguaje, señala Jorge Díaz, es Liturgia para cornudos (1970) que luego fue reescrita y cambiada a Ceremonia ortopédica en 1975. Con la obra La puñeta, de 1977, Díaz declara haber sido el primer autor, “por lo menos estrenado,” que trató directamente lo que sucedía en los “difíciles momentos de la transición entre 1975 y 1979.” La manifestación, de 1978, también trata de este período histórico de España y, “a partir de este momento se suceden las obras ‘españolas’.”<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> El trabajo radial es de alta calidad en Europa. A este han contribuido todos los grandes autores, desde Frederick Dürrenmatt a Harold Pinter y Max Frish. Los libretos de Díaz han sido traducidos a varios idiomas y transmitidos por países como Alemania, Polonia, Checoslovaquia, Italia, entre otros. Yolanda Montecinos, “El nuevo Jorge Díaz,” Ecrán 9 enero 1968: 43.

<sup>72</sup> Carta del autor, 16 junio 1991.

## IV. Evolución de un teatro ecléctico

### A. Teatro del absurdo social

Desde el inicio de su profesión como dramaturgo, Jorge Díaz ha expresado una idea bien definida de lo que el teatro representa para él y del papel que el teatro debiera representar frente a la sociedad contemporánea. A través de sus propias declaraciones, pronunciadas a lo largo de una extensa carrera, se puede ver una sólida estética diaciana, estética que, a pesar de haber ido evolucionando y madurando con los años, se ha mantenido firme y consecuente en cuanto a su valor y significado. Componente básico de su estética es, pues, el significado personal que Díaz adjudica al teatro, valorado no por su carácter literario sino por su “teatralidad”, es decir, su carácter visual y auditivo, por lo que tiene de “asamblea mágica en la que se habla, se participa de algo imprevisible, siempre cambiante, y se dibujan en el espacio las pasiones”<sup>1</sup>; por lo que tiene de “rito, de ceremonial, de búsqueda mágica.”<sup>2</sup> A este “happening irrepetible y efímero” Díaz aporta una inherente capacidad “para reparar en los contrastes, en las situaciones grotescas, en los absurdos cotidianos.”<sup>3</sup> Esta percepción aguda surge de una insoslayable convicción ética y moral y de un firme compromiso social y humano.

Díaz encuentra el absurdo tanto a nivel de individuo como a nivel

---

<sup>1</sup> Jorge Díaz, entrevista, “Siempre he tratado de impedir que mi oficio me aparte de la gente,” por Eduardo Guerrero, Conjunto 70 (1986): 60. De aquí en adelante citaré este artículo como “Siempre.”

<sup>2</sup> Jorge Díaz, entrevista, “Un nudo ciego,” por Lily Urdinola, Caras noviembre 1991: 42.

<sup>3</sup> Italo García N., “El regreso de Jorge Díaz: su búsqueda e inquietudes,” PEC 29 diciembre 1967: 21.

de país y a nivel de continente. Y por medio del individuo este absurdo existencial se proyecta a nivel universal. En su época inicial, cuyas obras tratan del absurdo social y político, su obra es irónica, deformante, con predominio de lo ridículo y grotesco, explicitado a través del vehículo provocador y chocante del humor negro, respondiendo a una mirada iracunda, irreverente e iconoclasta de la sociedad burguesa. “Díaz entonces, se apropia de una forma personal, cuando ve que el mundo contemporáneo que quiere representar sólo encuentra vehículo eficaz a través de una forma absurda, ilógica, dislocada y delirante.”<sup>4</sup>

Lejos de ser un teórico del teatro, Jorge Díaz funciona por vías intuitivas, a base de compulsiones “viscerales” que comprenden, en sus propias palabras, “una cierta auscultación de la soledad del hombre y . . . una reflexión sobre la vida y sobre la muerte, . . . una reflexión de la vida como elementos apagados, cadaverizados artificialmente. Es decir, hay en mí una fe en la vida y una conciencia de la no vida.”<sup>5</sup> Las reflexiones sobre la soledad, sobre la vida y la no vida, cuyas manifestaciones se exhiben en el sexo y la violencia, se dan como líneas hilvanadoras en toda su obra y conforman su manera particular de realizarse “en la difícil tarea de ser sincero portavoz de sí mismo.”<sup>6</sup> La totalidad de la producción dramática de Jorge Díaz, por lo tanto, ha sido portavoz elocuente y fiel de su visión de mundo y de su integridad artística y humana.

---

<sup>4</sup> Juan Andrés Piña, “Jorge Díaz: la vanguardia teatral chilena,” Teatro: Ceremonias de la soledad, (Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1978) 15.

<sup>5</sup> “Jorge Díaz: Una entrevista,” por Andrés Gallardo, Aisthesis 7 (1972): 271.

<sup>6</sup> Jorge Díaz, et al., “Tres jóvenes dramaturgos y un cuestionario,” El Mercurio [Santiago de Chile] 30 junio 1963: 13.

El mundo, en el teatro de Díaz, es un mundo al revés, un mundo patas para arriba, lo cual el autor expone a través de un prisma deformante, de ángulos cóncavos y convexos, evidenciando al grado máximo un estado alienado, grotesco, absurdo. En 1963, el autor declara que frente a “nuestra actual sociedad drogada con los estupefacientes de la propaganda, la flora burocrática, los slogans políticos y los clichés psicoanalíticos, el Teatro tiene una misión: inquietar. Nunca hacer olvidar. Llegar a crear una poesía radiográfica que muestre los nervios anudados y el tembloroso palpitar del hombre escondido.”<sup>7</sup> Irónicamente, la visión de mundo del autor no ha cambiado mucho en los últimos treinta años, aun desde la perspectiva del continente europeo, dado que el mundo que observa sigue siendo un mundo de profundas dicotomías -de ricos y pobres, victimarios y víctimas, alta burguesía y marginados sociales, vida auténtica y no vida, realidad y apariencia-. La óptica desde la cual observa esta sociedad absurda, mal encaminada, sigue siendo la misma óptica racional de que (y a pesar de todo) debe existir un orden, una lógica, una razón profunda que lo explique todo. Jorge Díaz observa un mundo en el cual una y otra vez los seres humanos comprueban, por su comportamiento, que la felicidad, la plenitud total les es vedada, pero la paradoja existencial es que siguen buscándola y, lo que es más irónico aún, que a pesar de hacer todo lo posible por destruirla, siguen sintiéndose merecedores de ella.

Con las obras Un hombre llamado Isla y El cepillo de dientes, Jorge Díaz se inicia en 1961 como dramaturgo en la vena del teatro del absurdo. Con estas obras obtiene una aceptación crítica casi inmediata. Jaime Celedón, presidente del ICTUS, dice, en 1965, que “la irrupción de

---

<sup>7</sup> Jorge Díaz, Alejandro Sieveking Y Jaime Silva, “Tres jóvenes dramaturgos y un cuestionario,” El Mercurio 30 junio 1963: 13.

Jorge Díaz en la dramaturgia nacional marca el comienzo de la madurez del nuevo teatro chileno.”<sup>8</sup> Otro crítico, cuatro años más tarde, escribe que Jorge Díaz es “one of the most accomplished of the young Spanish American writers in dealing with the idiom of the absurd, both technically and thematically . . . .”<sup>9</sup> Y en 1987 L. H. Quackenbush, en su antología crítica sobre el teatro del absurdo, dice que “Jorge Díaz ha llegado a ser uno de los más brillantes talentos dramáticos del mundo hispánico.”<sup>10</sup>

Al hablar del teatro del absurdo, sin embargo, es necesario advertir que no se habla de una definición rígida o de una “escuela”. Se trata simplemente de una serie de características empleadas, en mayor o menor grado, por un grupo de dramaturgos en un determinado momento para expresar una serie de inquietudes frente a la “absurda” condición humana, condición que surge como resultado del enfrentamiento del hombre racional con un universo irracional. Las principales características de la metodología estética del absurdo son: el abandono del desarrollo hipotáctico (de causa y efecto) de la acción, y su sustitución por episodios, situaciones o imágenes poéticas sin tensión dramática; el desequilibrio del tiempo y del poder comunicativo del lenguaje y la incomunicación entre los personajes. En el teatro del absurdo los personajes están deshumanizados, caricaturizados o mecanizados, son seres alienados a quienes “les frustran las fuerzas culturales intransigentes, tales como la superstición, el gobierno oligárquico, la

---

<sup>8</sup> Jaime Celedón, “ICTUS: Jorge Díaz,” Primer Acto 69 (1965): 38.

<sup>9</sup> George Woodyard, “The Theatre of the Absurd in Spanish America,” Comparative Drama 3.3 (Fall 1969): 189.

<sup>10</sup> L. Howard Quackenbush, Teatro del absurdo hispanoamericano (México: Editorial Patria, 1987) 58.

religión fanática y la falta de albedrío personal.”<sup>11</sup> Se trata de un mundo de espacios reducidos, con temas existenciales producidos por la falta de comunicación, la soledad que ésta genera y el miedo a la vida. Y es precisamente este miedo el que da lugar a individuos atrapados en callejones sin aparente salida.

Entre los representantes europeos del absurdo que más influencia han tenido en el teatro hispanoamericano, y en Díaz en especial, pueden nombrarse Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Jean Genet y Harold Pinter. En ellos se pueden encontrar los antecedentes de los juegos verbales de Díaz y su propensión a utilizar elementos como la incomunicación de la pareja, el teatro como ceremonia o ritual, el humor y el juego, la crudeza y la violencia, la relación de opresor/oprimido y los personajes marginados.<sup>12</sup>

Las obras de Jorge Díaz que representan la mayoría de estas tendencias fueron escritas entre 1960 y 1976 y son, además de Un hombre llamado Isla y El cepillo de dientes; Requiem por un girasol (1961);<sup>13</sup> El velero en la botella (1962); El lugar donde mueren los mamíferos (1963); Variaciones para muertos de percusión (1964); El nudo ciego (1964); La víspera del dequéello o El génesis fue mañana (1966) una nueva versión en dos actos de El cepillo de dientes (1966); Topografía de un desnudo (1966); una nueva versión de Variaciones titulada Canción para sordos (1967); Introducción al elefante y otras zoologías (1968); Liturgia para cornudos (1969); La pancarta o Está estrictamente

---

<sup>11</sup> Quackenbush, 58.

<sup>12</sup> Ver D. I. Grossvogel, The Blasphemers: The Theatre of Brecht, Ionesco, Beckett, Genet (Ithaca: Cornell UP, 1965) 47-83; y Rosalina Perales, Teatro hispanoamericano contemporáneo 1967-1987 (México: Grupo Editorial Gaceta, S.A., 1989) 27.

<sup>13</sup> Las fechas de las obras se referirán al año en que fueron escritas.

prohibido todo lo que no es obligatorio (1970); La orgástula (1973); Ecuación (1973); Mata a tu prójimo como a ti mismo (1975); Ceremonia ortopédica (1976) y El locutorio (1976).

Por ser el Teatro del Absurdo un teatro de orígenes europeos y sin límites específicos como movimiento o escuela, no todos los dramaturgos y académicos hispanoamericanos están de acuerdo en cuanto a su nomenclatura y aun en cuanto a su propia vigencia o perduración en la actual escena teatral hispanoamericana. Algunos prefieren el término de “avant-garde”<sup>14</sup> por ser más general e inclusivo, mientras que otros prefieren el de “grotesco”, según Wolfgang Kayser,<sup>15</sup> por las mismas razones, o (como Osvaldo Dragún y Griselda Gambaro) el de “grotesco criollo,” a la manera de Discépolo, por considerárselo más “autóctono”.<sup>16</sup> El mismo Díaz se ha demostrado ambivalente y contradictorio en cuanto a la adopción del término para su teatro. En 1980 Díaz calificaba su teatro como “mimetismo literario con el surrealismo” o de “reaccionarias fórmulas del surrealismo ‘del absurdo’.”<sup>17</sup> Sin embargo, cinco años más tarde, prefiere que a las obras de su primer período se las considere como “sátiras de un entorno social burgués, a través de formas de invención poética,” agregando que “estas obras han sido clasificadas estúpidamente como ‘teatro del absurdo’.”<sup>18</sup> Se intuye que el rechazo o la aparente aversión por el epíteto “absurdo”, se debe a una connotación peyorativa que pudiera tener el mismo si es juzgado como sinónimo de colonialismo cultural, estancamiento artístico o, en especial, de

<sup>14</sup> Luis Peter Falino, Jr., Six Plays of Jorge Díaz: Theme and Structure diss., St. Louis U, 1969 (Ann Arbor: UMI, 1976. 7020380) 14.

<sup>15</sup> Falino 91.

<sup>16</sup> Quackenbush 11.

<sup>17</sup> Jorge Díaz, “Lucha cuerpo a cuerpo conmigo mismo: Intento de autodifamación razonada,” Estreno 9.2 (otoño 1983): 4.

<sup>18</sup> Díaz, “Siempre” 58.

mimetismo oscurecedor de la originalidad propia del autor.

No obstante lo antedicho, los críticos de este teatro han recalcado abiertamente que los dramaturgos de Hispanoamérica no utilizan al pie de la letra la filosofía del Teatro del Absurdo europeo sino que adaptan y/o adoptan algunas de las características de esa estética a su propia situación vital, ya que ésta es la manera que mejor expresa la realidad de su entorno inmediato. “Lo absurdo (lo irracional, inhumano, sufrido, caótico, ininteligible) forma parte de la vida social diaria de una multitud de gente en los países latinos.”<sup>19</sup> Daniel Zalacaín, en su estudio del teatro del absurdo hispanoamericano, señala que aunque éste parodia la eterna búsqueda del hombre del sentido último de la vida en un mundo caótico e incomprensible, los dramaturgos hispanoamericanos por lo general no siguen la filosofía pesimista de derrota total del individuo que caracteriza al absurdo europeo. En el caso particular de Díaz, el mismo autor lo explica así:

Yo siento mis posibilidades de expresión de una realidad latinoamericana, a través de los contrastes entre una realidad absurda y la certeza de que existe una lógica interna de los acontecimientos, que es despreciada por esta realidad absurda, tanto en el aspecto social, como cultural o económico. Estos contrastes, para mí, llegan a ser de una violencia tan desmesurada, que producen el absurdo en la forma dramática.<sup>20</sup>

Los estudiosos del teatro del absurdo hispanoamericano, a la par que reconocen las procedencias europeas de sus procesos dramáticos, jamás niegan la existencia de antecedentes autóctonos, provenientes de

---

<sup>19</sup> Quackenbush, 10.

<sup>20</sup> José Monleón, “Diálogo con Jorge Díaz,” Primer Acto 69 (1965): 33.

la tradición literaria de los vanguardistas y expresionistas hispanoamericanos. Jorge Díaz, por ejemplo, es el primero en reconocer con orgullo su deuda artística con Huidobro.<sup>21</sup> Mientras que el absurdo europeo retiene un carácter cerebral de ejercicio hermético y esotérico, el absurdo hispanoamericano es un teatro en continuo estado de experimentación, que se adapta siempre a los temas más candentes del momento. Quackenbush hasta “descubre” dos nuevas clasificaciones dentro de esta tendencia: “el absurdo de la crueldad” y “el auto del absurdo.” En el primero, “las distorsiones ocurren en el desarrollo de la acción que describe la experiencia humana y no en el realismo del planteamiento social. El espectador entiende perfectamente lo que pasa en las tablas, sólo que la acción llega a ser exagerada y criminal” (19). La mayoría de las obras absurdistas de Díaz entrarían en una u otra categoría. Como ejemplos del “auto del absurdo” Quackenbush señala, entre algunas de otros autores, tres obras de Díaz: La víspera del degüello o El génesis fue mañana (1966), Mata a tu prójimo como a ti mismo (1975) y Ceremonia ortopédica (1976). En el auto del absurdo “las nuevas costumbres religiosas de la gente o del autor se expresan dentro del contexto absurdo. En este caso [La víspera del degüello] se combinan los temas religiosos tradicionales, (p. ej., el génesis, Adán y Eva, el Apocalipsis) y el sabor religioso del auto viejo con un tratamiento moderno del mundo, del humor y del juego lingüístico e ingenioso del absurdo” (20). El crítico señala, además, que si sólo se usara como ejemplo la producción dramática de Jorge Díaz, se tendría un panorama de toda la gama del absurdo, demostrando el dinamismo de la técnica dentro del teatro hispanoamericano contemporáneo. Al respecto indica

---

<sup>21</sup> Díaz, “Tres jóvenes dramaturgos,” 13.

Quackenbush:

El cepillo de dientes (1961) representa uno de los textos burlones clásicos del drama lineal absurdo basado en juegos, pero que transmite un mensaje claro. El elemento ritual de las ceremonias caóticas que transforman la realidad diaria se ve en Mata a tu prójimo como a ti mismo (1975). El problema de la incomunicación que se transmite por el silencio y el absurdo lingüístico surge en El velero en la botella (1963). Las contorsiones religiosas y de crueldad . . . se ponen en juego en La víspera del degüello o El génesis fue mañana (1966). Y el bienestar filantrópico de ricos y extranjeros mal aconsejados y egocéntricos recibe un tratamiento revelador, satírico y sumamente humorístico en El lugar donde mueren los mamíferos de 1963. (20)

Dentro de la producción dramática de Jorge Díaz de técnicas y temas del teatro del absurdo, se pueden distinguir dos etapas evolutivas a través de las cuales se va acentuando progresivamente la preocupación socio-política, suprimiéndose en el proceso las técnicas absurdistas pero sin perder la visión del siempre presente absurdo social. Sobre las obras que pertenecen a su etapa inicial, durante su colaboración con ICTUS, escribe el crítico chileno Gerardo Claps, S.J.: “el absurdo se transforma en un recurso constante, que invade el diálogo, el argumento y el subtexto. . . . Se critica la inadaptación del hombre contemporáneo, ya sea enfrentado a una estructura social deshumanizada - Un hombre llamado Isla-, ya sea considerado en sus relaciones más

íntimas -Cepillo de dientes-".<sup>22</sup>

La incomunicación y la soledad son dos de los motivos constantes en la dramaturgia de Jorge Díaz que claramente se ven desde la primera obra que estrena en 1961, Un hombre llamado Isla. Se trata de una obra corta, un monólogo en un acto, cuyo título y la presencia de un personaje único, Isla, son indicativos de la soledad y la imposibilidad de comunicación con otros seres. El protagonista se llama César Augusto Isla. "Lo dramático de su existencia es la pequeñez y la monotonía. En esa isla reducida, el pomposo nombre de César Augusto resuena como una ironía constante e inevitable . . ." (106). Al obtener su jubilación, Isla no sabe qué hacer con su tan ansiada libertad. Su empleo, dice Claps "lo ha dañado en su calidad humana" (106). Después de una vida de rutina enajenante y degradante que le produce, según Claps, "alteraciones en el metabolismo burocrático" (107), Isla es un ser deshumanizado, cosificado, típico anti-héroe absurdista. Al no poder adaptarse a su vida fuera de la oficina,

se ve obligado a consultar a un psiquiatra y volver a su vieja oficina para humillarse de nuevo. Entonces, se rebela, abre una ventana para escuchar una vieja música y rompe el alambre que conecta el parlante por donde el jefe hace oír su voz. Recién nace cortando su cordón umbilical. (106)

La soledad y la incomunicación continúan siendo los motivos estructurantes de su próxima obra, El cepillo de dientes.<sup>23</sup> Esta es la

---

<sup>22</sup> Gerardo Claps, "Jorge Díaz, dramaturgo chileno," Comunidad 4.17 (1968): 106. Las citas sobre Un hombre llamado Isla serán de este artículo.

<sup>23</sup> Jorge Díaz, El cepillo de dientes, (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1973).

obra de Díaz que más se ha representado, estudiado y leído, dentro y fuera de Chile.<sup>24</sup> Aquí los protagonistas son una pareja, El y Ella, que sólo saben comunicarse con un lenguaje prestado de refranes, clichés, anuncios publicitarios que se leen de los diarios y revistas, o asumiendo papeles de personajes inventados, en un juego diario, repetitivo, ritual, estéril en cuanto a sinceridad o autenticidad.

En esta obra encontramos dos constantes más de la producción de Díaz de más de treinta años: el sexo y la violencia. “A menudo tengo la impresión”, dice Díaz, “de que vivir es un espejismo que hay que reinventarse todos los días. Desde este punto de vista, la vida no sería . . . sino el conflicto, el chispazo efímero y fugaz . . . de nuestra propia violencia, la autodestrucción y la destrucción de los demás . . . ”.<sup>25</sup> Y esta violencia se canaliza dramáticamente a través del sexo.

La tensión dramática de El cepillo de dientes surge de ese “linguistic foreplay” de El y Ella en su afán de lograr la unión a través del sexo.<sup>26</sup> Para ello es necesaria la violencia, la violencia del juego que incita los deseos y la violencia misma del acto sexual.

---

<sup>24</sup> El cepillo de dientes forma parte del programa escolar de lecturas obligatorias en el cuarto grado secundario en Chile. [“El cepillo de dientes.” El Sur, Concepción (6 de junio de 1976): 11.] Agustín Letelier, prestigioso crítico chileno escribe: “El cepillo de dientes es, sin duda, una obra clásica del teatro latinoamericano contemporáneo. Está en todas las antologías que recogen lo mejor de este teatro; las tesis universitarias que estudian su estructura, su lenguaje y sus relaciones con otras obras contemporáneas son incontables; sería muy difícil llegar a tener siquiera un registro de todas las versiones hechas por compañías de cierta importancia” [“El cepillo de dientes.” Teatro chileno (dentro/fuera) 10.2-3 (1986): 78.]

<sup>25</sup> Díaz, “Siempre,” 58.

<sup>26</sup> George W. Woodyard, “Jorge Díaz and the Liturgy of Violence,” Dramatists in Revolt: The New Latin American Theatre eds. Leon F. Lyday y George W. Woodyard (Austin: U of Texas P, 1976) 61.

Becky Boling, en su estudio "Crest o Pepsodent: Jorge Díaz's El cepillo de dientes", resalta este aspecto sexual del juego en la obra, que muchos críticos pasaron por alto al limitarse a identificar más "nobles" deseos (aunque valederos, por cierto) como la "búsqueda de identidades perdidas,"<sup>27</sup> o como un sistema de defensa contra el miedo,<sup>28</sup> o como manifestación de su tedio vital.<sup>29</sup> Boling recalca que "the couple use the fantasies borrowed from mass media to delay and enhance their sexual play. The constant postponement of the union is the erotic buildup necessary to create desire or stimulate the libido when this is no longer spontaneous".<sup>30</sup> (Es interesante notar que es precisamente este aspecto de la relación de la pareja el que Díaz desarrollará veinte años más tarde en Piel contra piel y Materia sumergida). Cuando el encuentro amoroso ocurre por fin, "es en realidad una lucha enervante y agotadora y la sala burguesa se convierte en un campo de batalla".<sup>31</sup> La unión física en el acto sexual, igual que el lenguaje, falla siempre en las obras de Díaz (al menos, en las absurdistas) como posible acto de comunicación.

El y Ella representan la clase burguesa latinoamericana, espiritualmente vacía, egocéntrica e inauténtica, sin un válido sistema ético o moral, ávida consumidora de todo lo que los medios de

---

<sup>27</sup> Guerrero del Río, Eduardo y Sara Rojo de la Rosa, "Dos escritores claves en la dramaturgia chilena: Armando Mook y Jorge Díaz," diss. U Católica de Chile, 1978, 144.

<sup>28</sup> Woodyard, 61.

<sup>29</sup> Gabriela Miralles-Etcheverry, "Constantes socio-políticas del teatro de Jorge Díaz: modelo dramático y referencial," diss. Laval U, Quebec, 1992, 94.

<sup>30</sup> Becky Boling, "Crest or Pepsodent," Latin American Theatre Review 24.1 (otoño 1990) 95.

<sup>31</sup> Tamara Holpzapfel, "Jorge Díaz y la dinámica del absurdo teatral," Estreno 9.2 (1983) 32.

comunicación, portavoces del capitalismo materialista, les impone. Esta misma clase media burguesa es la que se ve retratada en las siguientes cuatro obras de Díaz: Requiem por un girasol, El velero en la botella, El lugar donde mueren los mamíferos y Variaciones para muertos de percusión.

Requiem por un girasol<sup>32</sup> apareció poco después de El cepillo escrita en un solo acto, pero ya antes de su estreno en España en 1966 Díaz le agregó un segundo acto. Este nuevo acto está estructurado en forma paralela al primero, con nueve secuencias en cada uno, reflejando estructuralmente el tema cíclico de vida-muerte-vida, al igual que simbólicamente en el nombre de Manuel, la posibilidad de salvación por el hijo. Discutiendo el origen de la obra, Jorge Díaz clarifica su inquietud en cuanto a todo aquello que representa la muerte en vida, concepto que encuentra perfectamente expresado en el verso de Vicente Huidobro: "Cuida de no morir antes de tu muerte".<sup>33</sup> Este es un motivo recurrente en la dramaturgia de Díaz, que refleja las características del aburguesamiento y deshumanización de la clase media alta.

La acción de Requiem se desarrolla en una Empresa de Pompas Fúnebres, "Conformidad Limitada", cuyo dueño y señor es el necrófilo Linfa (el nombre alude a la parte líquida de la sangre, poniendo en duda su vitalidad y humanidad), ser que goza contemplando la descomposición de las casas y de los hombres, de los animales y de las flores. Odia la muerte de los hombres pero vive de la muerte de los animales, porque su funeraria no es para los seres humanos sino para los animales domésticos

---

<sup>32</sup> Jorge Díaz, Requiem por un girasol, Jorge Díaz ed. José Monleón (Madrid: Taurus Ediciones, 1967) 154-199.

<sup>33</sup> Jorge Díaz, "A manera de algo que no sé lo que es," Jorge Díaz ed. José Monleón (Madrid: Taurus Ediciones, 1967) 57.

de las familias adineradas. Manuel, su ayudante, es física y espiritualmente su opuesto. Es un hombre pobre, sencillo y humilde, que ama las flores y el campo y a quien le gusta comer semillas de girasol, símbolo de su afirmación de la vida. Cansado de los repetidos abusos de Linfa, Manuel decide unirse al circo que ve pasar por la calle. Sin embargo, su único acto de rebeldía queda trágicamente trunco al caer muerto en la puerta de la funeraria, en el mismo momento en que se anuncia el nacimiento de su hijo.

El espíritu de Manuel subsiste a través del segundo acto. "Paradoxically," dice Woodyard, "Manuel seems more dead than alive in the first act and more alive than dead in the second act, where his presence and his memory resuscitate others".<sup>34</sup> El hijo de Manuel se llamará Girasol (símbolo de vida eterna), como las semillas que Manuel solía comer y que siempre llevaba en el bolsillo. En la versión original del final de la obra, del cuerpo muerto de Manuel crece un girasol. En la versión española se suprime este detalle.

En la obra claramente se ve la crítica a la burguesía a través del clásico conflicto u oposición entre clase rica/clase pobre, opresores/oprimidos. Se trata de una sátira mordaz, de humorismo morboso. Se comercializa la muerte, se aprecia más a los animales que a los seres humanos, y se valoriza más lo artificial que lo natural.<sup>35</sup>

El velero en la botella,<sup>36</sup> pieza en tres actos, es otra obra satírica, en la que se repiten los temas de incomunicación,

<sup>34</sup> George W. Woodyard, "Jorge Díaz and the Liturgy of Violence," 63.

<sup>35</sup> Daniel Zalacaín, Marqués, Díaz, Gambaro: Temas y técnicas absurdistas en el teatro hispanoamericano, diss., U of North Carolina at Chapel Hill, 1976 (Ann Arbor: UMI, 1978) 161-2.

<sup>36</sup> Jorge Díaz, El velero en la botella, El cepillo de dientes (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1973) 27-74.

deshumanización y la falta de sensibilidad. Los personajes viven encerrados en un mundo decadente, agobiante, oscuro: “un salón recargado de cosas superfluas” (27). David y Rocío, tratan de romper “ese cerco de presión, de distorsión y de absurdo” por medio de la comunicación y al no lograrlo, buscan la muerte. Como lo expresa Daniel Zalacaín, la muerte produce “la reivindicación y la purificación de su frustración y de su impotencia ante lo absurdo de la vida” (167).

Para Un velero en la botella Díaz se inspira una vez más en un verso de Huidobro que aparece como epígrafe: “Tengo una palabra fabulosa en medio de la lengua” (26), palabra que es vehículo de comunicación y símbolo de vida, cuyo valor milagroso descubre David gracias a Rocío. Previo a este descubrimiento, el intento feroz de David por comunicarse con Emiliana (la novia elegida por los padres), se expresa en forma de violación. La verdadera comunicación (casi siempre frustrada en la obra de Díaz) la logran David y Rocío a través de un lenguaje propio que va más allá de las palabras, y que sienten en cuerpo y alma. Díaz esclarece este contraste afirmando que

se busca en el sexo una sustitución del lenguaje de entendimiento pero, por lo unilateral de la búsqueda, deriva fatalmente en un nuevo acto frustrado. También en el diálogo casi gestual de Rocío y David está primordialmente el sexo, pero dentro de una nueva ordenación integral. . . . Aquí el sexo fue vehículo de comunicación (casi un nuevo lenguaje) y no de explotación.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Hans Ehrmann, “El hombre de la botella,” Ercilla 11 julio 1962: s. p.

La próxima obra de Díaz, El lugar donde mueren los mamíferos,<sup>38</sup> satiriza las organizaciones benéficas, las cuales, mal administradas y egocéntricas, resultan inoperantes a pesar de su supuesto “espíritu cristiano”. La explotación de la miseria con sentido publicitario, a la vez que la utilización del “pobre” como justificación de este monstruo asistencial, reducen al hombre a la simple y denigrante condición de un mamífero. El lugar donde mueren los mamíferos es el lugar donde no existe el amor, ni la caridad, ni el respeto por la dignidad del hombre. Es un lugar donde no existe comunicación o entendimiento entre las clases sociales, culpa de la ceguera social y espiritual de la burguesía adinerada.

El espíritu iconoclasta de Jorge Díaz continúa zahiriendo la clase media y sus falsas y todopoderosas instituciones en Variaciones para muertos de percusión (1964).<sup>39</sup> Esta vez los blancos de su crítica mordaz y despiadada son la publicidad masiva, los políticos corruptos y los empresarios de los grandes monopolios internacionales. En 1967, Díaz escribió una segunda versión de Variaciones que tituló Canciones para sordos.<sup>40</sup> Esta nueva versión es básicamente la misma obra. Cambian de nombre algunos personajes, se agregan otros, se pule el lenguaje, mejorando la eficacia de los chistes y de los juegos de palabras; se suprimen algunos diálogos y se amplían otros. En general, el mensaje final de la nueva versión es mucho más sutil y dramáticamente más eficaz. Ambas obras están estructuradas en dos actos, con predominio de la rápida sucesión de situaciones, intercaladas con música de percusión

---

<sup>38</sup> Jorge Díaz, El lugar donde mueren los mamíferos Colección Teatro No. 713 (Madrid: Escelicer, 1972).

<sup>39</sup> Jorge Díaz, Variaciones para muertos de percusión, Conjunto 1 (julio-agosto 1964): 19-47.

<sup>40</sup> Jorge Díaz, Canciones para sordos, manuscrito del autor.

improvisada por el más humilde de los personajes, “percusión que descubre la angustia subyacente en toda aquella realidad relojeramente dominada.”<sup>41</sup> Al final del drama, cuando Edmundo, el director de la agencia de publicidad, en un acto catártico, se rebela e intenta corregir el sistema, es asesinado y sustituido por Segundo, su hasta entonces fiel empleado. En la versión original de la obra, es el personaje femenino principal, la mujer de Edmundo, quien despierta a la vida auténtica con el shock que le produce el nacimiento de un hijo deforme y decide dejar a Edmundo y su mundo de valores falsos. El cambio radical e inesperado de esta mujer, quien hasta ese momento era otra muñeca vacía más en un mundo de marionetas, desentona no sólo con la forma en que se la había desarrollado hasta ese momento sino también con el resto de la obra. Palabras como “A nadie le es fácil vivir . . . Las cosas tienen que doler . . . Estoy segura que en alguna parte se puede encontrar un aire respirable todavía . . . no quiero sentirme avergonzada y sucia . . .”, suenan altisonantes y artificiosas en un mundo esperpéntico y dan un aire de melodrama a la obra que Díaz muy hábilmente suprimió en Canciones para sordos. El silencio de Edmundo (en la nueva versión), al enterarse del suicidio de Teresa (su secretaria), es dramáticamente mucho más elocuente que las sentencias moralizantes de su mujer en Variaciones.

En esta obra vemos la nueva modalidad del absurdo hispanoamericano comentada por Quackenbush. Se trata de un teatro en el que las situaciones, por más ridículas que puedan parecer son, sin embargo, plausibles y razonables. El diálogo y la acción pueden ser totalmente absurdos, pero “se trata de una cuestión social tan vital, tan imperante

---

<sup>41</sup> José Monleón, “Una versión de Latinoamérica,” Jorge Díaz, ed. José Monleón (Madrid: Taurus Ediciones, 1967) 29.

para los espectadores, que no la pueden presenciar sin asimilarla, sin aceptarla como realidad".<sup>42</sup>

Canciones para sordos es un ejemplo clásico del enajenamiento absurdista. Este se refleja en la sociedad hispanoamericana, la que adopta posturas y mitos transplantados de la sociedad de consumo, mitos que son ajenos a su propio entorno y a la cultura del continente, con lo que se crea un mundo falso, inauténtico, en que el ser humano termina perdido y desarraigado. Dicho en términos más fuertes y abarcadores, Spencer Ruz considera Variaciones/Canciones una sátira de la estupidez humana. "The play aims at awakening in us a feeling of restlessness, to disturb us emotionally until we realize the pressure of stupidity (stupid propaganda, directed at naive consciences)".<sup>43</sup> El final de la obra también ilustra otra diferencia entre el absurdo europeo y el hispanoamericano en cuanto que es un final abierto a una posibilidad de cambio en el momento en que el hombre despierte y tome conciencia de los valores inauténticos de su cultura. Díaz exhorta: "(¡Ed)mundo despierta!". La ironía es que, no obstante la urgencia del exasperado llamado de atención, éste es desvalorizado de antemano al caer sobre los oídos "sordos" de seres "muertos de percusión".

La culminación lógica de tanta ceguera y locura colectiva es el fin apocalíptico del mundo en un holocausto nuclear. En La víspera del degüello o El génesis fue mañana,<sup>44</sup> lo único que queda después de la destrucción total es chatarra compuesta de desperdicios tecnológicos y

---

<sup>42</sup> L. Howard Quackenbush, Teatro del absurdo hispanoamericano (México: Editorial Patria, 1987) 96.

<sup>43</sup> Nancy M. Spencer Ruz, "Harold Pinter and Jorge Díaz: A Study of the Theatre of the Absurd," diss., U de Chile, 1965, 53.

<sup>44</sup> Jorge Díaz, La víspera del degüello o el génesis fue mañana, Jorge Díaz, ed. José Monleón (Madrid: Taurus, 1967) 91-109.

tres seres patéticos, una pareja de ancianos y una muchacha “demente y embarazada”, buscando el camino de regreso al Paraíso. Pero, una vez más, como en todas estas obras del absurdo social del autor, la felicidad les es vedada. Cuando Custodio trata de apurar a Hosanna, su mujer, en el trayecto, ésta responde: “¿Para qué? No quiero moverme. Estamos ya en el Paraíso y no me lo habías dicho: tú, un Adán impotente; yo, una Eva virgen y paralítica y nos empuja adelante un ángel vengador, demente y embarazado” (103). A la violencia del cataclismo se suma la violencia nata de los sobrevivientes. Custodio y Hosanna matan a la loca embarazada, enterrándola debajo de la chatarra en el momento en que da a luz, matando así la última posibilidad y esperanza de la regeneración de la raza humana. Luego Custodio vuelca su violencia sobre Hosanna matándola con una botella rota de agua bendita. Paso seguido al pecado mortal de homicidio se suma el de la soberbia, con la autojustificación sacrílega por parte de Custodio: “¡Señor, hemos matado en tu nombre, según tu voluntad! Amén” (109).

Con La víspera del degüello o El génesis fue mañana, Jorge Díaz pone fin a lo que podría llamarse la etapa inicial de su fecunda carrera artística. Refiriéndose a este período, Díaz aclara las circunstancias personales que afectaron su teatro y propone su propia clasificación de estas obras como

sátiras de un entorno social burgués, a través de formas de invención poética. Escritas, sobre todo, durante mi colaboración con el ICTUS. Inmerso en una realidad chilena burguesa, son obras de tímida provocación, productos más de la acumulación cultural (lecturas, observación de un mediocultural elitista) que de la

propia experiencia.<sup>45</sup>

Los excelentes estudios del teatro de Jorge Díaz que existen hasta la fecha, se han limitado a analizar, casi con exclusividad, las obras de esta época absurdista,<sup>46</sup> utilizando enfoques referenciales (o sociológicos) y sintácticos, es decir, “referentially-oriented criticism which is primarily concerned with questions of the relationship between the play and the social reality it mirrors, or with the truth value of the work”, y “a syntactically-oriented criticism, which treats the formal problems of language structures, dramatic structures, and so forth.”<sup>47</sup> Estos enfoques resultan válidos e idóneos en cuanto a las obras escritas en Chile para el grupo ICTUS, ya que éstas surgieron más como producto de sus lecturas, como lo atestigua el mismo autor, que como resultado de vivencias propias. La experiencia vital recién adquiere un significado hermenéutico a partir de su llegada a España, ya que efectúa un cambio en su estilo, en su temática y, en forma singular, en su enfoque. Por lo tanto, para los efectos de un estudio totalizador del corpus diaciano, es oportuno y sumamente esclarecedor conferir la debida atención al referente personal del autor y al discurso metateatral del nivel pragmático, o sea, el que se refiere a la reflexión del propio dramaturgo sobre su obra. Este sería el enfoque que Wittig define como el “expressively- or emotively-oriented criticism which looks closely at the genesis of the play: at the playwright’s intentions and motivations as an expression of collective cultural

---

<sup>45</sup> Jorge Díaz, “Siempre,” 58.

<sup>46</sup> A partir de la publicación en 1996 de la Antología Subjetiva de Jorge Díaz, se han empezado a estudiar sus obras más recientes. Incluimos las nuevas tesis y tesinas en la bibliografía final.

<sup>47</sup> Susan Wittig, “Towards a Semiotic Theory of Drama,” Educational Theatre Journal 26 (1974) 450.

ideas, as an expression of his own psychological drives, or as an expression of his own artistic-esthetic perceptions" (450).

Teniendo estos conceptos en mente, entonces, La víspera del dequello, con la devastación total de la humanidad por culpa propia, en un acto de violencia suicida, vaticina tanto una ruptura con el pasado inmediato, personal y artístico, como el conato de una apertura regeneradora. Los diez primeros años en España constituyen un período de ajuste para el autor, tanto al nuevo ambiente existencial como al artístico. Son años caracterizados por un cuestionamiento de su pasado profesional, redefinición de sus metas y una búsqueda de nuevas expresiones dramáticas. Lo embargan sentimientos de desconcierto, de irritación, de frustración y de ira. Desde una perspectiva profesional, son sentimientos que surgen como resultado del desajuste sufrido en Chile entre sus expectativas de dramaturgo joven, ingenuo e idealista, que quería inquietar, crear conciencia, y la reacción del público burgués complaciente, que por el contrario celebró sus obras "con el aplauso benévolo y el palmoteo en el hombro" y lo transformó de la noche a la mañana en "su vocero autorizado".<sup>48</sup> Desde la perspectiva personal y ontológica, los sentimientos de ira, de cólera, expresan la reacción del autor frente a la situación sociopolítica en América Latina como "única respuesta a tanta alienación colectiva, a tanto crimen burocrático, a tanta estupidez sacralizada y a tanta violencia legalizada".<sup>49</sup> Es por ello que las obras que escribe durante este período son vehículos de desahogo personal. En palabras del autor, hay "una cosa clara y visible

---

<sup>48</sup> Jorge Díaz, "Dos comunicaciones," Latin American Theatre Review 4.1 (Fall 1974) 74.

<sup>49</sup> Leland Arthur Walser, The Absurd in Selected Plays of Jorge Díaz, diss., U of Utah, 1975 (Ann Arbor: UMI, 1978) 132.

en estas obras: la rabia. Los personajes y escenas son pretextos para desahogar o dar rienda suelta a la cólera, la irritación, la violencia. Un solo sentimiento las domina: la indignación.”<sup>50</sup>

La expresión de la cólera que embarga al dramaturgo, entonces, toma un doble derrotero. Por un lado, abriendo nuevos caminos, comienza a escribir un teatro de testimonio inmediato, ligado a hechos determinados de la realidad de América Latina y, por el otro, guiado por el afán de romper con su pasado elitista, escribe Liturgia para cornudos.<sup>51</sup> La obra es una magistral metáfora de todo lo que representa el corpus diaciano hasta ese momento. Es una reducción al absurdo -por medio de su habitual técnica de la inversión irónica del humor negro- de todos sus temas, sus preocupaciones y sus obsesiones. El sexo y la muerte, el humor y la violencia, elementos definidores de su teatro, son llevados aquí hasta las últimas consecuencias del absurdo y del grotesco. Liturgia para cornudos es una gran carcajada de Díaz, una catarsis y un exorcismo.

La obra, que el autor maduró durante cuatro años en España con el público del teatro ICTUS en mente, fue rechazada por su antiguo grupo. Al calificarla como “un desvarío erótico deshilvanado que el público chileno no resistiría,”<sup>52</sup> evidentemente, el ICTUS no había captado la significación personal de la obra ni el mensaje que Díaz quería transmitir a su viejo público burgués. Para poder hacerlo, hubiese necesitado suspender toda credulidad, abandonar toda imagen preconcebida y despojarse de prejuicios ingenuos. Sólo así hubiese podido dilucidar

---

<sup>50</sup> Jorge Díaz, entrevista, “El desarraigo voluntario de Jorge Díaz,” por Eduardo Guerrero, Araucaria de Chile 30 (1985): 132.

<sup>51</sup> Jorge Díaz, Liturgia para cornudos, 1969, manuscrito del autor.

<sup>52</sup> “Liturgia para cuarto de baño,” 5.

que todo lo que aparece y ocurre en escena no es lo que aparenta ser sino todo lo contrario y mucho más. No es por casualidad que el título original de la obra fue La cosiacosa, nombre del strip tease al revés o juego que ejecutan los personajes, en el cual la excitación surge no del acto convencional de desvestirse sino del opuesto, de ir poniéndose cada vez más ropa encima, imagen gráfica de la técnica misma de la inversión.

Cuando Liturgia por fin logra estrenarse en Chile con otro grupo, el autor repara de antemano en que no aceptará ningún cambio o corte, mas hace una advertencia clave: “Si le quitamos a la obra su calidad de agresión, carece de sentido. Si queremos hacer de la obra una cosa placentera que provoque una risa elegante es mejor que no se estrene” (“Liturgia para cuarto de baño” 5).

La acción de Liturgia se desarrolla alrededor del “clásico” matrimonio burgués diaciano (aquí, Castor y Gala), mirado en distintas épocas de su vida. Estas se producen en un orden cronológico tergiversado: embarazo, parto, chochera por el primer hijo, la noche de bodas, velorio de Gala, primer desayuno juntos, más toda una gama de interacciones de la pareja con el medio ambiente burgués, representado por un actor único en papeles múltiples, como reparador de televisores, sacerdote ex-amante, cobrador de gas, y vendedor ambulante de cosméticos. El propio Castor forma parte de este mundo adocenado en su calidad de vendedor de “prótesis y ortopedia quirúrgica”.

Desde el primer contacto con la obra, el público/lector se ve agredido, abofeteado por la actitud irreverente, sacrílega y escatológica del autor. Es que Díaz cree conocer a su público “masoquista” y quiere entregarle, pero en megadosis, lo que éste espera de él como “autor del teatro del absurdo,” rótulo que desea deshechar y

superar. “No hay que temerle al escándalo,” escribe Díaz desde España. “Recordemos que la burguesía chilena adora ser escandalizada. En el fondo he hecho algo que les va a encantar y de lo que me responsabilizo por entero” (“Liturgia para cuarto de baño” 5). Por lo tanto en la obra proliferan los hechos insólitos y los malentendidos, enredos y equívocos delirantemente cómicos, mezcla de farsa burlesca y comedia del arte, que tocan tabúes como los del incesto, canibalismo, adulterio, violación, necrofilia, bestialidad y homosexualidad. En este caso se trata de una “liturgia” para feligreses “cornudos,” que serán sometidos no a una obra en dos actos sino a una “regurgitación en 2 platos.” Lo que sucede en escena es una ceremonia de violencia teatral, de “perpetradores” a “recibidores”, en todas sus posibles acepciones, tal cual las clasifica Martin Esslin: (1) la violencia entre los personajes, (2) la violencia del dramaturgo hacia los personajes, (3) la violencia de los personajes hacia el público, (4) la violencia del público hacia los personajes, y (5) la violencia del autor hacia el público.<sup>53</sup>

La calidad de agresión de la obra es a la vez nexos y clave de las posibles múltiples lecturas de la misma. Leída como comentario social, el protagonista de la obra resulta ser la sociedad contemporánea, en especial su clase media, alienada por los medios de comunicación, las tradiciones anquilosadas, los tabúes hipócritas, la religión formalista y el consumerismo desenfrenado. Se critica su falta de autenticidad, su decadencia moral (las infidelidades, la promiscuidad) y su incapacidad para comunicarse con un lenguaje gastado. Desde este punto de vista, la violencia va dirigida del autor hacia los personajes y de la misma manera hacia el público en la sala, representante por excelencia de la

---

<sup>53</sup> Martin Esslin, “Violence in Modern Drama,” Reflections: Essays in Modern Theatre (New York: Doubleday, 1969) 163.

sociedad que se zahiere.

Ambos integrantes de la pareja de Liturgia para cornudos se revelan como partícipes sumisos e ingenuos en su propia seducción por el medio ambiente. Gala es seducida por el cobrador de gas (en el ataúd donde yace muerta), en presencia de su marido, que no se da cuenta de lo que está pasando delante de sus narices. Luego de terminar con la seducción necrófila, el seductor sale del féretro ordenándole a Castor que le ayude a vestirse. El cornudo Castor cumple dócilmente con las indicaciones, hasta que él también queda seducido por el intruso, con el cual termina bailando y besándose amorosamente. En la escena final de la obra, el personaje representativo del medio ambiente continúa invadiendo la vida de la pareja. Aun después de haber sido asesinado y sometido a una sangrienta autopsia en manos del matrimonio, el entrometido se instala descaradamente entre ellos en la intimidad de la cama matrimonial. Sin embargo, por más que la pareja evidencia su incomodidad, no hace nada por deshacerse de él sino que contempla con resignación la manera de hacer su presencia más tolerable. La obra termina con la siguiente secuencia:

Gala: Algo se podrá hacer, ¿no?

Castor: Supongo.

Gala: ¿Entonces?

Castor: Más tarde quizás . . .

Gala: No creo.

Castor: Es verdad.

Gala: ¿No se te ocurre nada?

UN SILENCIO

¿Castor? ¿No se te ocurre nada?

Castor: Una sola cosa.

Gala: ¿Qué?

Castor: La cosiacosa.

La respuesta al dilema de los personajes, y al del público partícipe en la descodificación del drama, es simplemente, “la cosiacosa” -el juego del strip tease al revés- significante que conlleva significados plurivalentes. Al nivel ontológico y social de los personajes, sugiere el retorno a la ilusión del juego, el acatamiento a ciertos rituales consagrados. Al nivel sintáctico, ejemplifica el consabido carácter ritual y cíclico de tantas obras absurdistas de Díaz. Mas al nivel semántico, se desprende otra implicación de la sugerencia de Castor de volver al juego de la inversión, y ésta es de carácter metadiscursivo.

A la manera del Teatro de la Crueldad de Artaud, Díaz convierte las relaciones entre la pareja y el intruso en sus vidas, o sea, el medio ambiente, en actos chocantes, desalienantes y turbadores, que sacan al espectador/lector de su modo acostumbrado de ver el mundo, y sugiere la apertura a otra posibilidad de ver o hacer las cosas. Sugiere dar un salto al vacío, para ponerse del otro lado del espejo, y echar una mirada nueva, más fresca, a uno mismo. En esta “caja china” que es Liturgia, la mirada autorreflexiva que sugiere no se limita a la sociedad en general, sino que va dirigida con agresividad suicida hacia la obra misma. Díaz desafía, violenta y destruye todo lo que considera haberse convertido en tópico o molde en su teatro, o sea, el lenguaje, los temas, los mismos recursos surrealistas y absurdistas, en fin, todo aquello con que el público elitista lo había identificado hasta ese

momento.

Lo que Díaz hace con Liturgia para cornudos, pues, es una parodia de su teatro y de su público. “La parodia,” explica Pavis, “comprende simultáneamente un texto parodiante y un texto parodiado, y ambos niveles se distinguen por una distancia crítica impregnada de ironía. . . . El discurso parodiante jamás debe permitir que se olvide el texto parodiado, so pena de perder su fuerza crítica”.<sup>54</sup> En consecuencia, Liturgia puede resultar una obra hermética si no se tienen en cuenta los códigos adecuados como referentes, en este caso, conocimiento de la totalidad del opus diaciano hasta ese momento, así como el cambio de filosofía y enfoque artísticos del autor y su estado emocional nihilista al escribir la obra.

No obstante lo antedicho, aun para el neófito del teatro diaciano, la obra proporciona numerosas claves que apuntan, ya sutil ya abiertamente, a la posibilidad de múltiples lecturas de la misma, las cuales dependerán de la suspicacia y participación activa del espectador/lector. La más obvia de las claves se da por el empleo del distanciamiento crítico brechtiano, en los momentos en que los personajes se dirigen directamente al público o expresan tener conciencia de que se los está observando desde la sala. Castor, al intercalar en su confesión (por haber canibalizado a su mujer) interpelaciones como “Ustedes dirán,” “créanme,” “les parecerá imposible,” rompe la ilusión dramática, convirtiendo al público/lector en compañero discursivo y dialéctico. En la escena de la necrofilia, cuando Gala (“la muerta”), se queja al violador, “no se apegue tanto que nos están mirando” (36), el lector/espectador se encuentra interpelado

---

<sup>54</sup> Patrice Pavis, Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología (Barcelona: Ediciones Paidós, 1980) 349.

en su papel de voyeur oyente y cómplice. El efecto de distanciación, al destruir la ilusión dramática, permite desplazar la atención hacia el artificio de la construcción dramática y del lenguaje en el cual yacen las claves hermenéuticas.

El lenguaje en Liturgia es otro protagonista de la obra, cuya importancia se desprende de la constante agresión que sufre en boca de los personajes. El lenguaje así se convierte en protagonista pero también en vehículo de su propia destrucción, imagen del conflicto personal del autor frente a “la erosión progresiva del lenguaje teatral convencional.” Sobre esta crisis, el autor escribe, en 1970, que “todas las formas usuales del lenguaje se me han ido desinflando, cayendo por el camino . . . se han ido convirtiendo para mí en fórmulas vacías.”<sup>55</sup> En Liturgia para cornudos trata de buscar una salida por medio de la “valoración del lugar común. . . . Toda la obra es la exaltación obsesiva del lugar común” (75). Pero Díaz no reproduce el lugar común al pie de la letra sino que lo agrede, cambiándole alguna palabra clave por otra para sacarlo de su contexto habitual. Así, por ejemplo, usa fórmulas cliché, subrayando a propósito su vacuidad. “¡Eres la primera muerta en mi vida, te lo juro!” (35) exclama el personaje Rosano, en estado de éxtasis morboso, metiéndose en el ataúd donde yace “muerta” Gala. Después de consumado el acto “necrófilo”, Rosano y Castor se vanaglorian de su honor machista:

ROSANO: Soy el amante de su mujer.

CASTOR: Y a mucha honra . . . .

ROSANO: Porque, eso sí, uno ha nacido pobre pero vicioso.

CASTOR: Es lo único que uno puede dejarle a los hijos. (37)

---

<sup>55</sup> Jorge Díaz, “Dos comunicaciones,” 75.

Un conflicto más del cual padece el autor, en esta etapa de su carrera, es su insatisfacción con las limitaciones de la estructura convencional del drama. Sobre este aspecto declara: “Quizás lo que más me irrita es la relación ‘diálogo-personaje,’ es decir, que un determinado tipo de personaje *tuviera* que hablar de una manera determinada y también me fastidia la continuidad, las motivaciones psicológicas, el desarrollo lineal de una escena.”<sup>56</sup> Como solución a este dilema decide “destruir [sus] propias imágenes” por medio del collage, la obra hecha de recortes, incorporando fragmentos de distintos humoristas y autores, de programas de radio, telenovela italiana (¡en el original!), Sigmund Freud y folletos de cosméticos. “¡Un robo instantáneo!” declara Díaz en el mismo artículo (citando la idea sugerida por Marshall McLuhan), con el cual descubre “que el lenguaje adquiriría frescura en la misma proporción en que perdía funcionalidad. La obra se transformaba en algo orgánico, imprevisible” (77). Sin embargo, estas declaraciones no implican que Liturgia carezca de una sólida construcción dramática o de una motivación y de un mensaje bien definidos.

Los estudios del teatro absurdista de Jorge Díaz destacan una serie de constantes o características que predominan en su teatro, en especial, los motivos del sexo, la violencia y la muerte más el empleo del recurso del humor negro. Díaz se vale de muchas de las características propias del humor negro, como se encuentran claramente explicitadas por Gloria Orenstein en The Theatre of the Marvelous. Entre ellas, la apreciación de la muerte como cualidad estética y otorgadora de placer “which provokes a sadistic humor that liberates the

---

<sup>56</sup> Jorge Díaz, “Dos comunicaciones,” 76.

mind from all constraints of morality and propriety" (155);<sup>37</sup> la justificación a través del razonamiento absurdo, realzando el triunfo de la imaginación sobre la realidad objetiva; la intención de escandalizar y cuestionar las normas del buen gusto; la crítica de la capacidad del lenguaje para comunicar y representar la realidad, poniendo de relieve "the mind's ability to create a viable alternate reality through language in defiance of objectivity" (157); y en especial, la "desdramatización" del drama, o sea, "a deflation of all extremely dramatic experiences or situations, including a parody of surrealism itself, in the name of 'the theatrical uselessness of everything'" (157). En su libro, Orenstein hace un estudio del humor negro en el teatro contemporáneo, basándose en ejemplos del teatro de Eugene Ionesco, Robert Benayoun y Jorge Díaz. De este último trae a colación La cosiacosa (Liturgia) no sólo porque es un modelo por excelencia de las características arriba mencionadas, sino que además descubre que la obra "is actually a satire on the ideas expressed in The Secret Life of Salvador Dali, showing the theatrical uselessness of Dali's own Black Humor through a second level application of the techniques of Black Humor itself" (179).

Algunas de las correspondencias entre el libro de Dalí y Liturgia son, por ejemplo, los nombres de Gala, que era el de la mujer de Dalí, y de Castor, nombre de uno de los dioses gemelos (los Dióscuros), como parodia de la unión mística que Dalí profesaba tener con su mujer, especie de Dióscuros reencarnados. Otra correspondencia interesante entre la obra y el libro de Dalí es el juego de "la cosiacosa" de

---

<sup>37</sup> Gloria Feman Orenstein, "The Grand Grimoire of Black Humor: Eugene Ionesco, Robert Benayoun, Jorge Díaz," The Theatre of the Marvelous: Surrealism and the Contemporary Stage (New York: New York UP, 1975) 155. Todas las citas de Orenstein serán de esta edición.

Liturgia y la creación de Dalí de la “metamorfosis erótica,” “of an object changed little by little into another, and of a being turned into a different thing” (182). El tema del canibalismo de Gala en la noche de bodas hace alusión al concepto que Dalí tenía del canibalismo, cuyo acto equiparaba con el acto religioso de la Eucaristía.

La siguiente descripción de la escena del “canibalismo” de Gala, puede corroborar las afirmaciones hechas por Orenstein y, además, servir de ejemplo de otras posibles lecturas de la obra. El segundo “flato” se abre con el espectáculo de un velorio. Castor está velando a Gala, quien ha muerto en forma sangrienta en la noche de bodas, víctima de un rapto de amor de su marido. Mientras Castor lamenta su tragedia, entra Rosano, el cobrador de gas y amante secreto de Gala, frente al cual Castor se consuela, justificándose de su delito:

Castor: Todo empezó de la manera más tonta, como  
empiezan siempre las grandes tragedias. No me lo  
va a creer.

. . . . .

. . . las sábanas parecían un gran mantel  
desplegado. El casto, el sacramental banquete  
nupcial había empezado.

Rosano: ¿Y? . . .

Castor: Eso. Un mordisquito por aquí, un mordisquito  
por allá, un “¿para quién es esta alita?” o “qué  
rica tu pechuguita.” . . . Cuando fui a darme  
cuenta ya era demasiado tarde.

Rosano: Quiere decir que . . . . ¡Dios mío! ¡Fue devorada  
por usted!

Castor: Bueno, dicho así suena como una cosa mala, pero en el momento. . . .

Rosano: ¡Monstruo!

Castor: No lo crea. Soy un ingenuo. Siempre he tomado todo al pie de la letra. Me han domesticado a fuego lento. Soy un niño en el fondo.

. . . . .

¡Y que Dios me perdone! la verdad es que lo pasamos en grande. (34)

Castor comienza la confesión diciendo que se trata de una gran tragedia, sin embargo, termina subrayando el nivel de placer que produjo el horrendo acto puesto que Gala murió riéndose y “lo pasamos en grande.” Podría agregarse, entonces, que además de la mencionada parodia del concepto daliniano del canibalismo, esta secuencia ilustra otra característica del humor negro que subraya Orenstein, el de desorientar los sentidos para provocar una reacción placentera y jocosa frente a la percepción de una realidad trágica, o sea, convertir el espectáculo del sadismo o de la crueldad en un acto de placer estético. Esta confusión de los sentidos es una exploración razonada de lo irracional con la intención de inaugurar la total liberación de la razón de toda reacción emocional trillada, convencional, o cliché (Orenstein 153).

En otro nivel, y continuando con el espíritu iconoclasta del autor, la secuencia citada parodia el aspecto antropófago del lenguaje amoroso y de la simbología religiosa. Esto lo logra por medio de la negación de su valor metafórico (“Siempre he tomado todo al pie de la letra”), hecho que representa un acto de violencia en contra del

lenguaje.<sup>58</sup>

El autor tampoco desperdicia la oportunidad para lanzar su habitual estocada contra la pretensión beata, la religión formalista y la intransigencia dogmática de los buenos burgueses. Díaz tiene especial predilección por exponer la falsedad del clásico fariseo, el cual se vanagloria de su propia virtud al mismo tiempo que comete las barbaridades más grandes invocando ya sea las leyes seculares o las divinas. Castor dice:

(Francamente hacia el público) Yo . . . . Yo soy débil en eso de la carne. . . . Un rasguño, un moretón y hasta un bocado ¿por qué no?, lo reconozco. Pero comer, lo que se dice comer carne humana me horroriza. . . . Y sin embargo, pudo más el cariño y la fidelidad. Nunca mordí a ninguna mujer. En eso tengo mis principios, un poco anticuados quizás, pero inflexibles. El Sacramento es el Sacramento y si he de golpear a alguien en la cama que sea a la que Dios me entregó para siempre, hasta que la muerte nos separe. ¿Alguien puede imaginar la tortura inefable que es querer así? (36)

Mientras Castor continúa llorando a su mujer, sacando a relucir sus virtudes de esposa fiel, Rosano se mete en el ataúd con la difunta y procede a corroborar en forma lasciva "otras" virtudes de la misma, al descubrir que Gala quedó "devorada pero impoluta" (35). Díaz es un maestro del pun, del juego de palabras. En la escena de la necrofilia que sigue, el carácter arbitrario del lazo entre significante y significado se ve reificado por un doble juego de contrastes, entre el

---

<sup>58</sup> Severino João Albuquerque, Violent Acts: A Study of Contemporary Latin American Theatre (Detroit: Wayne state UP, 1991) 64.

significado que las mismas palabras tienen para el marido dolorido y para el violador que está gozando en el ataúd, y el contraste entre el significado del acto de interés de Rosano por la muerta y el que le asigna Castor:

ROSANO SE METE DENTRO DEL ATAUD CON LA DIFUNTA

CASTOR: (SIN MIRARLO) No pensé nunca que tendría tanto consuelo de un desconocido.

ROSANO: (DESDE EL INTERIOR DEL ATAUD) Te daré calor con mi cuerpo.

CASTOR: (SIN MIRARLO) No somos nada, amigo, no somos nada. Pasamos del calor a la rigidez cadavérica sin decir esta boca es mía . . .

ROSANO: (CON PASION DESDE EL INTERIOR) Esta boca es mía . . .

CASTOR: (FRANCAMENTE HACIA EL PUBLICO)

. . . . .

¿Alguien puede imaginar la tortura inefable que es querer así?

ROSANO: (VOLUPTUOSO DENTRO DEL ATAUD) ¡Querer así . . . así . . . así . . . . (35-36)

Castor, por su parte, continúa expurgándose del delito, y, en lo que se puede ver como una parodia del tema diaciano del anhelo siempre frustrado de comunicación a través del sexo, exclama: "Créanme, si la maté a dentelladas fue porque su posesión era inalcanzable. Sólo a través de la deglución total podía pertenecerme" (37).

Estas escenas subrayan el poder manipulativo del lenguaje, llamando la atención sobre su importancia fundamental en la obra. Es

decir, mientras se muestra su doble carácter creativo y “destructivo”, se apunta hacia la dualidad ilusión/realidad, motivo constante a través de la obra. Castor es víctima doble del desajuste en su propia capacidad cognoscitiva. Se equivoca en la descodificación de signos, tanto al nivel lingüístico del texto dramático como al nivel proxémico y kinésico del desarrollo escénico, con resultados nefastos en ambos casos. Su viudez es producto de su incapacidad para interpretar debidamente el carácter connotativo del signo, y su estado de “cornudo” es producto de su incapacidad para efectuar una evaluación empírica del carácter denotativo del signo. Castor, una vez que descubre a Rosano metido en el ataúd, balbucea perplejo: “A menudo uno se pregunta hasta qué punto está interpretando la realidad correctamente” (41). Al dirigirse no a sí mismo sino a una tercera persona hipotética, subraya el carácter amonestador de la sentencia, otra clave hermenéutica para el espectador/lector.

Díaz quiere cerciorarse de que el público o lector reevalúe la violenta realidad de los eventos en el escenario a través de la liberadora y renovadora alquimia del humor. A la manera de Artaud, comenta Orenstein, “not only must he reawaken man through the human treatment of violence, sadism, and terror, but he must remake man’s inner world through the theatrical act or event, so that he will experience a more passionate, more intense existence” (173). La culminación de este deseo de revolucionar al burgués complaciente, despertarlo de su muerte-en-vida, es por medio de una operación, literalmente, sobre su cuerpo sin vida, reificación sangrienta de la metáfora artaudiana del teatro como “a veritable operation on man’s body” (186). Y a esta altura de la obra, el que se siente disecado es

el espectador/lector, ya que no solamente se sacan del cuerpo pedazos sangrientos de entrañas y carne, sino que se sacan a relucir todos sus pecados personales y colectivos:

Gala: En estos cinco frascos con alcohol está dicho todo:  
135 veces adúltero, putero de marca y cabronazo  
mayor los días de fiestas de guardar. Murió  
reconfortado con los Santos Sacramentos y recibió la  
bendición 'in extremis' del Sumo Pontífice. (53)

Luego de esta afirmación, Gala y Castor se salen de su papel como personajes en la obra para dirigirse directamente al público, desconcertándolos aún más con las siguientes palabras: "Mensaje de esta parte de la obra: 'El hombre nace con sus vísceras en orden porque la Naturaleza es sabia. Los animalitos cagan y follan y son felices. El Hombre nó, al Hombre lo que le gusta es hacerle mariconadas al vecino. . . . ¡Qué pena de humanidad, qué manera de desbaratar tanta energía que podía ser aplicada en una causa noble. . . !'" (53). Pero antes de que se les tome demasiado en serio, destruyen la solemnidad de las amonestaciones con una serie de (contra) advertencias que parodian al dramaturgo en su "papel de iracundo testigo o anatomopatólogo social."<sup>59</sup> Al mismo tiempo, hacen una parodia del mensaje y se burlan en forma directa del público intelectual, y/o intelectualoide, propenso a buscar mensajes en el teatro: "En esto como en todo y para decir las cosas como son, no se le deben buscar las cuatro patas al gato ni pasarse de listos . . ." (54). Y más adelante, Castor agrega:

[P]ara los más avispados -sean propensos o nó a la glucosa-

---

<sup>59</sup> Jorge Díaz, "Unas palabras que no explican nada," Teatro: Ceremonias de la soledad (Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1978) 53.

les diré que no todo es paja de arroz en lo que han visto y que nuestro sarcasmo oculta una dramática denuncia social, una vigorosa protesta, como la que hizo Doña Leoncia Villamil cuando descubrió que su marido, el Comandante Eneas Arce ejercía sus sagrados deberes conyugales con una gallina castellana en el corral. (54)

Gala más adelante pide que se abandonen “las libaciones espirituosas y los excitantes ideológicos y entreguémonos desde ahora, frugalmente, a la leche de las hembras de los mamíferos.” A lo cual Castor añade: “Y ahora canten con nosotros ‘Virgen del Carmen Bella’” (54).

Cuando la pareja vuelve a la rutina de siempre, les quedan residuos de su propia conciencia remecida, violentada, a la cual les resulta difícil acomodarse o ignorar del todo. La presencia del personaje camaleón metido entre ellos en la cama es la mera personificación de esta irritación y molestia que los embarga. “Si no roncara,” se queja Gala, “si no tuviera mal aliento.” “Si el colchón fuera más grande,” dice Castor. Como única alternativa a la desazón que sienten, Castor sugiere “la cosiacosa.”

Patrice Pavis, en la definición de la parodia, recalca la característica de la recepción de la misma, que “consiste en que el parodiante, y luego el espectador, invierta todos los signos.”<sup>68</sup> No obstante, la solución de Castor es tan ambigua que cada uno la interpretará a su manera, de acuerdo con los cánones de su propio juicio o determinación: o volver al juego de siempre o, quizás, esta vez aunque sea, invertir los signos clichés y permitir que se produzca un cambio regenerador.

---

<sup>68</sup> Pavis, 349.

En las siguientes dos obras en un acto, La orgástula (1969) y Ecuación (1973), que siguen cronológicamente a Liturgia para cornudos, el autor continúa la violencia nihilista, aunque jocosa, en contra de lo convencional, lo trillado, en el teatro y el lenguaje.

Del derroche semiológico de Liturgia, con su prodigalidad de significados superpuestos, Díaz salta al extremo de la parquedad signica en La orgástula.<sup>61</sup> En esta brevísima obra (el texto consta de apenas cuatro páginas), la ya clásica pareja diaciana aparece enmarcada en un escenario blanco vacío, envuelta en vendas blancas que la unen “como una gran momia de la cual emergen dos cabezas” (79). La “Mujer” y el “Hombre” se comunican por medio de un incomprensible lenguaje inventado. No obstante el hermetismo del signo lingüístico y la gran limitación de signos escénicos, es fácil dilucidar que se trata de una metáfora dramatizada de la triste cadena de eventos de la relación de pareja, debido a las sugestivas indicaciones del hablante básico. La progresión emotiva de las siguientes acotaciones enmarcan al máximo la cualidad prosódica de los elementos paralingüísticos de tono y acento, ayudando a descodificar el carácter y la secuencia de eventos: “gemidos . . . suspiros . . . ronquidos . . . risitas; irónico . . . burlona . . . suspirando . . . cariñoso; levantando la voz . . . entregándose . . . apasionado . . . casi rogando . . . duro . . . casi sollozando” (79). Al final del encadenamiento dramático, al desenrollarse las vendas, “el hombre y la mujer caen al suelo. Están ensangrentados. Cada uno empuña un cuchillo lleno de sangre. Se han acuchillado” (80). La obra termina con uno de los recursos preferidos de Díaz, el uso del elemento ritual de la religión católica, en este caso, una letanía gregoriana cantada

---

<sup>61</sup> Jorge Díaz, La orgástula, Latin American Theatre Review 4.1 (otoño 1970) 79-83. Las citas de la obra serán de esta edición.

por dos monjas y un coro de voces blancas. De esta manera, la tensión creada por el crescendo de la violencia se disipa paulatinamente con la misteriosa melifluidad de las voces, al mismo tiempo que la melodía rítmica y repetitiva del recitativo sugiere una reverberación ritual paralela al aspecto contumaz de la relación amorosa de la pareja.

En Ecuación,<sup>2</sup> el conflicto irresoluble en la relación de pareja es tratado en forma científica, dialéctica, autorreflexiva. La búsqueda del alma gemela se lleva a cabo con la ayuda de una computadora que descubre que El y Ella tienen el mismo número de identidad personal. Ambos reaccionan con gran alegría: “¡Es . . . es maravilloso! . . . Somos absolutamente idénticos . . . nacidos el uno para el otro” (18). Jubilosos y esperanzados, se casan por orden de la Cibernética, superponiendo sus tarjetas de identidad. Pero ya las irónicas palabras de la ceremonia de bodas vaticina el curso inexorable que tomará la relación:

LA VOZ: 3543201 . . . ¿acepta a 3543201 como idéntico a usted mismo hasta que las fantasías homicidas los separen?

EL: Acepto.

LA VOZ: 3543201 . . . ¿acepta a 3543201 como una unidad aritmética y logarítmica, inseparable de usted, salvo error, omisión o corrupción, hasta que la náusea los separe?

ELLA: Acepto.

LA VOZ: La existencia de dos cifras 3543201 aisladas era un absurdo. Ya sois una sola cifra. ¡Enhorabuena: la

---

<sup>2</sup> Jorge Díaz, Ecuación, Estreno 9.2 (otoño 1983) 17-23.

cibernética os acoge en el vacío! (20)

El nuevo matrimonio no tarda en darse cuenta de que la semejanza sólo produce hastío. Ni siquiera necesitan hablarse, ya que el uno piensa exactamente lo mismo que el otro. El resultado “es una relación silenciosa, . . . quieta, . . . vacía” (21). Lo cual los lleva a concluir que “la identidad absoluta es peligrosa”, y la solución al conflicto es entrar en el juego de “inventarse de nuevo”, jugar a ser diferentes, pero la mentira no resulta tampoco “porque lo diferente es siempre una amenaza” (22). Entonces, terminan en el silencio total, resignándose a que “ese es el amor” (22).

En ambas obras, en La orgástula y Ecuación, los integrantes de la pareja protagónica no son más que marionetas simbólicas sorprendidas en el acto de representar el gran drama de la relación humana -drama que se basa en la premisa diaciana de que “el estado natural del hombre es la soledad.”<sup>63</sup> Sin embargo, a pesar de ello, el ser humano deambula por la vida anhelando, buscando una relación, un complemento, un espejo en el cual mirarse. Pero el ser humano es contradictorio. En el momento de encontrar el alma gemela se vuelve celoso de su intimidad, temeroso de que su individualidad se diluya. Entonces se inicia una cadena de eventos previsibles: rutina, aburrimiento, abulia, miedo, odio, violencia y, siempre, siempre, la resultante SOLEDAD.

La próxima obra, Ceremonia ortopédica (1976), es una nueva versión de Liturgia para cornudos pero esta vez con un nuevo objetivo. Díaz hace algunos cambios y cortes importantes para canalizar claramente el enfoque de la misma hacia la sátira de la sociedad burguesa. Para lograr tal propósito, alarga la vida de la pareja protagónica (aquí

---

<sup>63</sup> Italo García N., “El regreso de Jorge Díaz: su búsqueda e inquietudes,” PEC 29 diciembre 1967: 21.

llamados Gala y Seve) hasta la vejez por medio de situaciones desarrolladas en un tiempo cronológico de unos cuarenta años, mostrando las diferentes etapas por las cuales pasan. Se satiriza la sociedad de consumo, manejada por los aparatos “ortopédicos” (o sea, falsos, postizos): televisión, radio, publicidad. Se critica la religión cuando es vacía y restrictiva, la educación de los hijos cuando es represiva. Cuando Gala y Seve llevan a su hijo al colegio, el profesor Ismeneo le dice: “Lo primero es hacerte sentir culpable de todo y de nada y, lo segundo, es que aprendas tantas cosas inútiles que no te quede memoria ni lugar para el pensamiento subversivo”<sup>64</sup>. La educación que reciben los niños, tanto en el hogar como en la escuela, es una nueva preocupación para Díaz, quien abordará este tema nuevamente en sucesivas obras. Importante también es el nuevo final de la obra que termina con el desalojo de los viejos de su propia casa por el hijo casado, quien se queja de que ellos son anticuados y un mal ejemplo para los nietos. De esta manera, padres, hijos y nietos se ven involucrados en la cadena perpetua de la incomunicación, el aislamiento y la soledad.

La misma pareja de ancianos de Ceremonia protagoniza el próximo drama, escrito en el mismo año. El locutorio, un texto desgarrador y poético al mismo tiempo, es la historia de El y Ella, quienes, ya débiles y viejos, concurren todos los sábados al locutorio de un sanatorio para enfermos mentales, arguyendo que es el otro el internado. Y por medio de conversaciones basadas en el recuerdo -o la mentira- se delatan en lo que realmente son, unos patéticos seres frustrados. No obstante, todavía creen en la salvación por el amor, aun cuando solamente pueden tocarse las yemas de los dedos a través de la reja

---

<sup>64</sup> Ceremonia ortopédica, manuscrito del autor, 16.

divisoria, la cual los separa físicamente, así como los separa espiritualmente toda una vida de desencuentros y oportunidades perdidas. "Cuando se quiere a alguien, se aleja de la vejez, se aleja de la muerte,"<sup>65</sup> insiste El inútilmente, negándose a aceptar que Ella acaba de morir del otro lado de la reja.

Estilísticamente, El locutorio, en 1976, marca el final de un ciclo de obras iniciado en 1961 con Un hombre llamado Isla y El cepillo de dientes, obras en las cuales aparecen, en mayor o menor grado, distintas características absurdistas. Sin embargo, queda por examinar una obra más en este tópico del Absurdo Social. Mata a tu prójimo como a ti mismo,<sup>66</sup> escrita en 1975, es una obra clave que marca un hito importante en la evolución de Jorge Díaz como creador artístico en el género del teatro: ya que no sólo le merece el cotizado Premio de Teatro Tirso de Molina (otorgado por el Instituto de Cultura Hispánica) sino que representa un cambio fundamental en su modo de estructurar la obra dentro de la línea absurdista. El autor mismo lo explica así:

Hasta ahora mis obras se podían dividir en dos bloques; las de humor crítico dentro de una línea surrealista y las obras testimoniales en la línea del teatro documento referido a la realidad latinoamericana. En cambio la obra premiada, Mata a tu prójimo como a ti mismo, no tiene nada de humor ni de documento, es una obra de climas emocionales, de ceremonias rituales y de tensiones dramáticas.<sup>67</sup>

<sup>65</sup> Jorge Díaz, El locutorio (Valladolid, España: Caja Ahorros Provincial de Valladolid, 1976) 27.

<sup>66</sup> Jorge Díaz, Mata a tu prójimo como a ti mismo, en L. Howard Quackenbush, Teatro del absurdo hispanoamericano (México: Editorial Patria, 1987) 201-231.

<sup>67</sup> Jorge Díaz, entrevista, "Desconcierto a lo Jorge Díaz," Ercilla por Juan Ramón Silva, 7 enero 1976: 45.

Mata a tu prójimo es, además, la obra más psicológica y personal que Díaz haya escrito hasta ese momento y, como tal, es importante ubicarla primero dentro del referente personal -del "clima emocional"- del propio autor.

El año 1975 para Jorge Díaz marca el final de su primera década de residencia en España, década que he denominado anteriormente como una de transición y ajuste para el autor, caracterizada por un cuestionamiento de su pasado profesional, redefinición de sus metas y una búsqueda de nuevas expresiones dramáticas. La primera característica de este período -la del cuestionamiento de su pasado- queda ampliamente superada en 1969, con la obra catártica Liturgia para cornudos. En cuanto a las dos restantes características, Díaz continúa en un perpetuo reajuste de su situación vital, en reacción ya sea a cambios anímicos personales o a cambios sociales y políticos de su medio ambiente.

Las vicisitudes socio-políticas que le toca vivir a mediados de los setenta son, primero (desde lejos), el final de la democracia en Chile con el establecimiento de la dictadura militar de Pinochet en 1973 y, segundo (muy de cerca), en 1975, las vísperas del final de cuatro décadas de la dictadura fascista de Franco en España. Es decir, se produce un trastrueque en el panorama socio-político de los dos mundos que lo afectan, ya sea anímica o físicamente. El autor vive en un estado esquizofrénico de lealtad y cariño hacia dos mundos geográfica y culturalmente opuestos, aunque, irónicamente, ninguno de los dos mundos lo acoge a él sin reservas. Después de diez años de ausencia, siente que en Chile ya se le considera "un autor español" y en España se le considera todavía "un autor chileno". Como resultado, el modo en que Díaz se acomoda a (o se defiende de) este estado de marginación impuesta

es abrazándolo libremente como suyo, declarando: “Soy un extranjero en todas partes, un marginado apoltronado cómodamente en su marginación”<sup>68</sup>. Más aún, desde este mismo estado de marginación, insiste en demarcar los límites de su propio sentido de identidad frente a la crítica teatral y literaria. Díaz reniega de los títulos “grandilocuentes” de “escritor” o “dramaturgo” y se ubica nuevamente en un plano aparte a ambas nomenclaturas, proclamándose (ya sea por humildad o por inseguridad) sólo “. . . un ‘creativo,’ un proveedor de imágenes, de ideas” (56).

Tal resueltas declaraciones, hechas en 1978, ocultan, no obstante, la dolorosa lucha interior de los años que las preceden, crisol lancinante en el que forjó su nuevo sentido de identidad y en el que solidificó la aceptación de su propia omnipresente e ineludible soledad.

En 1975, entonces, Jorge Díaz escribe una nueva y diferente pieza teatral, cuyo título, Mata a tu prójimo como a ti mismo, refleja su conflictivo estado mental. Obra ecléctica, producto de sus lecturas, sus vivencias y sus obsesiones, Mata a tu prójimo tiene un argumento simple. En una casa de campo, en algún lugar de España, dos hermanas esperpénticas, Poncia y Nuncia, contratan a un joven para que les pinte las paredes de la casa. Encerradas en el caserón, se consumen, detenidas en el tiempo, por un secreto doloroso que las hace sentirse culpables y condiciona su conducta. Hacía treinta años que habían expulsado violentamente de la casa a Salvia, la hermana más joven y bonita, al quedar ésta embarazada por un soldado desertor de la Guerra Civil, a quien habían estado albergando. Desde ese entonces viven atormentándose, jugando a matarse, por medio de ceremonias eróticas y ritos homicidas a los que incorporan al joven contratado de turno. En

---

<sup>68</sup> Jorge Díaz, “El que avisa no es traidor,” Ceremonias de la soledad (Santiago, Chile:Editorial Nascimento, 1978) 57.

la violencia del juego desenfrenan avasalladores sentimientos de sexualidad reprimida y maternidad frustrada, de odio contra sí mismas y deseos de venganza. El “Muchacho” sin nombre (cuya esencia queda por ser definida), espectador ingenuo y temeroso en un principio, termina incorporándose libremente al juego de las dos mujeres, un juego que se repetirá en forma cíclica en un mundo sofocante, fantasmagórico y atemporal.

Mata a tu prójimo como a ti mismo ha sido calificada por la crítica como una pieza enigmática, dada la cantidad de claves ambiguas y contradictorias que contiene, las cuales exigen el máximo del itinerario interpretativo del lector/espectador. Su aplicación rigurosa, sin embargo, logra producir una plurivalencia de significados que derivan de distintas aproximaciones, con referencialidad ya sea al medio ambiente político, social, artístico o personal del autor.

Si se postula como referente el aspecto socio-político, Mata a tu prójimo provoca una imagen de metáfora de los elementos represivos de la España franquista, reflejo de su aislamiento y enclaustramiento, en debate xenofóbico con su propio pasado, con su propia historia. Las hermanas (cuyos nombres castizos denotan un carácter religioso) Poncia (femenino de Poncio Pilato y de un mártir cristiano del siglo II) y Nuncia (abreviación de Anunciación) expulsan del hogar a la hermana Salvia (diminutivo de Salvación) por envidia y por temor a “el qué dirán” y se encierran en su caserón (como las mujeres de Bernarda Alba, de García Lorca) a “vivir” su luto y guardar su secreto. Pero es un vivir que tiene poco de vida y mucho de muerte. “¿Nuestra manera de

vivir? . . . ¡Nuestra manera de morir, querrás decir!”<sup>69</sup> reflexiona Nuncia irónicamente. En otra ocasión, recordando su infancia, Nuncia dice, “¿Te acuerdas? . . . Entonces estábamos vivas, o por lo menos, eso creíamos” (214). Aun de niñas, su juego predilecto era matar insectos o pequeños animales y luego elaborar ceremonias de entierro: “Todas las semanas enterrábamos animalitos, insectos, pájaros . . . Yo los mataba. Tú les cortabas flores . . . Cantábamos . . .” (214). Matando a los animales, símbolos del inconsciente y de los instintos humanos más bajos, las hermanas niegan y reprimen necesidades básicas del ser humano, necesidades que sólo tendrán expresión en forma clandestina por medio de la imaginación y fantasía.

Desde un punto de vista humano, la obra pinta un retrato psicológico de dos seres atrapados en situaciones límites, situaciones que las conducen a elaborar sus propios mecanismos de defensa contra una realidad insoportable. Sumidas en la soledad del odio, culpa y vergüenza que las embarga, las dos mujeres renuncian a la vida en el mundo de “afuera” para sustituirla, por medio de la invención y del juego, con otra vida, la de la muerte en vida o la de la locura. Como en muchas obras del Teatro del Absurdo, elaboran un ritualizado esquema de evasión. Martin Esslin, al analizar la obra Las criadas de Jean Genet (con la cual Mata a tu prójimo tiene especiales coincidencias), explica que

[t]he ritual of wish-fulfilment is an act that is wholly absurd--it is futility mirroring itself; the wish to accomplish something which can never bridge the gulf that

---

<sup>69</sup> Jorge Díaz, Mata a tu prójimo como a ti mismo, en Howard L. Quackenbush, Teatro del absurdo hispanoamericano (Mexico: Editorial Patria, 1987) 218. Todas las citas serán de esta edición.

separates the dream from reality; the sympathetic magic of the primitive who is unable to face the cold, implacable hardness of the real world. Such ritual belongs in the world of neurosis and compulsive obsessions. It is the expression of a withdrawal from life.”

La culminación del juego ritual que ejecutan es el “asesinato.” Daniel Zalacaín esclarece que el valor psicológico del asesinato simbólico en el teatro representa una “especie de comunión para liberarse de la angustia y del peso que les produce ser y existir en la realidad,”<sup>70</sup> es decir, sirve de medio de liberación y de exorcismo para los personajes (25). “Paradójicamente,” agrega Zalacaín, “a través del asesinato procuran inyectarle vida a lo que muere, ya que la muerte es impenetrable por el miedo y representa una realidad liberada” (25).

Hasta el momento, los estudios de Mata a tu prójimo, por parte de la crítica académica<sup>71</sup> y la crítica teatral periodística, han desmenuzado, casi en forma exclusiva, este carácter socio-psicológico de la obra. Sin embargo, no se han abordado aún las múltiples manifestaciones del aspecto autorreflexivo de la misma, es decir, la autoconciencia de la obra de su propio carácter de ficción, o sea, de su propia teatralidad; la autoconciencia del autor de su propio carácter de fabulador/creador; y por último, la autoconciencia de la obra de la complicidad creativa del lector/espectador, quien al desarrollar múltiples actos interpretativos se involucra íntimamente en el proceso

---

<sup>70</sup> Martin Esslin, The Theatre of the Absurd (Garden City, New York: Doubleday, 1969) 174.

<sup>71</sup> Daniel Zalacaín, “El asesinato simbólico en cuatro piezas dramáticas hispanoamericanas,” Latin American Theatre Review Fall (1985): 25.

<sup>72</sup> Ver Miralles-Etcheverry, Quackenbush y “Jorge Díaz” de Piña.

creativo del producto artístico. El examen de este elemento reflexivo rinde una rica gama de inesperadas revelaciones.

El carácter autorreflexivo de la obra queda explicitado desde un principio en el mismo título, el cual connota una fuerza centrífuga de movimiento que apunta hacia afuera (con el imperativo “mata a tu prójimo”) y que inmediatamente se vuelve sobre sí mismo (con el calificativo “como a ti mismo”). De ahí en adelante, el mundo creado sobre el escenario se desarrollará de acuerdo con sus propias reglas alucinantes -reglas que se dan explícita e implícitamente, ya sea en forma de mandamiento o de cuestionamiento-. Cuando el Muchacho llega a la casa de las hermanas, descubre que para poder permanecer en esa casa tendrá que seguir las pautas del juego impuestas por ellas, es decir, asumir el papel y el nombre que le tienen asignado. “Te llamas Bruno,” (205) le ordena Poncia. Y su “papel” no será el de pintor simplemente, como él pensaba, sino el de amante de Poncia y el de cómplice en el homicidio premeditado de la otra hermana.

Pronto se hace evidente que las normas que rigen la conducta de las hermanas y las que le imponen al Muchacho son las mismas que caracterizan y delimitan el quehacer teatral, superponiendo así un segundo nivel de ficción dentro de la realidad empírica de los personajes en el primer nivel de la ficción, o sea, un mundo de ficción dentro de la ficción. Como lo explica Oscar Rivera-Rodas,

[e]se nivel tiene a su cargo la función reflexiva, no sólo porque representa la conciencia de los personajes enfrentados a su propio recuerdo, deseos e imaginaciones, sino porque a través de ese nivel interior, el discurso

puede referirse a sí mismo en una auténtica reflexividad.<sup>73</sup>

A través de los tres actos hay numerosas referencias a un mundo voluble, conscientemente fabulado, creando un ambiente de elevada tensión, de desconcierto, de desequilibrio. Es un mundo irreal y atemporal. Cuando Nuncia niega la existencia de un pasado, Poncia contesta:

Podemos inventarlo, querida . . . Podemos inventar una casa llena de música, una hermana que canta . . . Podemos inventar un día de lluvia y la hermana que deja de cantar. Podemos inventar la violencia, la crueldad, el sadismo . . . y, luego, más tarde, podemos inventar los remordimientos y la soledad. (219)

La obra se estructura así a base de un juego constante de ruptura, de frustración de las expectativas creadas en la mente del receptor (en este caso un receptor doble, tanto el Muchacho en el interior de la obra como el lector/espectador en el exterior de la misma). Apenas se acepta la realidad de los hechos en el escenario, éstos cambian, se contradicen, se autodestruyen:

Nuncia: ¡Es estúpido lo que dices, Poncia! Sabes que no es verdad.

Poncia: Y ¿qué es verdad, Nuncia? . . . ¿Tu cuchillo . . . , tus tijeras . . . , mi sexo . . . , tu hijo muerto que, a veces siento vivir dentro de mí y que otras veces es un almohadón de plumas? (219)

Una y otra vez Poncia le previene al Muchacho: “Nada es verdad en esta

---

<sup>73</sup> Oscar Rivera-Rodas, El metateatro y la dramática de Vargas Llosa (Philadelphia: John Benjamin, 1992) 20.

casa . . . . He olvidado hasta mi nombre” (213) y “En esta casa nada es seguro” (220). Con el tiempo, el Muchacho aprende a desconfiar de las escenas metateatrales “actuadas” por las hermanas o de asumir conclusiones fáciles. Después de presenciar la secuencia que expone la historia de Salvia, el joven exclama: “Puede ser otro juego cruel. Los he visto repetirse aquí. He hecho un papel en ellos también. Para vivir en esta casa hay que saber jugar” (227).

El hacer así ostensible la artificiosidad de los hechos impone un distanciamiento forzado sobre el receptor (interior y exterior de la obra), desde cuya postura se hace posible dirigir la atención sobre el proceso mismo del discurso teatral y, a la vez, desempeñar un acto metadiscursivo de observarse a sí mismo. Los personajes se declaran conscientes de estar desempeñando un papel, conscientes de la posibilidad de su propia alteridad. En la siguiente secuencia del embarazo de Poncia, Nuncia, en un ataque de celos, apuñala el estómago de Poncia, del cual, en forma inesperada, se desparraman plumas por todo el escenario. Poncia reacciona filosóficamente al ataque, sin embargo, diciendo, “Nuncia, querida, qué manía tienes de destripar los almohadones. Siempre tienes que salirte del papel . . . La verdad es que hacía mucho calor para estar embarazada” (217). El comentario de Poncia enmarca la teatralidad de la escena y la desliga “de toda presuposición o de todo presupuesto que impida la aprehensión de su sentido como espectáculo.”<sup>74</sup> De esta manera, al quitarle credibilidad a los hechos representados, la obra se vuelve sobre sí misma y reenvía la atención del receptor hacia su lenguaje y hacia el propio proceso creacional, que se convierte a la vez en materia y tema, en sujeto y

---

<sup>74</sup> Rivera-Rodas 193.

objeto de la obra.

Por fin, al final del segundo acto, después de participar en una escena en la que las hermanas reviven un pasado horrible, el Muchacho reafirma en forma contundente el haber sufrido una transformación o alteración de su conciencia cognoscitiva como espectador al exclamar: "Ya sé todo lo que quería saber" (221). Estas palabras tienen un doble significado epistemológico, al nivel de la ficción y metaficción. No sólo ha aprendido él, al nivel de la ficción, el secreto que ha causado la locura de las mujeres, sino que ha llegado a tomar conciencia, al nivel metafictional, de su doble papel en el proceso creativo, o sea, el de actor/ creador, al ser partícipe activo en la fabulación, y el de espectador/ receptor, al ser partícipe activo en el proceso exegético de las situaciones dramáticas que se desarrollan delante de él. A estas alturas del encadenamiento dramático, el receptor ha podido arribar a esta conclusión gracias a la aplicación del proceso reflexivo del fenómeno de la recepción -la aplicación de distintos procesos de selección, anticipación y modificación de expectativas- por el cual lo han guiado los varios códigos signícos de los planos de la ficción y de la metaficción. Es decir, no sólo el mismo diálogo se refiere en forma directa a los resortes internos del hecho teatral, sino que sus principales signos (expresión kinésica de los personajes, espacio proscénico, vestuario y utilería) apuntan hacia su propia presencia material en toda su teatralidad, llamando la atención tanto sobre el proceso mismo de la representación como sobre el papel dramático de la instancia de la recepción.

Desde el primer momento, entonces, hay una "marcación" del sistema de códigos propiamente teatrales, estableciendo el nivel metateatral y,

por lo tanto, autorreflexivo de la obra. En la secuencia que abre la obra, al Muchacho se le asigna un nombre (“Te llamas Bruno”), su “papel” de pintor y luego su actuación como “verdugo”. El mismo deberá preparar el “escenario” de la actuación pintando todo de negro, “de luto riguroso” (204). “Tengo la pintura negra y las brochas,” dice Poncia. “Sólo me falta el pintor y la difunta” (205). Los actantes serán una víctima y dos victimarios. Poncia ordena: “Me tienes que ayudar. Matar será para ti como hacer el amor, ya verás” (205). A manera de traje de pintor improvisado, Poncia viste al Muchacho con “un gran camisón blanco lleno de puntillas” (207). La extraña reacción de Nuncia frente al Muchacho así disfrazado marca el poder transformador que tiene el vestuario como significante dramático. Una vez vestido y provisto de la utilería apropiada, potes de pintura negra y las brochas, el Muchacho anuncia el comienzo de su participación o “actuación”:

Muchacho: Voy a empezar.

Nuncia: *(Con un hilo de voz)* Yo también. (207)

Entonces, como en un trance, Nuncia se acerca al Muchacho y le cubre la cabeza con un lienzo blanco “como si fuera la toquilla de una virgen” (207). El hablante básico explica que el Muchacho “parece una mujer, ligeramente grotesca, pero tierno y poético” (207). El poder del cuadro es alucinante, frente al cual la misma Nuncia parece trasegarse a otro tiempo y, por lo tanto, a otro nivel de la ficción:

*(Sin un ruido, sin una exclamación, Nuncia le toca delicadamente la cara).*

Nuncia: ¡Salvia!

*(Luego le mete una mano por el escote del camisón y toca el pecho del Muchacho. El Muchacho, desconcertado, no se*

*mueve. Hay algo sexual en la escena que es chocante).*

(207-8)

Esta escena, fuertemente sugestiva y provocadora, es sólo un preámbulo a las varias secuencias metateatrales que se producen a lo largo del primer nivel de ficción teatral y que crean una fuerte tensión de desconcierto e incógnita.

Pero no siempre las secuencias vienen claramente enmarcadas por deícticos espacio-temporales que delimitan la “verdad” de su ficcionalidad, como en la escena recién descrita, sino al contrario. A medida que avanza el enunciado dramático, se van borroneando y oscureciendo las demarcaciones entre ficción y metaficción, verdad y mentira, agrediendo el horizonte de expectativas del receptor, quien termina incorporándose, a pesar suyo, al engranaje mismo del signo artístico. Cuando Nuncia le muestra al Muchacho el antiguo uniforme del desertor Bruno, para comprobar empíricamente que este personaje no es otra invención, el joven aprovecha la oportunidad para revelar el secreto de su identidad, de que es el hijo de Salvia que ha vuelto en busca de venganza. La escena ocurre en un momento culminante del tercer acto, enmarcando el poder creativo y transformador del lenguaje, y tiene un efecto inesperado. Poncia, al sorprender al joven y a su hermana, los confunde con Salvia y Bruno, y termina matando a Nuncia en un ataque de celos y rabia. Es entonces que el Muchacho se da cuenta, con horror, del efecto nefasto de sus palabras y se precipita a confesar:

“Le inventé esa historia. Le dije que era el hijo del soldado. . . No es verdad. . . ¡Dios mío, no era verdad ni una sola palabra de lo que le dije!. . . Vine por el anuncio. Nunca creí que. . . No tengo nada que ver con

ustedes ni con ese desertor. . . Era un juego. (229)

Sin embargo, Poncia se niega a aceptar la “verdad” y prefiriendo la “realidad” del juego, insiste: “¡Tienes que ser Bruno!. . . Por favor, por favor. . . ¡Tienes que serlo! No importa que tú y yo sepamos que es un juego. . . . Por favor, hazme creer que eres él” (229-30). Después de estas palabras, ocurre un brusco cambio escénico -por medio de un juego de luces y movimientos en cámara lenta- y se vuelve a la escena inicial, en la cual el Muchacho llega al caserón en busca de trabajo. Con esta repetición de la primera escena termina la obra. No obstante, en el momento en que se cierra el círculo del encadenamiento dramático sobre el espacio escénico, se inicia una nueva apertura hacia espacios reflexivos en la instancia de la recepción.

Mata a tu prójimo invita a la reflexión ontológica y metafísica por medio de una constante tensión entre distintos niveles, juego de espejos de la tensión existente entre significante y significado, artificio y realidad, arte y vida. La obra, al violar las expectativas de los códigos tradicionales del sistema teatral, induce a un cuestionamiento del sistema en sí, agudizando la conciencia estética del lector/espectador. Este se convierte en personaje clandestino del encadenamiento dramático al contribuir, por medio de la experiencia de la percepción y recepción, la identificación y el distanciamiento, a la realización del signo artístico dentro de lo que Oscar Rivera-Rodas llama “un tercer plano sintético” o “metateatro,” que existe en la conciencia del receptor. “En términos semióticos,” explica Rivera-Rodas, “el metateatro se ubica en dimensión cognoscitiva: en la pragmática de la recepción sobre la que confluyen el *hacer persuasivo* de

la emisión y el *hacer interpretativo* de la recepción.<sup>75</sup>

Una mirada más profunda revela que Mata a tu prójimo es una verdadera caja china, en cuyos receptáculos concéntricos se hallan escondidas, como reverberancias metafóricas, distintas facetas del propio autor -de su vida y de su psiquis en estado de conflicto-. Este estado conflictivo se ve corporizado en la clásica pareja de opuestos,<sup>76</sup> la que Severino João Albuquerque denomina “the violent double,”<sup>77</sup> que simboliza los dos lados de una persona, viviendo en una relación de amor/odio, queriendo anularse mutuamente, pero incapaces de vivir una sin la otra. Poncia-Nuncia y Nuncia-Poncia, como aparecen designadas por el hablante básico en el reparto, una vestida completamente de blanco y la otra de negro, reifican en sus juegos la tensión permanente en que vive Jorge Díaz, producto del conflicto entre su lado sensual e irracional y su lado intelectual y racional. El mismo autor confiesa abiertamente que “esta obra de alguna manera refleja para mí el momento psicológico en que me encuentro, que es un momento sobre todo de desconcierto,”<sup>78</sup> y que los enfrentamientos y agresiones entre los personajes, que se buscan en la oscuridad, “reflejan un conflicto interior que también es el mío” (3).

El conflicto entre las hermanas comienza en el momento en que echan de la casa a Salvia, la hermana más joven. “La locura que hay en esta casa empezó con ella, ¿verdad?” (220), indaga y especula el Muchacho. Hasta ese momento las hermanas formaban una sola unidad, como

---

<sup>75</sup> Rivera-Rodas, 4.

<sup>76</sup> Ver, por ejemplo, Las criadas de Jean Genet, Endgame de Samuel Beckett, Los siameses de Griselda Gambaro, El juego de Mariela Romero.

<sup>77</sup> Severino João Albuquerque, 229.

<sup>78</sup> Jorge Díaz, entrevista, “Jorge Díaz, dramaturgo chileno, laureado en España,” por Juan Ramón Silva, La Discusión 12 abril 1976: 3.

tres distintas caras de una sola persona. Poncia dice que

[É]ramos como un solo cuerpo, una sola mata de pelo rubio, una sola piel. . . Las tres dormíamos en una cama muy ancha, tan ancha como un jardín. Esa cama era nuestro mundo, entonces . . . . Ella era la única que estaba viva. (220)

El echar a Salvia representa descartar los componentes vitales más básicos de la personalidad. Salvia representa la espontaneidad, la rebeldía, la alegría y ganas de vivir. Salvia es la única de las tres que se entrega al amor y que logra satisfacer el instinto primordial humano de la procreación. La falta de Salvia produce el desequilibrio. Como señala Juan Andrés Piña, Salvia “sigue perviviendo en ellas como la culpa e imagen de lo que deberían tener y ser.”<sup>79</sup> Salvia representa todo aquello a lo que Jorge Díaz ha renunciado en su propia vida, sustituyéndolo con la vida de la imaginación y la fantasía, es decir, con la vida en el teatro. En él encuentra la familia, la amistad. “El grupo de teatro en su fase de ensayo e intercambio,” confiesa Díaz, “reemplaza para mí la vida matrimonial o de pareja (que no la tengo), la vida social amistosa (que no la tengo).”<sup>80</sup> Y en una reciente conferencia llega a declarar que su búsqueda por una patria también ha terminado en el teatro. “Creo que mi patria es el teatro. Fue en un escenario donde descubrí el sexo, la libertad, la risa y la palabra.”<sup>81</sup>

Así como las tres hermanas representan tres facetas distintas de

---

<sup>79</sup> Juan Andrés Piña, “Jorge Díaz: La vanguardia teatral chilena,” Teatro: Ceremonias de la soledad (Santiago, Chile: Editorial Nascimento, 1978) 42.

<sup>80</sup> “Lo no racionalizable en Jorge Díaz,” Fortín Mapocho (Santiago) 29 octubre 1984: 13.

<sup>81</sup> Jorge Díaz, “El memoricidio,” Conferencia en CUNY Graduate Center, 18 abril 1994.

una sola personalidad -la del autor-, el Muchacho lo corporiza en carne propia puesto que sus actuaciones mimetizan vivencias propias del autor. El ingenuo Muchacho (que dice ser pintor de cuadros) viene a pintar paredes, cuyo fin es que sirvan de fondo para el asesinato de Nuncia, es decir, como un decorado para un teatro dentro del teatro. El joven Jorge Díaz también es pintor además de arquitecto, y una tarde se presenta en el teatro del ICTUS para pintar bastidores. En un poema autobiográfico, Díaz lo recuerda así:

Y, de pronto, un día:  
 “Oye, ven por aquí a echarnos una mano para pintar  
 un decorado . . . como eres arquitecto” . . .  
 Esa tarde es picado por el bicho  
 el bicho maldito del teatro  
 Sigue cursos vespertinos de teatro  
 un poco avergonzado  
 ¡Y se transforma en enfermo crónico!  
 Deja la arquitectura  
 Deja su familia  
 Deja Chile  
 Se dedica exclusivamente a escribir teatro<sup>22</sup>

Al igual que Díaz se entrega a una profesión que descubre sin querer, el Muchacho en Mata a tu prójimo como a ti mismo también comprende y acepta la inevitabilidad de su destino y decide quedarse en la casa de las hermanas. “Es que no puedo irme. . . . Ustedes no me eligieron a mí. Yo tampoco las elegí a ustedes. Fue el azar” (224).

Si se tiene en cuenta la vida y la totalidad del opus diaciano, se

---

<sup>22</sup> “Jorge Díaz,” Teatro: Ceremonias de la soledad 52.

puede ver claramente que la que ha sido designada por la crítica como la más enigmática de sus obras, resulta ser la más abierta y reveladora y la más personal. En ella podemos ver al mismo autor (el Muchacho) en el acto de crear imágenes, de actuar, de “jugar,” por medio del proceso de autoconstitución existencial, es decir, vemos al “ser humano constituyéndose a sí mismo en su autopercepción mediante la reflexión sobre sus propios actos, corrigiéndolos e intentando modificarlos con la introducción de actos potenciales del deseo incrustados en los actos reales de su existencia pragmática.”<sup>83</sup> En ella Díaz establece también la relación más estrecha con el público/lector, puesto que Mata a tu prójimo como a ti mismo es un espejo en el cual él mismo se refleja, con todas sus obsesiones, sus conflictos y su particular visión de mundo. Para Jorge Díaz “la felicidad no existe” y “los momentos de felicidad son sólo espejismos efímeros. Son válidos, pero efímeros.”<sup>84</sup> Ante la falta de felicidad, lo que es importante, entonces, es el proceso vital en sí. De acuerdo con Díaz, este proceso implica un estado permanente de enfrentamiento, que es cuando salen a flote los instintos básicos humanos. El lo explica así:

Para mí, la vitalidad, la vida, es una interacción de sexo y violencia, una constante actitud de ruptura. Son los dos elementos que determinan al hombre; no veo otro. Y es fantástico que así sea. El sexo siempre significa enfrentamiento. Es lo que permite mantenerse vital.<sup>85</sup>

Dentro de este esquema, el arribar a un estado de estabilidad implicaría

---

<sup>83</sup> Rivera-Rodas, 4.

<sup>84</sup> María Olga Delpiano, “Jorge Díaz: La felicidad no existe; es un espejismo efímero,” EL Mercurio 7 diciembre 1984: 8.

<sup>85</sup> Delpiano, 8.

inmovilizarse, estancarse. Por eso los personajes de Jorge Díaz continúan enfrentándose infatigablemente, en forma cíclica, en busca de esos momentos efímeros de vitalidad, de confrontación, en donde yace la posible, y también fugaz, felicidad.

## B. Teatro del absurdo socio-político

### 1. Latinoamérica

La década de los años sesenta es un período de violentos trastornos sociales, de crisis ideológicas y de profundos cambios políticos, tanto en América Latina como en otras partes del mundo: guerras civiles, golpes militares, protestas y demostraciones; liberalización sexual, el Segundo Concilio Vaticano, la Revolución Cubana, la Guerra de Vietnam; drogas, dictaduras, persecuciones. Estas vicisitudes sociales generan o son producto de una concientización general por parte de sectores marginados de la sociedad de su estado de dependencia tanto social y económica como política y cultural. El inconsciente colectivo anhela tomar control de sus vidas, definir sus propios destinos.<sup>1</sup>

Al mismo tiempo, el teatro latinoamericano atraviesa por su propia crisis de conciencia colectiva al llegar a la realización de que a pesar de ser mayormente un teatro preocupado por las injusticias sociales y políticas de cada país, es en definitiva un teatro para un público burgués, producto de escritores de esa misma capa social hegemónica. Es decir, los dramaturgos, al igual que otros escritores latinoamericanos de esta época, toman conciencia de que el suyo es un arte elitista, un arte que corresponde a los sistemas de valores estéticos vigentes en los grupos culturalmente dominantes. Como resultado de esta toma de conciencia se empieza a escribir un teatro nuevo, cuya principal consigna unificante es arte para todos,<sup>2</sup> un teatro del pueblo y para el

---

<sup>1</sup> María Bonilla y Stoyan Vladich, El teatro latinoamericano en busca de su identidad cultural (San José, Costa Rica: Cultur Art, 1988) 19.

<sup>2</sup> Virginia Ramos Foster, "Variations of Latin American Third World Drama," Latin American Literary Review 2.3 (Fall-Winter 1973) 36.

pueblo.<sup>3</sup> Gracias al carácter específico del discurso teatral, el cual adquiere expresión a través de un acto social público, un rito comunal, éste ofrece una oportunidad directa única para llegar a un nuevo público históricamente marginado.

En casi todos los países hispanoamericanos en las décadas de los '60 y '70, hay un auge del teatro popular. Aparecen grupos de teatro aficionado formados por estudiantes, obreros o campesinos.<sup>4</sup> Mayormente son grupos itinerantes que viajan a zonas marginales del país, como el campo, el puerto, o las minas, haciéndose accesibles a un público nuevo que nunca tuvo la oportunidad de ver un espectáculo teatral. Para lograr dicha accesibilidad, el teatro se sale de las salas tradicionales para representar en lugares como las calles, callejones, plazas, o galpones. La mayoría de los grupos adoptan la creación colectiva como forma de trabajo, la cual exige una participación y/o aportación activa del público, transformando sus espectáculos en base a esta aportación. Lo esencial de las funciones son las discusiones con el público después de cada función. En Colombia, para el llamado Nuevo Teatro, la médula o la razón de ser, comenta Beatriz Rizk, "es el compromiso individual y colectivo de los participantes con su contorno social y la decisión de tomar parte activa en su proceso de transformación."<sup>5</sup>

Omnipresente en este teatro comprometido es la preocupación socio-política, cuyo principal núcleo semántico es la opresión y el colonialismo cultural, político y económico. El lema, entonces, es

---

<sup>3</sup> Augusto Boal, Teatro del oprimido 1, teoría y práctica (México: Editorial Nueva Imagen, 1980) 227-29.

<sup>4</sup> Ramos Foster 35-43; para los antecedentes de este "nuevo" teatro ver Beatriz J. Rizk, El nuevo teatro latinoamericano: una lectura histórica (Minneapolis: The Prisma Institute, 1987).

<sup>5</sup> Rizk 21.

liberar a Hispanoamérica del imperialismo y la opresión,<sup>6</sup> reemplazándolos con un nuevo socialismo basado en la realidad latinoamericana. El nuevo teatro se propone educar al público, hacerlo consciente de su identidad y de la realidad que lo oprime y que considera superable, hacerlo cuestionar su sistema de valores, despojándolo de las prioridades burguesas de una sociedad mecanizada.

Además de este teatro de creación colectiva (en el que el público participa como sujeto y objeto en la obra), también continúan los trabajos de artistas individuales, quienes combinan el compromiso social y político con una gran capacidad artística dentro de los parámetros de un teatro más tradicional.<sup>7</sup> Diana Taylor se refiere a este período como uno de “fervent, productive process of theatrical transculturation as dramatists took recognizable ‘First World’ models and changed them into vehicles capable of expressing ‘Third World’ realities.”<sup>8</sup> El ICTUS en Chile, así como en el resto del continente (sur y centro) americano, radicaliza sus ideas, y se compromete con “el hombre de Latinoamérica de hoy.” Una vez que sube al poder la Unidad Popular de Salvador Allende, el dramaturgo Sergio Vodanovic propone salir con un teatro nuevo, que tenga la misma “audacia y originalidad del experimento político chileno”<sup>9</sup> y que sirva de medios apropiados de expresión a las grandes masas.

Jorge Díaz, desde su exilio voluntario en España, se declara

---

<sup>6</sup> Ramos Foster 36.

<sup>7</sup> Cf. Pedro Bravo-Elizondo, Teatro hispano-americano de crítica social (Madrid: Colección Nova Scholar, 1975).

<sup>8</sup> Diana Taylor, Theatre of Crisis: Drama and Politics in Latin America (Buenos Aires: Editorial Paidós, 1968): 7.

<sup>9</sup> Sergio Vodanovic, “La experiencia teatral chilena: ayer, hoy, mañana,” EAC (Escuela de Artes de la Comunicación), Universidad Católica de Chile, 1 (enero 1972): 9.

solidario y participe de este nuevo movimiento teatral y propone una serie de directivas propias en sus "Notas sobre el nuevo teatro latinoamericano." Lo nuevo que Díaz promulga concuerda totalmente con las ideas expresadas por otros dramaturgos del continente sudamericano, o sea, la necesidad de una "búsqueda de formas de trabajo en equipo, detección de públicos nuevos y búsqueda de un lenguaje nuevo."<sup>10</sup> Además, el autor sugiere que un cambio radical debe realizarse en el dramaturgo mismo, que de ser un literato intelectual, debe tornarse en hombre de teatro. Esto lo logrará por medio de la experiencia directa con todas las facetas de la producción dramática, de trabajo en equipo, por medio de un contacto vivencial con su público.

Jorge Díaz vivió esta experiencia de "hombre de teatro" en sus giras por España con su teatro itinerante, el grupo Teatro del Nuevo Mundo, experiencia que dice haberlo marcado para siempre. En una entrevista en 1968 confiesa lo siguiente:

Hoy por hoy me siento bastante alejado de ciertas formas de vanguardia que utilizaba antes. . . . Lo que ahora me parece urgente es hacer un teatro de emergencia, de testimonio inmediato, como comentario a la realidad. Un teatro funcional y directo, que esté ligado a hechos locales bien determinados. Para ello utilizo un material vivencial circunscrito a América Latina.<sup>11</sup>

Pero el propósito de su nuevo teatro no es incitar al público a una acción inmediata, como proponía Boal, por ejemplo, sino algo menos

---

<sup>10</sup> Jorge Díaz, "Notas sobre el nuevo teatro latinoamericano," Teatro difícil (Madrid: Escelicer, 1971): 30.

<sup>11</sup> Jorge Díaz, entrevista, "Jorge Díaz regresa a Chile," por María Luz Mellón, Madrid (29 setiembre 1971): 12.

radical: “crear conciencia, preparar un cambio de mentalidad, formar sensibilidades.”<sup>12</sup> Con este espíritu de cambio y renovación, Díaz escribe Topografía de un desnudo (1966), Introducción al elefante y otras zoologías (1968), La pancarta (1970), y Americaliante (1971).

Pero antes de examinar de cerca las nuevas obras recién mencionadas, tan abiertamente provocativas, es necesario remontarse al que él denomina su período “europeizante” en Chile para sacar a relucir dos obras poco conocidas, en las cuales se encuentran ya los principios de una evolución en nuevas direcciones. Estas son El nudo ciego (1962) y Algo para contar en navidad (1964).

En términos generales, todas las obras del autor hasta este momento tienen una preocupación social. En cada una de ellas se fustigan diferentes desajustes sociales, pero, como señala Gerardo Claps, “a ellos se llega mediante la abstracción, mediante la idea o el símbolo”<sup>13</sup> -como ser, el de la burocracia inhumana o de la caridad falsificada, del desamparo de los oprimidos o del matrimonio-institución cuando se vuelve vacío de amor-. En ellas expresa las frustraciones del ser humano por vencer la corrupción de las convenciones o por romper su cerco de soledad. De acuerdo a Claps, “su teatro del absurdo está impregnado de connotaciones sociales, pero difícilmente ellas aparecen en la trama. . . . Ahora, en cambio, se va acentuando la incorporación del drama social a la escena” (110).

La primera obra que demuestra este cambio del que habla Claps es

---

<sup>12</sup> Orlando Rodríguez, “Jorge Díaz: Autor con percusión,” Chile Hoy (11 noviembre 1972): 21.

<sup>13</sup> Gerardo Claps, “Jorge Díaz, dramaturgo chileno,” Comunidad 4.17 (1968): 110.

El nudo ciego.<sup>14</sup> El mismo Díaz confiesa, en 1962, que después de haber escrito las primeras cuatro obras “absurdistas”, estaba tomando conciencia de que “ya iba cayendo en una retórica” y por eso comenzó a escribir una nueva obra en la que “faltará la comicidad y tendrá un marcado tono metafísico.”<sup>15</sup> El crítico Hans Erhmann adelanta los siguientes datos sobre la “nueva obra” que Díaz estaba escribiendo:

Los protagonistas son dos mineros y una mujer. Para Díaz, la mina es como el hombre subterráneo, el inconsciente. Los mineros suben y bajan constantemente. Son como viajes de la conciencia a la subconciencia. No se conocen los dos mineros, pero comparten cama y amante. Ella es el nexo que los une, el prisma porque [sic] pasa la realidad. (s. p.)

El título provisional de El nudo ciego, dijo Díaz, era Una cama de carbón caliente.<sup>16</sup> Este título hacía referencia a la “cama caliente,” nombre que se daba en Chile al sistema de usar el mismo lecho para obreros que trabajaban turnos distintos en las minas de carbón. En esta obra germinal, Díaz crea un mundo oscuro de pesadilla, irrealidad y misterio. La ambientación del espacio escénico invariable, el cuarto de una choza, es afectada únicamente por la iluminación de una vela y el fulgor rojizo de las chimeneas de la mina que se vislumbra por la ventana, que ayudan a subrayar los distintos momentos, el transcurso de las horas y las tensiones emocionales. Aunque toda la acción transcurre en la choza, por boca de los personajes nos enteramos también del

---

<sup>14</sup> Jorge Díaz, El nudo ciego, manuscrito inédito, Santiago de Chile, 1964.

<sup>15</sup> Hans Erhmann, “El hombre de la botella,” Ercilla (11 julio 1962): s. p.

<sup>16</sup> Claps 111.

acontecer en la profundidad de las minas. Los protagonistas de la obra son Clara y dos mineros, "el Sangre" y "el Diamante", que comparten la cama de Clara, más un juez, quien, irónicamente, es ciego. El primer acto comienza con la investigación del asesinato de Clara. En la miserable choza que comparten Clara y los dos mineros, el juez interroga al Sangre, a quien sospecha de haber asesinado a Clara. Mientras esperan la llegada del Diamante, a quien el juez desea interrogar también, se enteran de que éste acaba de morir en una explosión en la mina, dejando trunca la investigación. En el segundo acto, rompiendo la ordenación cronológica, la acción transcurre en un tiempo anterior al delito, en el que se revela la compleja y conflictiva relación de Clara con los dos mineros, cuyos papeles son desempeñados por el mismo actor. El tercer acto (o "tiempo," como señala la obra) empieza donde termina el primero -con la interrogación del Sangre-. El juez admite que no le interesa llegar a la verdad; simplemente cumple con la rutina obligatoria. No se sabe si la muerte del Diamante (inclusive, la de la misma Clara) fue accidente o suicidio. La verdad y la mentira, la realidad y la ilusión se entremezclan. El juez reconoce el cuerpo de Clara, al palparlo, como el de la niña que él había violado años atrás, pero se jacta de que nunca fue acusado del delito. Además descubre que Clara al morir estaba embarazada, pero calla. Más tarde, una "nueva" pareja (que son los mismos actores de antes) viene a arrendar la cama caliente. El dueño de la choza les cuenta del asesinato ocurrido allí y se queja, además, de que hay un vagabundo, el Sangre, que viene a dormir al lugar a escondidas. Aunque a pesar suyo, la pareja se queda igual, como impulsada por algo o alguien a hacerlo.

Clara: . . . ¡Vámonos de aquí! No es un buen sitio para

nadie. ¡Vámonos, por favor!

El Diamante: Es mejor que el frío de la playa. Además, tú dijiste que conocías esto. Te viniste derecho hasta aquí. ¡Ahora déjame tranquilo!

El público en la sala todavía no sabe los nombres de los “nuevos” personajes, aunque ni ellos mismos parecen saberlos con certeza.

Clara: . . . ¡Diamante, no vayas! . . .

*El Diamante mira extrañado a Clara sin comprender. Un silencio.*

El Diamante: ¿Por qué me llamaste Diamante? Sabes que no me llamo así.

Clara: No sé. No me di cuenta. (80)

Cuando el Diamante está por irse a su turno en la mina,

*“Clara lo detiene con un gesto casi involuntario.*

Clara: ¡Diamante!

El Diamante: ¿Otra vez? ¿Quién era ese Diamante para que lo recuerdes así? ¿Qué quieres?

Clara: Nada, nada . . .

El Diamante: ¿Me dirás ahora tu nombre?

Clara: Los nombres no importan.

El Diamante: Entonces, te llamaré Clara.

Clara: ¿Por qué?

El Diamante: Me recuerdas a alguien. (82)

Poco después de irse el Diamante, aparece el Sangre. El hablante básico indica que *“Clara no parece asustada ni sorprendida. Está como ensimismada. Se miran.*

El Sangre: Me dicen “el Sangre” . . . (Pausa)

¿Cómo te llamas? . . .

Clara: Clara.

El Sangre: Dicen que maté a alguien.

Clara: Lo sé.

El Sangre: Entonces ya podemos hablar. Tenía miedo.

Se acuestan en silencio y apagan la vela. La obra termina con sonidos de *“lluvia semejantes a los de la primera escena de la obra”* (84).

El nudo ciego se distingue de las obras absurdistas por varias innovaciones o cambios, tanto estilísticos y temáticos como técnicos. Por primera vez, Díaz introduce un referente geográfico concreto, el uso de un lenguaje coloquial, y hay además falta de su usual comicidad. Al mismo tiempo, con esta obra se introdujo una innovación técnica para su estreno en el Teatro La Comedia del ICTUS en 1964; idea de Jaime Celedón, director del Teatro ICTUS de Santiago de Chile, quien, como dice una “nota explicatoria” del manuscrito, “decidió hacer con ella un montaje experimental con adecuación electrónica.” Para la función cada espectador fue provisto de un audífono, por el cual se escuchaba la voz interior de los personajes. De esta manera se trató de representar físicamente el fluir de la conciencia, recuerdos, deseos y fantasías, en una segunda mimesis en el mismo lugar y tiempo de la primera ficción. Los discursos del fluir psíquico aparecen intercalados en momentos apropiados del diálogo en escena, como una suerte de ecos poéticos, creando un efecto cinematográfico de simultaneidad y confluencia de la realidad consciente con la inconsciente. Desgraciadamente, este intento de escenificar la reflexividad discursiva no tuvo el efecto deseado sobre el público o la crítica de Santiago, hecho que relegó esta interesante y original obra a un injusto olvido.

A pesar de que en el encadenamiento dramático los personajes hablan con un lenguaje realista, de intención puramente comunicativa, a diferencia de las líricas y cómicas asociaciones libres de muchas de sus obras absurdistas, no se trata aquí de una pieza costumbrista dado el elemento fantástico que se introduce al final de la obra con la reaparición de personajes cuya realidad o existencia física se pone en duda. Los personajes parecen más ánimas en pena que seres de carne y hueso, condenados a una vida eterna de sufrimiento, como atrapados en un infierno, por pecados que ellos mismos desconocen o por un pasado turbio cuya comprensión se les escapa. Son sombras anónimas destinadas a desempeñar un papel que no saben o no pueden resistir. El juez, al tocar el cuerpo inerte de Clara, comenta:

Parece terrible. . . y no es ni siquiera importante.

Aunque la hubiera muerto yo mismo, en este momento, ya la estaría olvidando. Son demasiadas horas para estar en vela, aun para un cadáver sin nombre y sin historia. (70)

Los nombres simbólicos tratan de definir a estos seres, dándoles aunque sea una semblanza de identidad, aunque no de sustancia individual. Clara se llama así por el nombre de la lancha de su padre, "agua clara," el Diamante por ser "duro," el Sangre por haber matado a un hombre. El policía quiere que lo llamen por su nombre verdadero, Angel Gallardo, pero el Juez se lo niega: "No te hagas ilusiones. Tienes más de perro guardián" (4).

Igual que en los dramas absurdistas, hay una relación de opresor/oprimidos. El Juez es el típico victimario que proviene de la clase dirigente, para quienes la justicia es una manera de ejercer el poder sobre los pobres:

Juez: Estás perdido. ¡Lástima que seas pobre! Si fueras rico podrías tratar de comprarme. ((65))

Pero a pesar de que el Juez es un ser aborrecible, no es ridiculizado hasta la caricatura, como lo son todos los victimarios en las obras absurdistas, sino al contrario, se muestra que en este mundo de pesadilla ni siquiera el Juez logra escapar del infierno. Como lo revela la siguiente secuencia entre el Juez y el Sangre, tanto la víctima como su victimario viven en su propio mundo de oscuridad.

Juez: *(En voz baja)* ¿Cómo es la oscuridad, adentro?

El Sangre: Todas las oscuridades son iguales.

Juez: Quiero decir. . . en la mina.

El Sangre: Lo peor es no saber si al cavar la galería voy bajando o subiendo. Me gustaría saber eso. Si llevo la dirección del aire libre o voy enterrándome más. Uno puede estar convencido que va hacia arriba y, en realidad, no hace más que alejarse más al fondo.

Juez: Todos creen que un ciego ve negro. La noche, dicen. No. Yo veo todo rojo, perpetuamente rojo. (23)

Después de esta confesión en el escenario, por medio del “canal interno” (es decir, los audífonos), se oyen los miedos y anhelos secretos de cada hombre:

El Sangre: Sólo saber eso. . . la dirección que lleva.

Juez: Podría haber sido negro, pero es rojo.

El Sangre: Salir, salir afuera de uno mismo.

Juez: Quisiera sólo un poco de sombra, pero no un sol en cada ojo. . . (23)

El nudo ciego pinta una visión agobiante del mundo. La vida de

los pobres es una trampa sin salida; son condenados de antemano. Y al igual que en las obras absurdistas del autor, los oprimidos “aguantan y no entienden mucho lo que sucede.”<sup>17</sup> La muerte, sin embargo, es diferente en El nudo ciego. No se trata aquí del asesinato simbólico, como representación de un rito (El cepillo de dientes, Liturgia para cornudos, Mata a tu prójimo como a ti mismo), o de una muerte redentora (Requiem por un girasol, El velero en la botella, El lugar donde mueren los mamíferos, Canción de sordos), donde “la muerte adquiere una elocuencia vital” (41), o de una muerte definitiva por agotamiento (como en El locutorio). El típico tema ordenador de Díaz, del debate entre la vida y la muerte, adquiere en esta obra un giro inesperado, desconcertante, creando un verdadero nudo ciego metafísico, sin principio ni fin. La muerte en El nudo ciego no es una muerte definitiva, sino tenue y precaria, como resultado predecible de la precariedad física y emocional de las vidas de estos personajes. Y la precariedad de estas vidas -y de estas muertes- es tan ineludible y real como el enigma y la ambigüedad son parte ineludible de lo que llamamos, o creemos ser, la realidad.

Con la siguiente obra, Algo para contar en navidad,<sup>18</sup> Jorge Díaz da un paso concreto hacia lo que aspiraba en forma teórica, que es el llegar a un público nuevo, en espacios no tradicionales. En una nota autobiográfica en la contratapa de la edición, Díaz informa que esta pequeña obra en un acto fue escrita “para ser representada en un salitrero del Norte de Chile,” y en las acotaciones explica además que podía “representarse en cualquier sitio medianamente despejado, no

<sup>17</sup> Piña, Ceremonias de la soledad 38.

<sup>18</sup> Jorge Díaz, Algo para contar en navidad (Barcelona: Ediciones Don Bosco, 1974). Todas las citas serán de esta edición.

necesariamente un teatro convencional.” (9) El hecho de que Jorge Díaz, el autor de moda de una minoría culta santiagueña, hubiese escrito una obra dirigida a un grupo humilde en un lugar remoto del país, demuestra que ya antes de salir de Chile, había iniciado ese cambio de orientación, del cual escribiría unos años más tarde en España.

Algo para contar en navidad se distingue de todas las otras obras del opus diaciano. Según Howard Quackenbush, se trata de una “pastorela contemporánea.”<sup>19</sup> La pastorela es una forma dramática cuyo origen se remonta a los viejos Autos de Navidad del siglo XIII<sup>20</sup> y que continúa representándose por toda Hispanoamérica hasta nuestros días. Existen múltiples adaptaciones y variantes de este género popular, sin embargo, todas comparten el mismo propósito: la celebración del nacimiento del niño Jesús. Por lo general, el patrón anecdótico más popular consta de la aparición del ángel a los pastores en Belén, a quienes anuncia la buena nueva, y la procesión de éstos, llevando humildes regalos, al pesebre donde yace el Niño.<sup>21</sup> Quackenbush explica que a través de las distintas épocas se han agregado otros temas, como el de “las posadas”, que dramatiza la búsqueda de albergue por la Virgen María y San José. También hay autores que han aprovechado el tema tradicional de “los pastores” para incorporar el tratamiento de toda clase de problemas sociales coetáneos. En cuanto a signos escenográficos, las pastorelas tradicionalmente incluyen música, canto y baile.

Teniendo en cuenta este patrón modelo de la pastorela, es fácil

---

<sup>19</sup> Howard L. Quackenbush, “Jorge Díaz, la desmitificación religiosa y el culto a la vida,” Estreno 9.2 (otoño 1983): 12.

<sup>20</sup> Marcelino Menéndez y Pelayo, Historia de la poesía hispanoamericana (Santander: Aldus, 1948): 201.

<sup>21</sup> Howard L. Quackenbush, “The Other *Pastorelas* of Spanish American Drama,” Latin American Theatre Review 6.2 (1973) 55-6.

apreciar lo distinto y novedoso de Algo para contar en navidad, no sólo dentro del esquema general del género sino también dentro del panorama artístico del autor.

Por empezar, la acción de la pastorela de Díaz transcurre no en el Belén de la antigüedad, sino en el lugar y tiempo de los espectadores en la sala. El argumento es muy sencillo, estructurado a base del esquema metateatral del teatro dentro del teatro. Un grupo de aficionados de pueblo de pocos recursos se reúnen, como todos los años, para presentar el drama navideño. Pero todo sale mal. Los “actores” no aparecen, la escenografía no se termina a tiempo, el maquillaje del año anterior alguien se lo llevó a su casa, el burro se escapa camino de la función y las estrellas de papel no quieren quedarse clavadas. Para colmo, no se encuentra música de fondo adecuada porque nadie en el pueblo tiene un disco de villancicos. Para salir del paso, encuentran a una vieja con guitarra, que lo único que pide es poder aprovechar la función para dedicarle una canción a sus nietos. Pero cuando finalmente la función está por empezar, aparece en escena una pobre indigente embarazada, quien da a luz sobre el escenario, rodeada por los solícitos “actores”, arruinando la ilusión dramática por completo.

En Algo para contar en navidad, utilizando la tradición pirandelliana de la autorreflexividad creativa, Díaz coloca el énfasis principal en la visión de un arte que se examina a sí mismo y que a través de un proceso de desmantelamiento de las convenciones teatrales construye una nueva realidad. Y esta nueva realidad sólo logra realizarse con la participación creativa del lector/espectador, el cual de entrada se ve forzosamente involucrado como testigo y partícipe en el encadenamiento dramático. Desde “antes de empezar” la acción sobre el

espacio escénico propiamente dicho, a medida que se va llenando el espacio de butacas, se hace evidente el proceso de agresión a la convención social de la ilusión dramática. Con la entrada inesperada del Director desde la sala, se produce una ruptura del arco proscénico y, para mayor consternación del público, éste se dirige a uno de ellos preguntándole si ha visto a su asistente “el Chinche.” Unas escenas más tarde, dos “espectadores” (Blas y el Flaco) suben al escenario para darle una mano al Director, cuando todo el andamiaje escénico se le viene encima:

*(Surge una voz de entre el público)*

ESPECTADOR: ¿Le echo una manita, compañero? . . .

*(El DIRECTOR mira sorprendido. Se acerca desde el patio de butacas un hombre de unos 40 años, gordo y bonachón)*

DIRECTOR: *(Desconcertado)* ¿Qué? . . .

ESPECTADOR: Puedo sujetarle su tinglado. No se haga mala sangre. (18)

De esta manera, el público se encuentra incorporado sin darse cuenta dentro de los parámetros del montaje, porque lo que cree ser un descuido o torpeza de la compañía de aficionados, es, en realidad, parte del primer nivel ficcional de un vertiginoso juego de niveles metateatrales, cuyas fronteras se deslizan, se confunden y terminan fundiéndose al final en una realidad más compleja y mucho más elocuente.

Es evidente que el público que acude a la representación de un drama navideño viene provisto de ciertos referentes sociales y códigos estéticos con respecto a lo que verá en las tablas, pero Jorge Díaz desafía y hasta ridiculiza estas ideas preconcebidas al montar frente a sus ojos no la pastorela tradicional que esperan ver sino una

autoparodia de gran comicidad. Lo que resalta de entrada es el inesperado ritmo del desplazamiento proscénico y kinésico que en lugar de organizado y relajado es caótico y accidentado. En vez de una escenografía mimética “bien hecha”, los espectadores se encuentran con bastidores en blanco, nubes por colgar, estrellas y palmeras por pintar. En vez de los personajes tradicionales, aparecen aficionados del pueblo corriendo de un lugar a otro en preparación de la función. El hablante básico describe la escena: “Cunde el nerviosismo y reina la improvisación. Se ensayan luces, se escuchan voces y gritos. Antes de empezar -y mientras la gente va entrando y sentándose- cruzan de un lado a otro muchachos de buena voluntad llevando escaleras, botes de pintura y trozos de tela” (9). La acción del Director es la que emite más violencia:

*(Nervioso, le grita muy fuerte a alguien que se supone está en la cabina de control eléctrico o entre bastidores)*

DIRECTOR: . . . ¡Julián, dame una luz aquí, sobre el decorado!

UNA VOZ: ¿Qué decorado? . . .

DIRECTOR: ¡El que estoy tratando de armar, pedazo de animal! (12)

El tono del ambiente en vez de recatado y solemne es agresivo, irreverente y cómico. Los niveles de ficción/metaficción se mezclan y confunden aún más al desplazarse los nombres de los personajes de un nivel metateatral a otro, poniendo en juego los espejismos ficcionales de la identidad.

DIRECTOR: . . . ¡No te quedes ahí parado como un poste!

Dile al Arcángel San Gabriel y al Niño Dios que se

empiecen a maquillar.

CHINCHE: Pero usted dijo que el tío Hilario se llevó todo el maquillaje que sobró el año pasado.

DIRECTOR: Para el Arcángel y el Niño Dios basta un poco de talco.

CHINCHE: Todavía no se sabe si el Niño Dios podrá venir. No le querían dar permiso. (12)

El ritmo dramático continúa en ascenso, paralelamente al inexorable desmantelamiento y desprestigio del hecho teatral. Se echa abajo el efecto transformador de la utilería (las estrellas son “de pacotilla”), del vestuario (las túnicas son “cortinas usadas”), del rol (“¿San José fumando?”), y hasta del mismo enunciado dramático (“mentiras,” “historias que inventan los curas”). Por fin, después de innumerables desastres y calamidades se improvisa la representación. El Director, desesperado pero todavía ilusionado, emite las instrucciones de escena, aunque con toda clase de concesiones a su integridad artística. Blas, el espectador solícito, accede a desempeñar el papel de San José, “si me dejan fumar un pitillo durante la función para calmar los nervios. . . .” (26). La vieja “con cara de alpargata” (27) se convierte en María, y “el Chinche” hace de San Gabriel aunque se resiste hasta el último momento: “Siempre me han dicho que no sirvo para Arcángel, señor. Debe ser algo congénito. . . No es culpa mía, se lo juro. La cosa celestial se me da fatal, señor. . . .” (17) Pero el Director ya está resignado: “Anda, anda, la cara te ayuda poco pero te colocaré de espaldas y en la oscuridad. . . total, para salir del paso.” (17)

La acción se vuelve aún más caótica cuando aparece desesperada “la

Moña” (la torpe dependiente del bar de enfrente), pidiendo ayuda para una pobre mujer embarazada, a quien nadie en el pueblo ha querido auxiliar. “Al borde de la crisis nerviosa,” (32) el Director se niega a gritos, mirando impotente cómo le desmantelan los bastidores y el vestuario -que “ahora servirán para algo” (32)- para improvisar un rincón y una cama para “María,” la embarazada. La lucha de voluntades produce una especie de contrapunto rítmico en ascenso, de movimiento y sonido, y de niveles metateatrales. A gritos y empujones, el mundo de la calle invade el mundo de la sala teatral que agrede el mundo de la representación que, a su vez, atropella el mundo en potencia de la pastorela en el mismo instante de su inminente realización. Como si esto fuera poco, la transgresión de niveles ficcionales se hace total al entablarse otro diálogo directo con el público, llegando al límite de la tensión entre teatro y vida, realidad y ficción: “¡Si hay un doctor aquí, que suba! ¡Una mujer está dando a luz!” (34). Cuando la respuesta de los espectadores es “*un silencio consternado,*” (34) Blas reacciona con resignación: “Lo de siempre. La indiferencia. Como de costumbre tendremos que arreglarnos solos” (34). Todo el juego escénico se centra ahora alrededor del parto, hecho que tiene un efecto tranquilizante sobre los personajes, resultando en un relajamiento de la tensión creada hasta ese momento. La transformación más evidente se produce en el Director, cuyas prioridades sufren un cambio:

DIRECTOR: Yo creo que todo va a salir bien.

EL FLACO: ¿El qué? ¿Su funcioncita de cartón piedra  
engañabobos?

DIRECTOR: No. Me refiero al parto de María Riquelme. (35)

El resto de los personajes también toman conciencia del efecto

catalizador del evento:

EL FLACO: . . . A esa mujer la he visto alguna vez  
recogiendo carbón. Me parecía un bulto sin cara.  
Ahora me pareció diferente.

DIRECTOR: Porque ahora nos preocupa. Porque se ha metido  
en nuestros asuntos y no se la puede ignorar.

BLAS: Es difícil no querer a la gente cuando se la mira de  
cerca, cuando se la ve temblar. . . . (36)

De pronto, al oírse quejidos de la mujer, la sala queda a oscuras, por culpa de otro de los tantos cortocircuitos. En la escena que sigue al apagón, todo el peso semántico del momento cae sobre el sistema de signos no lingüísticos. Iluminación y sonidos, la distribución locativa de los personajes y sus gestos corporales, confluyen para crear un momento “poético y mágico”. El hablante básico describe detalladamente la escena que se produce. Desde el fondo del escenario proviene un resplandor difuso que *“ilumina suavemente a contraluz las figuras que están detrás de los bastidores. Se ve en forma débil a LA MUJER sosteniendo al recién nacido en sus brazos.”* (36) *“En la penumbra,”* continúan las acotaciones, el Director, el Flaco y Blas, *“miran el cuadro con respeto,”* (37) armando un cuadro viviente con sus figuras, *“una fugaz y verdadera estampa navideña”* (37). Se escucha el suave rasgueo de la guitarra que toca *“la Vieja” “con su aire poético y sugerente.”* (37) Irónicamente, al fallar la teatralización de la ficción, sale a relucir con mayor éxito la teatralidad de lo real. El autor logra así un doble propósito: crear un distanciamiento de la obra en el segundo nivel de la ficción, mientras que se produce una empatía con la *“realidad”* dentro del primer nivel de la ficción.

Sintácticamente, el cuadro viviente de la estampa navideña (un clásico “golpe de efecto”), es el clímax dramático de la obra y las secuencias que le siguen conforman el clásico desenlace. De aquí en adelante, lo que hasta ahora era una autoparodia burlesca se transforma en una mimesis poética y evocadora de los acontecimientos típicos de una pastorela tradicional. Desempeñando la función que en la tradición dramática le corresponderían al Arcángel San Gabriel, El Chinche (quien irónicamente estaba vestido de Arcángel para la función metateatral, pero ahora aparece con su ropa “de muchacho corriente”) anuncia con gran júbilo el nacimiento del niño (el hijo de María Riquelme), a quien la madre “le pondrá de nombre Salvador, Salvador Riquelme. . . ” (37). Se produce un largo silencio que subraya la solemnidad del momento y sirve de transición a la parte final, o desenlace, de la pieza. Como los pastores y los Reyes Magos en las pastorelas típicas, todos deciden ir a conocer al niño, y el Director proclama: “Ya es Nochebuena.” Esta última declaración constituye en sí una síntesis de los diferentes niveles teatrales en una nueva realidad, o verdad, que trasciende las realidades ficcionales y las del contorno del teatro para instalarse en la vida misma del público.

Poco a poco, los integrantes del drama (así como los del público) se percatan del significado de los eventos que acaban de presenciar. Cuando la Moña se queja de haberse perdido la función, el Chinche le contesta: “Y ahora, ya ves, estás actuando en ella” (40). Concretamente, se realiza una inversión de papeles. La Moña, de “espectador”, se convierte en “actor”, y los actores se convierten en espectadores. Este proceso no es más que un reflejo dramatizado del fenómeno producido en la conciencia cognoscitiva del público, quien

desde el primer momento del espectáculo se ha visto involucrado en una interacción dialógica y dialéctica con la obra.

Jorge Díaz, de esta manera, logró lo que se propuso al escribir Algo para contar en navidad: percibir la historia navideña de una manera diferente. Así como “el metateatro, no busca modificar la realidad sino los modos de percepción de esa realidad,”<sup>22</sup> igualmente, la obra de Díaz sólo exige una nueva óptica de la dimensión espectadora, desde la cual reevaluar el comportamiento humano frente a verdades trascendentales. Este es el mensaje esencial de Algo para contar en navidad, como lo explica el mismo autor en el prólogo a la obra. El autor desea rescatar de la Navidad la “pequeña semilla de sinceridad,” y para lograrlo, necesita “despojar todo este tiempo de brillos, de barullo, de alegría por decreto, de símbolos pueriles siniestros.” Y lo que queda después de todo es “el silencio y el misterio . . . la navidad de las pequeñas vidas ocultas.” Al final de la obra, el Director se maravilla de que la función “se haya ido al diablo y que, a pesar de todo, estemos contentos.” (40) Y para satisfacción de Moña y el Flaco (quien representa al pastor escéptico de las pastorelas tradicionales), sintetiza con gran simplicidad “la función que iba(n) a ver esta noche.” (40) En medio de un escenario ya vacío y en penumbra, y con una quietud que contrasta con el frenesí y las vociferaciones del comienzo, el Director se dirige a los dos personajes más inocentes de la obra:

En un pueblo perdido y reseco por el sol, en una parte de la tierra donde ahora estallan las bombas y dialogan las metralletas . . . vivía una mujer pobre, desconocida de todos, olvidada de todos y quizás, despreciada de todos.

---

<sup>22</sup> Rivera-Rodas 196.

Estaba embarazada. Una mujer pobre que se llamaba María . . . esta mujer, en lo más profundo de su corazón guardaba un secreto y toda la historia que yo iba a contar esta noche, es la historia de ese secreto. (41)

Elementos auditivos ponen fin con gran elocuencia al mensaje del encadenamiento dramático. Se escucha en la sala un villancico popular, mezclado al principio con el ruido de explosiones, ametralladoras y ruidos de guerra. *“Poco a poco los ruidos de la guerra van desapareciendo hasta quedar sólo el villancico y las voces puras a todo volumen mientras el último resplandor en el escenario se va apagando.”* (41)

Después de este acercamiento analítico a la obra, las palabras del prólogo de Algo para contar en navidad se vuelven mucho más elocuentes y comprensibles:

En medio del estrépito hemos perdido nuestros nombres, nuestra identidad. Buscamos un nombre perdido, una clave para identificarnos con algo y ensayamos, ensayamos, ensayamos los papeles que no interpretaremos jamás. Y en medio del ruido de los escenarios falsos que se desploman, una mujer sin rostro, sin nombre, silenciosa, lleva consigo el misterio, la identidad de todos, la vida inexplicable, la vida irrepresentable, la evidencia.

Si a estas palabras que acabo de escribir sobre mi obra le quitamos las mayúsculas, los énfasis literarios, los tópicos y aún quedara algo . . .

entonces, esa fue mi intención primera  
al escribir

ALGO PARA CONTAR EN NAVIDAD. (7)

Estos sentimientos de Jorge Díaz trascienden la pequeña obra que se prologa, ya que son reveladores de una filosofía personal y de una integridad profesional que han permanecido inmutables a través de toda su larga trayectoria artística.

Las dos obras hasta aquí estudiadas en la sección del teatro del absurdo socio-político, sirven de transición hacia aquellas obras que son abiertamente testimoniales, en las que el autor da rienda suelta a sus sentimientos de indignación frente a las injusticias sociales y políticas en América Latina. Díaz declara que hay “una cosa clara y visible en estas obras: la rabia. Los personajes y escenas son pretextos para desahogar o dar rienda suelta a la cólera, la irritación, la violencia. Un solo sentimiento las domina: la indignación . . . [El] objetivo inmediato de estas obras es: informar y denunciar.”<sup>23</sup>

Topografía de un desnudo<sup>24</sup> es la primera de esta serie de obras de carácter arengador, aunque no la más típica de ellas. Fue escrita en 1965, al poco tiempo de su llegada a España. Por primera vez, el autor escribe un texto directamente relacionado con un hecho histórico concreto, el exterminio de una gran cantidad de mendigos por el gobernador de São Paulo, Brasil, en 1961, con el fin de construir, en el basural que ocupaban, un barrio residencial modelo (81). Con esta nueva obra, Díaz comprueba, una vez más, que no se queda estancado en el

---

<sup>23</sup> Jorge Díaz, conferencia, U de Missouri, diciembre 1968. Citada por Leland Walser, The Absurd in Selected Plays of Jorge Díaz, tesis, U of Utah, 1975, 136.

<sup>24</sup> Jorge Díaz, Topografía de un desnudo (Santiago de Chile: Editora Santiago, 1967). Todas las citas serán de esta edición.

“teatro del absurdo” sino que continúa ampliando sus horizontes artísticos, abordando nuevos temas, incorporando nuevas técnicas, y conquistando nuevos espacios y nuevos públicos.

Como en Algo para contar en navidad, la entrega dramática se estructura en base a elementos metateatrales, pero esta vez la escenificación se ve enriquecida con dispositivos visuales y auditivos del teatro brechtiano, forjando un estilo propio, más allá de los modelos europeos. En el momento de comenzar la obra, se armonizan en la escena una cantidad de innovaciones técnicas. Por primera vez, Díaz configura un escenario despojado de toda decoración, con sólo una enorme pantalla blanca de fondo. La acción comienza en dramático silencio y total oscuridad. La parquedad signica momentánea -el vacío, el silencio, más la oscuridad- crea una tensión de expectativa que al poco tiempo se ve agredida por gigantescas proyecciones de textos, intercalados por diapositivas y secuencias filmadas, que remontan el discurso dramático del “aquí y ahora” a un “allá y antes”. Los textos explican el referente socio-político real; las diapositivas ambientan el espacio y la acción. Las primeras diapositivas, revela el hablante básico, muestran una *“fotografía tipo documental del hacinamiento de algún basural periférico y otras de un río turbulento”* (9). Le siguen proyecciones de *“primeros planos de rostros miserables y de militares”* (9). El tercer texto explica que *“los hechos podrían suceder en cualquier país donde se encuentre injusticia, represión y violencia”* (10). Las diapositivas muestran *“primerísimos planos de manos agarrotadas y armas de fuego”* (10). Después de un breve apagón total, se empieza a escuchar *“el sonido del río turbulento”* (10). Cuando comienza a alumbrarse el escenario *“se advierte que en el medio . . .*

*hay un hombre caído boca abajo en una posición grotesca, como un muñeco desarticulado” (10). Está muerto. Entran tres funcionarios públicos (todos vestidos de negro, llevando un paraguas en la mano): el topógrafo, el meteorólogo y el notario, quienes inician la investigación de la muerte. Al terminar con sus observaciones, trazan la circunferencia del cadáver con una tiza blanca y salen.*

En la siguiente escena, el muerto se incorpora y procede a presentarse directamente al público:

Me llaman “el Rufo” como podrían haberme llamado “el Conde” o “el Piojo” o cualquier cosa. . . . Estoy muerto desde ayer después de la medianoche, aunque no me acuerdo la hora . . . Y no es que a mí se me olviden las cosas, pero de lo de anoche -quiero decir de mi muerte- es bien poco lo que me acuerdo. (14-5)

Cuando Rufo termina su monólogo, comienza a presentar uno por uno a los demás personajes. Estos se encuentran en escena sentados en la penumbra en “*la zona neutra*” alrededor de “*la zona de actuación*” en el centro del escenario y “*sólo cuando el actor cruza de la zona neutra a la iluminada se transforma en personaje. El resto del tiempo se convierten en una especie de actores-testigos, de coro inmóvil que actúa por presencia en la penumbra*” (16). De aquí en adelante, como si se estuviese armando un rompecabezas, se continúa la investigación iniciada perfunctoriamente por los funcionarios. Por medio de monólogos, flashbacks, recuerdos y confrontaciones, fuera del tiempo cronológico o de una ordenación hipotáctica (de causa y efecto), se desarrolla la historia de Rufo y de los demás residentes del basural.

Después de El cepillo de dientes, Topografía de un desnudo es la

obra de Díaz más discutida y representada. Existen estudios exhaustivos de la pieza,<sup>25</sup> que la consideran una de las más significativas de su dramaturgia por el valor innovador de los recursos técnicos, por su modo postmodernista de involucrar al público, por lo poético del lenguaje, y por la trascendencia de lo socio-político, cuyo tema del exterminio masivo de gente por entes en el poder sigue vigente a través de diferentes épocas y en diferentes partes del mundo.

La próxima pieza documental añade otra modalidad más al vasto y variado repertorio teatral de Jorge Díaz, la del sketch. Durante un corto viaje a Chile, en 1968, el autor, en colaboración con su viejo grupo teatral del ICTUS, escribe Introducción al elefante y otras zoologías,<sup>26</sup> pieza compuesta por siete sketches o cuadros. El sketch, de acuerdo a Pavis, “es una pieza mínima que presenta una situación generalmente cómica, representada por un número pequeño de actores, sin preocuparse por caracterizar de una manera profunda . . . y que insiste en los momentos cómicos y subversivos. Su principal motriz es la sátira . . . [o] el género grotesco o burlesco.”<sup>27</sup> El sketch o cuadro dramatiza algún fragmento particular de la realidad en el que priman la expresión corporal, los sonidos, la música y la iluminación. Es un “teatro pobre”, con parquedad de elementos escenográficos. Esta modalidad teatral adquirió especial popularidad en el teatro de Chile en la década del 70. Hurtado y Ochsenius señalan también que “el estilo de actuación en el sketch suele ser desenfadado, agresivo, irreverente, apoyado en un

---

<sup>25</sup> Ver artículo de Kristen Nigro, y las tesis de Miralles-Etcheverry, Saxe, Zalacaín y Walser. La tesis de Saxe incluye también copias de las reseñas periodísticas de los estrenos.

<sup>26</sup> Jorge Díaz, Introducción al elefante y otras zoologías, manuscrito inédito del autor. Las citas se referirán a este manuscrito.

<sup>27</sup> Patrice Pavis, Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología (Barcelona: Ediciones Paidós, 1980) 461.

humor cáustico y agudo que se entremezcla con momentos de ternura y emotividad.”<sup>28</sup> Hay, además, una agresión constante al espectador, del cual exige una participación activa (11).

Jorge Díaz se refirió a su nueva obra Introducción al elefante como “teatro de provocación,” forma dramática que consideraba necesaria y lógica en aquellos momentos en Chile y en América Latina.<sup>29</sup> La intención de su obra, de acuerdo al autor, era la siguiente:

producir un efecto de provocación y desafíos físicos, un efecto brutal, que busca sacar de sus casillas al espectador y, de pronto, brindar testimonios con documentos, seleccionados de tal manera que surja el desconcertante mecanismo de lo absurdo, gracias a un enfrentamiento de tipo grotesco. (43)

Cada uno de los siete cuadros comienza con su título proyectado sobre la pared de fondo, seguido por un comunicado radial, supuestamente de la United Press International o de Associated Press, que anuncia alguna noticia candente de último momento. Los actores aparecen en la categoría de tipos sociales: campesinos, guerrilleros, militares, estudiantes, funcionarios de gobiernos latinoamericanos y norteamericanos, más algunos personajes reales, como el sacerdote guerrillero Camilo Torres. Los cuadros se titulan: “La búsqueda” (de los guerrilleros en Bolivia); “El interrogatorio” (de prisioneros latinoamericanos por interrogadores especializados en la tortura de la

---

<sup>28</sup> María de la Luz Hurtado, Carlos Ochsenius y Hernán Vidal, Teatro chileno de la crisis institucional: 1973-1980. Antología crítica (Minneapolis, Minnesota: Minnesota Latin American Series, CENECA, 1982. 11.

<sup>29</sup> Jorge Díaz, entrevista, “El nuevo Jorge Díaz,” por Yolanda Montecinos Ecrán 9 enero 1968: 43.



ESTRIBILLO: Si alguien muere es cosa suya  
 Si alguien grita de dolor  
 que se calle, que no oigo  
 el ritmo de mi bongó. (78)

En estos cuadros Díaz desata todo el arte de su humor sarcástico, lleno de double entendres y equívocos, en ráfagas de asociaciones libres, y de contrastes entre lo sagrado y lo profano, elementos típicos de su teatro absurdista. En “El juicio,” por ejemplo, las siguientes acusaciones emitidas por varios hablantes, son lanzadas como fuego de artillería contra el revolucionario Debray: “Pillaje./ Estrupo./ Violación./ Con fractura./ Proselitismo./ Subversivo./ Publicaciones./ Clandestinas./ Blasfemias./ Sadismo./ Perversión./ Confusionista./ Idealista./ Pequinista./ Teórico./ Balcánico./ Soviético./ Selvático./ Asiático./ Caucásico./ Escolástico./ ¡¡Traidor!!” (52). En otra escena, el Obispo, frente al “estado de injusticia y agobio que vive nuestro pueblo,” ruega, conciliatorio, en un sermón que sobrelleven “su triste condición con resignación” (64). Al mismo tiempo que se transmite el sermón episcopal por los altoparlantes en el parque, dos parejas (a ambos lados del escenario), se encuentran afanosamente inmiscuidas en sendos actos amorosos. La “acción” de los enamorados termina al mismo tiempo que el sermón, y los comentarios que siguen tienen un efecto ambiguo de doble sentido, ya que no se sabe si se refieren al sermón o a su propio acto recién consumado en escena: “Ha sido emocionante, ¿verdad?/ Ha estado muy bien; a mí me calmó la inquietud completamente . . . / Me ha venido un gran relajamiento, como una gran paz” (65).

Díaz fustiga por igual el imperialismo económico, cultural y político de los Estados Unidos, así como el conformismo y complicidad de

los gobiernos latinoamericanos, y la complacencia de la jerarquía eclesiástica, de los revolucionarios de café, de los medios de comunicación masivos y de la clase media en la sala del teatro.

En el último cuadro de Introducción al elefante y otras zoologías, los actores colocan seis butacas sobre el escenario y se sientan en ellas en silencio cara al público. A continuación, en sucesión rápida, se repiten proyectados los títulos de los seis cuadros recién vistos, acompañados por la música de fondo de cada uno (por ejemplo, la samba con “La condecoración,” música de circo con “El juicio”). Los actores permanecen inmóviles en sus butacas sobre el escenario, *“haciendo las veces de espectadores. Al terminar la música y hasta que abandone el público el recinto, los actores permanecerán estáticos en el escenario”* (80). La última proyección reza: “LA ACCION”.

La próxima obra de Díaz de índole socio-político se titula La pancarta (1970), sin embargo, nos saldremos del orden cronológico para revisar primero Americaliante (escrita en 1971), debido a que continúa el mismo patrón dramático de Introducción al elefante y la misma temática de las luchas de liberación contra la represión en América Latina, dando especial énfasis a los países que cayeron víctimas de “gobiernos gorilas” o dictaduras. Irónicamente, el estreno de Americaliante, programado durante el gobierno de Allende para la temporada del 73, fue rechazado después que se produjo el golpe de estado (en setiembre de 1973), por considerarse que su temática (comenta con ironía el crítico Orlando Rodríguez), había perdido su “actualidad, que los hechos superaban lo relacionado con Chile, que ya no era oportuna.”<sup>30</sup> En cuanto a la obra en sí, Rodríguez observa que el humor

---

<sup>30</sup> Orlando Rodríguez, “‘Americaliante’ rechazada por ceguera,” Chile Hoy 2 noviembre 1973: 24.

absurdo de Introducción al elefante “fue reemplazado en parte por un mayor dramatismo y violencia de acciones y por marcadas influencias de Brecht” (24). Americaliante consta de once cuadros que dramatizan, en combinación con recitaciones de exposición directa, hechos tomados de periódicos, más testimonios, ideas y sugerencias de otros creadores, canciones de conjuntos chilenos y de otros intérpretes latinoamericanos. Los actores asumen diferentes papeles, a veces sin transición, con sólo un cambio del gesto o del espacio ocupado. Los siguientes cuadros que resumimos no tienen un orden fijo preestablecido. “Operación Bandeirantes” es un documental sobre la represión en el Brasil. Dramatiza el clima de terror y sospecha producido por las campañas anticomunistas del general Syseno Sarmiento en 1970. El terror a ser denunciados por algún delito inconsciente, invade a una pobre pareja, que comienza a sospechar hasta de la vecina que les prestó un poco de aceite.<sup>31</sup> “Muerte por causas naturales de Gumersindo Gamarra” documenta los horrores de la dictadura del General Stroessner en el Paraguay, con la tortura y muerte de un campesino ignorante, cuyo cuerpo es llevado a su mujer sin darle explicación alguna. “Cogedlos jóvenes” dramatiza los efectos alienantes y deformantes del militarismo sobre la juventud e incluye una entrevista documentada. “El silencio del Amazonas” trata del genocidio de los indios en el Brasil, en aras de la civilización y el progreso. “El volcán” es un testimonio de la represión estudiantil en Guatemala. “Armas para el hambre” satiriza la progresiva militarización de América Latina. Una imaginaria Oficina Central para la Coordinación y Ayuda al Golpe Militar se esmera en mantener el status

---

<sup>31</sup> En 1984, Díaz comete uno de sus típicos reciclajes al incluir este cuadro en la obra Los tiempos oscuros, con un nuevo título: “Andrés”, pero ambientada esta vez en la dictadura chilena.

quo, al que llaman, irónicamente, “el orden.” La Oficina auspicia un concurso semanal, llamado “Armas para el hambre,” en el cual el concursante tiene que enumerar los golpes de estado ocurridos en algún país latino. Cuando el país seleccionado es la Argentina, el concursante logra enumerar en forma rápida y precisa todos los golpes efectuados entre 1958 y 1966, sólo que se equivoca en un detalle. “Antes se decía Golpe de Estado,” lo corrige la directora del concurso, “pero desde el General Onganía se dice . . . Revolución, Cambio de Estructuras, Período de Transición, Plan Progresivo de Institucionalización, Argentinización o . . . la expresión más correcta . . . la Revolución Argentina” (3). El premio al concursante, donado por la Embajada Argentina, es el silbato con que se arbitró la Final de Liga entre los clubes de fútbol Boca Juniors y River Plate. “Acerca de la Estatua de la Libertad” es un ataque a la ayuda norteamericana por no ser desinteresada. A cambio de materias primas, lo que reciben los pueblos latinos son cosas que los pobres no necesitan: “material de guerra en desusos” y “asesores especializados en la represión” (1). Una vez más, se incluye la canción que apareció en Introducción al Elefante, “Un dólar para Argentina.” “Los que van/ Los que regresan” dramatiza la colonización cultural de Latinoamérica y el éxodo de capital y gente de Chile después de la elección de Allende. “¿Qué pasa con los curas?” denuncia la represalia contra los sacerdotes tercermundistas que promulgaban la Teología de la Liberación en América Latina. Este sketch termina con una invitación al “pueblo anónimo” a la acción “AHORA . . . AHORA MISMO,” a la manera del “teatro del oprimido” de Augusto Boal.

La próxima obra, La pancarta, escrita entre las dos últimas, se

diferencia de ambas por su tono más humorístico que arengador, y por su intención más lúdica que didáctica. Esto se debe a que la pieza, cuyo título completo es La pancarta o está estrictamente prohibido todo lo que no es obligatorio,<sup>32</sup> se originó con el propósito de ser representada en un café-teatro. El carácter cómico y desconcertante del título, lo absurdo de la situación, y su tema de incomunicación e incompreensión entre las clases sociales, acerca la obra más al teatro absurdista de los primeros años. La incorporación de chistes tomados del cómico madrileño Chumy Chuñez trae reminiscencias de Liturgia para cornudos. La situación grotesca en que se encuentran los personajes -de explotadores vs. explotados- son nuevas variantes de El lugar donde mueren los mamíferos. Esta última y La pancarta comienzan también de la misma manera, con un discurso formal altisonante dirigido al público, que, al encontrarse apelado desde el escenario, adquiere el doble rol de público en la sala y público dentro de la obra. Los personajes son dos jumentos (Plácido y Epifanio), representantes del pueblo, y sus respectivos jinetes, "El Señor" y "La Dama," representantes de la clase dirigente. El Señor, un "jefe de gobierno," pronuncia discursos grandilocuentes gracias al "Manual de la Terminología del Desarrollo," el que le proporciona las fórmulas retóricas adecuadas para toda ocasión:

Si uno como Jefe de Gobierno está en las últimas, debe decir: "Se impone un enfoque realista de las estructuras económicas" . . . Si uno no tiene ni la menor idea de lo que se puede hacer, debe decir: "Se arbitrarán los medios

---

<sup>32</sup> Jorge Díaz, "La pancarta o está estrictamente prohibido todo lo que no es obligatorio," Teatro difícil. Colección Teatro Selecto 690. (Madrid: Escelicer, 1971) 5-27.

para la paulatina implantación de las medidas más idóneas”

. . . . (8)

La Dama, desde el público, reacciona emocionada:

La Dama: ¡No siga, no siga! . . . ¡Es terrible que siga usándose los gases lagrimógenos cuando la terminología ha avanzado tanto! . . . *(La Dama se pone de pie)*  
 Creo que voy a reflexionar todo esto al Bridge Benéfico en Pro y en Contra de los Minusválidos.

El Señor: *(Galante y señalando a su cabalgadura)* Si quiere que la lleve en Plácido . . .

La Dama: Gracias, pero el mío lo dejé aparcado en el pasillo. *(La Dama hace chasquear los dedos. Inmediatamente aparece Epifanio, que es otro pobre, caminando en cuatro patas).* (22)

Cuando los dos asnos tienen ocasión de levantarse y lo hacen, se preguntan, desolados: “Y ahora que estamos de pie, ¿qué?” (19). El Señor sugiere: “Cuando se ponen de pie y empiezan a pensar, lo mejor que se puede hacer es darles una pancarta para que se desahoguen” (22). Pero lo que hacen en realidad es fomentar la discordia entre ellos. Los inconscientes servidores repiten las consignas de sus señores y terminan matándose en la contienda. La obra termina con una interpelación por los cuatro actores, quienes rompen sus personajes y se adelantan hacia el público cantando:

Cómo terminar esta obra  
 amigos,  
 esta farsa ¿cómo terminarla?

Después de una serie de alternativas, los cantantes piden al público que

decida:

¡Ahí están los personajes, decídanlo!  
 Ahí está la voz autoritaria  
 y la tentación nuestra de cada día  
 de ponernos en cuatro patas  
 a lamer el trasero del verdugo. (27)

Con su característico estilo acerbo y chocante, Jorge Díaz ridiculiza la verborrea falsamente liberal, las frases hechas, el pseudo lenguaje de aquellos que pretenden fomentar un cambio mientras hablan y alaban los beneficios de un mundo que les pertenece y del que se sienten merecedores.<sup>33</sup> “Los personajes de La pancarta,” comenta Piña, “arquetipos y caricaturas, reflejan a unos seres que se revuelven en las palabras sin sentido, que defienden sus joyas y su alimento, que son incapaces de aportar nada nuevo ni serio a la historia. Díaz barre con ellos, no dejándoles ninguna posibilidad de reivindicarse” (38).

Al repasar de cerca las obras del teatro del absurdo socio-político de Jorge Díaz -un teatro de testimonio y denuncia, de provocación y de reto- es importante enjuiciar su importancia o valor desde una perspectiva referencial de la época y de la vida del autor. Para lograr esto es necesario recordar que estas obras son producto de una época histórica, de un movimiento generacional en la dramaturgia hispanoamericana,<sup>34</sup> y de una etapa vivencial muy particular del autor. Escritas mayormente en España, son producto de una nueva perspectiva del continente latinoamericano adquirido desde la distancia -hecho que el

---

<sup>33</sup> Piña, “Jorge Díaz o la obsesión satírica” 37.

<sup>34</sup> Ver Juan Villegas, “Teatro y público: el teatro de Jorge Díaz,” Estreno 9.2 (otoño, 1983): 7-9.

dramaturgo se esmera en aclarar- y sirvieron como material de trabajo en España para su grupo de actores (latinoamericanos y españoles), integrantes del Teatro del Nuevo Mundo, en sus ciclos de conferencias dramatizadas sobre el teatro latinoamericano. Para el equipo de actores, aclara Díaz, “[n]o hubo declaraciones de principios ni manifiestos, ninguna formulación política, ideológica ni artística. Sencillamente trabajábamos juntos para vivir.”<sup>35</sup> El autor y su grupo itinerante se valieron de este material en sus giras por Estados Unidos y Australia (a principios de los años setenta), donde los temas de las dictaduras y las guerrillas en el continente sudamericano eran tópicos de gran actualidad e interés público.

## 2. *Estados Unidos y España*

En 1973, el Teatro del Nuevo Mundo representa en Madrid, Vigo y Santiago de Compostela, las siguientes dos obras de Díaz, también de carácter socio-político, Los alacranes<sup>36</sup> y Las hormigas,<sup>37</sup> pero esta vez ambientadas no en América Latina sino en España y en los Estados Unidos, respectivamente. Ambas obras desarrollan ideas originales de un amigo del autor, el escritor español radicado en Suecia, Francisco Javier Uriz, y se basan en la “insularidad [sic] y la violencia.”<sup>38</sup> Sobre estos dramas, Guerrero observa que “[l]a presencia de alacranes y hormigas, más simbólica que real, le sirve a Díaz para hacer patente una crítica socio-política, con su peculiar estilo irónico” (254). En cuanto a Los

---

<sup>35</sup> Guerrero, Conversaciones 52.

<sup>36</sup> Jorge Díaz, Los alacranes, obra inédita escrita en Madrid, en 1973, cuyo manuscrito no se consigue.

<sup>37</sup> Jorge Díaz, Las hormigas, Madrid, 1973 y nueva versión, 1985, manuscritos inéditos del autor.

<sup>38</sup> Guerrero, tesis 254.

alacranes, Díaz dice que es una “obra costumbrista española” no muy bien desarrollada y, por lo tanto, no la considera de importancia dentro de su trayectoria artística. Tampoco la ha incluido en el listado completo de sus obras que aparece en su Antología subjetiva,<sup>39</sup> publicada en 1996. Sin embargo, ha hecho tres revisiones al original de Las hormigas, en 1975, en 1977 y en 1985.

A medida que vamos estudiando la monumental producción dramática diaciana vemos cómo, gracias a su íntima relación vivencial tanto con Chile como con España, el autor ha logrado producir un teatro que abarca fielmente dos culturas diferentes. De hecho, esto lo ha podido conseguir no sólo por la extensa convivencia física con los dos ambientes, sino por su capacidad nata de adueñarse del lenguaje coloquial español, de llenarse, como él mismo lo expresa, “de resonancias españolas, de formas de decir (que son “formas de vivir”).<sup>40</sup> En otra ocasión, Díaz hace alarde del hecho de que tiene “una gran capacidad de adaptación a los lugares *siempre que domine el lenguaje*” [el énfasis es nuestro] y una “especial sensibilización con la comunicación,” cualidades que le permiten “captar a la gente”.<sup>41</sup> Precisamente por estas mismas razones es que la obra Las hormigas

---

<sup>39</sup> Jorge Díaz, Antología Subjetiva (Santiago de Chile: Red Internacional del Libro, 1996) 566-583.

<sup>40</sup> Jorge Díaz, entrevista, “El desarraigo voluntario de Jorge Díaz,” Araucaria de Chile, por Eduardo Guerrero, 30 (1985): 135.

<sup>41</sup> Ana María Foxley, “Jorge Díaz: En viaje fugaz,” Hoy 525 (10 agosto 1987): 37.

desentona con el resto de su producción dramática,<sup>42</sup> ya que por primera vez se trata de una obra suya que está ambientada en un país que el autor sólo conoce de paso y pretende captar a personajes cuya lengua autóctona no domina con fluidez, dramatizando acontecimientos que él mismo no ha experimentado o visto de cerca.<sup>43</sup> El resultado es una obra carente de la autenticidad social y el rigor artístico presentes en el resto de su producción teatral.

El drama tiene lugar en Nueva York y sus dos personajes protagónicos (un norteamericano y un “sudamericano” o “latino,” cuyo país de origen no se especifica), se supone que se comunican en inglés, ya que ni el protagonista Herald ni los personajes secundarios, Susan y el guarda, hablan español. Es decir, el español en que está escrita la obra es una “traducción” o, más bien, una representación del inglés que deben hablar los personajes, de por sí, tarea difícil de llevar a cabo aun en el mejor de los casos. Teniendo en cuenta el contacto breve, y por lo tanto superficial que el autor ha tenido con el país y con el idioma que allí se habla, se hace evidente que el conocimiento de las claves culturales y lingüísticas empleadas en Las hormigas no está a la

---

<sup>42</sup> Es interesante notar que Las hormigas tiene más en común con el drama The Zoo Story, del dramaturgo norteamericano Edward Albee, que con el teatro de Jorge Díaz, tanto es así que el autor decidió agregarle un personaje más a su obra en 1977, el de Susan, la amante sadomasoquista de Herald, y en 1985, reescribió la obra con la incorporación de “el Guarda”, cambiando el título a Así en la tierra como en el suelo. En ambas revisiones el autor agradece la colaboración de Pedro Meyer y Julio Fischtel, integrantes del Teatro del Nuevo Mundo. Notas del autor en el manuscrito de 1985.

<sup>43</sup> Díaz ha realizado varios viajes cortos a los Estados Unidos, entre ellos una estadía de dos meses en 1969. En cuanto a su conocimiento del idioma, en su entrevista con Luisa Ulibarri, dice que habla un inglés “macarrónico.”

altura del resto de su obra.” Es más, el autor corre el peligro de cometer graves deficiencias en el manejo de las mismas. Un ejemplo de uno de estos errores o deficiencias ocurre en la versión original, cuando el protagonista norteamericano pide una merienda de “bocadillos de anchoas y de queso” (16) -bocado inexistente aun en los “kioskos”<sup>45</sup> norteamericanos más sofisticados- y que cambia por algo sólo un poco más típico en la última versión, como “hamburguesas” pero pedidas con “tomate” y “mostaza” en vez de con la infaltable salsa “ketchup”. También menciona nombres de calles neoyorquinas que aparecen fuera de su lugar geográfico o menciona una “Cuarta Avenida” inexistente en el Nueva York actual.

En total, al tratar de describir personajes y ambientes neoyorquinos de la década de los setenta, Díaz elabora una obra llena de falsos clichés con pretensión de alegoría socio-política. Las hormigas (rojas y negras) son simbólicas del tercer mundo a quien Herald (representante de los Estados Unidos), se siente obligado de mantener a raya cuando decide que éstas pueden presentar un peligro para la seguridad nacional.

La acción, que transcurre en Central Park, se desarrolla en tres escenas, durante tres días consecutivos. Los protagonistas se dividen en “el bueno” y “el malo,” la víctima noble y el agresor psicópata. Frank Soto es el latino, descrito desde un punto de vista prejuiciado a su favor: es noble, pobre, humilde y trabajador y, además, un inmigrante

---

<sup>44</sup> Es importante notar que al mudarse a España, Jorge Díaz tardó casi cinco años (en sus palabras) “chupando ambiente” antes de escribir una obra ambientada en ese país (Liturgia para cornudos).

<sup>45</sup> La palabra “kiosko” no corresponde a las claves léxicas del español neoyorquino para referirse a un local donde se sirve comida. Además, no existían dichos locales en el Parque Central o en Bryant Park en esa época.

ilegal. Herald Branner (y no el más típico deletreo americano de Harold Brenner), es un anglosajón de clase media, un estereotipado “ugly American”. Es veterano de Vietnam y empleado de una empresa multinacional, el Chase Manhattan Bank. Es burdo, violento, racista, sobrador y paternalista: “Todos los latinos quieren lo mismo de nosotros: dinero, préstamos para adecentar los hediondos agujeros donde viven. ¡Tú nunca serás un americano, Francisco Soto!” (38). Además de adúltero, Herald es un pervertido sexual que castiga a las mujeres en público. También reprime un secreto: tiene una mujer que se prostituye con “esa basura de latinos” (37) y una amante menor de edad con la cual mantiene relaciones sadomasoquistas clandestinas en su oficina del banco. Frank, por su parte, no tiene visa permanente “porque a los latinos sólo nos dan un visado provisorio” (34) pero desea trabajar, estar en paz y obtener un préstamo del banco, y se queja de no poder conseguirlo por ser latino, olvidándose del hecho de que carece de trabajo fijo o de documentos legales. En cuanto al ambiente, los comentarios de los protagonistas configuran una Nueva York peligrosa, con aire contaminado, de individuos alienados, perversos y asesinos en potencia. Es una ciudad de violencia contenida, donde reina la intolerancia, el prejuicio y el racismo, “[p]orque en todas partes se ha perdido la confianza en el hombre, el respeto mutuo” (4). En resumen, es un conglomerado de estereotipos negativos de la sociedad norteamericana o, más bien, de la neoyorquina, vista desde afuera y sin real conocimiento de la misma.

En el transcurso de tres días, Frank y Herald entablan una extraña relación de dependencia mutua. Frank necesita ayuda con el préstamo para construirse un baño, porque “[e]l único que hay en el pasillo lo

comparto con tres negros y dos familias portorriqueñas. . . . ¡Quiero cagar solo!” (24), y Herald necesita un cómplice para su batalla contra las hormigas rojas, que son “subversivas” ya que invaden subrepticamente el territorio de las negras (¿alusión a Vietnam?). Herald está cada vez más obsesionado con el mundo microcósmico de las hormigas en el parque, hasta tal punto que decide que los hormigueros subterráneos amenazan con invadir el país (¿metáfora de la teoría de la expansión comunista, la “domino theory”?). Su obsesión se vuelve locura en la tercera escena, cuando inventa un plan de exterminio en contra de los insectos, involucrando al ingenuo Frank como ayudante. El plan conduce a la muerte accidental de Frank, en un tiroteo con la policía, seguida por la inmolación suicida de Herald. (Cabe señalar que en la versión original de esta obra, el simbolismo de la muerte de Frank era más evidente al morir apuñalado por la espalda por su “amigo” Herald). La obra termina con una “violenta explosión” precedida por el grito “vanaglorioso” de Herald, cuyas palabras grandilocuentes hubiesen sonado aún más inauténticas en su propio idioma: “(Enérgico, pero para sí mismo) ¡El pueblo norteamericano tarda en enfurecerse, pero, una vez encendida su cólera, arde como una llama devoradora!” (40).

Las hormigas, a pesar de tratar los temas diacianos de injusticia social, además de sexo, violencia y muerte, no es una obra dramáticamente convincente o entretenida, ni a la misma altura artística del resto de su producción dramática. Quizás el reparo de la dramaturga y directora de teatro neoyorquina, Joanne Pottlitzer, sea la más certera al concluir que Las hormigas “is an example of why an author should not set a play outside his/her milieu or experience.”<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Joanne Pottlitzer, en una entrevista conmigo, New York, 15 septiembre 1993.

### 3. *El régimen militar chileno*

#### a. Primera etapa: el golpe

Tres años después del golpe en Chile, Jorge Díaz escribe el primer drama testimonial, o “testimonio de urgencia” (como él lo llama), volviendo su mirada sobre un contorno que sí conoce íntimamente. Aunque los hechos del golpe militar no los haya vivido directamente, por contacto con amigos chilenos exiliados en España logra elaborar cuadros convincentes de los efectos sufridos por el pueblo chileno. Los sentimientos propulsores de estas obras son la rabia y la impotencia<sup>47</sup> frente a hechos sociales y políticos que escapan al control de un pueblo victimizado. Son dramas que fueron escritos y representados fuera de Chile únicamente, ya que además de la censura no existía en Chile el interés por ver representados en el escenario hechos que se estaban viviendo en forma diaria.<sup>48</sup> En Europa, sin embargo, las obras sirvieron no sólo para dar testimonio e informar de lo ocurrido en Chile, sino como una especie de terapia liberadora o catarsis para los exiliados.

La rabia y la impotencia conforman el denominador común de El espantajo<sup>49</sup> (1977), como lo revelan las palabras que siguen al título: “Collage grotesco para representar con rabia.” En una carta que Díaz me dirigió, reitera que se trata de “un collage satírico panfletario,” con ideas y fragmentos de obras escritas por José Ricardo Morales, Ariel Dorfmann y Angel García Pintado. Se estrenó en Francia, traducida al

---

<sup>47</sup> Guerrero, Conversaciones 120.

<sup>48</sup> Jorge Díaz, “El memoricidio,” manuscrito inédito de conferencia dramatizada, Queens College, New York, 19 abril 1994.

<sup>49</sup> Jorge Díaz, “El espantajo,” Conjunto 38 (octubre-diciembre 1978): 97-118.

francés.<sup>50</sup> Sátira burlesca de humor escatológico, critica el régimen chileno, simbolizado por el espantajo, y a su colaborador y amigo, el representante de los Estados Unidos, el Embajador, quien se desviste para exponer su traje de “Superman”. El Espantajo y Superman colaboran en un remate del país, simbolizado por un rascacielos, hasta que lo único que queda del rascacielos/país es la bandera chilena, que nadie quiere comprar. El saqueo es acompañado por canciones y música de striptease, más sonidos especiales de terremotos premonitorios de un escarmiento inminente. El elemento del absurdo y el grotesco, los personajes prototipos caricaturizados, y las imágenes burdas son reminiscencias de Introducción al elefante y La pancarta.

Como un simple contraste, es interesante mencionar que al mismo tiempo que Díaz escribía estas obras tan “sucias” y “directas” (calificativos empleados por el mismo autor), se dedicaba al teatro infantil. Una de estas obras infantiles, que se titula El generalito,<sup>51</sup> trata también el tema de la dictadura, pero en ella se revela un Díaz tierno aunque didáctico. En esta fábula, “[e]n un país muy grande/ mandaba un General/ más bién un Generalito/ chiquitito, chiquitito . . . que para sobresalir/ sólo un pelín/ mandaba a todo el mundo a andar de rodillas” (81). Hasta que un día, el pueblo se rebela y al pararse se dan cuenta de que el Generalito no era más que un títere “de madera articulado, mal hecho y grotesco” (96). El drama infantil termina con una amonestación y una expresión de solidaridad:

Actriz: Para despertarnos sólo bastó  
el vuelo de una paloma

---

<sup>50</sup> Jorge Díaz, carta a la autora, 11 junio 1993.

<sup>51</sup> Jorge Díaz, El generalito, Conjunto 38 (octubre-diciembre 1978): 80-96. En España se estrenó con el título de El mariscalito.

en un día de sol.

Juan: Pero como pueden imaginar  
el cuento que aquí termina  
en otro pueblo vuelve a empezar. . . (96)

En Los tiempos oscuros,<sup>52</sup> escrita en 1984, Díaz reanuda el empleo del sketch, configurando cuatro cuadros de anécdotas dramatizadas de cuatro personajes representativos del humilde pueblo chileno como víctima inocente. La escenificación repite el esquema metateatral de Topografía de un desnudo. Los actores aparecen sentados en semicírculo, al margen de la zona de actuación iluminada, a la cual entran cuando es su turno de actuar. Los cuadros tienen nombres propios, seguidos por dedicatorias especiales que resumen el sentido de la escena o cuadro.

Pedro, el primer sketch, está dedicado “a los que componen las palabras, letra a letra, en los agujeros de la clandestinidad.” Pedro y su mujer Juana trabajan en forma clandestina en su gallinero, imprimiendo propaganda para la resistencia. Cuando un operativo del gobierno mata a Pedro, Juana, quien era analfabeta, aprende a leer y continúa con la labor de resistencia.

Andrés, dedicado a “los que flaquearon por el miedo,” dramatiza los efectos del operativo “Peine Fino,” que se venía realizando en las poblaciones marginales de la capital chilena. Se incitaba a los pobres a denunciar a sus vecinos: “Denuncie a los sospechosos, sobre todo a los que se esconden o a los que no trabajan.” Andrés, un desempleado, se convence de que la vecina lo ha denunciado como subversivo, simplemente porque está sin trabajo. Cuando llega la redada, él trata de huir - señal de que es “culpable”- y lo matan.

---

<sup>52</sup> Jorge Díaz, Los tiempos oscuros, manuscrito inédito del autor, 1981, (las páginas aparecen sin numeración).

Miguel, contiene una dedicatoria “[a] los que buscan un rostro entre los vivos y los muertos sin abandonar la esperanza.” Miguel busca a su hijo desaparecido pero lo único que consigue es hacerse sospechoso y termina detenido, “por meter la nariz en el basurero y revolver el gallinero. En el desierto de Atacama [lugar de los campos de concentración] no le picarán las pulgas y se quedará tranquilo.”

Gumersindo (“A los que murieron sin comprender”), un indio mapuche analfabeto, “vivía aislado y no se enteró del golpe militar.” Cuando va a reclamar las tierras que había conseguido bajo el gobierno derrotado, es arrestado y muerto a golpes. El parte médico declara que ha sufrido “muerte natural.” Su viuda arrastra el cuerpo destrozado hasta las tierras. *“Agotada, se arrodilla junto al cadáver y coloca suavemente la cabeza sobre su regazo,”* y le dice: *“Ya puedes descansar. Esta es tu tierra. Sí, tu tierra . . . a pesar de lo que digan ellos.”*

En Los tiempos oscuros, la economía de los signos escenográficos, más el uso efectista de la luminotecnia, enmarcan la semiotización del cuerpo y del enunciado, aumentando su efectividad como signos. Estos cuadros se distinguen de los previos sketches socio-políticos, por su falta de comicidad y de burla. Los personajes ya no son estereotipos caricaturizados, sino seres caracterizados en forma realista, con toda su humanidad y su dolor auestas. En cuanto al título, este fue tomado de una frase de Bertold Brecht, a quien Díaz rinde homenaje al incluirla como epígrafe: “¿Sobre qué escribir en los tiempos oscuros? Sólo cabe escribir en los tiempos oscuros.”

El título de la siguiente obra, Toda esta larga noche, también se encuentra en las palabras del epígrafe (uno de tres) que la acompañan, pertenecientes a Pablo Neruda: “Y desde el fondo habládme/ toda esta

larga noche/ como si yo estuviera/ con vosotros anclado.”<sup>53</sup> De todas las obras testimoniales que tratan de la situación política de Chile, Toda esta larga noche, de acuerdo con lo declarado por el autor, ha sido “la más representada del período de la dictadura.”<sup>54</sup> Este hecho se debe al interés que hubo en Europa por el tema en su momento, pero además porque se trata de un drama que tiene valor humano en cualquier época, ya que se trata del poder redentor de la solidaridad humana en circunstancias límites.

Toda esta larga noche, o Canto subterráneo para blindar una paloma, es la historia de cuatro mujeres, de distintas clases sociales, que comparten la celda de una cárcel, a la que llegaron bajo circunstancias diferentes pero por las mismas razones: se las sospecha de subversivas, cómplices en la resistencia contra la dictadura. Las cuatro mujeres son una actriz famosa, una joven burguesa rica, y dos “compañeras” de la clase proletaria (una de ellas profesora). Por medio de la acción, o interacción, dialogal de las prisioneras nos enteramos del movimiento de la resistencia y del papel que desempeñan en él las mujeres, a más de la existencia de diferencias de clases y de políticas dentro de la misma oposición. Jimena, la burguesa acomodada, está embarazada de siete meses, y no comprende por qué la arrestaron, ya que nunca se “metió” en política. La actriz, Aurora, primero niega, pero más tarde confiesa a sus compañeras de celda, su función en la resistencia. Olga es una doble agente, de quien ambos bandos sospechan,

---

<sup>53</sup> Jorge Díaz, Canto subterráneo para blindar una paloma, Conjunto 70 (oct.-dic. 1986): 64-109. El título de la primera versión de la obra fue Toda esta larga noche. Sin embargo, en sucesivas referencias a la obra, el autor y los entrevistadores emplean el título original, y no el que aparece en esta publicación de Conjunto.

<sup>54</sup> Guerrero, Conversaciones 55.

pero a quien no tienen más remedio que utilizar. Rosario es una profesora humilde de gran riqueza humana y convicción política. En el transcurso de una “larga” noche, las cuatro comprenden que su única esperanza de salvación depende de la fe en el movimiento y de la solidaridad entre ellas.

Toda esta larga noche/ Canto subterráneo es una sinfonía del terror, detalladamente orquestada, con gran precisión y equilibrio de elementos significantes. Más que en otras obras hasta el momento, el dramaturgo se encuentra inmiscuido en el drama, casi como un narrador omnisciente, explicando, precisando y ordenando los signos no lingüísticos, para cerciorarse de la eficacia del efecto deseado en la puesta en escena. Hasta hay escenas en las que los discursos del hablante básico son más largos que los discursos dialogados, como en la siguiente secuencia de la llegada de Aurora:

*El ruido de la puerta metálica y luego la puerta de madera se abre lentamente. Durante un momento no entra nadie. Luego entra una mujer. No es Olga. Camina con dificultad, apoyándose en las paredes. Parece no darse cuenta de nada. De una mano le cuelga una manta. Su rostro es como una máscara inexpresiva. La puerta se cierra. Jimena y Rosario, asombradas e inmóviles, la miran. La primera en reaccionar es Rosario que corre hacia la recién llegada.*

Rosario: *(Decidida a Jimena)* ¡Ayúdame!

Jimena: *(Angustiada)* ¿La torturaron?

Rosario: Sí.

*La ayudan. La mujer está casi desvanecida. La llevan hasta la litera y la acomodan. Comienza a emitir débiles*

*quejidos.*

Jimena: Un poco de agua, quizás. Tiene la boca seca. Eso la reanimará.

Rosario: Agua no. Después de la electricidad, no.

Como se ve por estas acotaciones y las que siguen, la reacción física de las mujeres -movimientos y distancias corporales, gestos, sonidos, tonos de voz- quedan detalladamente explicitadas.

*La mujer sigue con las manos en el vientre. Rosario le levanta el vestido hasta la cintura. Lo que ven no es agradable. Jimena, con un quejido, se separa a un rincón. Se acurruca en el suelo. Se cubre la cara, desesperada. La mujer se muerde la mano que se ha metido en la boca. Rosario acaricia a la mujer y le habla con dulzura.*

Rosario: Ya va a pasar. No estás sola, compañera. Ya va a pasar.

La yuxtaposición sincrónica de los signos lingüísticos y paralingüísticos especificados se conjugan para crear un cuadro permeado de terror y dolor, sin caer en el melodrama. Dentro del encadenamiento dramático, estos momentos de extrema tensión aparecen insertos como momentos cumbres dentro de un movimiento general de ascenso y descenso, de tensión y distensión rítmica. Como se puede apreciar por la secuencia recién descrita, los momentos de máxima tensión y miedo son los creados por el dispositivo escenográfico de la puerta. Las entradas y salidas de los personajes siempre vienen anunciadas por ruidos amenazantes -golpes metálicos, pasos fuertes- seguidos por los sonidos del abrir y cerrar de las dobles puertas, primero la metálica que da al pasillo, seguida por la de madera que da a la celda. Luego le sigue

otro elemento de terror supremo: el silencio. La idea de la puerta doble refuerza el sentimiento negativo de encierro y separación del mundo de afuera y, por ende, de la vida. Pero la puerta, y el encierro que produce, también tiene otro significado contradictorio. Es decir, así como la puerta significa separación del mundo deseado, paradójicamente, sirve de separación, o más bien, de protección del mundo inmediato de la cárcel, el mundo temido. Cuando el guarda las busca para ir al baño, sólo Rosario se anima a salir ya que utiliza el baño para dejar mensajes a su compañero en otra celda. Otro elemento auditivo que viene de afuera es el producido por los prisioneros en las otras partes de la cárcel:

*Olga no se ha movido. Se empieza a escuchar, fuera de la celda, un ruido extraño, débil al comienzo y progresivamente más fuerte. Parece producido por mucha gente que golpea tazas y platos de hojalata. Un ruido monótono, acompasado y cada vez más fuerte. Olga, instintivamente alerta, ha levantado la cabeza apenas se ha empezado a escuchar el ruido. Cuando el ruido exterior va cobrando fuerza, Olga se pone de pie, tensa, febril. Las demás casi no se han movido. . . . Escuchan atentamente.*

(80)

Jimena, Rosario y Olga están atemorizadas, sin comprender qué pasa. Sólo Olga parece saberlo al incorporarse, con su taza y zapato, a la producción del *"ruido creciente que ahora es impresionante."* Aurora, fuera de sí por temor a que las castiguen, le grita a Olga que pare.

*En ese preciso momento el ruido de afuera cesa por completo. Silencio. Ahora el silencio es denso,*

*angustioso, pero dura poco. Es roto por dos ráfagas de ametralladoras. (80)*

Olga explica que ese ruido era la única manera en que los prisioneros tenían de rendir tributo a la muerte de los compañeros. El llanto de Olga logra reducir la tensión.

Los momentos de distensión o relajamiento también se introducen por la vía auditiva antes que por la visual. Tras las paredes se escucha una canción (como “El canto libre” de Víctor Jara), cantada por un prisionero. En otro momento de gran tensión, Aurora está sola, sentada en medio de la celda, mirando las gotas que caen del techo en un cubo, y comienza a divagar en forma histérica, sus enunciados subrayados por el ruido rítmico de la gotera. Cuando parece que ha llegado al borde de la crisis nerviosa, se escucha de pronto el canto de los compañeros en la cárcel: “firme, compañera. . . . estamos muy cerca . . . No se quiebre, compañera” (99-100).

Los ruidos y silencios en la obra adquieren una presencia polisémica de gran fuerza dramática, para aumentar o disminuir la tensión, para crear variedad rítmica o para comunicar una idea que más vale insinuada que explicada. Díaz maneja con singular maestría las pausas y los silencios, los cuales a veces aparecen enriquecidos con propiedades anímicas. Las indicaciones del hablante básico especifican: “Hay una extraña quietud, un largo silencio apacible” (65); “Un silencio tenso” (66); “Silencio incómodo” (78, 86); “silencio denso, angustioso” (80).

El contraste es otro recurso artístico típico de Díaz, empleado de distintas formas, ya sea para escalonar o disipar la tensión, o para inyectar variedad al procedimiento rítmico de la acción. Un ejemplo es

el contraste de la cualidad melódica de la canción con la cualidad prosaica del habla, o el del ritmo melódico de la poesía con el de la retórica dialogada, así como el contraste espacial y acústico de las voces masculinas de afuera con las voces femeninas del espacio escénico. Otro contraste, mucho más obvio, es el del movimiento que se produce en escena, como ser las entradas y salidas, precedidas por los ruidos de las puertas, y los gritos en off del guarda de la cárcel, símbolo acústico del opresor, personaje reflejo que no se ve nunca. Al nivel de escena, el contraste musical hasta puede adquirir una grotesca ironía cuando poco después de oírse la canción de la libertad, cantada por un prisionero esperanzado, se escuchan pasos precipitados, voces rudas, órdenes y gritos, que son ahogados por una marcha militar a todo volumen, usada para acallar los gritos de los torturados (77).

Este singular manejo de los sistemas de signos auditivos, se suma al convincente desarrollo de la línea dialogal del personaje que se va construyendo, con toda su dialéctica de contradicciones e inconsistencias internas. Jimena, la joven rica embarazada, no quiere saber nada de la resistencia, porque no le interesa y porque teme que va a contar todo si la torturan. Sin embargo, muere torturada sin delatar a sus compañeras, dejando a su hija (quien nace prematuramente a causa de la tortura) a Rosario, la humilde maestra cuyo espíritu llegó a admirar. La obra termina con una nota de esperanza. En medio de la muerte nace una nueva vida, una niña llamada Paloma, la paloma del canto libre, y Jimena, la débil niña mimada de la burguesía, antes de morir, presta apoyo a la resistencia con su silencio.

Toda esta larga noche es una pieza bien armada, que logra crear un mundo de intriga, de sospechas y desconfianzas, y mantener el suspenso

hasta el final.

De las cuatro obras cuyas temáticas están relacionadas con el golpe de estado chileno y sus efectos inmediatos, Toda esta larga noche es la que ha tenido mayor difusión, habiendo sido incluida en el repertorio del prestigioso Berliner Ensemble alemán.<sup>55</sup> También fue traducida a varios idiomas, entre ellos al inglés bajo el título de "Free Song". Aunque Toda esta larga noche fue escrita en 1976, la hemos incluido al final de esta sección ya que estilísticamente se acerca más al ciclo de obras que tratan del exilio político, que son las que estudiaremos a continuación.

#### b. Segunda etapa: el exilio

Después de pasada casi una década del establecimiento del régimen militar en Chile, Jorge Díaz inicia un nuevo ciclo de obras en las que examina los efectos tardíos del golpe, la tortura y el exilio político. Irónicamente, como consecuencia de estas dolorosas y trágicas circunstancias socio-políticas, aparecerán por primera vez reunidos en escena los dos mundos de Jorge Díaz, el español y el latinoamericano. El dolor y el miedo sufridos en Chile a causa de la represión política, dan paso ahora a las penurias sufridas en España como resultado del exilio: la destrucción del núcleo familiar, la desubicación cultural, la marginación social, los padecimientos económicos y, en especial, el trauma psicológico del desarraigo. Todos estos núcleos semánticos se conjugan, en el acto único de la breve obra Ligeros de equipaje (1982),<sup>56</sup> en el personaje de una actriz chilena exiliada en España.

Esencialmente un monodrama, Ligeros de equipaje cuenta la historia

<sup>55</sup> Guerrero, Conversaciones 55.

<sup>56</sup> Jorge Díaz, Ligeros de equipaje, Primer Acto 208 (1985): 108-123.

de Mara, cuya vida ha sido una serie de huidas y exilios. Cuando tiene trece años, ella y sus padres huyen de Barcelona durante la guerra civil española para radicarse en Chile, donde Mara se establece eventualmente como actriz profesional. Después del golpe, Mara cae presa y es torturada por haber albergado brevemente a un actor amigo políticamente involucrado. Al ser puesta en libertad, se le “aconseja” irse de Chile. Mara regresa entonces a su tierra natal donde, ahora en calidad de refugiada política “sudamericana”, trata de reanudar su carrera artística en el teatro.

La obra comienza cuando Mara, en la soledad de un pobre camarín de teatro de provincia se prepara para una función, en la que será reemplazo de último momento de la actriz titular. En el transcurso de la hora y media que falta para que suba el telón, Mara rememora instancias significativas de su vida, el ir y venir de España a Chile y viceversa, mientras trata de memorizar el papel que tiene que representar. Por medio de flashbacks, nos enteramos de su huida precipitada de España y de su amistad con Nuria, una amiga de la infancia; de su juventud y vida profesional en Chile y de su amor especial por ese país y su cordillera; de la desgarrante circunstancia que la impulsó a regresar a España, cuarenta años más tarde, y de la lucha por sobrevivir en una España que ahora le resulta extraña y poco acogedora. Nos enteramos también del carácter de Mara, sus fortalezas y debilidades, sus miedos y su coraje, y de las profundas impresiones causadas por su doble exilio.

La efectividad de la obra reside en el hecho de que el tema del exilio no está tratado con espíritu panfletario de crítica social, sino como una de las tantas injusticias o adversidades de la vida que le toca

enfrentar al ser humano. Como señala Eduardo Guerrero, "Jorge Díaz no desarrolla planteamientos sobre el exilio como fenómeno político. Lo que sí le interesa es la sensación de desarraigo que produce: el ser de aquí y de allá y de ninguna parte."<sup>57</sup> Mara cuenta sus experiencias desde una perspectiva matizada por la objetividad que otorgan la distancia y el tiempo, y en la que se destacan sus principales fortalezas: su sentido del humor y su espíritu de lucha. No hay autocompasión de su parte sino una clara determinación por vencer cualquier obstáculo, por sobrevivir a toda costa. Desde pequeña evidencia estas cualidades. En el siguiente monólogo vemos a la Mara adolescente en su paso por la aduana chilena y luego a la Mara actriz en la aduana de regreso a España.

¿Vacunas? . . . ¡Ahí sí que no me pilló! ¡Las tengo todas!: cólera, viruela loca, hidrofobia, gripe asiática . . . ¿Qué? . . . ¿El piojo verde? ¿Y qué es eso? . . . No, no me he vacunado contra el piojo verde. ¿Cómo? ¿Que me tendrán que pelar al cero? . . . ¡Dios mío, mis trenzas! ¡Al diablo mis trenzas! ¡Péleme, rápeme al cero, pero deme el certificado de vacuna contra el piojo verde! No quiero ir por el mundo sin ese papel, aunque vaya pelona. *(Coge una peluca)* Siempre me queda el recurso de una peluca. *(Se la pone. Coqueteando un poco con el funcionario imaginario)* Es que ¿sabe?, soy actriz. Las actrices nunca tenemos antecedentes penales. ¿Refugiada política? No, eso no me define en absoluto. . . . ¿Sólo puedo quedarme con un permiso provisorio de turista? . . . y bueno, algo es algo.

---

<sup>57</sup> Eduardo Guerrero, "Angustia del desarraigo," Ercilla 22 julio 1987: 33.

Terminaré siendo turista en todas partes. (118-119)

Se intercalan así diferentes secuencias, ya sea de gran comicidad o de desgarrante violencia, con otras de evocadora nostalgia y poesía, unidas entre sí por un fluido pero complicado trenzado lingüístico y no lingüístico. El enunciado dramático se manifiesta en la forma de monólogos, o de diálogos con personajes diegéticos, que se oyen pero no se ven, de manera que Mara es el único personaje que aparece en escena, salvo una breve instancia en que el Regidor le trae un café u otra donde asoma la cabeza para anunciar la función. Para efectuar las permutaciones espaciotemporales, la banda sonora adquiere singular relieve, por la introducción de efectos especiales (como ruido de mar, golpes en la puerta); de música de fondo particular (de Pablo Casals, o una canción chilena de los años 70); o de voces grabadas (para introducir personajes del pasado, como los de la madre, del director, y del torturador). En la siguiente transición de una escena a otra, por ejemplo, los golpes en la puerta sirven para entrelazar dos tiempos y espacios diferentes. La Mara adolescente está terminando una carta a su amiga Nuria, anunciándole su partida a Chile:

Mara: . . . . tu amiga, Mara. *(Se escuchan golpes en la puerta. Cesan los ruidos del mar y el viento).*

Mara: *(Sin romper todavía la atmósfera)* ¡Ya voy, mamá, le estoy escribiendo a Nuria! *(Sube nuevamente la música de Pau Casals. Nuevos golpes en la puerta. Vuelve al ambiente real).*

Regidor en off: Mara.

Mara: Ah, eres tú.

Regidor en off: ¿Qué decías de una Nuria?

Mara: Nada, nada. (113)

A veces un simple elemento de utilería o de vestuario -como el de la peluca en la escena de Mara en la aduana, que citamos anteriormente-, sirve de enlace entre dos tiempos y lugares diferentes.

Otra de las muchas transiciones de gran agilidad se produce por asociaciones léxicas y situacionales. Mientras Mara trata de memorizar el papel de Magdalena (en la obra que tiene que representar), el problema que ahora le presenta el acento castizo, le trae a la memoria su esfuerzo por dominar el acento chileno cuando era adolescente. Luego, la palabra "padre" pronunciada en el tiempo presente, le recuerda un pasado lejano con su padre en Chile.

Mara-Magdalena: . . . por robar como un corsario  
murió como un sinvergüenza.

Mara: ¡Putá! ¡Sinvergüenza, sinvergüenza, sinvergüenza!

*(El Regidor al otro lado de la puerta)*

Regidor en off: ¿Me llamabas?

Mara: No. Estaba estudiando. No logro meterme esta basura  
en el coco. ¡Y encima el maldito acento!

Regidor en off: Date prisa. *(Burlándose)* ¡Y pronuncia bien  
la C que estarán todos los académicos de la lengua de  
Matalascañas!

Mara: *(Irritada)* ¡Que las pronuncie tu padre!

Regidor en off: *(Bromeando)* ¡El tuyo, "cacho de sudaca"!

*(El Regidor se va)*

Mara: *(Para sí)* Mi padre . . . *(Mara se queda pensativa.*

*Bebe un trago de la botella de coñac)*

A continuación, para lograr una transición visual a un momento en la

infancia de la protagonista, como en otras escenas, Díaz se vale del dispositivo deíctico de la iluminación, el cual, al disminuir, aísla el cuerpo de Mara de la presencia inmediata del camarín:

*(La luz baja en resistencia)* Papá, hoy me dijeron en el colegio que no hablo como todos, que tengo acento . . .  
 . ¿Qué es eso? ¡No me hables en catalán, papá! . . .  
 . ¡Quiero hablar como los chilenos! (114)

Más tarde, Mara rememora su examen de ingreso a la Escuela de Teatro, durante el cual, para impresionar a la comisión, había recitado a la Julieta de Shakespeare con acento argentino porteño y con acento andaluz:

“Oh, Romeo, Romeo . . . ¿porque vos sos Romeo, no? . . . .  
 Jurame tan sólo que me amás y dejaré yo de ser una Capuleto.  
 Sólo tu nombre me es enemigo, ¿viste?” *(Cambiando)* Por el silencio noto que ese acento no les va mucho. No se preocupen, tengo otros.

*(Mara recita ahora con un fuerte acento andaluz)*

“Romeo, chiquiyo, todavía no ha libao mis oído sien palabra d’esa lengua tuya y conosco ya ese asento. ¡Anda, mi arma, orví que soy una Capuleto!” (115)

Estas secuencias son algunos de los momentos de gran comicidad que, además del ansiado comic relief, otorgan un balance estructural al conjunto del encadenamiento dramático por medio de la variedad tonal y emocional, impidiendo que la obra caiga en la sensiblería o el melodramatismo.

El tema del exilio, además, aparece en la pieza no sólo como causante del dolor y la angustia del desarraigo sino como enmarcador del

poder de adaptación y supervivencia del ser humano en situaciones límites. El crítico Víctor Briceño señala que “Díaz usa lo contingente como pretexto. Y no porque el exilio le importe poco, sino porque le preocupa en tanto es producto de esos exilios que se aceptan a nivel personal, cuando se reprimen las pulsiones del ser humano.”<sup>58</sup> La obra termina con una toma de conciencia por parte de la protagonista, de poner fin a las huidas y regresar a Chile. Pero Mara decide volver no porque se siente derrotada sino porque se rebela contra la idea de “ejercer” de exiliada (es decir, de víctima) permanente, “mendigando solidaridad por el mundo” (122), y porque comprende que, a pesar de la dictadura todavía vigente, lo que busca y añora -la “pequeña cueva que huele a tierra conocida . . . con un fuego donde acurrucarme”- (122), está en Chile.

Díaz señala que la fuente de inspiración para Ligeros de equipaje fueron las confidencias y testimonios de actrices que él conoció en Chile, en España “y en otros cruces de caminos,” a las cuales da crédito y rinde homenaje en un prólogo a la obra. Al mismo tiempo, el autor confiesa el significado personal que tiene para él la historia de Mara:

Por otra parte, por qué negarlo, Mara soy yo mismo. Mi propia historia relampaguea también entre las palabras que, hipócritamente, he disfrazado con nombres ajenos.

Cobardemente, como siempre actuamos los autores, me he valido de mis amigas “ligeras de equipaje” para contar mi propia historia. (108)

Aunque Díaz nunca fue exiliado político, las profundas experiencias del desarraigo y su vida dedicada al teatro lo hermanan en sentimiento con

---

<sup>58</sup> Víctor Briceño, “Un recurso para dos historias,” Cauce 120 (10 al 16 agosto 1987): 32.

las actrices exiliadas.

Esta obra fue estrenada en 1982, en el Festival de Sitges, España. Para su estreno en Chile, en 1987, sin embargo, sufrió algunos cambios en manos del director, Luis Poirot. En su versión o adaptación chilena, el personaje del regidor español se convierte en un exiliado argentino, otorgándosele mayor relevancia y presencia en escena. También se cambió la música de Pablo Casals por una melodía escrita especialmente para la obra por el compositor chileno Vittorio Cintolessi (un frecuente colaborador musical en las producciones de Díaz en Chile). Jorge Díaz señala que al ser presentada la obra en el contexto político de la dictadura, “predominó mucho más el humor,”<sup>59</sup> mientras que “resultaba mucho más dramática y desgarrada la versión de Madrid” (57). Su estreno en Santiago obtuvo un gran éxito de público y de crítica. Esta última ponderó especialmente el carácter poético y nostálgico de la obra.<sup>60</sup> En cuanto a la puesta en escena, en palabras de Luisa Ulibarri, fue calificada como

una delicada pieza de cámara. Una partitura esbozada con economía de recursos, soslayando la obviedad, privilegiando lo esencial como un diario de vida cuyas páginas centrales apuntan a la complicidad -susurrante también- entre autor, actor y espectador.<sup>61</sup>

El próximo drama en este apartado sobre el teatro del exilio,

---

<sup>59</sup> Guerrero, Conversaciones 57.

<sup>60</sup> Rosario Larraín, “Es una obra hecha con pequeñas sutilezas: Es como un poema,” El Mercurio 10 julio 1987: 4; Ana María Foxley, “Ligeros de equipaje,” Hoy 20 al 26 julio 1987: 37.

<sup>61</sup> Luisa Ulibarri, “Ligeros de equipaje,” La Epoca 24 julio 1987: s. p.

Dicen que la distancia es el olvido (1985),<sup>62</sup> también tiene una protagonista femenina (Claudia), exiliada en España después de haber sido detenida y torturada en Chile. Pero a diferencia de Mara, los daños psicológicos de Claudia, producidos por la tortura, son mucho más profundos y duraderos. Al principio de la pieza es difícil comprender el extraño comportamiento de Claudia, sus huidas y rechazo de la bondad de su esposo Andrés, sus encuentros sadomasoquistas con Paco, “un currante de la bragueta” (173), y su miedo a encontrarse con dos chilenos exiliados que tratan desesperadamente de ponerse en contacto con ella. La actitud de Claudia hacia Andrés es especialmente desconcertante: “Mientras más trata de comprenderme, de acompañarme, más me enfrió. Retrocedo cuando me da cariño. La ternura me da náuseas. Si por lo menos él tuviera una amante o me despreciara, eso me aliviaría mucho” (176).

La incógnita centrada en la conducta de Claudia es el resorte que pone en movimiento la tensión dramática. Toda la obra gira en torno a la resolución del conflicto de la protagonista, cuyos antagonistas resultan ser sus propios fantasmas, a los que procura acallar: “la verdad es una herida tan atroz, tan enloquecedora, que no se puede hablar de ella” (196). Ni el cariño y apoyo de Andrés (un español, abogado del Comité de Defensa de los Derechos Humanos), ni la amistad desinteresada de su amiga Nina (una pintora peruana también exiliada), logran sacarla de la soledad anímica en la que se encuentra encerrada o de su destructivo autodesprecio. Claudia siente que el que no ha vivido la misma experiencia nunca podrá penetrar su misterio, ya que ni ella misma logra comprender del todo lo que sintió entonces, aunque intente

---

<sup>62</sup> Jorge Díaz, Dicen que la distancia es el olvido, Gestos 3 (abril 1987): 169-206.

explicarlo:

Entre comprender y vivir hay un abismo. . . . Además, no sólo se trata del dolor. Hay algo peor: la soledad.

El torturado siempre está solo. Únicamente le queda una posibilidad de relación humana hasta la muerte: el torturador. (196)

Ella intenta esclarecer la morbosa relación de dependencia que surge entre víctima y victimario, comparando al torturador con la manguera del astronauta que lo conecta a la nave espacial, y si esta se corta “sólo queda el vacío infinito” (196).

Pero en el desarrollo de la obra, Claudia se despoja poco a poco de la carga afectiva hasta ahora reprimida a medida que divulga detalles de su pasado en Chile. Primero nos enteramos de que Claudia estuvo políticamente involucrada, que la torturaron delante de su pequeña hija y que no pudo resistir: “Confesé todo lo que sabía, que era mucho. Di nombres, direcciones, contactos” (200). Estos recuerdos impiden que la distancia sirva de paliativo a sus remordimientos. Al final del drama, Claudia se entera de que los dos exiliados chilenos que la buscan, Magda y Ricardo, no vienen a vengarse o a juzgarla por su traición sino que, al contrario, desean posibilitar su regreso a Chile para que ella denuncie a su torturador y así logre recuperar a la hija que daba por perdida y que él ha adoptado. Claudia se niega porque esto significaría enfrentarse a su fantasma más temido, a Martín Davidson, ya que él no sólo fue su torturador sino, más tarde, también su amante.

La revelación de este terrible secreto, hace más comprensible la conducta de Claudia, sus deseos de ocultar y olvidar su pasado, su incapacidad de amar, su necesidad morbosa de castigarse. No obstante,

la incógnita de la relación afectiva entre víctima y verdugo queda sin resolver. Cuando Nina pregunta, al igual que el lector/espectador, “Pero . . . ¿por qué?”, Magda contesta: “No intentes comprenderlo ni juzgarla. La tortura no es algo nuevo, pero sabemos muy poco sobre ella. ¿Acaso sabes tú misma lo que harías si fueses torturada?” (204). Magda y Ricardo sólo pueden conjeturar:

Magda: Nunca sabremos qué clase de sentimientos los unía.

Es posible que, en algún momento, se amaran. ¿Por qué no?

Nina: *(En voz baja)* La dependencia psicológica hacia el torturador convertida en amor. Es una explicación demasiado rebuscada.

Ricardo: No tenemos otra. . . . (204)

La obra termina con la valiente decisión de Claudia, cuyo verdadero nombre es Mercedes, de volver a Chile, enfrentar su doloroso pasado y recuperar a su hija.

Al igual que en Ligeros de equipaje, el pasado en Distancia se orienta como una pantalla que está ausente y que sólo se revive a través del lenguaje. Pero mientras que en Ligeros de equipaje esta ausencia se rescata por medio de la evocación dramatizada de Mara, que actualiza el pasado en la escena, Dicen que la distancia es el olvido depende en gran parte de diálogos expositivos para su entrega escénica. En vista de que los eventos de mayor fuerza dramática pertenecen al pasado de las protagonistas, Díaz elabora el suspenso más por lo que oculta que por lo que divulga, graduando la revelación de los datos de este pasado muy lentamente.

La amistad y confianza que existe entre las dos mujeres, Claudia y

Nina, otorgan la ocasión para la mayoría de los intercambios verbales, que son de carácter confesional. La obra transcurre en “el estudio donde vive y pinta Nina” y donde Claudia se refugia en una de sus huidas de Andrés. Al contrario de Claudia, Nina es como un libro abierto, que discurre constantemente sobre los detalles más íntimos de sus experiencias matrimoniales fallidas y sus ideas personales sobre los hombres. Sin embargo, la verborrea de Nina parece ser contagiosa, puesto que Claudia (quien es parca y cortante en su escena con Andrés), sin provocación aparente, de pronto le anuncia a Nina:

Pero tengo que hablar. Si te resulta incómodo, te vas al cuarto de baño. Yo seguiré hablando sola. Nunca me han gustado las confidencias, pero tendrás que aguantar la vomitona. (177)

La larga y dramática confesión que sigue es un monólogo de una página de longitud o duración. En forma de contraste, las prolíferas cavilaciones sentenciosas de Nina, son reflexiones sumamente cómicas, espontáneas, ligeras. Por ejemplo, dada la ocasión, Nina aprovecha para compartir con Andrés impresiones íntimas sobre Rafa, uno de sus ex-maridos, concluyendo:

Nina: . . . ¿Cómo pude vivir con un hombre que amaba a los ratones? Porque, digas lo que digas, los “hamsters” son ratones. Aquí tengo el retrato que le hice a Rafa. (*Muestra un lienzo abstracto en el que no se distingue nada figurativo.*)

Andrés: Es difícil darse cuenta de cómo era en realidad.

Nina: Nunca lo supe. En la cama también se comportaba como un cuadro abstracto.

Hay también un conflicto secundario en la obra desarrollado alrededor de Nina, cuyos traumas irresueltos -como el no haber logrado una relación amorosa duradera- bloquean su capacidad creativa. Al explicar su filosofía sobre el matrimonio, Nina se convierte en portavoz del autor y repite el tema recurrente o leitmotiv que fluye a través de todas las obras de Jorge Díaz que tratan de la relación de pareja:

Cuando te enamoras de alguien, una parte de tu amor la constituyen las diferencias entre los dos; cuando te casas, las diferencias empiezan a volverte loca y preferirías estar metida en el congelador. Es el momento en que el asesor matrimonial . . . te dice que te compres una bata transparente de furcia y le guiñes el ojo desde el umbral del dormitorio. Es el momento, también, en que el psiquiatra te descubre “fijación paterna” en tu marido. Yo creo algo mucho más simple: resulta imposible vivir con otra persona. Aunque supongo que lo intentaré otras diez veces.

(177)

Al final de la obra, Nina también sufre un cambio catártico. La revelación del pasado de Claudia le produce tales sentimientos de rabia que comienza a descargarlos contra el lienzo en blanco con una brocha llena de pintura roja. En el cuadro final de la pieza, después de la despedida entre las dos amigas, aparece Nina pintando “con entusiasmo, mientras la luz va decreciendo imperceptiblemente hasta llegar al oscuro” (206).

Con respecto a este drama, cabe señalar también la singular sensibilidad de Jorge Díaz por el lenguaje coloquial español, en especial en el registro del argot madrileño “barriobajero” de Paco. En

el siguiente ejemplo, Paco explica a Claudia los beneficios del pub donde se encontraron: “Es lo mejor para ligar. Se baila solo. Uno pasa de una a otra. Las tías están locas por un sobeo en plan tecnopop. Lo mío es el toma y daca. Te sueltan la pasta enseguida. Basta con arrimarles el paquete” (174).

A pesar de la autenticidad y agilidad del lenguaje, Dicen que la distancia es el olvido es una obra difícil de representar, debido a que su efecto dramático se basa mayormente en el discurso dialogado y en los signos escénicos relacionados con el cuerpo del actor, como los del gesto, tono, y desplazamiento proscénico. Esto significa que la efectividad de la puesta en escena recaerá sobre la riqueza del registro interpretativo y/o expresivo de los actores.

En cuanto a los modelos operantes de la obra, Díaz señala que la historia de Claudia se basa en un caso verídico que conoció por la prensa, de una joven montonera argentina que vivió una relación amorosa con su torturador mientras estuvo presa. También asegura Díaz que existió un caso similar en Chile.<sup>63</sup>

En 1985, Jorge Díaz siente la necesidad de retomar elementos del teatro del absurdo (después de casi diez años de su última obra absurdista, Mata a tu prójimo como a ti mismo) para dramatizar, en Muero, luego existo,<sup>64</sup> los padecimientos económicos sufridos en España como consecuencia del exilio. Muero es una obra en un acto con tres personajes: Zoilo, el desterrado, una enfermera y un doctor. La acción tiene lugar en la sala de un hospital al que Zoilo acude para vender su

---

<sup>63</sup> Juan Armando Epple, “Teatro y exilio: Una entrevista con Jorge Díaz,” Gestos (2 noviembre 1986): 148.

<sup>64</sup> Jorge Díaz, Muero, luego existo, Teatro chileno en un acto (1955-1985) (Santiago de Chile: Taller Teatro Dos, 1989).

sangre. El cuadro visual que ofrecen la escenografía y vestuario enteramente blancos, y que contrasta con la sangre derramada del final, traen a la memoria la misma técnica escénica empleada en La orgástula. Pero mientras que en La orgástula el blanco de la escenografía y de la indumentaria del niño sobre el escenario evoca un espacio limpio y nuevo, sin manchas, en el sentido de inocente y esperanzado, en Muero, luego existo, en cambio, el blanco de la sala y del uniforme de la enfermera connotan un cuadro que es ascético y frío, vacío de emoción o calor humano, metáfora visual apropiada de una sociedad que para Zoilo es insensible, dura, indiferente.

Después de “donar” sangre (como último recurso para ganarse un poco de dinero, para que él y sus hijos puedan comer), Zoilo es sometido a un interrogatorio clínico por la enfermera, quien necesita cerciorarse de la calidad del producto. Los intercambios verbales que siguen, entre Zoilo y los funcionarios médicos, son típicos del Díaz absurdista. La frialdad profesional de la enfermera, con sus preguntas técnicas e impersonales, contrasta irónicamente con la figura patética del indigente y sus respuestas ingenuas, perplejas o insolentes:

Enfermera: ¿Está sano?

Zoilo: Sí.

Enfermera: ¿Qué enfermedades ha tenido?

Zoilo: Oiga, yo no he tenido nunca . . .

Enfermera: ¿Infecciones? ¿Venérea? ¿Hepáticas?

Zoilo: No le digo que . . .

Enfermera: ¿Alcoholismo? ¿Anemia? ¿Desnutrición?

Zoilo: Bueno, alguna vez me ha . . .

Enfermera: ¿Cirrosis? ¿Tuberculosis?

Zoilo: No le entiendo ni jota, palabra. (134)

. . . . .

Enfermera: ¿Delirium tremens?

Zoilo: ¿Qué?

Enfermera: ¿No ve subir por las paredes ratones y bichos verdes?

Zoilo: No, eso no. Alguna vez veo un cordero asado con papas fritas bailando en el techo.

Enfermera: Eso no es delirium tremens. Es hambre.

Zoilo: Cuando me paguen la sangre iré a comer. (135)

A medida que el interrogatorio se vuelve más ridículo e impertinente, Zoilo se pone más incómodo y, consecuentemente, insolente y grosero:

Enfermera: ¿Hubo ayer evacuación intestinal?

Zoilo: ¿Que si hubo qué?

Enfermera: Que si fue de vientre.

Zoilo: Sí.

Enfermera: Color de las deposiciones.

Zoilo: No las miré.

Enfermera: Olor.

Zoilo: (*Impaciente*) ¡Ni las olí ni las probé ni las toqué!  
(136)

Al interrogatorio de la enfermera sobre su potencia sexual, Zoilo responde fastidiado que no sabe, y agrega: “. . . pero si usted se empelotara podríamos salir de dudas” (136). La ficha clínica también incluye preguntas sobre su estado mental, en base al cual se determina que la sangre de Zoilo “no pertenece a la sangre A de primera calidad” (139) sino a una de segunda categoría, debido al estado depresivo del

donante. Cuando por fin están por pagarle, descubren que Zoilo ha estado donando sangre cada cuatro días, bajo distintos nombres, y le devuelven el frasco con el litro de sangre inútil.

Pero a pesar del rechazo de la sangre, se le ofrece otra posibilidad de compensación: donar algún órgano desechable. Viendo el interés de Zoilo, el doctor lee una descabellada tabla de valores que especifica un precio por cada parte del cuerpo donado: dedos, cuero cabelludo, intestino grueso o pene (“por centímetro”), pulmón, riñón, testículo, hasta esfínter anal. Zoilo, entusiasmado, vislumbra una solución a su aprieto y comienza a ofrecer de todo un poco, mientras el doctor le va recitando el precio por cada “donación”: “En ese caso, yo donaría un testículo. Andaré más liviano. . . . Anote un riñón . . . ni se notará. . . . Los dedos gordos de los pies. Así calzaré el 37. . . . Y un cacho de estómago. Sentiré menos hambre . . . y una tira de piel de una parte que no se vea . . . [e]l culo, por ejemplo” (144). Sin embargo, un análisis más específico de la sangre revela que los órganos de Zoilo son inservibles, ya que, además de otras deficiencias, están infectados con “seis tipos de virus desconocidos”. La enfermera agrega: “¡Cómo se nota que usted viene del Tercer Mundo!” (145).

Mas viendo la desesperación de Zoilo, cuando éste cree “que todo se acabó,” el doctor le hace una última “oferta conveniente”: que done su cadáver, “[n]aturalmente, no para aprovechar nada de él, ya que su cuerpo . . . es casi enteramente desechable, sino para experimentaciones, docencia y testimonio clínico y patológico de la depauperación” (147). Con la entrega de su cadáver Zoilo podrá ganar una suma mayor que por la sangre, sólo que el monto dependerá de la fecha de su muerte. Cuanto antes muera, más se le pagará. Zoilo no

sale de su asombro y buena suerte:

Zoilo: ¿Y si muero dentro de unos meses?

Doctor: Si muere en los próximos meses recibirá un millón de pesetas. *(Un silencio)*

Zoilo: ¿Y si muero . . . antes?

Enfermera: ¿Qué quiere decir?

Zoilo: Esta semana, por ejemplo, o mañana mismo.

Doctor: Tres millones.

Zoilo: ¡Virgencita del Carmen! Repítalo, por favor.

Doctor: Tres millones de pesetas, en metálico. (148)

Con esta noticia, Zoilo comienza a soñar en voz alta sobre todo lo que podrá hacer con tanto dinero, como volver a Chile con sus hijos, recuperar a la mujer que lo ha abandonado, y comprar un terreno y animales. De nada sirve la advertencia de los funcionarios clínicos, quienes le recuerdan el detalle de que no es él el que podrá disfrutar de los beneficios de la ganancia sino su familia. Zoilo parece no oírlos y cuando lo dejan solo, saca una navaja, “la levanta en un gesto ritual” (149), y exclama: “Por fin tendré plata para volver. No haber sabido antes lo que yo valía. ¡Podremos empezar a vivir, María!” (150).

La obra termina con un cuadro estilizado, como en cámara lenta, que nos lleva con cierto melodramatismo (a pesar del tono fársico de las escenas previas), al crescendo final e irracional del suicidio de Zoilo:

*Con un gesto decidido, Zoilo hunde la navaja en su vientre.*

*Con un quejido ahogado y prolongado se dobla sobre sí*

*mismo, se encoge, vacila y cae sobre la mesa blanca donde*

*está el frasco con el litro de sangre. Con la brusca caída*

*del cuerpo sobre la mesa, el frasco de sangre se vuelca y*

*la sangre corre por la mesa hasta el suelo donde forma un enorme charco. Destaca la mancha roja en el ámbito blanco. El cuerpo de Zoilo resbala . . . cae . . . se encoge aún más sobre el suelo y finalmente se queda inmóvil. (150)*

La iluminación subraya el (melo)drama de la escena final al ir decreciendo “en forma lentísima, hasta llegar al oscuro” (150) sobre el cuerpo encogido en el suelo.

Muero, luego existo difiere de las otras obras sobre el exilio no sólo por sus elementos tragicómicos absurdistas, sino por el carácter antiheroico de su protagonista. En Ligeros de equipaje y en Dicen que la distancia es el olvido, el autor configura personajes protagónicos quienes, aun habiendo sufrido la tortura, logran sobreponerse a las circunstancias negativas del exilio. Zoilo, por su parte, queda atrapado en su papel de víctima. Es un ser patético, derrotado desde el principio, anonadado por las circunstancias, cuya autocompasión exacerbada paraliza su sentido común y lo conduce a acudir a soluciones inmediatas fáciles pero eventualmente autodestructivas, como vender lo que no tiene perspectivas de poder reponer: “sus muebles, su ropa, su sangre” (142). Zoilo parece rogar por la simpatía de los demás, y por ende del lector/espectador, con repetidas alusiones a su desdichada situación familiar y económica. Cuando el doctor le advierte que podría denunciarlo por haber donado sangre ilegalmente, él contesta:

*¿Y a quién denunció yo por no tener trabajo, no tener casa, no tener mujer, no tener patria, no tener un idioma?<sup>65</sup> Todas estas cosas las tenía pero me las han ido quitando.*  
(141-142)

---

<sup>65</sup> Esta última queja del chileno Zoilo, de “no tener un idioma” estando en España, más que hiperbólica es imcomprensible.

Zoilo continúa llorando su mala suerte de víctima inocente, de la pérdida de su trabajo en Chile (“en los andamios”), del cual pinta un cuadro idealizado: “Los compañeros dicen que cantaba. Yo no me daba cuenta. Aquel andamio era como un trapecio volante sin red, al sol, a la lluvia, al viento” (142). Cuando ocurrió el golpe, “la pesadilla,” cuenta Zoilo, lo acusaron injustamente de haber disparado desde un edificio, y terminó siendo expulsado del país. Zoilo echa la culpa a toda una sociedad, anónima y monstruosa, de haberlo despojado de todo lo que tenía, inclusive de su dignidad. Y los culpables de su desdicha parecen estar no sólo en Chile sino también en España:

Me expulsaron y llegué aquí con la mujer y los chiquillos.  
 Primero, los abrazos de solidaridad y luego, el hambre . . .  
 La María se volvió y yo arrinconé a los chiquillos y empecé  
 a vender lo poco que tenía: los muebles, la ropa, la sangre  
 . . . Y ahora que no me queda nada ustedes me exigen  
 dignidad. ¿De dónde voy a sacarla? . . . Comprar una  
 nueva me costará muy caro y yo nunca tendré plata para eso.  
 (142-3)

La configuración del protagonista de la obra a base de una acumulación negativa de quejas y lamentos, más la falta de antagonistas concretos (los funcionarios clínicos no son los culpables de su deplorable situación), hacen de Zoilo una figura débil, patética, incapaz de inspirar simpatía o compasión. Su suicidio, lejos de ser un acto catártico de heroísmo o de sacrificio abnegado, se perfila más bien como el acto culminante de la desesperación y la derrota.

En la siguiente obra en dos actos, La otra orilla,<sup>66</sup> de 1987,

---

<sup>66</sup> Jorge Díaz, La otra orilla, (La Mancha: Servicios de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1987).

(premiada y estrenada en Chile, en agosto de 1997, como La marejada), Jorge Díaz desarrolla otro de los temas del exilio -la desintegración del núcleo familiar-, motivo que aparece tangencialmente en las obras previas pero que en esta pieza adquiere primacía como generador del conflicto. Al mismo tiempo, como en Ligeros de equipaje, se dramatiza la sensación de desarraigo, de pérdida, y la necesidad primordial de todo ser humano por tener un hogar, un terruño propio, con el cual identificarse y a través del cual definirse.

Estos temas se ven reflejados en tres generaciones de una familia, con sus dobles exilios a cuestas. Manuel, el personaje protagónico, y su padre, Benigno, habían viajado a Chile, expatriados por causa de la guerra civil española. Treinta y seis años más tarde, una vez más por circunstancias políticas, Manuel se vio forzado a regresar a España con su padre y con su hija Camila, nacida en Chile. Razones políticas también fueron las causantes del divorcio de Manuel de su esposa Cecilia, la cual no simpatizó con su militancia y convicciones socialistas.

La obra comienza con los preparativos de Manuel para el regreso de la familia a Chile, gracias a una ley de amnistía otorgada por el gobierno de Pinochet a principios de los años ochenta. Sin embargo, Manuel está por enterarse que ni su padre ni su hija comparten sus deseos de volver a Chile, hecho que genera un conflicto de voluntades entre dos polos opuestos. Con todo, se trata de dos polos positivos, ya que en este caso no hay víctimas. Son simplemente dos maneras de ver y enfrentar la vida, la de Manuel por un lado y la de Benigno y su nieta por el otro, quienes, aunque por muy diferentes razones, se solidarizan en su deseo de permanecer en España.

A partir de esta simple premisa, Díaz estructura el accionar dramático, elaborando no sólo un cuadro social y humano de la vida de los desterrados, sino también algunos rasgos comunes de la vida política y social en ambos países a raíz de la violencia institucionalizada, en España a partir de la guerra civil y en Chile después del golpe militar. La entrega de este panorama histórico se da por medio de las particulares reacciones y comentarios personales de los personajes. Por el viejo Benigno, por ejemplo, nos enteramos del conflicto de la guerra civil y los resultados nefastos para los republicanos y sus simpatizantes, quienes se dispersaron por el mundo huyendo de las represalias franquistas. Por las experiencias de Manuel y su familia, vemos cómo la historia se repite en Chile bajo la dictadura de Pinochet.

Díaz dramatiza una condición básica del ser humano, el anhelo por encontrarse en un lugar geográfico al cual poder llamar suyo y con el cual poder identificarse. En el caso de Manuel, éste necesita volver a Chile porque se siente chileno y porque es allí donde tiene “una casa decente, un trabajo digno y un prestigio” (14), y además está allí la posibilidad de una relación amorosa, que había sido interrumpida por la persecución política. Se da la misma situación con la hija adolescente de Manuel, pero a la inversa. Después de trece años en España, Camila ya es una joven española, con el habla y manerismos típicos de una adolescente madrileña, para quien Chile no es una realidad sino una nostalgia que sobrevive en los recuerdos y en la música de su padre. Por lo tanto, Camila defiende su propia identidad, basada en una identificación con la España del presente, rechazando tanto la de su abuelo como la de su padre por sentir las ajenas:

Camila: Estoy viviendo aquí. ¿Por qué voy a masoquearme a

un agujero como Chile?

Benigno: Porque eres chilena.

Camila: Eso lo dice una computadora, no yo. ¿Sabes, abuelo?, tu generación lleva la guerra civil en las tripas. Has recorrido veinte países con tu maleta llena de consignas, de fantasmas, de resentimientos. No has podido dejar de pensar en el valle de Mieres, en aquella moza de Turón que te tiraba los tejos, en el muelle de Cudillero. Conmigo no va esa película. Mi nacionalidad es una calle de Madrid, tres o cuatro rincones, seis amiguetes. Las canciones de los “Quila” y el “Inti” me parecen tan antiguas como los amigos de papá, con sus frases hechas y sus risotadas tristes. (30)

Pero Camila tiene otra razón mucho más contundente para quedarse en España: está embarazada. Y aunque el futuro de su relación con el padre del niño no es nada cierto, basa su decisión en el bienestar del hijo por nacer: “Parece una tontería, pero no quiero parir otro exiliado, alguien engendrado aquí que empieza a desterrarse antes de nacer. Quiero que el crío tenga un lugar que sea suyo, que nadie le pregunte de dónde viene” (47). Esta hija y nieta de desterrados forzados, en una sociedad que no es represiva, tiene la libertad de elegir por su cuenta ese trozo de espacio al cual llamar suyo. Otro exiliado, un argentino, comenta: “No sabes qué paz te da el tener una tierra propia y, al mismo tiempo, poder cagarse en esa tierra” (43).

Como reflejo concreto de la situación transitoria y ambivalente en la que se encuentran los personajes, Díaz le asigna mayor importancia

al espacio humano que al espacio físico. Nos encontramos ante un hablante básico más personal y participador, que narra en la primera persona y que no nos hace entrega de una descripción detallada del decorado del espacio escénico sino de su significado: *“Una amplia habitación de un piso antiguo. Pocos y heterogéneos muebles muy usados. Más que un ambiente de pobreza, lo que advertimos es un sentido de provisionalidad”* (7). Otro reflejo del estado provisorio de los personajes se encuentra en el núcleo semántico estructurador del encadenamiento dramático, el tema del viaje. Además de Manuel, cada uno de los personajes está en medio de preparativos para ir a algún lado: Benigno para su viaje definitivo a Mieres, Trotsky a la Costa Brava, Camila primero piensa irse con Trotsky y después con el abuelo. Cecilia, la ex mujer de Manuel, acaba de llegar de Chile para radicarse en España, pero probablemente sólo hasta que el ambiente político sea más propicio en Chile nuevamente. La repetición del tema del viaje aporta un ritmo ágil, acelerado, al conjunto dramático, elaborando al mismo tiempo un tono o ambiente de expectativa.

En La otra orilla, Díaz hace un esfuerzo por ampliar el tema del exilio y por darle una mirada objetiva, no quejumbrosa. Las críticas y el rechazo del exilio por parte de Camila se prestan a ese propósito totalizador, como también la introducción de un exiliado que no es chileno sino argentino. Este es el personaje de Trotsky, quien desempeña un papel fundamental en la obra -además del de ampliar la visión del exilio- que es el de otorgar variedad lingüística y tonal al ensamblaje dramático. En contraste con los personajes serios y preocupados (Manuel y Benigno), y cascarrabias (Benigno), o críticos y rebeldes (Camila), Trotsky es un personaje divertido, un oportunista

simpático que a pesar de su coraza cínica e irreverente, es en el fondo un joven tan nostálgico y sensible como los otros. El autor capta fielmente el habla y forma de ser de cierto tipo de porteño quien pretende estar siempre en control de la situación. Trotsky se jacta de saber adaptarse “a las condiciones objetivas del proceso histórico” (16), y cuando Benigno lo acusa de oportunista, responde: “No soy un chanta, abuelo. Soy un revolucionario mediatizado” (17). Trotsky explica que la suya es la única manera de sobrevivir en el exilio y critica a Manuel por no saber arreglárselas:

Trotsky: Es que vos sos muy intolerante, viejo, no estás con los tiempos.

Manuel: ¿Y tú?

Trotsky: Colaboro en una revista feminista. Firmo los artículos como “Agustina de Aragón.”

Manuel: ¿Y tragan?

Trotsky: ¿Que si tragan? Las pobres se pasaron cuarenta años durmiendo siesta. No conocen a Freud. Los argentinos hemos mamado el psicoanálisis con la polenta y las dejamos con la boca abierta hablando de niveles de comprensión, transferencia afectiva, estructuralismo y gaita así. También me publican artículos en “Castilla-Gay.” Es cuestión de hacerse la loca y ganarse unos pesos. (16)

Trotsky tiene una actitud pragmática frente a la adversidad dentro de la cual no caben los escrúpulos. Esta actitud contrasta con los principios de Benigno y Manuel.

Trotsky: Al fin y al cabo los españoles nos conquistaron

cambiándonos cuentas de collares por kilómetro cuadrado de América Latina. Ahora, nosotros les vendemos collares y biyuta. ¡Que se jodan, che, que se jodan!

Manuel: Para mí que los que terminamos siempre jodidos somos nosotros.

Trotsky: No me llores en el hombro, Manolo, que me dejás perdido en tus mocos. (17)

Benigno, en cambio, se enorgullece de haberse mantenido fiel a sus convicciones: “Yo perdí una guerra y aún sigo creyendo en las mismas cosas” (17).

En el segundo acto, con la aparición inesperada de Cecilia, la ex-mujer de Manuel, Díaz introduce una nueva variante del exiliado chileno, la de los burgueses adinerados (aliados de Pinochet), quienes hacia fines de los ochenta, cuando ya se vislumbraba un cambio en la situación política del país,<sup>67</sup> huyen al extranjero con su capital para proteger su seguridad económica. Trotsky hace comentarios irónicos sobre la nueva ola de exiliados, que describen una nueva realidad sociopolítica:

Cuando la dictadura se pudra volverán a su país los exiliados de izquierda y caerá sobre España una nube de fugitivos vergonzantes: militares de paisano, evasores de divisas disfrazados de turistas, verdugos con maletines de ejecutivos y jóvenes cachorros de las camadas negras. Los españoles tendrán que acomodar su óptica a la nueva imagen del exiliado.

---

<sup>67</sup> Ver capítulo III, página 27, para las circunstancias sociopolíticas.

¡Pobres españolitos! Los sudacas los tenemos desorientados.

Ya no saben si venir de allá es ser facha o subversivo. (34)

Pero aun para los que tienen dinero, Manuel le previene a Cecilia, el exilio nunca es una experiencia carente de penurias:

Cecilia: Alfonso ha sacado de Chile un capital. Piensa invertir aquí. Será fácil.

Manuel: Nunca es fácil. Ni siquiera para unos burgueses con dólares que huyen de la quema. A tu manera, también sufrirás el exilio. (38)

La obra termina con la desintegración total de la familia. Benigno se fuga de la casa sin decirle a Manuel que regresa a su pueblo natal de Mieres para morir. Sólo a Camila le había confesado que sufre de cáncer. Camila se queda en Madrid y Manuel está por volver solo a Chile: “¡Joder! Llegué aquí con una familia y me vuelvo solo . . . y no sé por qué” (46), dice Manuel. Sin embargo, a pesar del tono melancólico, la pieza termina con una nota positiva, con la resolución del conflicto entre los dos polos opuestos. Benigno, al regresar solo a su ciudad natal, cumple con su voluntad de morir en su tierra y con dignidad, no sin antes confesarle a Manuel, a manera de una despedida disimulada, de que ha sido un buen hijo. Por su parte, Camila y Manuel logran reconciliar sus diferencias y establecer nuevos lazos de comunicación, hasta ese momento inexistentes. Camila, además, sintiéndose más segura, llega a comprender la causa de su agresividad hacia “el ghetto sudaca” y le confiesa a su padre que “si me pongo tan agresiva con el ghetto sudaca es porque también formo parte de él, y no quiero reconocerlo” (47).

A diferencia de las otras obras de Jorge Díaz sobre el exilio, La

otra orilla cuenta una historia cálida y humana, en la que, a pesar del choque de voluntades, predominan los sentimientos de cariño y solidaridad entre los personajes. La mayor preocupación de todos ellos (inclusive de Trotsky, el amigo de la familia) parece ser por el bienestar físico y anímico de los demás, y en forma especial por el del abuelo Benigno, que se convierte en el leitmotiv de la obra. Al entrar en escena, una y otra vez preguntan por él: “¿Y mi padre?” (35), “¿Y el abuelo?” (38 y 43), “¿Te duele algo?” (11). Al mismo tiempo, todos se preocupan por Camila, tratando de comprender sus arranques de rebeldía adolescente. Cuando Camila entra en conflicto con su padre, Benigno y Trotsky conspiran por brindarle la comprensión que necesita. En la siguiente escena, Trotsky viene a advertirle a Benigno que Camila piensa irse con él y su novia a la Costa Brava a vender “biyutería”.

Benigno: Podrías haberle dicho que era una locura, que no contara contigo.

Trotsky: Traté de no discutir con ella. Pienso que es mejor que esté conmigo a que la perdamos de vista. (24)

Por su parte, la hija de Manuel demuestra tener más sentido de compasión y solidaridad familiar del que aparenta. Cuando Camila se entera de que el abuelo tiene cáncer y se quiere ir solo a morir en Mieres, ella lo convence de que se vayan juntos. Más tarde, sin embargo, Benigno se va sin avisar porque comprende que es mejor para su nieta quedarse en Madrid donde están su madre (recientemente llegada de Chile) y su novio Curro, con los cuales existe la posibilidad de solidificar una futura relación.

En la instancia final, Manuel se enfrenta con lo inevitable: el desmoronamiento del núcleo familiar. La figura solitaria de Manuel

sobre el escenario dramatiza su soledad y desamparo, mientras se oye su propia voz en off, repitiendo las impresiones que él había compartido con Camila de su primer viaje a Chile cuando era niño: “Yo tenía cuatro años y creía que toda la tierra era España y que el agua que veía era un río. Pensaba que desde la otra orilla íbamos a poder agitar los brazos y saludar a los que se habían quedado. . .” (50). Este final hace eco a las palabras del epígrafe de la obra, pertenecientes a Mario Benedetti: “. . . lo raro, lo increíble, es que a pesar de mi desamparada expectativa, no sé qué dice el viento del exilio” (50). La historia se repite y Manuel, desconcertado, se encuentra frente a un nuevo viaje, sin saber exactamente qué le espera del otro lado de “la orilla”.

Con las dos obras que siguen después de La otra orilla, Jorge Díaz continúa demostrando su gran versatilidad artística, aun dentro del mismo núcleo semántico relacionado con los efectos de la represión política, motivos que se ven ampliados con perspectivas y estilos totalmente novedosos. En una entrevista en el año de la aparición de La otra orilla, el autor expresa ya sus deseos de “buscar y sondear otras formas que no sean el discurso de denuncia, porque dramáticamente puede ser poco efectivo.”<sup>68</sup> Con esa obra, entonces, se puede dar por agotado el tema del exilio en sí. Sin embargo, cabe señalar dos obras más en este apartado, que de una manera u otra están relacionadas con la época del régimen militar en Chile.

La primera de éstas es La pipirijaina, que fue escrita en 1988 como homenaje al actor chileno Héctor Duvauchelle, quien murió en el

---

<sup>68</sup> Ana María Foxley, “En viaje fugaz,” Hoy 525 (10 al 25 agosto 1987): 46.

exilio, y “[a] los actores chilenos que recibieron amenazas de muerte.”<sup>69</sup> Con estas dedicatorias, Jorge Díaz dramatiza un hecho histórico de la dictadura militar -la persecución de la gente de teatro-, que incluyó no solamente el exilio, sino prisión, tortura y muerte. Grinor Rojo declara al respecto:

Hay en efecto un odio insólito, que parecería exceder al de las rivalidades políticas, en el trato que la dictadura pinochetista deparó a la franja intelectual del país. Rencores antiguos, miserias añejas, guardadas y percurdidas a lo largo de muchos años de desprecios imaginarios o reales, resplandecen en los actos de quienes coordinaron y ejecutaron la *razzia* contra escritores, pintores, músicos, bailarines, folkloristas, gente de teatro.<sup>70</sup>

Para dramatizar este hecho de la actualidad inmediata, Díaz se remonta por primera vez al pasado histórico, al siglo XVII en España, para contar la historia de unos actores ambulantes de la época, los cómicos de la legua, llamados así porque tenían que esperar a una legua de la ciudad o pueblo el permiso de las autoridades locales y pasar por la censura para poder entrar al corral de comedias a representar su función. Mientras esperan la autorización, dos actores, Paco y Beto, recuerdan viejos infortunios personales y profesionales; se lamentan del hambre que padecen y ensayan partes de sus obras. Luego se les incorpora una pastora curiosa, Ita, formando así una verdadera “pipirijaina” (nombre que se le daba a una compañía ambulante formada por ambos sexos).

---

<sup>69</sup> Jorge Díaz, La pipirijaina, escrita en Madrid, 1988, manuscrito inédito del autor.

<sup>70</sup> Grinor Rojo, Muerte y resurrección del teatro chileno: 1973-1983 (Madrid: Ediciones Michay, 1985) 27.

La obra desarrolla un cuadro lastimoso y cómico a la vez de la vida de los actores, cuyo padecer es compensado en parte por aspiraciones más sublimes. Pepe y Beto son dos personalidades que se complementan. Pepe es el idealista de intereses nobles que aspira al amor, al amor a la mujer y al arte. El es el filósofo y el romántico con preocupaciones ontológicas y reflexiones existenciales, que busca comprender el significado de su métier y de llegar a comprender el sentido último del arte. En la siguiente escena, por ejemplo, vemos cómo una simple picazón de piojo provoca una indagación de más profundo alcance:

Beto: ¿Quieres decir que te gusta que te piquen?

Pepe: No lo sé . . . por lo menos, uno siente algo.

Beto: ¿Sentir algo?

Pepe: Sí, sentir . . . ¿No te pasa que, a veces, no sientes nada?

Beto: Sí, a veces. ¿Y qué importa?

Pepe: Importa.

Beto: ¿Por qué?

Pepe: Porque somos actores. (2)

Pepe arguye que “Los actores tenemos que sentir,” en especial las pasiones, “Todas: el amor, los celos, la cólera, el dolor . . .” (3). Y eso es lo que siente Pepe cuando sube a las tablas. Beto, por su parte, es el pragmático que desea satisfacer primero sus necesidades básicas, en especial, el hambre.

Pepe: Amor.

Beto: *(Riendo)* ¡Yo quiero sentir otra cosa!

Pepe: ¿Qué?

Beto: ¡La morcilla, el adobado, el jamón relleno y el pie ahumado; la salchicha, la cecina, la longaniza y el pernil!

Pepe: ¡Cerdo!

Jorge Díaz también emplea la reflexividad metateatral de la pieza para resaltar el papel social y moral del actor como testigo y espejo de la sociedad en que vive, y para desenmascarar las injusticias políticas de los regímenes autoritarios:

Beto: Según ellos, los cómicos somos deslenguados, blasfemos, criticones . . .

Pepe: ¡Y certeros! Nos tienen miedo. Para denunciar la mentira, para contar un cuento . . . verdadero, sólo necesitamos un tamborino y una plaza . . . (10)

Las analogías con la época pinochetista son más que evidentes. En la siguiente secuencia, por ejemplo, Pepe cuenta su destierro de Sevilla por haberse burlado de un jefe militar en el escenario: “Sólo repetía en el escenario lo que él decía a sus soldados. En el escenario daba risa, pero en el cuartel daba miedo” (29). A continuación, Pepe recita su defensa durante el juicio, en el cual describe “Este tiempo de garrote . . . el que ahora tenemos” (30), enumerando todas las injusticias, traiciones, hipocresías y falsedades, muertes, insultos y desafueros que les toca vivir a los ciudadanos indignados e impotentes. Más tarde, para hacerle frente a los perros que les lanzan encima, Pepe decide desafiarlos con un largo monólogo, repleto de obvias alusiones pertinentes a la época contemporánea: “¡Grandísima necedad/y locura nada pequeña/es la del hombre que quiere/en un día, por soberbia/quitarle la libertad/a los pobres que gobierna!” (36).

Al remontarse al pasado, el autor puede demostrar con singular ironía cómo el tratamiento y actitud hacia los actores por parte de algunos gobernantes no han cambiado con el pasar de los siglos. En la introducción del manuscrito, Díaz explica que el propósito de la obra no es documentar con fidelidad la vida de los cómicos del siglo XVII, y es por ello que agrupa textos deliberadamente anacrónicos para crear “una aproximación solidaria al trabajo del actor teatral de todos los tiempos” (1). El autor incorpora y entreteje con ingeniosidad y fluidez rítmica y anecdótica los diversos fragmentos prestados de Ñaque y De piojos y actores de José Sanchis Sinisterra, El viaje entretenido de Agustín de Rojas, El Romancero Viejo y del Refranero popular español. El resultado, en palabras del autor, “es una obra/reflexión sobre la condición marginal del actor.”<sup>71</sup> La obra fue estrenada en octubre de 1989, en Santiago.

Además de las referencias sociopolíticas, la traza dramática de la obra juega, de una manera simple y directa, con complejos niveles de la ficción y de los conceptos de identidad/alteridad, cuestionando y analizando por vía reflexiva su propia índole dramática. Jorge Díaz retoma y desarrolla este aspecto de la misma, repitiendo muchos de los diálogos y situaciones en dos obras subsecuentes, en El jaguar azul, de 1992, y en Epílogo con arcángeles y perros, de 1997.

El último drama incluido en esta sección dedicada al teatro sociopolítico en relación con el período pinochetista, es Paisaje en la niebla con figuras,<sup>72</sup> de 1989. La conexión de la pieza con este

---

<sup>71</sup> Eduardo Guerrero, Conversaciones: El teatro nuestro de cada Díaz (Santiago de Chile: Red Internacional del Libro, 1993) 122.

<sup>72</sup> Jorge Díaz, Paisaje en la niebla con figuras, Antología Subjetiva (Santiago de Chile: Red Internacional del Libro, 1996) 175-210.

apartado, aunque aparente ser tangencial no es tal cuando se tiene en cuenta que trata del ambiente social que impera en un país después de la caída de un régimen represivo, o sea, de las secuelas de la violencia institucionalizada. Es decir, la obra gira alrededor de la existencia humana en un mundo configurado por la amenaza y la sospecha, por huidas y traiciones, por un miedo omnipresente y por la muerte. El instrumento que genera estos efectos nefastos es Mario (un intruso en la casa de la protagonista), cuya profesión durante un régimen previo (la obra no especifica cuál o cuándo) fue la de torturador. Pero la verdad de su oficio no se revela hasta casi el final de la obra, puesto que el objetivo de Díaz en esta pieza no es el de acusar directamente al sistema represivo (ya sea en España o Chile), sino el de penetrar en la psiquis del torturador, al mismo tiempo que exponer en qué clase de sociedad se hace posible su existencia. Sin embargo, Díaz encubre tal serio propósito al presentarlo insertado en un espacio aleatorio y misterioso, cuya protagonista vive en un mundo propio, aislada de toda realidad mundana, hecho que permite una primera lectura más superficial y lúdica de la pieza.

Los otros títulos que tuvo la obra -Contra el ángel y la noche y El estupor-, al igual que los tres epígrafes que siguen a la última versión, connotan un clima perturbador e indescifrable. En las primeras dos versiones de la pieza aparecían las siguientes palabras de T. S. Elliot: "I will show you fear in a handful of dust." Como si esto no bastara, en esta última versión, Díaz añade dos epígrafes más, uno de Jean Cocteau: "Llevo en mí un ángel con el que choco constantemente," y otro de Jean Genet: "Lo que digo debe ser considerado siempre una

máscara de algo que yo mismo no sé lo que es.”<sup>73</sup>

Después de estas sentencias ominosas, lo primero que impresiona es el espacio escénico con su decorado mimético, de muebles antiguos, con arcones pesados, una pecera. Es un ámbito recargado, casi gótico. El hablante básico señala que “[e]l conjunto tiene algo de decadente, inquietante, inclasificable y vagamente disparatado” (177). No obstante, este dispositivo escénico no connota una sensación de agobio o encierro, como en otras obras de Díaz (ya que hay aquí una apertura hacia otros espacios por medio de grandes ventanales y puertas y pasillos que llevan a un jardín y a los dormitorios), sino más bien de amenaza.

El elemento estructurador de Paisaje en la niebla con figuras son las figuras de las cartas del Tarot, cuyo motivo omnipresente cumple además otras funciones en la obra: las de leitmotiv, hilo hilvanador de la acción y como dispositivo escénico generador de la acción. Paloma, la figura protagónica de la obra, “una mujer madura de edad indefinible, quizás de 45 años” (177), vive sola y predice el futuro por medio de las cartas del Tarot. Cuando aparece Mario, un personaje reservado y enigmático, para alquilar un cuarto por unos días, ella manifiesta haber leído en las cartas acerca de la “[l]legada de un desconocido, colaboración y ayuda sincera, inicio de algo en común, ruptura . . .” (180). Estas palabras resultan ser una verdadera sinopsis del trazado dramático.

Es interesante notar que en el manuscrito original de la pieza cada una de las escenas (de los dos actos que la componen) viene encabezada por el nombre de una baraja más su respectivo dibujo. A su

---

<sup>73</sup> Díaz, Antología subjetiva 175.

vez, cada una de las barajas se relaciona simbólicamente con uno de los personajes que aparece en dicha escena y, al mismo tiempo, prefigura el desarrollo de la acción. Es así que Paloma, por ejemplo, es la Reina de los Tronos de Agua; Rosa, su amiga, es la Rosa del Palacio de Fuego; y Mario, el ex-torturador, es el Príncipe del Carro de los Vientos. Otro signo recurrente es el del agua, símbolo de vida y muerte en relación directa con el sexo. Paloma siempre sueña con el agua (en su caso, el sexo frustrado) y además se identifica con el pez en la pecera (su estancamiento físico y mental en su pasado trágico), y la sirvienta Meche aparece en la escena titulada Mensajeros de las Aguas, empapada por la lluvia (el sexo consumado). La suerte de los personajes y el desarrollo de la acción parecen estar motivados y/o predestinados por las cartas o el azar. Los nombres de las dos escenas del segundo acto son: La Princesa de los Vientos Impetuosos, que ilumina el cambio sufrido por la protagonista en el primer acto (vivió su primera experiencia sexual, seducida por Mario) más su actuación en el segundo, y El Señor de la Derrota, que presagia el final de Mario. Los nombres de las cartas del Tarot que sirven de título a cada escena agregan, además, otra dimensión a la obra, la literaria, que se comparte con el lector y posiblemente también con el espectador, ya que es de suponer que los mismos títulos (y quizás los dibujos), aparecieron en el programa del estreno de la obra en Segovia, en 1993.

Otro detalle que impresiona por novedoso es la prioridad asumida por los signos no lingüísticos, que en muchas instancias cumplen una función dramática superior a la del diálogo, para crear el deseado ambiente de amenaza y misterio. Se incluyen todos los signos auditivos y visuales típicos de un mystery thriller, nunca antes vistos en una

obra de Jorge Díaz. Hay múltiples efectos sonoros, de truenos y relámpagos, lluvia, ráfagas de viento que agitan las ramas del jardín y abren violentamente las hojas de los ventanales, cristales rotos en la noche, inesperados ruidos de timbre, pájaros que se alborotan en el jardín “con chillidos inusuales,” “sirenas de coches patrullas” (196), zumbidos de helicóptero, “ráfagas de ametralladoras,” (209) el estallido de “un disparo” (210) y finalmente “el silencio” (210). Se habla de hechos fantásticos y brujerías, de conjeturas y sospechas. Aparecen figuras agazapadas y sombras en la noche. Para calmar el miedo, los protagonistas beben licores sedantes con anfetaminas y para defenderse del asechador emplean armas en escena, un revólver y un cuchillo.

La conjunción sincrónica de todos estos elementos sígnicos ayuda a crear un ambiente tanto violento como “poético y ambiguo,”<sup>74</sup> dentro del cual el sentimiento primordial es el miedo. Todos los personajes temen algo: Paloma tiene miedo de enfrentar la verdad alrededor de las circunstancias de su vida; Rosa tiene miedo de ser excluida del testamento de su ex-amante; Meche y su novio Toño le tienen miedo al hambre y a la pobreza; y Mario, el torturador, quien ha vivido del miedo de los demás y siente repugnancia por él, sólo al final, antes de salir para acudir a su cita con los que prometen sacarlo del país, admite sentirlo en carne propia. Pero el sentimiento premonitorio le llega demasiado tarde para impedirle la muerte en una emboscada, ejecutada por sus propios ex-camaradas. El verdugo se convierte en víctima.

En cuanto al núcleo semántico de víctima/victimario, Paisaje en la niebla con figuras hace posible una segunda lectura más profunda al tratar de analizar la psicología del torturador y comprender la posible

---

<sup>74</sup> Eduardo Guerrero, prólogo a Jorge Díaz, Antología Subjetiva 16.

motivación que pudo haber conducido a un ser humano a tal despreciable profesión. En el balance final, la obra parece insinuar que Mario también fue víctima (no sólo por su muerte), del azar o de unas circunstancias sociales y políticas en un momento histórico nefasto. Mario razona que gracias a su oficio logró mejorar su situación social y económica: “Podría haber seguido toda mi vida en esa alcantarilla, ratoneando como todos, pero conseguí salir” (208). Primero fue un guardaespaldas de alguien en el poder; luego se pasó a la Brigada de la Policía Política y allí, poco a poco, “aprendió” el oficio.

La historia del torturador está contada desde su propia óptica y no desde la de la víctima, como en Ligeros de equipaje y Dicen que la distancia es el olvido. La explicación o justificación del torturador ocurre casi al final del drama -cuando éste se encuentra en un momento límite de su existencia-, para resolver los cabos sueltos de la historia a manera de desenlace. Mario, como el personaje de Claudia en Dicen que la distancia es el olvido, de pronto pierde su habitual cautela y reticencia, y comienza a ofrecer (con la excusa de haberse tomado unos tragos), íntimos detalles de su pasado y de su comportamiento más reciente en casa de Paloma. Sus palabras pintan un cuadro sociopolítico que evidencia que los que posibilitaron y usufructuaron de sus servicios no desaparecen de un día para el otro cuando se instala un nuevo gobierno, sino que continúan impunes, enmascarados como profesionales “decentes” mientras borran sus huellas sin mermar su habitual uso de la violencia “agazapada”. Mario explica:

Ahora que estoy identificado por la prensa de aquí y del extranjero tienen que retirarme de la circulación. Cuando el trabajo deja de ser anónimo uno es vulnerable. Esta

situación está prevista. A los que se han quemado se les envía a otro país con una nueva identidad, como ejecutivos, asesores o técnicos multinacionales. No siempre hay que cambiarse los rasgos de la cara. (207)

Sin embargo, Mario sabe que su vida está en peligro porque “hay algunos que piensan que es mejor hacerme desaparecer de otro modo” (207). También le previene a Paloma que su amiga Rosa sufrirá un “accidente” por lo que sabe acerca de su ex-amante.

Con Paisaje en la niebla con figuras o El estupor, Jorge Díaz incorpora su voz, aunque de una manera sutil y poética, a la de muchos otros dramaturgos que han escrito más abiertamente sobre la tortura, como lo demuestra Erminio Neglia, en su libro El hecho teatral en Hispanoamérica. Valiéndose de un estudio detallado de tres obras representativas, dos hispanoamericanas, de Eduardo Pavlovsky y Mario Benedetti, y una española, de Antonio Buero Vallejo,<sup>75</sup> Neglia formula varias conclusiones sobre las características comunes de este tipo de piezas. La siguiente generalización que hace Neglia de las mismas bien podría incluir la obra de Díaz. El autor escribe:

El denominador común de estas obras no es el propósito de comprobar o documentar la tortura, sino el de sugerir que, detrás del mito y de lo aparentemente inexplicable, hay hombres de carne y hueso que manejan la maquinaria infernal y que ésta la lubrican los intereses económicos y políticos, la ignorancia, el miedo y la insensibilidad de la

---

<sup>75</sup> Erminio Neglia, El hecho teatral en hispanoamérica (Roma: Bulzoni Editore, 1985) 125-146. Resulta significativo recalcar que la obra de Buero Vallejo sobre la tortura, La doble historia del doctor Valmy, escrita en 1963, recién pudo estrenarse en 1976, después de la muerte de Franco.

sociedad, en la cual estriba la responsabilidad final.

(127)

Si se hace una lectura más profunda de Paisaje en la niebla se puede deducir que Díaz, al igual que Pavlovsky en El señor Galíndez,<sup>76</sup> implica los tres elementos que hacen posible la tortura: la sociedad, el sistema, los ejecutores. En la obra de Díaz, la sociedad está representada por Paloma y Rosa (la clase media) y por Meche y su novio (la clase pobre), quienes, cada cual a su manera y por sus propias razones egoístas o interesadas, viven al margen de la situación política. El sistema represivo es el ex-amante de Rosa, un personaje diegético del cual se habla, quien seduce a Mario a desempeñar el papel de ejecutor: "Tú eres fuerte y no le tienes miedo a nada. Nosotros tenemos la sartén por el mango, ¡arrímate a la sartén!" (208).

Con esta obra Jorge Díaz demuestra una vez más su habilidad para crear un ambiente rarificado y perturbador, en el que reina la amenaza constante de "la violencia agazapada,"<sup>77</sup> un ambiente que persiste en la sociedad (aun después de instituida la democracia), hasta aquel momento en que se asienten y establecen las nuevas normas de apoyo y respeto por los derechos humanos de sus ciudadanos. Eduardo Guerrero, el prologuista de la Antología de Díaz, refiriéndose a la obra, señala: "Sí existe esa violencia agazapada, a través de la presencia de un torturador y una continua y persistente sensación de miedo, de precariedad, de inestabilidad. En cierta medida, los personajes son víctimas y victimarios, con un destino previsto en esas cartas del

---

<sup>76</sup> Neglia 136.

<sup>77</sup> En la Antología Subjetiva, esta obra aparece agrupada con otras dos (Topografía de un desnudo y La carne herida de los sueños) bajo la clasificación o rótulo de "La violencia agazapada."

Tarot" (16).

Al finalizar este capítulo dedicado al teatro del absurdo sociopolítico y antes de presentar su último apartado, relacionado con el absurdo sociopolítico en España, resulta provechoso echar una mirada retrospectiva a la evolución artística de Jorge Díaz, de autor chileno/latinoamericano a dramaturgo español, hazaña que logra, primero, por la asimilación del lenguaje castizo y, segundo, por la incorporación a su producción dramática del contorno español en el que vive, elementos que lo convierten en un verdadero autor de dos mundos. La pipirijaina y Paisaje en la niebla con figuras reflejan, cada una en forma especial, una síntesis de estos dos mundos. La pipirijaina, aunque ambientada en España y en un pasado lejano, alude con amarga ironía a un presente inmediato en Chile. Y Paisaje en la niebla, escrita en 1989, describe circunstancias sociopolíticas que son relevantes tanto para Chile como para España. Es así que con sólo un cambio de referentes geográficos, Paisaje en la niebla con figuras o El estupor pertenece, al igual que su autor, a ambos países.

#### 4. España (después de Franco)

A mediados de la década de los 70, Díaz asume doble ciudadanía, la chilena y la española, reflejo concreto de su preocupación por lo que transcurre en ambos lados del océano. Mientras continúa escribiendo sus obras sobre la desgarradora situación política en Chile y el consecuente exilio de tantos de sus ciudadanos, no puede dejar de reflejar la nueva situación social y política que le toca vivir en España. Comenzando con los años de la llamada "transición a la democracia" después de Franco, la sociedad española sufre cambios de toda índole, fenómenos sociales

relacionados con la apertura del país al resto del mundo occidental después de casi cuatro décadas de aislamiento cultural y social. Todo lo prohibido o escondido o perseguido durante el régimen previo ahora salta a la vista con doble fuerza y petulancia como una nueva realidad, proporcionando a los autores un material hasta ahora inédito: terrorismo, drogas, desocupación, violencia familiar y callejera, corrupción e hipocresía política, juventud marginada y una ciudadanía cínica; homosexualidad, lesbianismo, travestismo. Por primera vez se ve la liberalización de la moral matrimonial al retratar abiertamente parejas que conviven sin casarse, madres solteras y mujeres con carreras profesionales.<sup>78</sup> Otro fenómeno novedoso para España es la furiosa explosión de lo erótico, no sólo en los medios masivos de comunicación sino también en el teatro. Como lo expresa con particular sarcasmo Ricardo Landeira, fue “un desmadre sexual que en el teatro algunos llamaron eufemísticamente ‘destape’ y otros, con más descaro y no menos acierto, calificaron como ‘destetamiento.’”<sup>79</sup>

Al mismo tiempo que en Chile se sufre el afianzamiento forzado de un gobierno totalitario, en España se celebra el fin de la dictadura franquista, pero irónicamente no es una celebración pacífica ni unánimamente jubilosa sino al contrario, son momentos de gran efervescencia social y política. Con este panorama de fondo, Jorge Díaz declara haber sido el primer autor en España en representar una obra relacionada con la transición a la democracia. Se trata de La puñeta,

---

<sup>78</sup> Patricia O'Connor, “La primera década post-franquista teatral: un balance,” Gestos 2.3 (abril, 1987): 122.

<sup>79</sup> Ricardo Landeira, “Veinte años de más paciencia: Crítica y teatro españoles de 1960 a 1980,” Veinte años de teatro español (1960-1980), por Juan Emilio Aragonés (Boulder, Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1987) 5.

estrenada en 1977 en Pamplona y en el X Festival de Teatro en Sitges. Con La puñeta Díaz hace una adaptación “completamente española” de la creación colectiva Erase una vez un rey (de 1972), hecha en Chile por el Grupo Aleph y Oscar Castro, con fragmentos de poemas de Nicanor Parra, seleccionados por Jaime Vadell y José Manuel Salcedo (en 1976). En esta “colaboración en cadena”, confiesa Díaz, “mi nombre debe ir en el último lugar de la cadena.”<sup>80</sup>

El desarrollo de la acción de La puñeta gira alrededor de dos recolectores de basura, Ventorro y Palanca, quienes, al margen de los hechos políticos, se emocionan con el espectáculo de un desfile político en ocasión de la elección de “Don Nadie”. Inspirados, los dos seres marginados deciden jugar a ser jefes, turnándose cada uno por una semana. Pero gracias a su capacidad de manipulación a través del lenguaje, Ventorro toma primero el mando y se las ingenia para controlar a Palanca y quedarse con el mando, hasta que Palanca por fin se da cuenta y se rebela. La obra desarrolla una relación de víctima/victimario entre los personajes, simbólica de la relación gobierno/pueblo en un ambiente político corrupto.

Esta obra se estrenó también en Santiago de Chile en 1986, en una nueva versión chilena, con el título Así, por ejemplo. Ante la falta del manuscrito de la obra, son sumamente esclarecedoras las siguientes palabras de la crítica Ana María Foxley, quien reseñó el estreno chileno de la misma:

La analogía con los gobiernos autoritarios de cualquier signo es directa: allí, el que ejerce la dominación y el que la sufre, el poderoso y el sometido, son partes de una

---

<sup>80</sup> Jorge Díaz, entrevista, “Los jóvenes tienen la palabra más fresca y la visión más clara,” Mercurio 7 diciembre 1986: 15.

misma realidad. Se necesitan y viven en una especie de perversa y fatal simbiosis, ante la cual es difícil esgrimir otra arma que rompa esas reglas del juego y establezca otra más humana.<sup>41</sup>

El año siguiente Díaz escribe dos obras más que dramatizan el caos social y la anarquía política, La manifestación y Un día es un día o Los sobrevivientes, esta última publicada en 1996 con el título de La carne herida de los sueños.

La manifestación,<sup>42</sup> obra premiada<sup>43</sup> pero no estrenada, logra configurar, a pesar de una falta casi absoluta de anécdota, la anarquía y el oportunismo reinante durante la transición. El cuerpo del acto único de la obra se compone de diversas reacciones, testimonios y flashbacks ofrecidos por los concurrentes al velatorio de Paco, un joven muerto en una manifestación, los cuales tratan de esclarecer las circunstancias que causaron su muerte. De esta forma, Díaz estructura la obra sobre el referente de “lo no dicho”, o “el enunciado del silencio,” que de acuerdo a Rivera-Rodas, es “un referente vacío en el que convergen las posibles versiones de la afirmación, con el fin de llenarlo y convertirlo en un referente de contenido explícito.”<sup>44</sup> Sentados en la penumbra alrededor del ataúd, iluminado por una luz cenital en el centro del espacio escénico vacío, los seis personajes-actores, que asumen varios papeles protagónicos a través del encadenamiento dramático, revelan su reacción frente a lo ocurrido. Los

---

<sup>41</sup> Ana María Foxley, “Ventorro no cede el mando,” Hoy 15 al 21 diciembre 1986: 48.

<sup>42</sup> Jorge Díaz, La manifestación (Valladolid: Caja de Ahorros Provincial de Valladolid, 1980).

<sup>43</sup> Premio “Valladolid” de Teatro Breve 1978.

<sup>44</sup> Rivera-Rodas 131.

aportes de los distintos personajes relacionados -Paco (el muerto), su padre, su novia, su amigo (Julio)-, más varios desconocidos -un periodista, un diputado, un sindicalista, un juez, un testigo, y el director de un periódico- desmienten, corrigen o completan la historia oficial de la muerte de Paco, que se oye transmitida por una voz en off. Como ya es típico en las obras de Díaz, la versión oficial, comunicada con un lenguaje legal ampuloso, siempre encubre la verdadera historia. Y como en Topografía de un desnudo, el muerto aparece en escena entablando diálogos con los dolientes con toda naturalidad, y trata de dilucidar la razón y las circunstancias de su propia muerte, que él mismo parece desconocer:

PACO: ¿Por qué corrí? ¿Por qué estaba en esa manifestación?

ALBA: Discutimos. Me enfadé. Me fui con Julio a la  
manifestación.

.....

PACO: Ya ves, ahora no nos enfadamos al decirnos cosas.

ALBA: No, ahora no.

PAVCO: ¿Por qué será?

ALBA: *(Con un hilo de voz)*. Porque ahora estás muerto.

(11)

Aunque la verdadera historia es incierta, lo que sí queda establecido es que Paco fue víctima inocente, que ni siquiera estaba comprometido con el partido de los manifestantes y que concurrió a la manifestación más como observador que como participante. La obra termina con *“la voz del magnetófono que repite una y otra vez en forma mecánica y exasperante las frases oficiales grabadas.”*

VOZ: “Las investigaciones continuarán hasta sus últimas

consecuencias. Se exigirán responsabilidades. Se informará detalladamente en el momento oportuno” . . .

(33)

La obra configura de una manera simple y directa el caos y la anarquía que reinaron en una circunstancia espacio-temporal concreta. Cuestiona la integridad de periodistas y políticos y la libertad de la prensa; y enjuicia la falta de una clara agenda política por parte de los manifestantes, quienes, más ácratas y soñadores que sólidos futuros dirigentes, se dejan llevar por el frenesí de su juventud y de las circunstancias.

PACO: Quiero entenderlo. Quiero saber qué vamos a conseguir.

JULIO: (*Irritado*). ¡Aquí no hay otra cosa que tener cojones! Cuando te pisan hay que levantarse y armar la de Dios. (13)

En un plano semántico más amplio, la obra agrede y desbarata el concepto de la verdad, cuyo valor es elusivo o, a lo sumo, relativo. Y así como la memoria de los testigos, la intervención del poder político-judicial es tramposa, parcial, selectiva.

Con La carne herida de los sueños<sup>45</sup> (de 1978), Díaz aborda el tema de la injusticia social por el lado oblicuo de sus consecuencias, reificadas en tres pordioseros que se encuentran en un Madrid amenazante y hostil, en el año 1946. La obra está basada en una idea del escritor colombiano Jairo Aníbal Niño en su obra El Monte Calvo. Con una gran economía de tiempo y lenguaje -la pieza consta de un solo acto- Díaz hace una detenida y profunda reflexión sobre la sociedad española

---

<sup>45</sup> Jorge Díaz, La carne herida de los sueños, Antología Subjetiva 141-174.

transpuesta al período franquista. Aunque la acción transcurre en un tiempo cronológico anterior al momento de su escritura, el tema de las víctimas inocentes de la injusticia social y política es universal. Al inicio de la obra, el lector/espectador es enfrentado por un espacio escénico chocante y desolador. Las instrucciones del hablante básico son muy específicas al respecto, explicitando detalladamente la configuración de *“la habitación-refugio-sótano,”* que *“probablemente es un subterráneo que se adaptó como refugio durante la guerra civil”* pero ahora abandonado. A este espacio interior inhóspito e inhabitable se le suma el de un exterior que *“debe ser siempre inquietante, hostil, ligeramente amenazador”* (143).

El motivo estructurador de la acción es el hambre, que mueve a Chisquero y Cascorro a seguir el juego del magnánime pero demente Coronel para así poder ganarse una comida. Por medio de la interacción dialogada nos enteramos del trágico pasado de cada uno, que los ha convertido en deshechos humanos, padeciendo hambre, frío y soledad. El lenguaje coloquial, no obstante, ágil e ingenioso, con arranques de gran comicidad, tanto verbal como situacional, salva la obra del melodramatismo. La siguiente secuencia (en la cual Cascorro le envidia a Chisquero el ser poseedor de un colchón) es un buen ejemplo de cómo la comicidad del lenguaje coloquial sirve para mitigar el patetismo de la situación.

CASCORRO: . . . Tú le dices a una tía: “Tengo un colchón en un sótano, ¿vienes?, y te siguen como perras, te lo digo yo.

CHISQUERO: ¿Así te las apañas tú?

CASCORRO: Yo sólo puedo decirles: “Tengo un pingajo de

pierna y tenemos que joder contra un portal.” Hay una diferencia. Tú no sabes lo que es chingar parado en una sola pierna y mirando a todos lados por si la bofia te coge con la bragueta abierta en la vía pública. (157)

Cada uno de los personajes tiene una debilidad o característica que lo convierte en “inaceptable” para la sociedad de su época: Cascorro es cojo, Chisquero es homosexual y el “Coronel”, quien se llama así por tener momentos de locura en que se cree un coronel. No obstante la actitud con que los ve la sociedad, Díaz logra mostrarlos en toda su humanidad, con sus grandes tragedias, sus pequeñas debilidades y sus sueños frustrados, pero nunca carentes de dignidad. Cascorro, por ejemplo, encubre que fue desertor y que la condecoración que guarda es de hojalata, pero defiende su honor de soldado y la causa por la que luchó: “Estábamos defendiendo la civilización,” “Fui a defenderte a ti, a los que quedaron” (151). Su dignidad y su idealismo patriótico es lo único que le queda, puesto que las pensiones y casas de reposo que fueron prometidas a los ex-combatientes no se cumplieron: “Se olvidaron de nosotros” (153). Chisquero hubiera querido seguir con su trabajo de titiritero, pero éste mermó con la guerra porque “[l]os críos ya tenían bastantes pasmarotes y tentetiesos con sus propios piojos.” (159) El Coronel perdió a su mujer en el bombardeo de Madrid dos días antes del final de la guerra, y perdió también la razón por una paliza en la cárcel, adonde fue a parar por contrabandista, pero no ha perdido la generosidad con los amigos: “cuando las cosas se ponen mal, él siempre invita” (147). Las secuencias del enunciado teatral se suceden con gran agilidad rítmica hasta el inesperado desenlace del “juego”. Cascorro

accede a someterse a los abusos verbales del Coronel y al castigo de muerte que le impone, a pesar del miedo que el Coronel le infunde, con tal que éste le conceda su último deseo: una cena. Por fin, cuando el Coronel parece haber vuelto a la lucidez y Cascorro, aliviado, lo felicita por su “actuación”, el Coronel lo mata a sangre fría.

*(El Coronel saca una pistola de entre sus ropas con una enorme lentitud. El Cascorro no se da cuenta de nada).*

CORONEL: *(Con la pistola en la mano y hablando con suavidad).* ¿Nunca creíste que ibas a ser ejecutado?

CASCORRO: *(Riendo y sin volverse).* No, eso no. No eres tan buen actor como para hacerme creer eso.

CORONEL: *(Volviendo al tono autoritario del comienzo)*  
Pasaron ya los diez minutos.

CASCORRO: ¿Qué? *(Cascorro no alcanza a darse vuelta. El Coronel le coloca la pistola en la nuca y dispara).* . . .

*(174)*

La obra termina con la redacción del parte de guerra que hace el Coronel en voz baja, sin moverse de su sitio, mientras la luz declina. “*El Coronel al terminar el parte ahoga un extraño sollozo. Oscuro total*” (174).

En La carne herida de los sueños Díaz se remonta a un momento histórico no muy lejano para hacer un cuestionamiento de los beneficios o de la justificación de las confrontaciones bélicas, tanto entre países como entre ciudadanos de una misma nación. Al mismo tiempo establece una dialéctica entre las categorías semánticas de cordura/demencia. El momento de aparente cordura que precede al fusilamiento/asesinato, nos hace cuestionar los motivos del mismo. ¿Estaba loco el Coronel en el

momento de apretar el gatillo? Si es así, ¿por qué el sollozo final? En los signos paralingüísticos del tono y de la expresión de la voz está encerrada la incógnita que produce un final abierto. Y si el Coronel estaba cuerdo, ¿por qué mató al hombre indefenso? ¿Por venganza contra la sociedad, o por la necesidad de un marginado de ejercer control sobre algo o alguien? No se sabe si el Coronel mata porque está loco o pretende estar loco para poder matar impunemente. El final abierto de la pieza incita al lector/espectador a una posible indagación filosófica sobre las fronteras que existen entre el uso y el abuso de la autoridad.

Otra obra protagonizada por estos nuevos personajes dramáticos provenientes de la nueva realidad sociopolítica, un drogadicto<sup>86</sup> y un travesti, es El tiovivo, de 1988. De acuerdo con las indicaciones del autor, es una obra costumbrista española, escrita en lenguaje coloquial que transcurre en un café de barrio.<sup>87</sup> Esta pieza no ha sido publicada ni estrenada, aunque obtuvo el Premio de Teatro “Ciudad de Alcorcón” 1988, en Alicante, España. Hasta la fecha no he podido conseguir una copia del manuscrito, pero es normal que, tratándose de un autor tan prolífico como Díaz, pueda sentirse reacio a dar divulgación a algunas de sus obras que no considera de mayor relevancia artística, aunque sí histórica, dentro del contexto de su trayectoria dramática (como es el caso de Los alacranes y sus dos primeras obras escritas en Chile, La paloma y el espino y Manuel Rodríguez).

---

<sup>86</sup> La próxima obra “española”, escrita en 1979, es Oscuro vuelo compartido, que trata otro problema candente en la nueva sociedad posfranquista: la drogadicción. No se estrenó en España en su momento sino en Chile casi diez años más tarde. El estudio de esta pieza, sin embargo, se realizará más adelante en esta tesis, como parte de un capítulo más amplio sobre la soledad como núcleo semántico en el corpus diaciano.

<sup>87</sup> Jorge Díaz, carta a la autora, 14 agosto 1993.

Opera inmóvil,<sup>88</sup> de 1988, en cambio, sí es sumamente novedosa y significativa por su estilo y tema. Se trata de una farsa delirante y absurda que dramatiza un tópico candente entre los intelectuales en la década de los 80 en España: la subvención estatal del arte, especialmente de la literatura y el teatro. Opera inmóvil satiriza despiadadamente la subordinación de la libertad artística a una autoridad paternalista (específicamente, el gobierno socialista), cuyo control limita o destruye las facultades creadoras de los artistas. El epígrafe, que no puede faltar en una obra diaciana, es de Albert Camus: “Toda libertad constituye una amenaza para alguien.”

La escenificación de la obra incluye un dispositivo visual novedoso que introduce físicamente a los concurrentes al espectáculo en el recinto escénico configurado -y por lo tanto, dentro del perímetro mismo de la actuación, un gallinero-, transformándolos en cómplices. Con fines de lograr una recreación simbólica del elemento abarcador o aprisionador del gallinero sobre sus integrantes, el autor extiende el decorado fuera del espacio escénico para incluir el de las butacas, cerrándolo con mallas de alambre. Para mayor teatralidad, se incluyen detalles como varias gallinas paseándose por el escenario, plumas esparcidas por todas partes y “algunas cagadas de aves . . . en la malla de alambres” y “se escuchan cacareos de gallinas escandalosas” (21). Los personajes-gallinas, marionetas sin personalidad, son los cobardes artistas que prostituyen su creatividad por la seguridad de una subvención estatal, de “la tutela de las becas o del ministro de turno.”<sup>89</sup> Las alusiones, directas o metafóricas, al acto sexual como

---

<sup>88</sup> Jorge Díaz, Opera inmóvil (Alicante, España: Artes Gráficas Alcoy, S. A., 1994).

<sup>89</sup> Miguel Angel Giella, prólogo, Opera inmóvil 9.

sinónimo de la prostitución/creación son el leitmotiv del trazado dramático. La aparición en escena de la actriz Purita, por ejemplo, es todo lo contrario de lo que su nombre implica. Su entrada se especifica por medio de signos proxémicos y kinésicos que realzan al máximo su barata sexualidad:

*Caminando entre el público aparece una mujer que es la estampa tónica de la puta barriobajera: minifalda, medias de malla, relleno en el culo y en las tetas.*

*Es PURITA.*

*Se desplaza lentamente mirando al público lúbrica y provocativamente. Puede hacer pequeñas improvisaciones, guiños, respingadas de culo, arreglo de los rellenos. (21)*

El vestuario, la gestualidad y el desplazamiento del resto de los personajes son igualmente exagerados y ridículos, sin miedo de acentuar lo grosero o escatológico, así como los enunciados lingüísticos son una total transgresión a las normas del “buen gusto”. En la siguiente escena, Honorato, el compositor encargado de vigilar la creatividad cronometrada de los demás artistas, se dirige a Memo, el poeta:

HONORATO: . . . Ese mono no hace otra cosa que masturbarse.

MEMO: *(Con dignidad)*. Escribo.

HONORATO: Es lo mismo.

MEMO: Soy poeta.

HONORATO: Te conozco. Te masturbas la nariz, y cuando tienes la mente erecta, versificas.

MEMO: Poesía postmoderna.

HONORATO: Pajas postmodernas. (28)

En esta sátira feroz, Díaz hace uso de algunos de sus típicos

recursos dramáticos del teatro absurdista, como el de la suave voz femenina en off para difundir los enunciados de la autoridad que se critica [“Su atención por favor. Es la hora de la terapia ocupacional. El Arte os engrandece. La Literatura, la Poesía, la Música deben ser protegidas. Sois la vanguardia de la sociedad. ¡Cread con toda libertad, ciñéndoos escrupulosamente al Reglamento del Centro!” (40)], y el de la mezcla de lo sagrado y lo profano para estremecer a un público complaciente. Un ejemplo del último recurso es la siguiente secuencia. Memo le tira a Avelino una gallina desplumada, representante del público, a quien también se le saca el “cuero”, o más bien, las plumas, por su complacencia, que es sinónima de complicidad, al aceptar pasivamente el producto de este tipo de arreglo cultural:

*Memo le lanza desde arriba a Avelino la gallina desplumada.*

MEMO: ¡Ahí tienes tu carne pecadora!

¡Ego te absolvo pecatas tua!

*Memo se levanta la camiseta/camisón y mea desde lo alto a Avelino.*

¡Asperges dominum tecum!

AVELINO: ¡Ceeerdoooo! (45)

En otra secuencia Avelino baja al patio de butacas con una bolsa de maíz y se dirige al público directamente en forma desafiante: “Odio a estas aves de corral. Me miran con sus ojos fijos. Ellas son las carnívoras, no yo. En vez de maíz esperan de mí novelas porno de éxito, y al final, terminan cagándome encima” (44). La claudicación de sus facultades creativas, produce en los artistas el resultado extremo de la pérdida de la memoria, una amnesia total, hasta tal extremo que no recuerdan cómo hacer el amor o quiénes son o qué significa ser libres: “¡Todos somos

amnésicos! Si no fuera así, no seríamos intelectuales al servicio del Poder!” (36). El proteccionismo exacerbado convierte a los artistas en una nueva casta de marginados sociales, las gallinas enjauladas. Díaz no confía sus alegatos a la insinuación ni a la indirecta sino que riega insultos a diestra y siniestra, como, “Ya están capados y no se dan cuenta . . . . Quieren transformarnos en coprófagos . . . . Comedores de mierda” (61), “Estiércol. Es lo único que sale de este Centro” (41). El único atenuante de tanto insulto es la comicidad del enunciado teatral.

Hacia el final del encadenamiento dramático aparece Adrián, un artista escapado del Pabellón de los Utópicos, a quien estaban por castigar con la castración por sus ideas liberales. “Es el tratamiento rutinario a los utópicos. Los capados suelen ser muy dóciles y pragmáticos” (56). La obra termina en una nota positiva gracias a un acto de justicia poética. Toyita, la vieja diva, en un trance stanislavskiano en el rol de Lady Macbeth, mata a Honorato mientras recita a Shakespeare, lo cual facilita la fuga de Adrián y Purita del gallinero. Entonces Toyita, en el papel de Doña Rosita, la soltera de García Lorca, recita el discurso que termina con la palabra “¡ . . . esperanza!” (77). Es sólo al final que se informa por la voz en *off* que todo esto era una representación dentro de una representación, o como lo expresa con gran originalidad Giella, “la reproducción de la máscara de una mascarada” para mostrar “que los disfraces pertenecen con igual derecho al mundo representado y al de la representación.”<sup>80</sup> El Díaz de Opera inmóvil recuerda al Díaz iracundo y demoledor de las obras absurdistas, como Canción de sordos o Liturgia para cornudos, inclusive

---

<sup>80</sup> Giella 7.

en esa propensión del autor por los títulos oximorónicos. La siguiente observación que hace Miguel Angel Giella sobre Opera inmóvil podría referirse con igual razón a las obras absurdistas de la primera época del autor:

Una vez más, Jorge Díaz, con técnica depurada, con economía retórica y con maestría, escenifica visiones de nuestra vida cotidiana sometida a fuerzas alienantes que reducen al ser humano a marionetas obedientes a la despersonalización generalizada. La mutilación no es, ni mucho menos, sólo física.

*Opera inmóvil* o reino del estancamiento y de la castración.

Jorge Díaz o la conquista de una esperanza en libertad.

(14)

Opera inmóvil, que tuvo como primer título Dulce estercolero, resultó premiada en 1993, pero hasta la fecha no ha sido estrenada.

La última pieza española con referentes sociopolíticos específicos, Desconcierto para dinosaurios y trompetas,<sup>91</sup> de 1990, es una ligera comedia urbana de estilo realista, que desarrolla el tema del oportunismo político después de Franco, reificado en un viejo político burgués y su mujer, los dinosaurios y trompetas. Díaz critica a estos hipócritas oportunistas, rezagos del gobierno franquista (aunque éste no se menciona explícitamente), camaleones políticos que cambian de color y consigna en la nueva democracia con tal de seguir en el lugar acomodado de siempre. La obra está estructurada sobre la simple premisa de una entrevista, que transcurre a lo largo del trazado dramático en el salón

---

<sup>91</sup> Jorge Díaz, Desconcierto para dinosaurios y trompetas, manuscrito inédito, escrito en Madrid, 2 agosto 1990.

de la casa de Julián, un “respetable” político de 60 años. Al subir el telón, encontramos a un periodista que entrevista a Julián bajo la mirada protectora de Menche, su mujer, quien aparentemente está acostumbrada a sus excesos de grandilocuencia, e interviene censurando sus pronunciamientos cuando lo considera prudente. Al principio lo hace con delicadeza y disimulo, pero luego con creciente sarcasmo, cuando ya no aguanta más su falsa verborrea. Es que Julián, a falta de profundidad o convicción verdadera, sólo sabe hablar de sus posturas ideológicas con refranes y frases hechas. El siguiente discurso inicial de Julián revela la completa caracterización del personaje desde el punto de vista social, psicológico y moral. De los tres niveles es el moral el que se pone en tela de juicio, ya que el tono de presunción y falsa humildad del discurso connota que se trata de un hombre fatuo, inescrupuloso y oportunista.

JULIAN: Querido amigo, yo soy un demócrata de toda la vida. Comprendo que no todos pueden decir lo mismo. Estamos celebrando la ceremonia de la confusión y “a río revuelto, ganancia de pescadores”.

PERIODISTA: *(Tomando notas)*. ¿Qué ha querido decir con esto último?

JULIAN: Que hoy abundan los demócratas de última hora, y no quiero empezar a señalar, ya que estamos viviendo la luna de miel de la reconciliación. (1)

Cuando el periodista, intrigado, prende la grabadora, Menche se pone nerviosa, pero su marido la amonesta con superioridad sobradora, delatando su pertenencia a una generación de ideas homocéntricas trasnochadas: “*(Bromeando)* “La mujer manda en casa, en la cocina y la

cama" (2). Julián trata de distanciarse de sus cargos oficiales en el gobierno previo diciendo que sólo fue un infiltrado en ese régimen "Onfálico":

Ahora podemos hablar con libertad, querida, no como antes.  
*(Al periodista, en plan pedagógico).* "Onfálico" viene de ombligo. Era un régimen ombliguista. Todo el país giraba alrededor de un solo ombligo. Ahora todos los ombligos son protagonistas de la Historia. Hemos sufrido mucho para conseguir este cambio. (5)

Julián continúa de disparate en disparate, hasta que son interrumpidos por ruido de cristales rotos que provienen de una ruidosa manifestación en la calle, pero no se sabe de qué facción son los manifestantes en la escena refleja.

JULIAN: Sería muy útil enterarse de quién se ha levantado y contra quién.

MENCHE: Para ponerte del lado del vencedor, ¿verdad? (12)

De ahí en adelante las situaciones disparatadas van en aumento a medida que la pareja de "dinosaurios" reacciona ante las noticias de la manifestación que escuchan en la radio. Cuando piensan que los golpistas son "los nuestros," tratan de guardar fotografías "compromitentes" y libros "peligrosos" y reemplazarlos con el "retrato al óleo con uniforme y condecoraciones," (18) mientras el periodista yace detrás del sofá desmayado por un golpe de Julián, proporcionado para quitarle la grabación comprometedora. Pero cuando creen que los manifestantes son "los otros," "esa chusma," la limpieza es al revés y deben esconder todo rastro de su pasado franquista y de sus actividades ilegales durante el nuevo gobierno:

JULIAN: *(Rompiendo y tirando por los aires)*. Las declaraciones de la renta "maquilladas".

MENCHE: Las escrituras de nuestras propiedades a nombre de tía Eulalia.

JULIAN: Que está muerta hace diez años.

MENCHE: Las inversiones en Miami.

JULIAN: Las sociedades fantasmas.

MENCHE: ¡Rompe, rompe!

JULIAN: Las exenciones fiscales.

MENCHE: ¡Trágate las, trágate las!

JULIAN: Las comisiones a funcionarios.

MENCHE: ¡Quema, quema! (26)

Y así sucesivamente, pero en realidad, no se animan a destruir nada, porque no saben cuáles pruebas de lealtad van a necesitar en el futuro, como las condecoraciones que Julián recomienda guardar "envueltas en plástico adentro de la maceta del ficus . . . por si las moscas" (28).

Por fin la manifestación queda suprimida. Todo vuelve a la normalidad. El periodista despierta de su desmayo y reanuda la entrevista. Julián retoma sus discursos filosóficos grandilocuentes de servidor de la patria, con la habitual ironía diaciana:

MENCHE: ¿Vuelvo a colgar las fotografías de las últimas campañas?

JULIAN: Naturalmente. Todo ha vuelto a la normalidad. Uno de los valores que tiene nuestra sociedad es su capacidad de adaptación a las nuevas circunstancias. La normalidad constitucional y la paz es nuestro único modelo. (29)

El político dinosaurio continúa con sus discursos, perdido en sus propias palabras altisonantes y huecas.

Sin embargo, la ironía final queda relegada a los códigos no lingüísticos de la gestualidad y el sonido de la banda sonora. De pronto no se escuchan las palabras que salen de la boca de Julián, aunque él sigue gesticulando normalmente, sino tan sólo el sonido de una cinta grabada que se va acelerando hasta que distorsiona las palabras completamente. Este efecto se fusiona con el toque maestro de la música de un concierto barroco para trompetas a todo volumen mientras la luz va decreciendo sobre el cuadro de los personajes inmóviles sobre el escenario. La enunciación se sobrepone al enunciado, la cacofonía a la sustancia; la forma le gana al contenido. ¡Bienvenidos a la democracia!

Aunque hayan pasado los años y se haya cambiado de geografía, los dinosaurios y trompetas continúan gozando de buena salud, junto a los antiguos “mamíferos” y “elefantes” de las “otras zoologías” de un voyeur de vocación, un anatomopatólogo incurable del absurdo social que lo rodea, de un tal Jorge Díaz.

### C. Teatro erótico (café-teatro)

Los años de la transición a la democracia, después de la muerte del dictador Francisco Franco, culminan con la ratificación de la nueva constitución en 1978, que establece una monarquía constitucional, o sea, una democracia parlamentaria con monarquía. El cambio es más que político, como lo demuestran los siguientes acontecimientos: en la publicación anual ISBN aparece una nueva sección bajo la denominación de Erotismo,<sup>1</sup> en la que se incluye un nuevo tipo de novelas que estaba prohibido bajo el régimen franquista, las novelas eróticas, y la editorial catalana Tusquets Editores, con genial visión comercial, establece la colección y el premio La Sonrisa Vertical, dedicados a la novela erótica. Estos hechos dispensan categoría literaria al erotismo.<sup>2</sup>

En cuanto al teatro, la desaparición de las inhibiciones y el auge de las salas alternativas y los teatros de bolsillo (como alternativa a

---

<sup>1</sup> María Elena Bisabarras, "El boom de la novela erótica en España: *La Sonrisa Vertical*," Conference on Latin American Literature: Erotismo y Literatura: España y Latinoamérica, Montclair State University, 25 abril 1997.

<sup>2</sup> Para comprender mejor el fenómeno social ocurrido en el período post-1975, sería provechoso tener en cuenta el exagerado grado de control ejercido por las autoridades previas. Ricardo Landeira explica: "La ley de acuerdo con la cual operó la censura franquista había sido promulgada en 1935 y conocida como 'El Reglamento de Espectáculos'. Constituido por una serie de prohibiciones absurdas y arbitrarias, este reglamento estaba informado básicamente por dos poderes: el eclesiástico y el gubernamental. Aquel poder prohibía toda materia escabrosa o sexual con tal pudor que ni desnudos femeninos ni siquiera besos, por castos que fueran, eran permitidos en salas de cine y de teatro. Los cortes a las películas de importación . . . eran metódicos . . . llegando en algunos casos a alterarse por completo el guión de la película como por ejemplo la popular 'Mogambo' donde un matrimonio adúltero aparece en la versión española como hermano y hermana" (6).

los teatros públicos y el teatro comercial que subsisten con la subvención y tutela de entidades oficiales) fijan la conjunción histórica adecuada para el surgimiento del café-teatro en el país.

El término café-teatro se refiere tanto a un lugar, un local en donde pueden servirse bebidas durante el espectáculo, como también a un género, cuya producción y desarrollo son afectados directamente por los límites impuestos por la escasez de espacio y fondos, lo cual impone, de acuerdo con Pavis, un estilo bastante uniforme.<sup>3</sup> Los espectáculos, por lo general, son de un número reducido de actores (los unipersonales son muy frecuentes), con poca escenografía y cortos en duración (cincuenta o sesenta minutos). “Los textos dramáticos suelen ser satíricos o poéticos” (49), y a menudo se incluyen canciones y poemas.

En el caso de Jorge Díaz, los títulos de las siguientes obras representan su contribución a este género: Antropofagia de salón (1971), Electroshock para gente de orden (1977), Educastración de Superman (1980), ¿Estudias o trabajas? (1980), El macarra de los huevos de oro (1982), ¿Por qué justo a mí me tocó ser yo? (1986), Un ombligo para dos (1982). Lo que se sabe de ellas proviene mayormente de las declaraciones del propio autor, ya que la única que ha sido publicada es Un ombligo para dos.<sup>4</sup> Díaz señala, sin embargo, que Un ombligo para dos es la más representativa de sus piezas de café-teatro y que casi todas “son variaciones del mismo material básico que tiene su primerísimo origen en el montaje de [Luis] Poirot en Chile Humor para gente en serio [con la colaboración del dramaturgo Alejandro Sieveking]

---

<sup>3</sup> Patrice Pavis 48-49.

<sup>4</sup> Jorge Díaz, Un ombligo para dos, Estreno 9.2 (otoño 1983): 24-28.

y que es deudor del humorista [dibujante] neoyorquino Jules Feiffer.”<sup>5</sup> En resumidas cuentas, son obras hechas a base de “refritos”, “[a]unque debo confesar que siempre me han gustado los refritos.”<sup>6</sup> De El macarra de los huevos de oro, en cambio, sabemos el dato de su estreno, el 3 de junio de 1982, más la siguiente sinopsis de la trama: “Es la historia de un travesti de mala muerte que comparte una habitación con un ‘chulo’, a quien le cuenta lo que le pasó durante la jornada de trabajo.”<sup>7</sup>

Un ombligo para dos, satiriza todos los aspectos de la relación de pareja bajo sus dos manifestaciones, la social y la física, es decir, la convivencia conyugal y el contubernio ilícito, y la relación o satisfacción sexual en sus múltiples expresiones: sadomasoquismo, pedofilia, masturbación, fetichismo, entre otras variantes. Los protagonistas son un triángulo amoroso compuesto por Juan, el personaje central, y sus dos amantes/“esposas”: Lola y Ella. La lectura horizontal de la pieza revela un encadenamiento hipotáctico con el siguiente orden de los episodios o secuencias dramáticas: la entrega del conflicto -su baja autoestima e incapacidad de formar una relación- por medio de una apelación directa de Juan al público en la sala, seguida por las etapas del primer flirteo con Lola, el rechazo, el acto de narcisismo físico; el descubrimiento del amor con Ella y la luna de miel, la primera pelea y la reconciliación, la rutina conyugal, el adulterio sadomasoquista, la manifestación de celos, el intento de un

---

<sup>5</sup> Jorge Díaz, carta a la autora, 14 agosto 1993.

<sup>6</sup> Jorge Díaz, carta a la autora, 14 agosto 1993.

<sup>7</sup> Eduardo Guerrero, “El teatro hispanoamericano en Madrid desde 1939 hasta nuestros días,” 382. En vista de la propensión de Díaz por los “refritos”, es muy probable que el material de El macarra de los huevos de oro sea el mismo que aparece en una obra reciente, de 1997, titulada El cuerpo del delirio, que contiene la misma intriga.

menage-à-trois para resolver el aburrimiento, el divorcio; una nueva convivencia o matrimonio con Lola, seguida por la primera pelea y reconciliación, la rutina, la ruptura de la relación; y finalmente la tercera y última relación que termina en casamiento. Este esquema evidencia que se trata del mismo tema de la suerte que corre toda relación de pareja diaciana: la imposibilidad de lograr una convivencia armónica y permanente. Pero aunque la premisa sea la misma de siempre, su entrega en esta obra es totalmente diferente e inusitada y el final toma un giro inesperado.

No olvidemos que Jorge Díaz se inició en el humor -en el humor negro, para precisar-, en la escuela del surrealismo, en la que el hecho insólito es su tema de base y la transgresión de toda norma de moralidad y decoro su estética. Por lo tanto, las experiencias comunes y mundanas de Juan se llevan a cabo con una “Lola” que es un hombre vestido de mujer y con una “Ella” que es una lavadora de ropa “superautomática”. Juan, además, se autodefine como un tipo antisocial, acomplejado y el prototipo del narcisista: “Me deprime la gente en general. . . . La gente no me ve de la manera en que yo me veo a mí mismo . . . ¡un tipo encantador que cuenta unos chistes muy buenos!” (24). Y cuando tiene una pelea con Lola concluye, mirándose en un espejo: “Yo soy mi único amigo. Soy adorable. Me amo. Lástima que no me pueda besar. (*Hablándose a sí mismo*) ‘Juan, eres el mejor amigo que tengo. No pienses nada malo, pero te adoro’” (25).

Al fracasar su primer intento amoroso, Juan analiza el problema (“¿Qué es una mujer para mí?”) y se da cuenta de que todas las necesidades que él busca satisfacer en una relación las puede llevar a

cabo “la superautomática”, que es “una lavadora de esas que tiene una mirilla al frente” y sobre la cual Juan coloca un altavoz con una peluca (25):

¡Por fin una cosa mía, completamente mía!

Alguien que nunca me ponga los cuernos. Nunca tuve algo así hasta ahora: *una amante* con tres velocidades, programada para caliente y frío, centrifugada, con suavizante incorporado y que, cuando termina, te deja aclarado y escurrido. Y, claro, con su agujero frontal, quizás un poquitín grande para mis medidas, pero es mejor que sobre a que falte. (25)

Pero como era de esperar en una obra de Díaz, ninguno de los dos extremos, ni Lola ni la lavadora, logran una relación de convivencia permanente con Juan, a pesar de la gran diferencia de “físico” y personalidad entre las dos amantes, ya que su comportamiento en el matrimonio está condenado a seguir la misma rutina trillada y funesta. El encanto inicial de la superautomática “casi virgen”, es su carácter abnegado y comprensivo, puesto que lo complace aun cuando sospecha su infidelidad: “Diviértete, Juan. No te preocupes por mí. Te esperaré levantada” (26). Pero por fin, Juan se cansa de la superautomática y la “desenchufa” con toda frialdad: “Se siente herida. Lo curioso es que me divierte herirla.” (26). A su vez, Lola es una mujer de la calle: “He hecho tres votos antes de renunciar al mundo: Puteza, Putedad y Putencia” (24) a quien le “encantan los hombres casados, aplastados, masacrados!”, y con ella inicia una relación adúltera-sadomasoquista:

JUAN: No, no soy libre. Tengo una relación con una

superautomática.

LOLA: ¿Sabes? Los hombres casados me inspiran sentimientos edípicos-necrófilos.

JUAN: Haz la cola, presenta una instancia y espera la vez.

LOLA: En plan “castigador”, ¿eh? ¡Pero, gordito, si me conoces de toda la vida! (25)

Cuando Juan, quien busca una relación “basada en el sometimiento y el desprecio”, la insulta -“Eres muy bruta. Por eso me gustas”-, Lola responde jubilosa: “¡Qué cosas más bonitas dices! Cómo te aprovechas de que servidora es masoquista” (25). Sin embargo, una vez formalizada la relación, Lola pierde su encanto transgresor y actúa de acuerdo al cliché de la “esposa decente”, y la atracción morbosa de la violencia inicial, que era una forma excitante de comunicación entre los dos, se convierte en la incomunicación banal frente al televisor:

LOLA: Estamos hechos el uno para el otro.

JUAN: Así parece.

LOLA: Es casi milagroso.

JUAN: ¿Quieres que te chupe el metacarpo?

LOLA: No digas guarrerías. Esa debe ser alguna excentricidad de una de tus amantes. Una esposa decente sólo permite que le chupen la rótula.

JUAN: Venga, a falta de pan buenas son rótulas.

LOLA: Déjalo para mañana. Ahora quiero ver la tele. (28)

Juan intenta una relación con los dos extremos, el opuesto total (la superautomática), y con alguien que se parece a él (Lola), y hasta una relación de menage-à-trois: “No veo ninguna razón para que los tres

no podamos ser felices juntos” (27), pero sin éxito. Finalmente, al fracasar la relación con Juan, Lola opta por la pedofilia y la homosexualidad declarada. Habiéndose quitado la ropa de mujer, sale corriendo detrás de un niño: “¡Luisete, espérame, que te voy a mostrar una cosita!” (28). Juan, por su lado, decide que la única solución factible reside en casarse ¡consigo mismo! En la escena final, Juan se pone la peluca abandonada por Lola, y parado frente al público, mientras se escucha una música nupcial en órgano, recita la ceremonia haciendo a la vez la voz “grave, untuosa y sacerdotal” y la suya propia:

VOZ: Juan . . . ¿aceptas a Juan como esposo y compañero?

JUAN: Sí, lo acepto.

VOZ: ¿Juras amarte a ti mismo hasta que la muerte te separe?

JUAN: Sí, juro.

VOZ: Te declaro unido indisolublemente a ti mismo ante Dios  
y ante los hombres. Que lo que Dios ha unido no lo  
separe el hombre.

JUAN: Amén.

VOZ: Ve y termina con la especie de una maldita vez de  
acuerdo a la ley natural.

JUAN: Juan, querido . . . ¡al fin solos!

Un ombligo para dos se destaca por lo descabellado de las situaciones y lo desenfrenado de su lenguaje, configurando una pieza satírica de enorme comicidad y desafuero, a pesar de la economía de elementos escénicos. El accionar dramático tiene lugar en un escenario vacío en el cual aparecen unos cubos blancos, cuyo significado depende del diálogo y de los gestos de los actantes. De hecho, los cubos son

semiotizados como sillas o mesa o televisor. Más tarde se introduce la lavadora. En cuanto al vestuario, no se especifica el de Juan, pero el de Lola es sumamente importante, ya que viene explicitado por el hablante dramático básico. Lola aparece con todo su encanto de drag queen potenciado al máximo por sus gestos seductores y sus enunciados de femme fatale: “*Entra Lola. Va vestida con un elegante traje de fiesta. Fuma en una larga boquilla. Muy bien maquillada y peinada. Arrastra una larga boa que cubre sus hombros*” (24). Juan queda deslumbrado al escuchar a Lola y darse cuenta que ella es tan antisocial y obscena como él. Sin embargo Lola rechaza su invitación a “hacer el amor esta noche” (24) porque Juan desconoce qué son las “falangetas”: “*(Despechada) ¡Quiere amarme y no sabe lo que son las falangetas! ¡Anda y que te zurzan!*” (25).

En esta farsa, Díaz conjuga los consabidos temas del humor negro surrealista, ya vistos en su teatro absurdista de la primera época, especialmente en Liturgia para cornudos. Díaz desea subvertir la reacción convencional frente a lo inesperado y convertirlo en un acto de placer por medio del poder paliativo del humor, o “the triumph of the pleasure principle over the reality principle.”<sup>8</sup> Es así que se suman en la pieza diferentes aspectos de lo insólito, que Gloria Orenstein enumera como temas típicos del humor negro, como por ejemplo, la unión de objetos opuestos, la glorificación de la crueldad, la violencia en el erotismo, el poder triunfante de la imaginación por sobre la realidad enajenante (148-187). Es decir, hay una glorificación de los sentidos, que a través de la violencia se presentan como única vía hacia la

---

<sup>8</sup> Gloria Feneman Orenstein, The Theater of the Marvelous (New York: New York U P, 1975) 151.

libertad. La exaltación de los sentidos es para Díaz el antídoto a la muerte en vida, a la alienante condición humana. La obra ofrece una experiencia catártica -un verdadero acto de liberación- por medio del humor, al profanar lo sagrado y derribar viejos tabúes con desafiante y sobradora jactancia. Juan declara: “¡Ah, por fin puedo ser obsceno! ¡Por fin puedo ser yo mismo! ¡Fuera las inhibiciones y las máscaras! ¡Por fin puedo ser agresivo!” (26), “¡Por fin puedo ser sucio, machista, falócrata!” (27). En el nuevo contexto de la democracia, el poder expresar los sentimientos sin inhibiciones, por más bajos que sean, representa una doble afirmación eufórica, tanto de libertad personal como social. Después de una pelea con Ella, Julián grita: “¡Qué delicioso es sentirse culpable! ¡¡Por fin he conseguido una relación ‘humana’!!” (26).

Un ombligo para dos concretiza, en clave de comicidad reflexiva, el dilema o la paradoja diaciana, que postula que en el fondo el hombre es un ser solitario, puesto que una vez que satisface su ansia de un complemento de sí mismo, de una pareja, es incapaz de mantenerla. Es irónico discurrir sobre tan trascendentales temas en nada menos que una obra escrita con sentido lúdico, como un divertimento pasajero, con el propósito de ocasionar la risa fácil, la carcajada espontánea, y en este propósito no decepciona. Quizás la carcajada final la tenga el mismo Jorge Díaz, al observar tan serias reflexiones a raíz de una obra que él considera “bastante deleznable” y “cuyo origen” nos revela “es francamente espúreo.”<sup>9</sup> Sin embargo, si se tiene en cuenta la totalidad de la obra diaciana, se puede inferir que Un ombligo para dos, aprovechando la libertad que la forma del café-teatro le ofrece,

---

<sup>9</sup> Jorge Díaz, carta a la autora, 12 agosto 1993.

postula el mismo contenido de una manera mucho más atrevida, cómica y eficaz de la que sería posible dentro de un marco dramático más tradicional.

#### D. Teatro biográfico e histórico (simbolismo poético)

La incursión de nuestro prolífero y versátil dramaturgo en el campo del teatro biográfico y/o histórico se debe a razones ajenas a él.<sup>1</sup> A fines de los años setenta, el Oxford Playhouse Theatre tomó contacto con Jorge Díaz en Madrid, para comisionarle una obra sobre Pablo Neruda, especificando solamente que tratase de los últimos días de la vida del poeta. Después de dos años de investigación, ya que Díaz admite haber tenido un conocimiento muy elemental de la vida y obra de Neruda, el autor escribe Desde la sangre y el silencio, añadiéndole el subtítulo Fulgor y muerte de Pablo Neruda. Este último es una variante del título de la única pieza teatral escrita por Pablo Neruda, Fulgor y muerte de Joaquín Murieta, que trata de las heroicas hazañas del mítico bandido chileno durante la época del *Gold Rush* en California.

Desde la sangre y el silencio,<sup>2</sup> compuesta de dos actos largos y técnicamente complicados, dramatiza los tres últimos meses de la vida del poeta laureado y su relación con los acontecimientos históricos que precedieron y los que siguieron al golpe militar en Chile, el 11 de setiembre de 1973, hasta el día de su muerte el 23 de ese mismo mes. A este esquema temporal básico se añade una vista panorámica de la vida de Neruda anterior al momento en que comienza la obra. El texto dramático es un entrelazamiento complejo de invención artística con documentación

---

<sup>1</sup> Para los efectos de mantener una exactitud biográfico-histórica, es necesario recordar que la primera obra histórica de Díaz fue Manuel Rodríguez, de 1957, escrita para la radio por pedido del actor chileno Jorge Alvarez. Díaz la recuerda como "una obra histórica, realista, sicologista" y "pretensiosa", de la cual se hizo una adaptación para el teatro. "Tenía un reparto inmenso. En el escenario había cantantes, extras, cambios de decorados constantes. Una locura. . . . La crítica fue nefasta." Díaz, Conversaciones 34.

<sup>2</sup> Jorge Díaz, Desde la sangre y el silencio, manuscrito inédito del autor, Madrid, 1980.

histórica; de enunciados dialogísticos poéticos y coloquiales mezclados con textos de las poesías de Neruda, de Víctor Jara,<sup>3</sup> y con canciones y algunos diálogos tomados de Joaquín Murieta, a los que se suman saltos espacio-temporales por medio de flashbacks y flashforwards.

El primer acto se abre con un recuerdo de Neruda en forma de flashback, que recrea el ensayo general de Fulgor y muerte de Joaquín Murieta, en preparación a su estreno en octubre de 1967. En la escena metaficcional aparece Neruda dando instrucciones al director de Joaquín Murieta, asegurándose de que la producción no resulte ser “ninguna biografía grave y beatona” (2). Esta observación proferida por Neruda en el plano metateatral constituye también una advertencia para el lector/espectador del primer nivel de la ficción. Díaz trata, según sus propias declaraciones, “de no hacer una obra beata,” ni de ponerlo a Neruda “como un venerable patriarca maravilloso, el padre de todos los chilenos,” sino como el verdadero ser humano que era, “lleno de limitaciones,” en un momento de debilidad física.<sup>4</sup>

El ruido del mar traslada la acción al presente, que tiene lugar el 29 de junio, en su casa de Isla Negra. Neruda se encuentra débil y enfermo, y camina con un bastón, pero está bien de ánimo mientras charla con Matilde, su mujer. De pronto, una piedra rompe la ventana de la sala, haciendo presente en forma dramática la situación política en Chile y el elemento de peligro que ésta conlleva para Neruda. La visita del médico nos informa que Neruda padece de cáncer y que necesita tratamiento médico diario. A raíz de éstas y otras apariciones en

---

<sup>3</sup> Cantante popular chileno, una de las primeras víctimas de la tortura del gobierno pinochetista.

<sup>4</sup> Jorge Díaz, entrevista, “Obra teatral de Jorge Díaz en España: Los últimos meses de Neruda en Chile,” por M. Eugenia Román, La Tercera [Santiago] 20 junio 1982: 15.

escena, como la de los amigos Víctor Jara y Jaime, nos enteramos del atentado contra el gobierno socialista de Salvador Allende, el “Tacnazo”, el cual vaticina que el golpe definitivo es inminente.

Con una serie de flashbacks, que se manejan con gran maestría por medio de imágenes visuales y auditivas, se transmiten otros importantes eventos históricos que marcaron la vida del poeta chileno. Las escenas recordatorias del primer acto están ordenadas con la siguiente secuencia: un encuentro con amigos en una taberna, en la que un Neruda joven comparte la noticia de su nombramiento como diplomático, que, a su vez, incluye una actualización cómica de la escena con el Ministro a cargo de su nombramiento; una conversación con Federico García Lorca durante la guerra civil española, seguida por un intercambio poético entre los dos en forma de lamento por la muerte de Federico: “Venid a ver la sangre por las calles” (16) y una alabanza del presidente chileno Aguirre Cerda, por permitir el ingreso de “millares” de refugiados españoles a su país en el barco Winipeg, seguida por una secuencia muy emotiva en la que el cónsul Neruda entrevista a los futuros exiliados, cerrándose la instancia dramática con “la canción del exilio” en forma de coro; luego sigue una escena de un Pablo de siete años con sus padres, en Temuco, que revive una ceremonia ritual nocturna, especie de iniciación viril al mundo de los valientes, en la cual su padre le hace beber la sangre de un cordero en presencia de sus tíos ancestrales (reificados como enormes muñecos negros con barbas rojas). El último flashback nos remonta a la época del presidente Videla y a la persecución sufrida por los chilenos afiliados al Partido Comunista.

De esta última escena retroactiva se pasa a una secuencia en el presente, de Neruda con su amigo Jaime. Neruda manifiesta estar en

contra (como lo estaba Allende) de la idea de armar al pueblo para formar una milicia popular, aunque simpatiza con la desesperación de aquellos partidarios que quieren defenderse de los ataques militares. Al final del acto aparece un coro de trabajadores -la conciencia colectiva del pueblo- en una demostración a favor de Allende, fundiendo su canto con el del coro masculino de la obra metateatral Joaquín Murieta, cuyo texto transmite la imagen de la violencia desatada: “Ya cayó uno/ ya van dos/ son siete/ lo digo yo” (45).

También hay una escena premonitoria, o flashforward, en el primer acto, de Víctor Jara con su mujer Joan Turner, en la que Jara cuenta la forma horrible en que muere, torturado y acribillado en el Estadio Nacional (lugar de detención de muchos prisioneros políticos), seguida por la recitación de su último poema escrito en el Estadio antes de morir. Díaz establece un claro paralelo entre las dos muertes trágicas a manos de fuerzas políticas represivas -las de Federico García Lorca y Víctor Jara-.

En la introducción al segundo acto, el hablante básico indica que la escena vertebral del acto que sigue (sin considerar los flashbacks) transcurre también en Isla Negra, pero en diferente días, del día 18 de setiembre de 1973 (Día de la Independencia de Chile), hasta el domingo 23 de setiembre, fecha de la muerte de Neruda (46). La primera escena de este acto aparece encuadrada en el mismo marco estructural del primero, el ensayo de Joaquín Murieta, cuya historia metaficcional conforma un doble nivel analógico a la del primer plano de la ficción, es decir, se establece un paralelo entre los Estados Unidos de entonces, como “dueño del oro,” y los Estados Unidos de ahora, como intervencionista político, y entre la figura de Murieta y Allende como

hombres de valor y, por extensión, con la figura de Neruda como idealista y soñador. El texto dramático de Joaquín Murieta se entrelaza con la última comunicación radial de Allende desde el palacio de gobierno el día del golpe, y los comentarios febriles de Neruda, quien comienza a alucinar bajo los efectos de su enfermedad.

La tensión dramática de la obra va en aumento a través del segundo acto. A medida que empeora el estado de salud de Neruda, se acelera también el ritmo del juego escénico al aumentarse el número de las entradas y salidas de diversos personajes, como el médico, el secretario, el chofer, la criada, más soldados que irrumpen para registrar la casa. Por medio de estas presencias intercaladas, Neruda y Matilde se enteran de los resultados del golpe: del estado de sitio en el país, de la muerte de Jara, del saqueo de la casa de Neruda en Santiago y la destrucción de sus libros, y de la inhabilidad para conseguir un salvoconducto para la enfermera que necesita atender a Neruda. Hacia el final del desarrollo dramático, la acción cambia de ambiente con el traslado de Neruda a una clínica en Santiago.

La escena del traslado que sigue, de gran impacto visual y auditivo, efectuada sin enunciado dialogal alguno, representa *“una pesadilla de muerte y represión”* (69). El hablante básico especifica cada detalle para orquestrar con precisión el juego escénico de carácter expresionista. Con el sonido estridente de las sirenas de la ambulancia *“en primer plano, dominándolo todo”*, y con una iluminación *“espectral”*, aparece el enfermero, vestido enteramente de blanco, incluso guantes, zapatos y una máscara sin rasgos también blanca, que representa *“la muerte. Le acompaña un militar lleno de condecoraciones con cabeza de caballo: es el general-centauro. Lleva una metralleta [que]*

[s]imboliza la represión" (69). Ambos personajes levantan el diván donde reposa Neruda para llevarlo, con movimientos "lentos, rituales," a un extremo del escenario que queda a oscuras. Es entonces que, a medida que se van desvaneciendo los sonidos de la ambulancia, se escucha por la banda sonora la "música distorsionada" de una cueca: "es la cueca de la muerte y el centauro" (70), que bailan los dos personajes fantasmagóricos. Cuando termina la música/danza, vuelve el sonido de la sirenas de la ambulancia y se prende una luz concentrada sobre la figura en el diván para anunciar el cambio definitivo en el espacio escénico a la clínica en Santiago. De ahí en adelante se suceden las visitas de diferentes personas. Junto a Matilde aparece el embajador de México para ofrecerle al poeta exilio político en su país. Pero es demasiado tarde. Neruda muere antes de que se puedan concretar los detalles del traslado.

Los flashbacks del segundo acto incorporan la etapa vivencial del poeta en la clandestinidad durante el gobierno de Videla, en 1947, que incluye una tierna escena con la gente humilde que lo amparó durante dos meses antes de su huida a la Argentina -como también parte del poema "Canción del fugitivo" del "Canto general"-, contrastando con otra escena que muestra las iracundas acusaciones y amenazas en contra de Neruda por los oficiales del gobierno que causaron su destierro. Una escena recordatoria más es la ceremonia de la entrega del Premio Nobel a Neruda en Estocolmo, en 1971, junto con el discurso que leyó en esa ocasión y la entrevista con la prensa después del acto, escena cómica que produce una relajación temporaria de la tensión, el comic relief.

La obra termina con el velatorio/funeral de Pablo Neruda, que se lleva a cabo, por decisión de Matilde, en medio de su casa en ruinas.



¡Compañero Víctor Jara!/ ¡Presente!” (81). Los compañeros trasladan el ataúd al centro del escenario mientras se oye “La Internacional”. Los presentes en la ceremonia, entonces, uno por uno, aúnan sus voces al canto en forma de crescendo hasta llegar a un clímax musical. Con un imperceptible movimiento escénico y un descenso en la iluminación, se vuelve al ensayo de Joaquín Murieta, completando el marco estructural establecido en el primer acto de la pieza dramática. El grupo de amigos de Neruda que acompañaron el cortejo fúnebre, ahora convertidos en actores de la metaficción, cantan la última canción de la obra teatral metaficcional, cuyas palabras se unen a la situación política en el presente de la realidad ficcional, exigiendo castigo por toda una retahila de violentos desafueros:

Por estos muertos, nuestros muertos

pido castigo

Para los que de sangre salpicaron la Patria

pido castigo

Para el verdugo que mandó esta muerte

pido castigo

. . . . .

No los quiero de embajadores

tampoco en su casa tranquilos

los quiero ver aquí juzgados

en esta plaza, en este sitio.

¡¡Pido castigo!! (83)

La poderosa y portentosa teatralidad de Desde la sangre y el silencio, reforzada por la violencia inherente a los hechos históricos reales, crea una tensión cumulativa que compensa en forma muy efectiva

la falta de verdadero suspenso anecdótico, especialmente para aquellos lectores/espectadores que ya conocen de antemano la vida de Pablo Neruda y/o los trágicos acontecimientos políticos de su país. Por más que Díaz haya tratado de escribir una obra sin distorsionar o exagerar los méritos humanos del poeta, ha logrado configurar, a pesar suyo, una monumental pieza teatral de inolvidable impacto artístico.

El único reparo que se puede hacer, sin embargo, es que se haya (ab)usado (d)el tema político para lograr un mayor impacto (melo)dramático al final de la obra. El tono iracundo y vengativo de las acusaciones de Fulgor y muerte de Joaquín Murieta, con su carácter de arenga política, si bien pertinente a esa obra, se encuentra fuera de lugar en el contexto de la obra creada por Díaz, y desentona con el carácter evocativo, de tono poético-melancólico, que se había establecido en ella hasta ese momento. El tema político, que hasta ahora sólo había servido como eco dramático de la salud en deterioro de Neruda y telón de fondo al desarrollo de su imagen como hombre y poeta, de pronto compite con Neruda por el papel protagónico de la obra. Además, el unir en un grito el nombre del poeta con los de Allende y Jara, verdaderos mártires de la causa marxista, otorga, por el elemento de contigüidad, un inmerecido (o exagerado) carácter trágico a la muerte de Neruda.

Pero a pesar de estas últimas advertencias, con la pieza Desde la sangre y el silencio, Jorge Díaz rinde un digno homenaje al pueblo chileno en la adversidad, a través de la celebración de las vidas de dos personajes que supieron superar los límites de lo cotidiano y lo terrenal para sobrevivir en la memoria de un pueblo y, en el caso del poeta, del mundo entero.

Esta obra, aunque traducida al inglés, nunca fue representada por el grupo que la subvencionó, por considerarla demasiado complicada y excesiva, señala el propio Díaz, tanto en cuanto a número de personajes (son veinte actores, doce de los cuales se reparten más de cuarenta papeles diferentes), como a cambio de decorado. No obstante, la obra se presentó al concurso ofrecido en el Festival de Sitges, en 1981, ganando el primer premio “Santiago Rusiñol” por “mejor texto dramático.”<sup>5</sup> La obra fue estrenada en Rostock, Alemania, el 21 de enero de 1984.

En 1987, Díaz aborda una vez más el tema de Neruda en una obra subvencionada por el Ministerio de Cultura en España. Díaz explica que hay un gran interés en ese país por la figura y la poesía del poeta chileno: “Neruda se identificó con España y España con él.”<sup>6</sup> La obra se titula simplemente Matilde, ya que está enfocada desde el punto de vista de su mujer Matilde Urrutia, aunque más tarde se cambia el título por La Chascona, que era el nombre de la casa de Neruda en Santiago. No existe un manuscrito disponible de la pieza, sin embargo, el autor ha hecho algunas declaraciones sobre la misma en una entrevista para el periódico La Segunda, de Santiago de Chile, en la que nos informa que el argumento es “una evocación de los momentos de felicidad que vivió Matilde Urrutia cuando se quedó sola con el cadáver de Pablo Neruda, esa noche con toque de queda en su casa saqueada.”<sup>7</sup> Díaz aclara que tiene mucho interés en el personaje de Matilde, porque ella “es una membrana en la que repercuten las cosas que pasan en Chile” (24). Neruda está presente en la obra pero no en una representación física, al igual que otra de las

---

<sup>5</sup> Román 15.

<sup>6</sup> Jorge Díaz, entrevista, “Jorge Díaz afirma desde España: ‘Mi obra sobre Matilde y Pablo Neruda tiene éxito acá,’” La Segunda 1 julio 1987: 24.

<sup>7</sup> Entrevista, “Jorge Díaz afirma desde España” 24.

mujeres en su vida, Delia del Carril, la cual, en presencia “fantasmal,” sostiene “un encuentro ficticio” con Matilde (24). A raíz de estas declaraciones, es fácil conjeturar que partes de Desde la sangre y el silencio deben encontrarse también en esta obra. A su vez, Matilde será aprovechada, sin duda, en la próxima pieza de tema nerudiano.

Sólo cuatro años más tarde, Díaz es invitado nuevamente a escribir una obra sobre Pablo Neruda, pero esta vez en Chile, en un retorno nostálgico al ICTUS, para una colaboración de creación colectiva con motivo de las celebraciones de los 500 años de la llegada de Colón a América. Este proyecto es subvencionado nuevamente por el Ministerio de Cultura español y la Comisión Quinto Centenario, con la idea de representar la obra en España, en el marco de EXPO '92 de Sevilla, y luego en una gira por Europa.

Comenzando con el título de la nueva pieza, Pablo Neruda viene volando,<sup>6</sup> se evidencia de inmediato el total cambio de enfoque entre ésta y la primera obra de Díaz sobre Neruda. El nuevo título carece de la fuerza plástica y metafórica del primero, en que las palabras “sangre,” “silencio,” “fulgor” y “muerte” apelan físicamente a todos los sentidos, por su valor visual, táctil y auditivo y por su carga emocional. “Pablo Neruda viene volando”, sin embargo, evoca una imagen etérea y fantasmal, al mismo tiempo que inalcanzable y fugaz. Esta idea repercute en la composición estructural de la obra, que carece de una “escena vertebral,” con un tiempo y lugar específicos, como base de referencia. Como consecuencia directa, los tiempos y los lugares se multiplican o se diluyen en una exuberancia de escenas y/o momentos recordatorios que constituyen la pieza teatral. El tiempo presente de

---

<sup>6</sup> Jorge Díaz, Pablo Neruda viene volando, Primer Acto [Madrid] 240 (setiembre-octubre 1991): 67-117.

la obra, si es que existe, es un presente poético atemporal o absoluto, que oscila entre el sueño y la fantasía, y que sirve de marco al encadenamiento dramático. El espacio escénico de ese tiempo poético está casi siempre ambientado por imágenes del mar, del viento y de la arena.

Estos elementos estructurales responden perfectamente al propósito del autor, y demás “creadores” de la obra, que era el de escribir una pieza teatral plurivalente en base a la cual cada receptor, armado de sus claves personales, tendría la libertad de elaborar su propio concepto del poeta. Durante la etapa gestatoria, gracias a la gran publicidad otorgada por la prensa de Santiago a los preparativos de la obra, Jorge Díaz hizo muchas declaraciones al respecto, de las cuales la siguiente es la más sucinta y esclarecedora:

Proponemos un rompecabezas . . . donde cada espectador armará su propia visión. Neruda fue contradictorio. Fue un hedonista y muy aburguesado, pero también fue un ortodoxo comunista, incluso stalinista, al tiempo que era ácrata provocador en otros planos. Mientras más estudio el personaje más incapaz me siento de decir cómo era.<sup>9</sup>

La solución fue mostrar diferentes facetas del poeta a través de las visiones parciales de cuatro mujeres en su vida: Albertina, Josie Bliss, Delia y Matilde. Neruda conoce a cada una de ellas en distintas partes del mundo durante significativas etapas de su vida: a Albertina durante su juventud en el sur de Chile, antes de partir a Asia como diplomático; a Josie Bliss en Birmania y luego a Delia en España, durante el desempeño de sus cargos diplomáticos; y, por último, a Matilde en la

---

<sup>9</sup> Jorge Díaz, entrevista, “Ictus con Neruda en el redescubrimiento de América,” sin título, [Santiago de Chile] 12 abril 1991: 11.

isla de Capri, durante su exilio político. Paralelamente a los cuatro puntos de referencia femeninos, aparecen en escena cuatro Nerudas diferentes, identificados por el hablante básico simplemente como Pablo 1, 2, 3 y 4, que reifican las cuatro personalidades de Pablo: las del romántico enamorado, el metafísico reflexivo, el militante solidario y el hedonista juguetón. Sin embargo, y en contraste con las mujeres, no hay un esfuerzo por caracterizar las cuatro figuras de Pablo, papeles desempeñados por cuatro actores de diferentes edades y apariencias físicas. El número total de actores es nueve: cinco mujeres y cuatro hombres, quienes se reparten los papeles protagónicos y secundarios, y participan, además, en presencia del público, como tramoyistas de la escasa utilería en escena.

A nivel sintáctico, la pieza consta de dos actos que desarrollan dos historias paralelas: la de Pablo Neruda y la de las cuatro mujeres en su vida, presentadas desde diversos puntos de vista. La técnica narrativa, que se vale de una ordenación cronológica de los flashbacks, establece una relajada dinámica de avance en un simulado devenir histórico, culminando con la recreación simbólico/poética de la muerte de Neruda. Este movimiento producido por los flashbacks es interrumpido constantemente por las escenas estáticas en que aparecen las mujeres de Neruda, forjando, por medio del vaivén entre los dos tiempos y espacios, un ritmo de contrastes que va en ascenso a medida que aumenta el número de escenas, de veintitrés en el primer acto, a casi el doble en el segundo. Se establece, al mismo tiempo, otra dinámica de contrastes por la prodigiosa variedad estilística de las escenas, en cuanto a elementos lingüísticos y escénicos.

Con la apertura del primer acto aparecen las cuatro mujeres,

vestidas de blanco, cada una de las cuales lleva un objeto de utilería clave que la identifica con el poeta y en sus parlamentos revela su añoranza por él. La primera en escena es Albertina, quien aparece sobre un escenario vacío *“descalza y con un paraguas abierto, sentada sobre sus talones, mirando al mar, hablándole a las olas”* (68). Luego entra Josie, vestida *“a la manera birmana”* con un cuchillo en las manos, y también se sienta para dialogar frente al mar. Delia llega con una antigua maleta de cuero, se acerca a las otras y repite los mismos gestos, al mismo tiempo que explica el significado de la maleta: *“Te fuiste sin equipaje, disfrazado de exilio. . . . ¡Nunca más me reuniré contigo! Esta maleta era tuya. Ahora está llena de palabras, de nombres, de fechas inútiles”* (68).

En esta obra no realista, en que los personajes hablan con un lenguaje poético, metafórico, todos los signos escénicos adquieren un valor superior de literalidad y subjetividad estética, inclusive, el espacio escénico. A falta de escenografía tradicional, el espacio se configura subjetiva y conceptualmente por el habla. Es así que la presencia y el significado de la playa sobre la que aparecen sentadas las tres mujeres, por ejemplo, están supeditados al trasmundo interno de las mismas, cuyo significante y significado se nos transmite por el discurso verbal de Albertina: *“Esta no es una playa: es un reloj de arena”* (68). De la misma manera, el uso que se le asigna arbitrariamente a los accesorios escénicos produce su significado. Para Albertina, la más joven, el paraguas, que le regaló Pablo cuando se fue a Birmania, es el receptáculo portador de recuerdos poéticos: *“Te dejo mi juventud y mi paraguas. . . . Ya sabes que en él guardo mis versos”* (76). El cuchillo de Josie, elemento máximo de transgresión, representa

el sexo y la venganza del abandono: “Ardiendo en la hoguera te he esperado, insepulta, con este cuchillo castrador” (68). En la maleta que lleva Delia también se encuentra guardado el traje blanco que Neruda debió haber usado como disfraz para su fuga, pero para el cual se reserva una función mucho más significativa, para su viaje último, en el final de la obra. Matilde aparece a fines de la secuencia inicial para conjurar un sahumero con hierbas mágicas, invocando la aparición de Pablo entre ellas, en ese presente eterno, posterior a la muerte del poeta, en el que coexisten las cuatro mujeres de su vida. Las hierbas se relacionan con la imagen de hacendosa cocinera y ama de casa que representa ser Matilde.

Como una respuesta a la invocación mágica, entran los cuatro Pablos por la platea, interpelando a los espectadores con poéticas adivinanzas nerudianas: “¿Por qué es tan dura la dulzura/ del corazón de la cereza?/ ¿Por qué se suicidan las hojas/ cuando se sienten amarillas?” (70).

A partir de aquí se suceden los cuadros retrospectivos en forma cronológica en que se ven las diferentes etapas de la vida de Neruda, repitiendo muchas de las escenas, a veces textualmente, de Desde la sangre y el silencio: el Pablo niño en Temuco, el Pablo amigo bohemio, el viajero diplomático y el amante hedonista, el amigo fiel (de Gabriela Mistral y Federico García Lorca), el marido infiel (a Maruca, su mujer holandesa,<sup>10</sup> con Delia, su nueva amante), cerrando el primer acto con una evocación de la guerra civil española, por medio de los versos de Neruda y una escenificación dramática de la muerte de Lorca.

---

<sup>10</sup> Maruca es María Antonieta Aгенаar. Neruda explica, en la escena con su amigo Alberti en Madrid, haberla conocido en Batavia. En otra escena, Delia revela que Neruda tuvo una hija con Maruca, pero la niña murió a los ocho años.

El segundo acto se inicia con un remate de los objetos coleccionados por Neruda. Esto presupone un salto en el tiempo cronológico, fuera de la secuencia temporal establecida por los flashbacks, ya que el remate se da después de la muerte de Neruda, para volver a ese tiempo fantástico de la escena inicial de la obra. Los únicos compradores en la subasta son las cuatro mujeres, quienes apuestan por lo que contiene mayor carga afectiva y valor personal para cada una de ellas. Albertina compra una “llave grande,” porque “[c]on esa llave se puede abrir la puerta de Temuco y encontrar al niño Neftalí” (87). Josie compra el “velero en botella” para un rito de brujería, por medio del cual desea aprisionar a Pablo: “(Rencorosa). ¡Hundiré este velero! ¡Jamás saldrás de la isla!” (88). Matilde rescata una “copa de ágatas de Isla Negra” recogidas por Neruda, como recuerdo de momentos felices de su vida conyugal: “. . . yo misma sostuve esa copa entre la arena mientras Pablo la llenaba de risa” (88). Delia, por su parte, se queda con “un ancla muy oxidada,” como una imagen simbólica de sí misma: “Y este ancla es una imagen: la imagen de una mujer anclada en un país remoto que envejece con dignidad” (89). Pablo también está presente, físicamente instalado sobre una de las pasarelas laterales que conducen al escenario, pero como comentarista escandalizado por la profanación comercial de “mis tesoros, mis juguetes, mis pedacitos del alma!” (86).

De ahí en adelante, fluyen nuevamente con una ordenación lógica las escenas retroactivas de su pasado, cuyo carácter guarda un paralelo estructural, o sea, temático y estilístico, con las del primer acto, mostrando distintas facetas de Neruda: además del coleccionista empedernido, el amigo travieso y juguetón y el colega resentido, el

idealista comprometido, el fugitivo amenazado y el exiliado político, otra vez el amante tramposo, el poeta laureado con el Premio Nobel, el hedonista sensual, y finalmente, el Pablo inmortal en la voz de su poesía. La mayoría de estas imágenes son elaboradas por situaciones anecdóticas, en las cuales participan las mujeres para desempeñar el papel histórico que les corresponde, conformando un recorrido biográfico de la vida del poeta, que va desde la niñez hasta su muerte.

No todas las situaciones, sin embargo, tienen una relación directa con las cuatro mujeres. Dos escenas que pueden servir como ejemplo de las que no están relacionadas con las mujeres son las secuencias de “la gran meada” en el primer acto y la del “duelo poético” en el segundo. Las dos escenas se asemejan, además, por su comicidad situacional y por su lenguaje de carácter escatológico, en las que prima un aire de abandono total al goce descarado del momento, elementos que hacen resaltar el paralelismo estructural establecido entre los dos actos. La gran meada -“¡Una gran meada comunitaria, fraternal, solidaria y total!” (75)-, es una especie de despedida machista a los años de una juventud bohemia, antes de la partida de Neruda para Asia como funcionario diplomático, y forma parte de una secuencia mayor que tiene lugar en un restaurante (casi la misma que vimos en Desde la sangre y el silencio). Aunque el hablante básico indica que la escena es de un “clima poético y nostálgico,” y a pesar del lenguaje metafórico, el hecho de que aparezca inscrita en una larga secuencia de carácter lúdico y jocoso, hace resaltar el elemento insólito y divertido de la situación,:

*(Los tres se colocan de espaldas al público, al fondo del escenario, llevando sus manos al marrueco. Hablan así, inmóviles, ensimismados, como si estuvieran en un*

*urinario).*

PABLO: La memoria se me va en este torrente de oro.

RATON AGUDO: Estos son los últimos anillos de anís y desventura derramados en el urinario de nuestra juventud.

PABLO: Compartiendo la misma sed ausente, la misma fiebre fría, las mismas rosas de orín en el espejo.

AMIGO: Vamos meando.

RATON AGUDO: Recordando amigos fallecidos, circunstancias, amargos hospitales y niñas entreabiertas, hombres de vino y medias de ramera.

PABLO: Vamos meando. (75)

Esta escena masculina tiene su calco en el segundo acto, en la que aparecen, inmediatamente después del remate, Pablo y dos poetas de su tiempo, Vicente Huidobro y Pablo de Rokha, profiriéndose ingeniosos y despiadados insultos entre ellos:

PABLO: ¡Lo que faltaba al remate: dos locos de remate!

¡Vicente Huedobrio y Falo de Roca! *(Al público)*.

¿Quién da más por ellos? . . . ¡Se aceptan ofertas!

. . . . .

DE ROKHA: *(A Huidobro)*. Apártate de mi camino, francesito fruncido, que la poesía se escribe con los cojones y tú sólo tienes un par de uvas pasas!

. . . . .

¡Servil poeta de vanguardia, que te den por la retaguardia!

PABLO: *(Animándolos)*. ¡Más veneno! ¡Más pus! ¡Más

pedorretas! (89-90)

A pesar de que algunas situaciones dramáticas, como las recién mencionadas, no tienen relación lógica con las mujeres de Neruda, Díaz y los creadores de la obra se esmeran por mantener su presencia en escena, a veces con justificación poco convincente y hasta irrisoria, haciendo demasiado evidente el esfuerzo por resaltar su función como elemento ordenador y aglutinante del encadenamiento dramático. Este es el caso de Josie Bliss, especialmente, quien deambula por el escenario como un ánima en pena, haciendo preguntas ingenuas, adelantándose a las que pudiese tener el lector/espectador de la obra. Por lo tanto, las preguntas deus-ex-machina de Josie y las correspondientes respuestas son claros marcadores deícticos, claves epistemológicas dirigidas a la instancia de la recepción. En el siguiente intercambio del duelo verbal entre los poetas, por ejemplo, además de Josie, intervienen las otras mujeres, con obvios fines didácticos para beneficio de los espectadores menos informados:

JOSIE BLISS: ¿Quiénes son estos lagartos de lengua bífida? .  
 . . No los capo con mi cuchillo porque no sé dónde me encuentro, si es en Rangoon o en Valparaíso.

DELIA: Los tres son brillantes, inmensos poetas. (90)

Y cuando los insultos continúan, Albertina y Delia interrumpen, para clarificar debidamente:

ALBERTINA: (Al público). Por favor, no crean que escriben así. (A un espectador). ¿Usted a leído "Altazor"?

DELIA: "Soy el ángel salvaje que cayó una mañana en vuestras plantaciones de preceptos". . . . (90)

Otro ejemplo, de la intromisión un poco torpe de las mujeres, ocurre en

el primer acto, en la larga secuencia de Pablo con los amigos, en la cual hay una escena con varios saltos espacio-temporales, o sea, un flashback dentro de otro flashback. Entonces, aparece Josie, como por arte de magia, para preguntar: “¿No estamos en el Ministerio de Relaciones Exteriores?”, a lo cual Pablo 4 responde: “¡No nos confundamos! Estamos en el restaurante ‘El Jote’, famosa ‘picada’ de mi amigo Ratón Agudo” (74). Y más tarde, cuando ocurre otro cambio de lugar, se inserta el siguiente enunciado, que sirve también de transición a la escena próxima:

RATON AGUDO: ¡Aquí tienes el equipaje para Birmania!.

¡Treinta kilos de novelas de Salgari y cuarenta telegramas de tus amigas de Santiago que están desesperadas!

JOSIE BLISS: *(Desde la penumbra)*. ¡Odio a todas sus amigas!  
*(Se pone de pie)*. ¡Me voy de este restaurante!

PABLO 4: A ver si nos aclaramos. Ya no estamos en el restaurante, estamos en los muelles del puerto.

JOSIE: *(Desconcertada)*. ¿En qué puerto? ¿En Colombo?

PABLO 4: Un poco más cerca: En Valparaíso. ¿Le suena? . . .  
Puerto Loco . . . Albacora del sur . . .

JOSIE: ¡Es un error! Yo nunca estaré en Valparaíso.

*(Señalando a Pablo)*. El todavía no lo sabe, pero a mí me conocerá en Rangoon. (76)

En cuanto a las instancias dramáticas reservadas para los personajes femeninos con exclusividad, éstas se pueden caracterizar como evocaciones-invocaciones-cuestionamientos-añoranzas-cuitas-lamentos por Pablo Neruda, que sirven para configurar una imagen del poeta que, a

pesar de su indiscutible romanticismo, es sumamente reprochable. En cuestiones del amor, Neruda se ve como un hombre irresponsable, acobardado, obsesionado con el sexo, inconstante y enamorado, ególatra y hasta cruel en sus relaciones con las mujeres.

ALBERTINA: Le gustaba jugar a ser un dios perverso. Me casó con su mejor amigo y me regaló unas medias blancas de novia. Me susurró en la iglesia: "Cuando te saques las medias, piensa en mí".

DELIA: En Madrid, mientras Maruca, la gigante, dormía a pierna suelta, nos metíamos debajo de su cama a besarnos como locos. Cuando roncaba en holandés nos ahogábamos de risa.

JOSSIE BLISS: *(A las demás)*. Conmigo nunca se rió. Sólo se reía con las mujeres blancas. A mí me hacía orinar en un vaso lleno de jazmines y lloraba a gritos.

DELIA: Estaba desesperado entonces, tan solo como un perro ciego.

JOSIE BLISS: Yo no lo dejé ni un momento solo. A veces nos pasábamos una semana encerrados, devorándonos a besos.

(69)

Pero a pesar de la censurable imagen del poeta como amante, las mujeres, inexplicablemente, siguen firmes en su añoranza y espera. La razón de esta lealtad empedernida se diluye en una justificación poética, en la que el razonamiento o la lógica no tienen cabida:

*(Las tres, expectantes, miran ansiosamente hacia el mar. Se escucha el ruido del mar. Las tres mujeres ahora se relajan, desilusionadas, desencantadas. . .).*

ALBERTINA: Hablamos demasiado.

DELIA: Envejecemos demasiado.

JOSIE BLISS: Esperamos demasiado.

DELIA: Y, a pesar de todo, seguimos frente al mar con la misma esperanza. No lo entiendo.

MATILDE: *(Desde el fondo)*. Quizás eso es bueno. Quizás no comprender sea el comienzo de la lucidez. (69)

Las instancias reiterativas de los lamentos plañideros de las mujeres de Neruda, cumplen la función de crear un vínculo temático entre ellas, justificando así estéticamente su aparición anacrónica en conjunto. Estas lamentaciones desconsoladas, muchas veces en forma de preguntas retóricas, se convierten en el leitmotiv del trazado dramático, cuya repetición, por excesiva, linda en lo sentimentaloides: “¿Dónde estás? ¿Quién te esconde?” (68); “¿A quién perteneces ahora? . . . ¿Dónde te escondes?” (68); “¿Por qué se va? . . . ¿Por qué la deja, si la quiere tanto?” (76); “¿Dónde estás? . . . ¿Por qué te fuiste? . . . ¡Vuelve!” (78); “¿Por qué nos amó si somos tan diferentes?”. . . “¿Por qué nos dejó si nos amaba?” (98). Como respuesta única se ofrece una conjetura: “Quería tener un hijo”; “Ninguna pudimos darle un hijo” (98).

Por fin, la tensión engendrada en el desconsuelo y la añoranza encuentra su resolución y sosiego en una síntesis catártica: una boda simbólica de las tres mujeres con Neruda la noche de su casamiento con Matilde, escenificada en un bello cuadro de gran impacto dramático, tanto visual como emotivo.

*Muy lentamente se empieza a iluminar en forma irreal la*

*figura de un mascarón de proa.<sup>11</sup> Parece flotar, no tener base. No se ve nada más. Sigue escuchándose el mar y la flauta dulce. En forma sorprendente, sale de atrás del mascarón Josie Bliss con un traje blanco que sugiere el traje de una novia y una máscara blanca -parcial o total-.*  
(104)

De igual forma y con los mismos atuendos, salen Albertina y luego Delia, configurando una estampa solemne y misteriosa, a la vez que sumamente sugestiva. Sin embargo, el hechizo creado por la magia del cuadro visual y auditivo se diluye con la sobrecarga de declaraciones superfluas y reiterativas, que insisten en “explicar” la escena. La siguiente cita es sólo una parte del intercambio:

DELIA: Antes de subir a la boda estuvo aquí, abrazado al mascarón.

JOSIE BLISS: ¿Por qué?

ALBERTINA: No quiere separarse de nosotras.

DELIA: Ha encontrado por fin a su mujer, pero sabe que nosotras estamos más cerca de él.

ALBERTINA: Asomándonos por las grietas de su memoria.

JOSIE BLISS: Mirándolo por los ojos fijos de los mascarones.

DELIA: ¡Loco capitán prófugo sin puntos cardinales, hoy nos casaremos todas contigo, no sólo la Elegida! (104)

Y como para no darle la última palabra a Delia, las otras dos reiteran la misma idea:

ALBERTINA: Nos quedaremos en este mascarón y te sobreviviremos.

---

<sup>11</sup> Los mascarones de proa figuraban prominentemente entre los objetos coleccionados por Neruda.

JOSIE BLISS: ¡Hoy empieza nuestra larga noche de bodas!

(105)

Pero todavía sigue. Las “novias” comienzan una exhaustiva letanía, enumerando a otras pretéritas amantes, que “lo tocaron,” “lo abrazaron,” “lo desearon,” “lo tuvieron,” “y lo perdieron,” culminando con la exclamación: “¡Ya eres nuestro para siempre!” (105).

La contrapartida de esta escena femenina catártica son dos instancias dramáticas masculinas, que aparecen, significativamente, en forma contigua, antes y después de la escena de la boda simbólica. La primera instancia -conceptualmente, la más interesante y reveladora de toda la obra- adquiere expresión, como una síntesis de las cuatro personalidades del poeta, por medio de un debate psico-analítico existencial entre los cuatro Pablos, es decir, de Pablo consigo mismo. Cada uno trata de imponer su punto de vista al criticar el comportamiento del Pablo “enamorado”, quien acaba de romper con Delia, después de su regreso del exilio con su nuevo amor, Matilde. En el siguiente ejemplo, Pablo 1, el enamorado, se defiende, ante la mirada divertida de Pablo 4, el hedonista y lúdico:

PABLO 1: (*A Pablo 2*) [“el reflexivo y metafísico”]. ¡Tú, siempre con tus preguntas y tus dudas, tus desconfianzas y tus precauciones! ¡Mis sentimientos arrasan tus razones! (*A Pablo 3*) [el militante solidario]. ¡Y también estoy harto de tu falsa moralina de Mandamientos del Comité Central! Querer a alguien siempre ha escandalizado a los beatos. (103)

Al final, el Pablo enamorado, termina imponiéndose. La escena se cierra con una síntesis en forma de reflexión ontológica, expresada por Pablo,

el metafísico, la primera frase de la cual contiene las palabras del epígrafe de la obra: “De tantos hombres que soy, estoy ausente. El silencio cae sobre la identidad dividida y al fin descansan, no sólo las rodillas y las venas, sino este nombre nuestro tan traído y llevado, susurrado y escupido. . .” (104). La luz se extingue sobre el último Pablo en escena y con un fondo de ruidos del mar y música de flauta dulce (tocada por Albertina, aquí y en otras escenas del trazado dramático), se escucha un susurro de voces en la oscuridad: “Pablo . . . Pablo . . . Pablo . . . Pablo” (104). Esta transición conduce a la escena de la boda simbólica, antes mencionada.

En la corta escena posterior a la “boda” (que es la continuación lógica de la secuencia del debate de Neruda consigo mismo), aparecen dos de los Pablos (no se especifica cuáles), en la que Neruda echa una nostálgica mirada retrospectiva a su vida (a través de un catalejo), y en una especie de reflexión existencialista, cuestiona la razón de su vida y los caminos escogidos, el sentido de su poesía: “Me pasé la vida escribiendo con humo”, “¿Cómo pudiste confiar en las palabras? Sólo los débiles creen en ellas” (106). Esta escena introduce un cambio de tono que, a su vez, sirve como transición a la secuencia en Isla Negra, de un Neruda envejecido y enfermo.

En Pablo Neruda viene volando, cada escena constituye una mirada, una faceta, una imagen del pasado, del rompecabezas que arma la vida del hombre y del poeta. Frente a este rompecabezas artístico, se hace muy laborioso, sin embargo, poder sacar una imagen coherente, totalizadora de la obra, debido simplemente a la enorme cantidad de información recibida en un tiempo y espacio reducidos, hechos que dificultan su procesamiento diacrónico y sincrónico en forma simultánea a su

recepción, aun después de múltiples re-lecturas, en el caso del lector. El efecto visual y el disfrute sensorial, efectuado por la integración novedosa de los códigos escénicos, alcanza tal magnitud de expresión, que hace fácil olvidar el principal propósito de la obra, que es la mostración o entrega de la figura de un hombre y poeta polifacético, contradictorio, controversial, pero por sobre todo o a pesar de todo, recordado y/o querido.

En este sentido, por encima del lirismo obvio de las poesías de Neruda y del lenguaje poético creado por Díaz, Pablo Neruda viene volando es una efusión lírica de imágenes plásticas y acústicas. Ellas se deben a un sofisticado equipo técnico y a una visión poética, original e inesperada, de elementos tan simples como una sábana o una cinta, cuyo éxito como metáfora visual, en este caso, depende mayormente de su valor cromático: el color azul. Hay una proliferación de accesorios de valor simbólico y dramático, potenciados por la palabra, el sonido o un simple gesto, superando su identidad perceptible en forma inmediata. La sábana azul, ondulando sobre una ancha cama, representa la ventosa isla de Capri en invierno, donde Neruda conoce a Matilde. La cinta azul, cuyos extremos sostienen Albertina y Neruda, al desenrollarse a medida que Neruda se aleja, se convierte en el Océano Pacífico que los separa y une al mismo tiempo. La cinta azul es, además, portadora de las cartas de Neruda, que llegan a Albertina rodando por encima de la cinta, metidas en botellas vacías de whiskey. Otro detalle original es la incorporación física de los espectadores en el mismo andamiaje escénico, al hacerles pasar de mano en mano la bufanda que Gabriela Mistral le envía a Neruda, desde una pasarela lateral a otra, o sea, desde Madrid a Barcelona.

Especial mención merece el equipo técnico por los efectos cinematográficos logrados en algunas escenas mudas (generalmente, de transición) de inolvidable elocuencia dramática, que hace llover cartas o billetes al abrirse un paraguas, brotar lágrimas de sangre de los ojos del mascarón de proa, aparecer sillas con ruedas desde el interior de una maleta, y convertir a los candelabros del funeral en banderines “azules con el pez volador” que se reparten entre el público.

Es importante recalcar, sin embargo, que a pesar de su gran impacto visual y auditivo, ninguna de las imágenes extraverbales adquiere vida autónoma, ya que siempre aparecen como complemento del código lingüístico o en función ilustrativa del mismo. Pero cuando la secuencia se da al revés, y la imagen poética se entrega primero en forma plástica o auditiva, la reafirmación lingüística que le sigue parece redundante e innecesaria. Es decir, ninguna de las imágenes simbólicas extralingüísticas de la obra se libran a la imaginación del lector/espectador para su descodificación, sino que son explicadas, a veces hasta el extremo de neutralizar el deleite del impacto poético, anulando la posibilidad de una interpretación polisémica. Un ejemplo, de entre muchos, es el empleo simbólico del cuchillo. En la escenificación del acto sexual entre Pablo y Josie, coreografiada detalladamente por el hablante básico, Josie toma el cuchillo en sus manos y

*lo levanta en forma lentísima sobre Pablo, en forma ritual. Al mismo tiempo emite un extraño sonido sordo que tiene algo de gemido de celo de un animal. Es sobrecogedor. Se empieza a escuchar una música oriental a base de pequeñas percusiones. Pablo se vuelve hacia Josie Bliss. Sin*

*soltar el puñal, Josie Bliss se monta sobre él y lo aprisiona con sus piernas. En esta posición Josie Bliss mueve la cabeza sobre el cuello a la manera birmana, hipnotizando a su amante. . . . Cae sobre Pablo y Josie Bliss [un] mosquitero/red. Es el inicio del acto sexual que tiene más de acto homicida. . . . Delia lanza un grito. . . . que hace que se apague la luz sobre Pablo y Josie Bliss (78)*

El diálogo banal y retórico que sigue es más que redundante y arruina el misterio mágico de la escena gestual:

DELIA: ¡No! ¡Va a matarlo!

UN PABLO: Sólo me está amando a su manera.

DELIA: ¿Y el cuchillo?

UN PABLO: Todos los amantes nos acuchillamos de una manera u otra. (78)

Pablo Neruda viene volando es una obra impresionante, exuberante, ambiciosa, y excesiva. Un último ejemplo de este exceso se encuentra en el final de la obra, que se cierra no con una, sino con tres instancias diferentes, que saltan, en forma rápida, de la tristeza al optimismo a la euforia desatada. En la secuencia del funeral de Neruda, en el mismo discurso de despedida recitado por Matilde, la triste melancolía inicial: “Perdona, Pablito, que te haya traído aquí, que tu casa chascona se encuentre en este estado. . . .” (115), con clara alusión al referente histórico, termina en una nota de optimismo: “Nunca te gustaron los duelos. Pensabas que a los ataúdes había que pintarles flores. Tú preferías escribir con tinta verde e izar la bandera azul de la vida con el pez volador. . . . ¡Sé que continuarás repartiendo la

alegría!” (115). En la escena que sigue, los cuatro Pablos convierten en acción las últimas palabras de Matilde, al bajar a la platea para repartir, en un ambiente de fiesta, las banderitas azules (que por un truco técnico, surgen de los candelabros), mientras recitan, alternando los versos, su despedida: “Salgo ahora, en este día lleno de volcanes hacia la multitud, hacia la vida . . . Adiós, amigos, acabo de llegar . . . Adiós, amigos, he regresado. ¡Por fin soy libre adentro de los seres!” (116). Pero el adiós no es suficiente para poner punto final a la pieza. Hay todavía una tercera escena, como un acorde final adicional, una coda reafirmativa del elemento lúdico del trazado teatral, en que bajan del escenario las mujeres para hacer preguntas superfluas, “*directamente al público, no en forma épica, sino íntima, sincera, personal*”, como: “¿Estornudarán con mi poesía/ los que no jugaron con mi corazón?” (116), preguntas que luego se convierten en exhortación, descaradamente manipulativa de los sentimientos del público:

MATILDE: ¿Por qué en vez de un minuto de silencio  
no pedimos un minuto de bullicio?” (116)

ALBERTINA: ¡Un minuto que dure años!

JOSIE BLISS: ¡Para celebrar la vida!

DELIA: ¡Para gritar y compartir la libertad!

Pero hay una expresión incitativa más, ¡ahora sí! definitiva, proveniente del hablante básico, cuyas indicaciones orquestan la (esperada) reacción de euforia (programada): *Mientras el público se pone en pie gritando, aplaudiendo, riendo o cantando, todos los actores que han intervenido en la representación se van reuniendo en el escenario y aplauden al público.* (116)

Estas palabras reafirman la intención básica de esta monumental elaboración artística de la vida del poeta laureado, que es una no sólo de homenaje sino de celebración colectiva entre autores, colaboradores, público y actores, una celebración que es, sobre todo, hedonista y lúdica. En este sentido, la obra, en su totalidad, evidencia claramente el entusiasmo, el goce y la dedicación que existió detrás de este esfuerzo artístico.

Sin embargo, por más que Jorge Díaz haya expresado sus reservas y advertencia, al emprender el proyecto con ICTUS, frente a la “obsesión totalizadora,’ la necesidad compulsiva de meter el macrocosmos existencial nerudiano en una cajita de fósforos,”<sup>12</sup> la sensación que subsiste es que sí se ha tratado de meter al poeta en “el maletín de fin de semana,” y “[l]a maletita se rev[ient]a por los cuatro costados.”<sup>13</sup> Este exceso desborda los límites del enunciado dramático, del escenario y de la misma sala teatral, para continuar su expresión en el programa de la obra, sobrepasando las expectativas normales del público. Se trata de un bello y original programa diseñado por Jorge Díaz. Consiste en una pequeña carpeta cuadrada, con ocho hojas sueltas en su interior, en las cuales -además de las esperadas presentaciones y reconocimientos de rigor, en cuanto a autoría, dirección, reparto, producción, escenografía, iluminación, etcétera-, se incluyen cuatro ensayos, de carácter ilustrativo, expositivo, hermenéutico y, desgraciadamente, apologético. Estos ensayos son de Jorge Díaz, el autor “oficial”, de Gustavo Meza, a cargo de la dirección, y de dos colaboradores más, Carlos Genovese y Nissim Sharim. La inclusión, o intromisión, de estos

---

<sup>12</sup> Jorge Díaz, programa de Pablo Neruda viene volando, Santiago de Chile, 19 noviembre 1991.

<sup>13</sup> Díaz, programa.

ensayos (aunque sean interesantes y esclarecedores de los pormenores extrateatrales del proyecto), resta mérito a la obra, puesto que se infiere que la información contenida en ellos resulta indispensable o necesaria para la correcta o justa apreciación del discurso teatral; es decir, crea la sensación de que se trata de establecer a priori una reacción favorable del público. Quizás la debilidad primordial de la obra se encuentre resumida en las mismas palabras de Neruda, que también se encuentran reproducidas en el programa: “Me desmedí cada día/ hasta llegar a ser sin duda/ horripilante y desmedido,/ desmedido a pesar de todo,/ inaceptable y desmedido,/ desmedidamente dichoso/ en mi insurgente desmesura.”

Es necesario recalcar, no obstante, que el exceso o la desmesura, especialmente en el afán por adelantarse a la instancia de la recepción, para guiar u orientar la exégesis de la obra, no son características que se identifican con el resto del teatro de Jorge Díaz, sino todo lo contrario. A través de su larga trayectoria artística, Díaz demuestra tener mucho más respeto y fe en la elocuencia sugestiva de la metáfora, en la efectividad artística de la ambigüedad o el understatement y, por sobre todo, en la suspicacia y libertad interpretativa de su público.

Pablo Neruda viene volando se estrenó en la sala La Comedia de ICTUS, el 19 de noviembre de 1991. La obra tuvo una buena acogida por el público, y obtuvo, además, el Premio Municipal de Teatro, en 1992, otorgado por la Municipalidad de Santiago de Chile.

Las dos obras históricas que revisamos a continuación precedieron a Pablo Neruda viene volando y, al no haber sido producto de una colaboración de conjunto, son creaciones más típicas del estilo de Jorge Díaz. Se trata de dos sencillas pero bellas piezas, ambas

protagonizadas por heroínas femeninas, mujeres cuyo genio o valentía, individualidad y rebeldía, las adelantaron por años o siglos a su tiempo.

La primera es Un corazón lleno de lluvia,<sup>14</sup> de 1989, protagonizada por la poetisa gallega del siglo XIX, Rosalía de Castro. Como lo hará en Pablo Neruda viene volando, el autor intenta captar la esencia de la personalidad y obra poética de su protagonista, sólo que, en esta obra, logra su propósito con un mínimo de recursos artísticos. Un corazón lleno de lluvia consta solamente de un acto y tres personajes: Rosalía, su hija Alejandra, más un personaje ficticio, Silvina, la criada. Como referente histórico-cultural, enmarcador de la historia de Rosalía, Díaz se vale de la importancia particular otorgada a los muertos en Galicia -la convicción de que las “sombras” de los parientes o amigos muertos se quedan entre ellos, en “vagas esferas,” y los acompañan hasta el día de su muerte-. En su poesía, Rosalía se refiere a sus “sombras” como si fuesen sus ángeles de la guardia y sus siempre presentes amigos. El manuscrito original de la obra contiene una explicación, escrita por Marina Mayoral, de esta creencia tradicional gallega, y su importante relación con la producción poética de Rosalía. Al publicar la obra en la Antología Subjetiva, no obstante, Díaz introduce otro ensayo esclarecedor sobre Rosalía, de Pere Grimferrer, que describe el cuarto en el cual murió la poetisa y repite sus últimas palabras antes de morir: “Abreme la ventana. Quiero ver el mar . . .” (359), aunque éste estaba lejos y no se podía ver desde su ventana. La añoranza de Rosalía por el mar, más la presencia de la lluvia (tan abundante en Galicia), se convierten en los leitmotivs del trazado dramático. El mar y la lluvia,

---

<sup>14</sup> Jorge Díaz, Un corazón lleno de lluvia, Antología subjetiva (Santiago de Chile: Red Internacional del Libro, 1996) 357-384.

que aparecen escenificados por los sonidos de gaviotas y por una intensa luz verde, son símbolos del paisaje gallego y del intenso cariño que Rosalía tenía por su tierra.

Un corazón lleno de lluvia es una obra transparente, sencilla y, como es de esperar, poética. Inspirado en sus cartas y poesías, Díaz configura a una Rosalía producto de su intuición e imaginación, recreando “su itinerario vital” en una atmósfera de sueño, misterio y fantasía.<sup>15</sup> Toda la acción transcurre en el dormitorio de Rosalía, en el cual figuran prominentemente, además del decorado mimético cargado de muebles de la época, un ventanal y una puerta-ventana que comunican con el balcón-galería que da al jardín de la casa. Sobre las paredes del cuarto, aparecerán proyectadas, en distintos momentos, sombras de ramas de los árboles del jardín o siluetas de los personajes referenciales, los dos hombres en la vida de Rosalía: su padre y su marido.

La pieza comienza poco después de la muerte de Rosalía, pero ella aparece en escena a través de todo el encadenamiento dramático, ya sea como representación de sí misma como “sombra”, en el tiempo presente, o como personaje vivo, en el pasado de los flashbacks. Al abrirse el telón, antes de notar la presencia de Rosalía en la penumbra, se escucha en off un solemne poema en gallego, que establece el ambiente misterioso y onírico de ultratumba: “Interminable procesión de mortos/ uns en corpo nomáis, outros no esprito,” (360) seguido por un largo discurso de Rosalía, que continúa el tono establecido por el poema: “Las campanas doblan por mí y escucharlas no me espanta. . . . Desde niña la muerte me ha rozado, tierna, amiga. . . . Es la única confidente en la que

---

<sup>15</sup> Jorge Díaz, “Claves para una dramaturgia y un montaje,” ensayo incluido con el manuscrito inédito de Un corazón lleno de lluvia (Madrid, 1989) i-ii. Las citas del texto de la obra en sí provienen de la Antología subjetiva.

podía confiar, la que me daba respuestas ciertas a tantas preguntas vagas” (361). Desde este espacio del “más allá”, que Marina Mayoral describe como el “último refugio para la esperanza,” comienza a desarrollarse el cuadro de la corta y triste vida de Rosalía de Castro.

Técnicamente, el accionar dramático se desarrolla a través de diferentes tipos de secuencias: las que suceden en el presente, en las cuales la protagonista habla consigo misma, o con su hija (quien no la ve ni la oye), o con Silvina (quien no sólo intuye su presencia, sino que puede dialogar con ella), o los “diálogos” con las sombras mudas (su padre y su marido), y las que suceden en el pasado, por medio de flashbacks. En las secuencias en el presente con su hija Alejandra, nos enteramos de muchos eventos o secretos de su vida por medio del diario personal y las cartas de Rosalía, que Alejandra lee en voz alta, antes de cumplir con las últimas órdenes de su madre, de quemar sus cuadernos y diarios.

La obra revela detalles de una vida corta (murió a los 43 años) y trágica, durante la cual Rosalía sufrió tanto tragedias personales como injusticias sociales y profesionales. Fue “hija ilegítima de una mujer de familia hidalga y un sacerdote” (365), pero su padre nunca la reconoció como suya y su madre la abandonó al cuidado de una criada, que también fue su madrina, hasta la edad de los ocho años. Alejandra lee el reproche desgarrador que Rosalía dirige a su madre en su diario, enterándose por primera vez de su secreto:

“Madre, no entiendo tus sentimientos, ni los de mi padre, un sacerdote. No lo respeto, no porque se atreviera a amarte, sino porque no tuviera el valor de amar a su hija. ¿Dónde está, pues, la caridad, el amor al prójimo, todo eso que

Jesucristo enseñó y la iglesia proclama? ¡El y tú mirasteis más a vuestro alrededor que a vuestra hija! (365)

Luego, a los 17 años, Rosalía también queda embarazada, pero su novio, bastante mayor que ella, se suicida ahogándose en el río. Por un arreglo de conveniencia, Rosalía se casa con Manolo (Manuel Murguía), y al poco tiempo nace Alejandra. Años más tarde tuvo más hijos, siete en total. Su marido supo ser un buen amigo -respetaba y alentaba su vocación de poeta, incluso a que escribiese en su lengua natal, a pesar de la discriminación contra el gallego en su época-, pero también fue infiel como marido, provocando reproches por parte de Rosalía.

Con unos datos esquemáticos, Díaz logra recrear también el ambiente social de su época, aparte de la vida de la poetisa, quien llevaba un doble estigma en su contra, además del de hija ilegítima, primero, porque era una mujer que escribía y, segundo, porque lo hacía en una lengua que no era reconocida oficial o literariamente en España. En una escena retrospectiva, Rosalía explica a su hija:

Ser gallega, ser mujer y pensar por mi cuenta es algo que no se me perdona en Madrid. Todavía no le es permitido a la mujer escribir lo que siente o lo que sabe. Los hombres miran a las literatas con desdén. . . . Escribir versos es lo peor que se le puede ocurrir a una mujer. (367)

Y peor aún si esa mujer escribe en una lengua que los intelectuales castizos pensaban que había “que dejar . . . para las romerías y el folklore” (377).

El autor también amplía el panorama socio-histórico de la época con la inclusión de la historia de la criada Silvina. Ella representa a toda una clase de sirvientes, cuyos valores, creencias y profundas

lealtades forman parte intrínseca de su oficio, como así también a su marido emigrado a Cuba: en suma, a todos aquellos desarraigados por causas económicas. Rosalía compadece a su aya y criada, quien le dedicó su vida: “No eres una viuda de muerto, sino una viuda de vivo: mujer de emigrante, la que espera, la que amamanta los hijos de otra” (373). Las palabras de cariño y aprecio de Rosalía expresan asimismo, elocuentemente, el especial afecto que el autor ha demostrado siempre, a través de su obra, hacia los pobres y menos afortunados: “Silvina de Bastavales, amiga, hermana, la tierra nuestra expulsa a sus hombres lejos de sus mujeres y tú te quedas aquí, viuda de nadie, madre de todos. Te cansaste de mirar el horizonte. . . . ‘O meu homiño perdéuse, ninguén sabe en ónde vai . . .’” (373). La última despedida entre las dos, es una de las escenas más tiernas y emocionantes del teatro diaciano:

ROSALIA: (*Conmovida*). Antes de irte, enséñame tus manos,  
 Tata. (*La CRIADA, mirando al frente como una ciega, extiende sus manos con las palmas hacia arriba. ROSALIA le besa las palmas de las manos*). Gracias por todo lo que hiciste por mí. (383)

El núcleo semántico estructurador del trazado dramático -el tema de tránsito o pasaje- alcanza una resolución paradójal y positiva en la secuencia final: la que “se fue” se queda, y los que quedaban se van. El inicio de la obra, con el poema de la procesión de los muertos, describe un desfile o pasaje hacia otras dimensiones y prefigura también la partida en múltiples direcciones de los seres queridos de Rosalía. Manolo se va por razones de trabajo, llevándose a los hijos. Alejandra, la hija “solterona,” encuentra un amor y, alentada por Rosalía, está por

iniciar una nueva vida con él. Y Silvina por fin recibe la esperada llamada de su marido, pidiéndole que se reúna con él en Cuba. La única que se queda es Rosalía, pero al recoger el ramo de mirtos y laureles que le dejó Alejandra, “para que no [s]e aleje de aquí” (384), reitera su aceptación y bienvenida de la muerte, ya que desde esta nueva dimensión podrá ver cómo la vida continúa. Rosalía se sienta en la mecedora mientras disminuye la iluminación, para dar paso al color verde profundo sobre el ciclorama detrás de los ventanales. “(Ha empezado a llover). ¡Por fin la lluvia cae sobre mí! Empiezo a vivir en la tierra húmeda. ¡Ahora todos los enigmas tienen respuesta! Era tan sencillo: había que dejar que la lluvia te llenara el corazón” (384). El discurso final de Rosalía hace eco del epígrafe de la obra, de Celso Emilio Ferreiro: “Las palabras están en el aire/ pero el poeta/ está en la tierra/ lleno de lluvia/ renaciendo en cada primavera” (352).

Un corazón lleno de lluvia recibió el Premio de Teatro “Ciudad de Segovia,” en 1990, pero la obra no ha sido estrenada aún.

La segunda pieza basada en un personaje femenino histórico es El guante de hierro,<sup>16</sup> que se terminó de escribir en Madrid, el 8 de agosto de 1991. La elaboración de la obra responde a un deseo expresado por la actriz chilena Gaby Hernández, en un viaje a España en 1990, de tener una obra de Díaz, para representar con motivo del próximo gran aniversario de la Conquista, y a su fascinación con un personaje de esa época histórica, Inés de Suárez, la amante de Pedro de Valdivia, fundador de Santiago de Chile. “Imagínate esa mujer lo que tiene que haber sido de fuerte,” expresó con admiración la actriz, ya que además de luchar en las campañas de conquista, “cuidaba chanchos y sembraba,

---

<sup>16</sup> Jorge Díaz, El guante de hierro, Antología subjetiva 425-440.

hacia huertas.”<sup>17</sup> Propulsado por esta idea germinal, Díaz escribe otra fascinante obra en un acto, cuyo propósito, en palabras del autor, es “indagar en la rebeldía de esta mujer frente al entorno social de ese momento. Ella fue más que feminista, fue una rebelde, una provocativa.”<sup>18</sup> Es evidente que Díaz considera El guante de hierro como el principio de la satisfacción social de una deuda colectiva, cuando escribe en una nota prologal de la obra: “Sabemos todo sobre los conquistadores de América. No sabemos nada de las mujeres españolas que se arriesgaron en esas tierras desconocidas. La historia de las españolas en Indias está aún por escribir” (426). No obstante, ésta no es una obra estrictamente biográfica ni histórica, sino, como todas las obras de este apartado, una interpretación poética y sugestiva de unos hechos históricos básicos, en que priman la imaginación y la intuición artística del dramaturgo.

Las palabras del epígrafe prefiguran el tono del discurso teatral: “Detrás de la cota de malla tiene que haber habido alguien. Tiene que haber habido miedo, rabia, deseo, soledad” (425). La acción transcurre de noche en una tienda de campaña. Cuando se inicia el trazado dramático, Inés se encuentra en un camastro acompañada de un hombre, y desde este lugar y tiempo rememora el pasado y prevé el futuro. El autor establece un espacio escénico configurado por telas y tules etéreos que cuelgan desde el techo del escenario, creando un ambiente *“onírico en donde las sombras, las contraluces, las transparencias,*

---

<sup>17</sup> Gaby Hernández, “Entrevista a Gaby Hernández,” por Eduardo Guerrero, Conversaciones: El teatro nuestro de cada Día, ed. Eduardo Guerrero (Santiago de Chile: Red Internacional del Libro, 1996) 110.

<sup>18</sup> Jorge Díaz, entrevista, “Jorge Díaz: ‘Sólo necesito saber que de aquí no he perdido las claves del humor,’” por Carmen Rodríguez, La Época (18 noviembre 1990): 12.

*forman parte de un espacio más mental que físico; más imaginario que figurativo*" (427). Por medio de los enunciados, que son recuerdos o ensueños de Inés, nos enteramos que viajó a las Indias en busca de su marido, ansiando tener un hijo. Pero cuando se entera de que éste ha muerto, se une a Pedro de Valdivia como soldado en sus campañas de conquista y luego se convierte en su amante. Con el tiempo, la Inquisición se entera de la alianza adúltera entre Inés y Valdivia (él es un hombre casado) y para establecer una imagen de decoro y decencia, Monseñor La Gasca manda traer de España a la mujer de Valdivia, Marina de Gaete, y ordena a Don Pedro "que case a Inés de Suárez con cualquier soltero de su tropa" (430), si quiere "seguir siendo el Gobernador de las Provincias de Chile" (432). Viéndose obligada a obedecer -ya que, de lo contrario, ella también perdería sus bienes y su derecho a permanecer en Santiago-, Inés comete un acto de desesperación y desafío. Como venganza contra Valdivia por su acatamiento, elige consumir su inminente matrimonio con Rodrigo de Quiroga la noche antes de su boda y de esta manera, por voluntad propia, serle infiel a Valdivia. El acto es también una expresión física de su orgullo y amor propio herido, de su rebeldía y de su rechazo frente a la coerción del poder institucionalizado.

La obra está impregnada de violencia y erotismo, representados en los actos de agresividad sexual y en el cuerpo desnudo de Inés, en la tensión creada por la obsesión de Inés con su maternidad frustrada, en las acusaciones de Monseñor La Gasca y en el lenguaje desaforado e irreverente de la defensa de Inés, enfocando su sexualidad reprimida ["Os huele la sotana a simiente agria y a fiebres solitarias" (431)], reforzados por los efectos sonoros de relinchos de caballos, gritos de

animales salvajes, de viento y lluvia en medio de la noche. Los tiempos y los espacios se confunden y entrelazan; se pasa del recuerdo a la realidad al sueño con sólo un sutil cambio de gestualidad, de desplazamiento, de iluminación o sonido.

Un ejemplo de la fuerte teatralidad de esta obra se encuentra en la siguiente escena, la más impactante y original del trazado dramático. Inés acaba de recibir la confirmación de Valdivia de su intención de llevar a cabo el mandato de La Gasca: “Te casaré con Rodrigo de Quiroga, que es mi brazo derecho” (435), después de una noche de amor juntos.

*(El hombre se cubre con la manta. . . . Se escuchan tambores indígenas lejanos. El sonido es sordo y acompasado. La luz del amanecer ilumina las telas del fondo por detrás. Inés se ve lentamente a contraluz. Se escuchan ladridos lejanos de algún animal del bosque. Inés se viste muy lenta y ceremonialmente con un vestido de novia. Cuando termina de vestirse se escucha una voz susurrada con algo de eco).*

VOZ EN OFF: ¿Aceptas a este hombre como esposo y dueño . . .

INES: ¡Nunca tendré dueño!

VOZ EN OFF: . . . hasta que la muerte los separe?

INES: ¡Sí, hasta que la muerte nos separe! (435)

Después de este juramento nupcial, Inés se pone lentamente el guante de hierro de soldado, coge un puñal y con él desgarró el vestido sobre su pecho. Luego, levantando el puñal, acuchilla repetidas veces el cuerpo del hombre dormido, manchando la cama y el puñal con sangre. Entonces comete un acto insólito, expresado por signos no lingüísticos, con una carga de simbolismo erótico reminiscente de Lorca:

*(Inés coloca el puñal ensangrentado entre sus piernas y aprieta los muslos y así limpia el puñal. Queda una mancha de sangre en el vestido de novia en la parte del pubis. Se escuchan los relinchos desbocados y exasperados de los caballos afuera. Todos los sonidos se van extinguiendo hasta producirse el silencio total. El ciclorama se va tiñiendo de rojo. Inés se acerca a la imagen de Nuestra Señora. . . ).*

INES: Tú eres la única testigo. . . . En vez de acuchillarlo a él debí apuñalar mi vientre. Pero sería inútil. Hace mucho tiempo que mis entrañas están muertas . . . o están secas, que es lo mismo.

(435-6)

Al final de su amargo discurso, Inés cae *“de rodillas ahogando un largo gemido”* (436). En ese momento, la figura del hombre en el camastro se incorpora con naturalidad, para revelar que no es Valdivia sino Rodrigo. Este inesperado detalle, paradójicamente, redobla el impacto estético y emocional de la escena anterior, al brindar un descargo o cauce onírico y fantástico a su agobiante impotencia, y *“rabia, deseo, soledad.”* A pesar de la advertencia preliminar del autor de que *“[c]asi toda la obra transcurre en el interior de la mente de Inés Suárez, excepto las breves escenas coloquiales con Rodrigo de Quiroga”* (427), la escena está elaborada con tal maestría artística, que igualmente suscita un pasmo de admiración y asombro en el receptor.

Parecida fuerza dramática tiene el final de la obra, en el cual Inés de Suárez se prepara para su boda. En la escena se presentan dos novias, la Inés joven e ilusionada, con su vestido de novia traído de

España, y la Inés actual madura, vestida enteramente de soldado, con cota de malla y “el guante de hierro,” quien exclama: “¡Rodrigo de Quiroga, no vas a llevar al altar a una novia de blanco! ¡Te vas a casar con un soldado! (*Inés se coloca lentamente el guantelete de hierro*). Pero también con una mujer. ¡Vamos, Rodrigo!” (440). Inés y Rodrigo salen, dejando atrás el cuadro congelado de una sonriente Inés joven, vestida de blanco.

El guante de hierro se estrenó en Santiago, con gran éxito de público, el 10 de octubre de 1992, y fue merecedor de dos premios importantes: el Premio APES (Asociación de Periodistas del Espectáculo de Santiago) a la mejor dramaturgia de 1993, y el Premio “José Nuez,” en 1994, otorgado por el Instituto de Letras de la Universidad Católica de Chile, en Santiago.

La última obra historia de este apartado, El jaguar azul,<sup>19</sup> de 1992, continúa los temas de la Conquista y la Inquisición, desarrollados a base de un argumento simple, cuya síntesis aparece explicitada por el mismo autor en una nota prologal: “Lo que presenciamos, en realidad, es la narración de la historia de Diego Argote hecha por una cómica ambulante semianalfabeta que nunca salió de Castilla y confunde, imagina y mitifica Las Indias” (9). Como evidencia de este punto de vista, en vez de señalar un lugar o tiempo determinado, el autor advierte que la obra contiene deliberadas “impresiones geográficas” y “anacronismos” (9). “Igualmente,” añade Díaz, “hay una serie de referencias religiosas de raíz africana, mestiza e indígena, que corresponden a diversas regiones de América” con el propósito de “representar el sincretismo religioso globalmente, no localmente” (9). Aparte de la nota

---

<sup>19</sup> Jorge Díaz, El jaguar azul, Colección Premis Born de Teatro (Menorca: Societat Cercle Artístic de Ciutadella de Menorca, 1993).

mencionada, hay dos cortos epígrafes que introducen el texto de la pieza: “Quizás, yo sea otro . . .”, de César Vallejo y “Más allá del sueño, el asombro . . .”, de Bartolomé de las Casas. Por medio de estas escuetas frases, Díaz establece el misterio de una incógnita y un cuestionamiento de la realidad empírica, para despertar una inocente curiosidad por lo inexplicable, lo inimaginable o lo maravilloso, como una forma de aproximarse al ambiente de una época que, impulsada por la imaginación, la fantasía y la esperanza, se entregó a la búsqueda de riquezas sin límite, de la fuente de la eterna juventud y primavera, es decir, del paraíso terrenal. Rosa, la cómica ambulante, adelanta una descripción, a base de conjeturas y fantasías, de esa tierra mítica :

Dicen que en Las Indias los árboles caminan y, entre ellos, vuelan las aves del Paraíso que jamás tocan la tierra, sino muertas. . . . Dicen que las iguanas son hijas del Diablo y no se sabe si son carne o pescado, tentando así a los españoles a romper la abstinencia de Cuaresma. Cuentan aue el “chovo erecto” es el árbol de los buenos sueños, porque adormiliza y provoca ensoñaciones eróticas. . . . (39)

En El jaguar azul, Díaz elabora una entretenida y original historia de contrastes entre dos mundos -el Viejo y el Nuevo- en la época de la Conquista. Desde el punto de vista de los protagonistas, pobres cómicos de la legua, España les ofrece una vida de hambre, miseria y desprecio, en medio de una sociedad cerrada, injusta y prejuiciada en su contra. El Nuevo Mundo, o Las Indias, en cambio, aparece como un lugar mágico y maravilloso, cercano al paraíso buscado. Por medio de la visión inocente de Aruba, una indígena, América se presenta como un mundo libre y sin prejuicios, que existe sólo para el

placer de sus habitantes, reflejado en sus dioses hedonistas: “Yansan anda por el aire y le gusta ver a los hombres y mujeres hacer el amor. Shangó anda por la tierra y baila al son del tambor” (46). En cambio, los blancos, opina Rosa, “tenéis dioses tristes. Los curas hablan de la muerte porque están llenos de muerte. ¿Sabes cuál es nuestro Dios principal? . . . El Gran Reidor. Cuando uno se muere entra en la casa d e l Reidor” (46-7).

Desde el punto de vista sintáctico, la historia de Diego Argote aparece en un nivel metateatral, inserta en el medio de una obra anterior del autor, La pipirijaina, con la cual comienza el primer acto y termina el segundo de El jaguar azul. Reaparecen aquí como protagonistas, Ita y Pepe, ahora llamados Rosa Chacón y Diego Argote. Mientras los dos esperan el permiso para representar en alguna plaza, Diego, cansado de sufrir penurias y afrentas -de las cuales, la amenaza de que les echen los perros encima es sólo una-, decide ponerles fin yéndose “[a]l otro lado del mar” (24):

ROSA: Así que me abandonas.

DIEGO: Me voy a las Indias.

ROSA: ¿Qué es eso?

DIEGO: Un sueño.

ROSA: ¿Y qué haré yo sola?

DIEGO: Lo que sabes hacer: contar historias. (28)

Pero como Rosa le recuerda que “las historias sólo pueden contarlas los hombres,” Diego le sugiere que se vista de hombre y cuente “la historia de Diego Argote, el primer cómico que se embarcó a Las Indias, porque España se le quedaba tan pequeña como un traje mal cortado” (28). Rosa,

entonces, se disfraza y se convierte en “Rosano, el cronista analfabeto de Las Indias” (28) y comienza su narración: “Esta es la historia, señores,/ de un cómico de la legua/ que huyó como un apestado/ siguiendo su buena estrella, . . .” (29), permaneciendo en las escenas metateatrales como narradora/observadora, y a veces participante, de las mismas. El primer acto termina con una secuencia en alta mar, en el momento en que Rosa/Rosano divisa tierra, cuando ya estaban por morir de hambre en el viaje a Las Indias.

En el segundo acto, habiendo llegado a su destino, Diego es encomendado por el Canónigo Morato para que represente un autosacramental en “el día de la entronización de San Basilio, patrono de la comunidad. En este auto sacramental deberás glorificar a Nuestra Señora, a San Basilio y, naturalmente, al Santísimo Sacramento” (42). En un arranque de creatividad, inspirada por su amante Aruba, inocente pero sensual, Diego elabora una representación adaptada a las nuevas circunstancias de su entorno. Por lo tanto, Diego aparece en el papel de San Basilio sobre una balsa, vestido como un pescador indígena, y Aruba, visiblemente embarazada y con los pechos desnudos, aparece como la Virgen María. Lo que debió ser “un auto sacramental para adoctrinar al pueblo con la vida de un hombre ejemplar, un santo,” resultó ser “la exhibición carnal de un cómico lascivo” (50). Rosa, la narradora, ahora vestida de mujer, recita, en forma de romance, la reacción a esta escandalosa y sacrílega representación: “El auto sacramental/ desató una tormenta./ El pueblo llano aplaudió,/ pero se enfadó la Iglesia./ Morato, el inquisidor . . . [p]uso precio a su cabeza” (49). Pero Diego, condenado a morir por herejía, es rescatado de la horca por una intervención milagrosa, presagiada por Aruba: “¡Diego, no tengas miedo!

Shangó te levantará en el aire y no te dejará caer. . . . Te brotarán plumas de los hombros y volarás por el aire como el humo. . . ! (53-4). En el momento de quedar colgado de la cuerda del verdugo, aparecen unas alas blancas, proyectadas sobre una pantalla iluminada de rojo; se rompe la cuerda y Diego se salva.

En cuanto a lo que pasó después, Rosa y Diego se disputan dos versiones diferentes. Rosa dice que Diego igualmente “pagó sus pecados” con “muchos años en galeras.” Sin embargo, Diego se interpone esta vez para contar su propia historia, en otra escena metateatral. En este episodio, Diego vuelve a ver a Aruba, pero ella, quien no presencié su salvación milagrosa, cree que está viendo a un resucitado que vuelve “para dar consuelo a sus deudos” (58) y no lo acepta, por temor a que “el resucitado” cause daño al hijo que va a nacer. Aruba termina alejándose en la niebla, manifestando la promesa de que “[c]uando baje el jaguar azul yo volveré a reunirme contigo . . . porque cuando baje el jaguar azul no habrá prohibición ni culpa” (58-9). La obra termina en el mismo lugar indefinido de Castilla del principio de la obra, con Rosa y Diego, continuando la discusión original del primer acto, sobre lo que harán de aquí en adelante. Diego quiere volver a su tierra a “descansar bajo el limonero de [su] patio,” jurando que nunca más hará teatro, porque la experiencia en Las Indias lo ha cambiado para siempre; ya no es “el mismo. Tendría que hablar de otras cosas” (61). Entonces, una vez más, Rosa y Diego deciden separarse, pero terminan caminando juntos por conveniencia, animándose con las evocaciones de la tierra lejana:

ROSA: (*Saliendo*). Y cuéntame cosas maravillosas de esa tierra que conociste.

DIEGO: (*Empujando el carro*). Cuando baje el jaguar azul, la tierra temblará entera y la lluvia de polen y fuego nos cambiará los cuerpos y las caras. ¡Seremos jóvenes, Rosa, jóvenes para siempre!. . . (62)

El jaguar azul es una obra sumamente interesante y original, que se diferencia del resto del corpus diaciano por su novedad estructural y lingüística, en cuanto al empleo del elemento épico, en el sentido de reconstrucción de la historia “a través del acto de narración,”<sup>20</sup> y a la incorporación de un lenguaje discursivo arcaizante y poético, que pretende captar la esencia o sabor del habla del siglo XVI. Este efecto lingüístico se logra por la incorporación de fragmentos del teatro clásico, de romances viejos, como también del refranero popular español que, a su vez, se encuentran mimetizados en los libres intercambios dialogísticos. Los siguientes son algunos ejemplos en que la sintaxis, el léxico o la simple cadencia del lenguaje, responde a esta intención recreadora del habla antigua, tanto popular como literaria: “Loado sea Dios” (20); “El pan comido y el corral cagado” (20); “Los duelos con pan son menos,” “El vino y el tocino son los únicos amigos,” “¡No me lo digas! ¡Qué manjares! ¡Corderos asados, cochinitos, faisanes!” (17);

ROSA: Y luego me conociste a mí.

DIEGO: (*Con ternura*). Rosa vagabunda, rosa de mil pétalos, rosa de reina disfrazada . . .

ROSA: (*Sarcástica*). Rosa vagabunda; rosa huérfana y tirada.

DIEGO: No sabía que eras huérfana.

ROSA: Mi padre fue un soldado desertor que, huyendo de los corchetes, se embarcó hacia Las Indias. (21)

---

<sup>20</sup> Pavis 151.

En El jaguar azul, así como en El guante de hierro, Jorge Díaz aprovecha también el momento histórico para traer a colación uno de los temas más recurrentes de su dramaturgia: la hipocresía, los falsos valores, la intransigencia dogmática y la pretensión beata, reificados en las figuras de los repudiables representantes de la Inquisición. Y qué mejor arma para vapulear a estos sacerdotes indignos que el de la ironía. En El guante de hierro, se evidencia el típico sarcasmo del autor en la escena de la acusación de Valdivia, a quien no se censura tanto por el adulterio en sí, sino por haberse “amancebado con una española, en vez de hacerlo con una india, como hacen todos” (430). En El jaguar azul, la hipocresía retrógrada del clero es ridiculizada en la figura del fraile/marioneta, en una instancia de doble reflejo del teatro dentro del teatro. En la secuencia metateatral contada por Rosa, aparece Diego montando un “teatrillo de marionetas” con dos figuras que representan a un fraile y a un indio, sólo que a éste último, “[d]ebajo del taparrabas le cuelgan y oscilan sus atributos masculinos” (39). El diálogo de las marionetas no sólo hace alusión al papel catequizador de España, sino que manifiesta, por medio de la caricatura y el ridículo, otra acusación, mucho más fuerte, de una conducta reprensible e hipocrítica:

MARIONETA/INDIO: Al no tener mujer blanca se acoplan entre ellos.

MARIONETA/FRAILE: ¡Mientes!

MARIONETA/INDIO: Yo los entiendo padrecito. Para evitar el quedarse preñados tienen que cubrirse con ropa de cuero y metal para que sus compañeros no los aticen por detrás.

MARIONETA/FRAILE: ¡Dios te castigará por esas palabras  
obscenas!

. . . . .

¡Arrepiante ahora mismo! (40)

Con esta obra, tan diferente y tan típica de su teatro, Jorge Díaz demuestra, una vez más, su originalidad estética, su inquebrantable dedicación ética, y su constante evolución artística.

El jaguar azul se estrenó en el Teatro de la Universidad de Antofagasta, en octubre de 1993, y recibió el Premio "Born" de Teatro, en Menorca, España. La obra también fue representada con gran éxito por el Teatro La Luna en la ciudad de Washington, D. C., en octubre de 1994.

En estas cinco obras biográficas e históricas que se han examinado, Jorge Díaz exhibe lo que George Woodyard (refiriéndose a El quante de hierro y a El jaguar azul) denomina como "[l]a obsesión del autor posmodernista con la historia, . . . mostrando en forma dramática que se puede manipular tan fácilmente como la ficción. . . ." <sup>21</sup> En otro momento, Woodyard menciona que en la "visión posmodernista de la historia, del teatro y de la identidad, . . . todo es flexible y poco estable, incapaz de ser verificado" (9). Al mismo tiempo, es interesante notar que en estas obras se encuentran algunas características asociadas con "la nueva novela histórica," según lo expuesto por Seymour Menton. <sup>22</sup> Estas incluyen una distorsión consciente de la historia, que tampoco pretende retratar fielmente la historia sino

<sup>21</sup> George Woodyard, "Dos piezas recientes de Jorge Díaz: Una visión posmodernista de la Conquista," manuscrito inédito, Entre Actos: Diálogos sobre teatro español entre siglos, Simposio auspiciado por la revista Estreno, Penn State U, University Park, Pennsylvania, 19 septiembre 1997, 4.

<sup>22</sup> Seymour Menton, "La Nueva Novela Histórica de la América Latina: 1979-1992," Conferencia, Montclair State U, octubre 1993.

la filosofía de su tiempo y, por lo tanto, puede incluir anacronismos; la intertextualidad y multiplicidad de otros géneros o discursos literarios (en el caso de las obras sobre Neruda, incluye su poesía y la pieza teatral Fulgor y muerte de Joaquín Murieta, y en El jaguar azul, obras de otros autores, romances viejos, etc., enumerados en el prólogo); la metaficción o autorreferencialidad; y un final que termina en una nota o mensaje positivo o esperanzado. En El jaguar azul se alude, inclusive, a una parodia del héroe arquetípico, el que tiene que salir al mundo, rompiendo con su familia y pasado, en busca de aventuras por medio de las cuales, probar sus fuerzas. Inés de Suárez, sin embargo, cumple con todos los requisitos de la heroína arquetípica, sin caer en la parodia.

## E. Teatro de la soledad (realismo reflexivo)

### 1. *La soledad compartida de la pareja*

En 1967, el crítico teatral chileno Hans Erhmann, al hacer un análisis del opus diaciano de la etapa absurdista, escribió que “[l]a soledad, unida a los intentos, a veces tímidos a veces obsesivos, de romperla mediante la comunicación con los demás, se halla, prácticamente, en toda la obra de Díaz. Es un reflejo de su conflicto personal ante la vida.”<sup>1</sup> Treinta años más tarde, esta acertada afirmación sigue siendo valedera, refiriéndose tanto a su obra como a su manera tan personal de encarar la convivencia con los demás. En una entrevista de 1982, Jorge Díaz confiesa que las dramáticas palabras de Juan, en Un ombligo para dos, son también reflejo de “una neura” suya: “si me reúno con otro en una habitación, soy la mitad de mí mismo; si me reúno con diez soy la cuarta parte, si lo hago con la multitud, simplemente desaparezco,” agregando su filosofía particular de que,

[e]l compartir es dividirse, y vivir eternamente en pareja es una forma de vaciarse. . . . Además, pienso que cuando los integrantes de la pareja terminan de dar lo que tienen que dar y prolongan su unión, entonces viene una destrucción fatal.<sup>2</sup>

A pesar de que, a través de los años, su contacto con el público se ha hecho mucho más frecuente, ameno y revelador que al inicio de su

<sup>1</sup> Hans Erhmann, “Jorge Díaz dentro del panorama teatral chileno,” Jorge Díaz, ed. José Monleón (Madrid: Editorial Taurus, 1967) 40.

<sup>2</sup> Jorge Díaz, entrevista, “Vuelve a Chile con una nueva ternura,” por Luisa Ulibarri, Clan 15 julio 1982: 70.

carrera dramaturgica -juzgando por la gran cantidad de entrevistas que el autor gustosamente ha otorgado-, sigue siendo un solitario por vocación, y su filosofía personal de la vida, sus obsesiones y traumas, y su visión de mundo son, básicamente, los mismos que demostró inicialmente en El cepillo de dientes. En 1993, Díaz redefine las dos grandes compulsiones de su teatro, cuyas manifestaciones hemos visto presentes repetida y elocuentemente a través de su larga y prolífera carrera artística:

Primero, un amor hacia los perdedores, hacia los frustrados. Segundo, el patetismo del sexo y la muerte, dos momentos de verdadera soledad.<sup>3</sup>

A principios de la década de los ochenta, Jorge Díaz inicia un nuevo ciclo de obras cuyos protagonistas siguen siendo la pareja burguesa de El cepillo de dientes, pero esta vez se los encuentra insertos en un nuevo contexto geográfico y socio-político: en la España post-franquista, y en una nueva etapa vivencial, hasta ahora no abordada: la del “síndrome gris” o mid-life crisis. Pocho, el protagonista de Piel contra piel<sup>4</sup> (1982), explica esta nueva etapa como “la rebelión final de las células del cerebro. Su última toma de conciencia. Ocurre exactamente al cumplir 50 años. Es algo científico. . . . Se manifiesta de la manera más brutal: con la lucidez. Uno se pregunta qué intentaba hacer, qué ha hecho realmente,

---

<sup>3</sup> Jorge Díaz, entrevista, “Serenos, solitarios, agónicos,” por Yael Zaliesnik, La Epoca 17 diciembre 1993, 5.

<sup>4</sup> Aunque no ha sido posible conseguir una copia del manuscrito inédito de Piel contra piel, se ha podido armar una síntesis de la trama, por medio de los artículos publicitarios que precedieron y de las reseñas que siguieron al estreno de la obra .

y comprueba que ya no hay tiempo de hacer nada.”<sup>5</sup>

Pues armados de lucidez, los personajes comentan, reexaminan y analizan los fracasos de sus vidas (como amantes, como esposos y, ahora, también como padres) y buscan la manera de rescatar lo que se pueda del pasado -que es muy poco- y de encontrar un escape a la abulia y el desasosiego que los embarga en sus años de madurez, aunque se trata de una madurez física y no emocional. En Piel contra piel, Pocho y Nacha dejan sus respectivas familias en aras del amor furtivo y de un posible contubernio. En Las cicatrices de la memoria (1984), Teo encuentra en la promiscuidad extramatrimonial el remedio a la impotencia que sufre en el matrimonio. Y en Materia sumergida (1986), cuando el goce sexual con la mujer falla, a pesar de desesperados intentos por resucitarlo por medio del juego, Jocho opta por un encuentro homosexual. El matrimonio de Percusión (1988) busca gratificación, aunque precaria, cada uno por su lado: Marta, con un joven de la edad de su hijo, y Angel, su marido, con una ex-amante hippie de su juventud radical. Como en las previas obras, continúa el esfuerzo por comunicarse por medio del sexo, pero cuando éste falla, el intento de comunicación continúa por medio de la violencia, en forma de agresión verbal, que, dada la impotencia inoportuna del hombre, puede ser especialmente hiriente cuando aparece en boca de la mujer: “Tu mejor tiempo, con reloj en mano, fueron tres minutos” (Las cicatrices 51). Se burlan, se recriminan, o se insultan mutuamente.

La primera de este ciclo de obras de parejas desencantadas, Piel

---

<sup>5</sup> Guillermo Blanco, “Tres para un retorno,” Hoy 21 al 27 julio 1982: 47.

contra piel, (con el subtítulo "Adagio para un solo instrumento"),<sup>6</sup> fue escrita por Díaz expresamente para ser estrenada en Chile por Carla Cristi y Jaime Celedón, la pareja protagónica original de El cepillo de dientes. Luisa Ulibarri describe la obra como "una descarnada y delirante anti-historia de amor entre dos personas de 50 años que se encuentran, que tienen apenas un contacto piel contra piel, pero que entre agresiones y sinsentidos atraviezan el umbral de la ternura, la risa y el sentimiento."<sup>7</sup>

Se trata de una obra larga, de dos horas y media de duración, que consta de dos actos, con dos cuadros cada uno. Una pareja madura, hastiada del convencionalismo del comportamiento social y el éxito material, se encuentra en un bar. Nacha va al bar para suicidarse con una docena de Valium y un trago, porque su marido se encontró a una "Lola" de veinte años, y Pocho para encontrar una aventura más, con la cual reafirmar su fama de macho conquistador. Luego "llegan a [un] departamento para hacer el amor y no hay cama; en el segundo acto hay una cama . . . plegable, pero no funciona. La pareja está viviendo el síndrome gris, pero sin intelectualismos, no tanto absurdo, con mucha más ternura" (69-70). Pocho comienza a sentir algo más que un sentimiento pasajero hacia Nacha, pero se resiste: "Estoy loco por ti, pero me importa un comino. No quiero saber nada de tus pensamientos, nada de tus historias . . . historias de mujeres. Las conozco todas. No quiero ir ni un milímetro más allá de la piel. Pasar más allá de la piel es una locura."<sup>8</sup> A pesar de su resistencia, Nacha quiere romper sus

---

<sup>6</sup> Samuel Silva, "Crónica de un estreno anunciado," Bravo 61 (25 mayo 1982): 6.

<sup>7</sup> Entrevista, "Vuelve a Chile con una nueva ternura," 69.

<sup>8</sup> Graciela Romero, "Piel contra piel: Jubileo fantasmal," Vanidades 22.8 (13 abril 1982): 116.

defensas, encerrándose con él por algunos días en el departamento de sus citas, hasta donde llegan sólo los sonidos de un violonchelista invisible: “Estábamos encerrados en un solo instrumento. Sonábamos a violonchelo como podíamos haber sonado a contrabajo. Sólo nos escuchábamos a nosotros mismos,’ . . . jugando a coincidir” (116). Se escapan del mundo, se encierran, se torturan en un eterno juego de pirotecnias verbales de tono sado-masoquista.<sup>9</sup> La obra termina con un final abierto; no se sabe cuál sentimiento terminará por imponerse, el cariño y el deseo de comunicación o el miedo a él y la resultante soledad, aunque finalmente parece insinuarse una esperanza de comunicación auténtica a través de un sentimiento nuevo para Pocho: la ternura.

El tiempo de la acción es el presente de los espectadores, que aparece inserto de manera muy original en la vida de los personajes por medio de un televisor y el programa de turno que aparece en el canal 13 la noche de la representación, y que Pocho sintoniza como parte de la acción.

El estreno de Piel contra piel en 1982, que significaba el retorno de Díaz después de diez años de ausencia de la escena teatral chilena, irónicamente produjo una reacción similar a la que había tenido Liturgia para cornudos diez años antes, es decir, un escándalo, y hasta hubo algunos que abandonaron la sala. En términos generales, “la obra es agresiva, porque ataca el desamor, la hipocresía, los falsos valores, la lucha por esconder la ternura,”<sup>10</sup> aclaró Jaime Celedón, el

---

<sup>9</sup> Rosario Guzmán Bravo, “Llorando y riendo se puede descifrar Piel contra piel,” El Mercurio 16 julio 1982: 7.

<sup>10</sup> María Teresa Díez, “Celedón se defiende,” La Segunda 21 julio 1982: 28.

intérprete de Pocho. Sin embargo, juzgando por algunas reseñas de la crítica chilena, ésta ha sido la obra más atrevida y provocativa de Jorge Díaz, cuyas situaciones y lenguaje eróticos ofendieron o desentonaron, en mayor parte, con la sensibilidad del público chileno, en un momento sociopolítico totalmente diferente del que el autor estaba viviendo en la España del destape. El diario La Tercera resumió la crítica y las reacciones del público:

A casi dos semanas de haber estrenado sus frustraciones “Nacha” y “Pocho”, continúan recibiendo todo tipo de críticas. Desde los que la encuentran magistral, hasta algunos que se van, otros que la consideran “rara”, y la mejor de todas, a juicio de Jaime Celedón, la de un crítico que le dijo “esta obra está muy adelantada para nosotros”.

Sea como sea, Piel contra piel tiene una de las mejores taquillas, considerando que el Teatro Pedro de Valdivia tiene capacidad para 700 personas y que es uno de los espectáculos teatrales más caros.<sup>11</sup>

A pesar de la crítica negativa de Piel contra piel, Díaz no abandona los temas del “síndrome gris” y la búsqueda de la comunicación por medio del sexo, sino que los reelabora, reciclando, además, diálogos y situaciones de Piel contra piel, en las tres siguientes obras de este apartado.

La próxima pieza de dos actos, Las cicatrices de la memoria,<sup>12</sup> de 1985, es la historia de un matrimonio español que ha fallado y decide

---

<sup>11</sup> “Exitosa presentación de ‘Piel contra piel,’” La Tercera 1 agosto 1982: 52.

<sup>12</sup> Jorge Díaz, Las cicatrices de la memoria (Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1986).

divorciarse. Al iniciarse la acción, aparecen Teo y Ana en los últimos momentos del desalojo de su departamento, empacando sus cosas mientras hacen un agresivo y doloroso recuento de los quince años que han vivido juntos. En el balance final, se dan cuenta de que lo único que los une todavía es su hijo Quique, de catorce años. Pero descubren, hacia fines del primer acto, que Quique se ha fugado de la casa. Desesperados, deciden posponer la liquidación del departamento para esperar una llamada del hijo tráfuga. Y mientras esperan que suene el teléfono, continúan lastimándose entre sí con dolorosos recuerdos e hirientes recriminaciones.

En cuanto al desarrollo sintáctico de la intriga, ésta se realiza por medio de una sucesión alternante de escenas actuales y pretéritas, que oscilan entre un “aquí y ahora” de la España a mediados de los ochenta y un “allá y entonces” que incluye la época de las militancias estudiantiles del 68, el fin de la dictadura en el 75 y la época de la transición a la democracia. Las escenas retrospectivas, por lo tanto, cumplen con la dimensión histórica implícita en el título de la obra, a la vez que eliminan el tiempo como elemento distanciador de la misma. El drama o historia de la pareja (que incluye al hijo, como personaje reflejo) se entrega en el presente en forma hipotáctica desde un doble punto de vista, subjetivo y antagónico, el de Teo y el de Ana, mientras que los enunciados en los flashbacks aparecen explicitados en forma omnisciente u objetiva, como refutación, confirmación o negación de los episodios evocados por ellos en el presente. Los cambios del tiempo presente al pasado se producen mediante los dispositivos escénicos del sonido -canciones populares de cada época, que Teo comienza a escuchar con nostalgia en el presente y

que se funden con el pasado actualizado de los flashbacks- y de la luminotecnia -focos de luz que se concentran sobre las figuras de los personajes en las escenas pretéritas, dejando la iluminación general de la sala del departamento para las secuencias en el presente-.

El motivo enmarcador del enunciado teatral es el del desmantelamiento, que se da a varios niveles de significación: el desmantelamiento físico del hogar, la desintegración de la familia, el despojo de un pasado -de quince años de vivencias e ideologías compartidas, de sueños irrealizados-; o sea, el desmantelamiento, en su dimensión semántica, adquiere carácter de símbolo: el del fracaso, de Ana y Teo (como pareja y como individuos) y, por extensión, el fracaso de toda una generación:

TEO: . . . . Tengo cuarenta años y he descubierto con diáfana lucidez que nunca llegaré a nada. Durante muchos años justificamos nuestro fracaso personal con el sambenito de la lucha colectiva.

ANA: ¿Qué quiere decir fracaso para la gente de tu generación?

TEO: Lo que ha querido decir siempre: no tener el poder. Nos hemos pasado la vida tratando de trepar con el pretexto de la política.

. . . . .

Han pasado demasiadas cosas para que sigamos mintiéndonos. (97-8)

Pero dejar de mentirse no ha sido fácil, después de años de negar, evadir u ocultar la verdad, de no comunicarse, como lo admite Teo: “Es un deporte que no hemos practicado nunca juntos. Mucho “footing”,

mucho “jogging”, mucho “la madre que te parió”, pero hablar, hacer preguntas, de eso . . . nada” (68). Cuando las frases hechas se han gastado y “lo tuyo” y “lo mío” se ha guardado en las respectivas cajas, y lo único que les queda es tiempo, Teo y Ana no tienen más remedio que mirarse -mirarse en el espejo del “otro”- y hablar:

ANA: Hemos descolgado los cuadros, se han llevado los muebles, hemos embalado las cerámicas . . . No tenemos adónde mirar.

. . . . .

No nos queda más remedio que mirarnos a la cara.

TEO: Eso parece.

ANA: Es terrible.

TEO: ¿Qué más da?

*(Un silencio)*

ANA: ¿Qué nos pasó, Teo?

La tensión creada entre el presente desvalorizado y un pasado lejano idealizado (“nos deseábamos,”/ “nos queríamos,”/ “nos sentíamos limpios”), va cambiando de tónica a medida que avanza el desarrollo dramático, hasta desembocar, en el último flashback, en la complicidad de ambos en un adulterio. Es un adulterio compartido, en el que Ana prostituye su cuerpo y Teo su integridad. Ambos piensan ilusoriamente que la complicidad de la culpa (del adulterio y un aborto en Londres) se puede resolver con la complicidad del silencio (y camas separadas), un silencio que parte del significante de lo no dicho como base de la inexistencia. Mientras Teo permanece inmóvil en la penumbra, Ana piensa: “Las palabras te duelen más que los hechos. No te dolió que tu nombramiento en Bruselas te lo consiguiera Arturo a cambio de compartir

tu mujer. Lo importante era no hablar de eso. . . . Tú lo sabes y yo sé que tú lo sabes, pero no decimos nada" (101-2).

A la inversa, del otro lado del silencio reside la salvación, en el signo de la mirada y en el signo de la palabra, para encontrar en "el otro", el espejo, el origen de la significación. Es sólo entonces que aparece una interrogación: "¿Qué nos pasó . . . ?" Algo se abre. Es el tercero, el hijo -el hijo que más que "un testigo, es [otro] espejo" (71). Un espejo de espejos que contiene el reflejo de ambos. Ostensiblemente, Quique/Enrique aparece configurado por el discurso del desconocimiento (es "un extraterrestre"), de la pérdida (del doctorado en Berkeley, que Teo abandonó al quedar Ana embarazada), y de la acumulación de negativos ("alcahuete," "cómplice," "macarra," "chantajista").

La peripecia ocurre en un acto decisivo de Teo, al arrancar el cable de teléfono, mostrándole a "Enrique" que la única forma de comunicarse con ellos de ahora en adelante es mirándolos cara a cara:

Enrique, aunque no contestes sé perfectamente que estás ahí. Ahora, escúchame y hazlo con mucha atención, porque va a ser la última conversación telefónica. El juego se acabó. Voy a arrancar el cable del teléfono y no te dejaremos más dinero debajo del felpudo. Si tienes algo que decirnos o necesitas alguna cosa, puedes venir a casa. Ya es hora de que empecemos a hablar. (107-8)

El acto de arrancar el cable de teléfono "con un gesto violento y definitivo," subraya físicamente la resolución catártica de Teo, de poner fin al pasado, a los sentimientos de culpa y autocompasión, de asumir la responsabilidad de su propia vida y de potenciar con el mismo

derecho a los integrantes de su renovado grupo familiar. Además, al descartar, en el trato con su hijo, el diminutivo “Quique” e imponerle límites a su conducta, Teo asume su propia madurez como padre y la responsabilidad que esta conlleva de servir de ejemplo a los hijos. Teo termina la admonición a Enrique con la siguiente advertencia:

Y si no vienes, no haremos nada por buscarte. Es tu vida. Intenta hacer con ella algo menos estúpido que lo que hemos hecho nosotros con la nuestra. ¡Ah!, y no vengas a cualquier hora, porque tu madre y yo tenemos muchas cosas que hacer fuera de casa. Y no te compadezcas, porque nosotros no te compadecemos. Adiós. (108)

Ana y Teo, al mismo tiempo, después de un mes y ocho días de enfrentarse en un departamento semivacío, logran llegar a un entendimiento y a un acuerdo.

TEO: Y, sin embargo, estamos aquí hablando. Es como si quedara algo . . . una especie de resaca.

ANA: Sí, traiciones mutuas, resentimientos, antiguos agravios . . . silencios.

TEO: ¿No es eso, en realidad, lo que se entiende por amor? ¿Por qué exigirnos más? Sé que no vas a hablar, lo entiendo . . . o creo que lo entiendo.

Es curioso, quizá en este momento, después de diecisiete años, somos nosotros mismos. Puede ser un comienzo.

ANA: ¿Estás proponiéndome algo?

TEO: Sí, que no esperemos nada el uno del otro. Es un trato mezquino, pero es el único realista.

ANA: Es demasiado tarde para hacer tratos, Teo, pero, a pesar de eso . . . puedes contar conmigo.<sup>13</sup>

Momentos más tarde se escucha el timbre de la puerta. Es Enrique que ha vuelto.

La obra se cierra sobre sí misma en forma cíclica: el hijo que se va y que vuelve, el departamento que quieren dejar y al que regresan, se quieren separar pero declaran una tregua. Cada uno regresa en busca de la falta esencial -un compañero o compañera, un padre o una madre, un hijo, o un lugar donde lamerse "las heridas"-, para hacer frente a la soledad que acecha sin tregua detrás de cada esquina. Hay una posibilidad de una nueva relación, una esperanza, aunque construida sobre bases precarias. Como expresan las propias palabras del autor después del título de la obra: "Finale: Allegro ma non troppo."

Las cicatrices de la memoria obtuvo el Premio Tirso de Molina (el segundo para Díaz) en 1985 y fue estrenada el 23 de febrero de 1987, en Madrid, por la prestigiosa Compañía de Adolfo Marsillach, en el Teatro Bellas Artes. Además tuvo una doble publicación, la que citamos y otra en 1988, por la Biblioteca Antonio Machado de Teatro, volumen XXI, con el título de Ayer, sin ir más lejos, en la cual se ha depurado un poco el lenguaje de algunas escenas.

La pareja de Materia sumergida,<sup>14</sup> de 1986, son El y Ella de El cepillo de dientes, veinticinco años más tarde. Como en la obra original, se establece una dialéctica entre realidad/fantasia por medio de la pareja que, ahora con años demás a costas, para inyectar pasión

---

<sup>13</sup> Esta cita fue tomada de la nueva versión de la obra, cuyo diálogo final está más logrado y es más sucinto que el de la obra original. Esta versión es la que aparece en la Antología subjetiva, 355.

<sup>14</sup> Jorge Díaz, Materia sumergida, manuscrito inédito, Madrid, 1986.

en su vida matrimonial rutinaria, juegan “a ser promiscuos” (36), estableciendo así un nivel metaficcional, dentro del cual, como en una caja china, aparecen otros niveles ficcionales, en forma de recuerdos contados y evocaciones escenificadas, que al aparecer insertos dentro de los juegos, se desconoce si son reales o fingidos.

Con esta obra, Díaz hace una adaptación de Piel contra piel, repitiendo la misma división sintáctica en dos actos, con dos cuadros en cada uno, incorporando trozos de algunas escenas y diálogos, y la misma banda sonora de un violonchelista vecino que toca música de Albinoni. Incluye también un par de escenas recicladas de Un ombligo para dos. La pareja protagónica Pocho-Nacha es ahora Jocho y Nacha. Y así como en Piel contra piel, los dos se encuentran en un bar y después de un flirteo verbal muy locuaz e ingenioso, terminan en un departamento para hacer el amor. Pero estos juegos de excitación erótica tienen que prolongarse cuando todo intento de hacer funcionar “la cremallera” falla rotundamente. Y como la idea del adulterio fingido se vuelve también rutina, se prueban otros juegos más “morbo,” como la posibilidad de un crimen pasional, o de un “trío” erótico con Paca, una prostituta y dueña del departamento “prestado”. Hasta intentan estimularse por la vía negativa, tratando de desmitificar el sexo, como en Ecuación, reduciéndolo al absurdo, asegurando que es “algo que no existe”:

NACHA: ¿No existe?

JOCHO: Claro que no. ¿Qué diferencia fisiológica hay entre tu duodeno y mi sexo?

NACHA: Todavía no he visto tu sexo.

JOCHO: No hay diferencias. Todo se reduce a repliegues

de la piel, conductos, vasos sanguíneos y pelos.

¿Te parece erótico mi dedo pulgar?

NACHA: Si no lo tuvieras manchado de nicotina. (25)

Cuando estos juegos más “convencionales” no producen el resultado deseado, se opta por el elemento de lo inesperado, prohibido, chocante o provocador. Pocho cuenta la historia de la amante de su padre, describiendo con crudos detalles su anatomía:

Una noche de verano seguí a mi padre y, a través de una ventana, vi a la Moña en cueros: los senos enormes y los dos hemisferios del trasero, planetarios. Todo era excesivo. En un momento dado, la Moña se volvió hacia la ventana y la vi de frente: de la sombra del vientre emergía un falo erecto. La amante de mi padre era un travesti. (31)

Nacha, por su parte, se viste con la ropa de Paca y pretende venderle sus servicios a Jocho, provocándolo con lenguaje hiriente, sado-masoquista:

JOCHO: El que paga pone las condiciones.

NACHA: Conozco tus condiciones, tus fantasías. Has estado buscando toda tu vida a la Moña de tus sueños: el monstruo de la naturaleza que te encule como a tu padre.

*(Jocho le da una bofetada a Nacha).*

JOCHO: ¡Castradora! . . .

Te excita ese lenguaje de puta, ¿no?

NACHA: *(Furiosa)* ¡Sólo me excitan los hombres, imbécil!

Por eso tú me tienes harta. (33)

Cuando la escena fracasa, Jocho propone dejar de jugar, pero Nacha

advierde que al dejar de jugar “habría que decirse la verdad” (33), a lo cual Jocho se niega: “No puedo . . . todavía.” Nacha, a su vez, dice que ella sí puede, y le cuenta a Pocho la historia de Maite, la joven amante de su marido, quien terminó viviendo con ellos y que ahora espera un hijo suyo, el que ella no pudo darle. Esta última información contradice las alusiones anteriores, de ambos, a sus dos supuestas hijas. Es importante notar que Díaz también juega con los sentimientos del lector/espectador al ocultarle, hasta el último momento posible, el hecho de que Jocho y Nacha son un matrimonio, cuya revelación produce el deseado sobresalto o shock.

Pero todavía falta un cuento o “confesión” más (después de la revelación de que son marido y mujer), cuya calidad metateatral Jocho especifica al anunciar de que se va a “desnudar,” quitándose solamente “las lentillas,” para beneficio de Paca y del vecino “mirón,” que la espía a diario por un agujero y participa “eróticamente” de su “trabajo,” poniendo “música de acuerdo a lo que ve”: “El vecino va a tener su show” (37). Jocho entonces habla de su aventura erótica con un muchacho, “un animal hermoso de 18 años, sensual, egoísta, estúpido, pero vivo” (37). En ese momento se produce una escena extraña, inesperada, entre Jocho y el “muchacho” (que es Nacha, quien aparece vestida de hombre), efectuada por los sistemas de signos de los gestos y el movimiento, en que se sugiere una felación y un estrangulamiento. Con esta violenta y erótica instancia dramática, termina el primer cuadro del segundo acto, sobre la cual sobreviene el oscuro.

El segundo cuadro, más enigmático aún, comienza en la oscuridad, -mientras se escucha la música incidental de una teleserie o película, seguida por las voces en off de Jocho y Nacha, en que Nacha pide a

Jocho que deje de beber, y termina con el ruido de una botella rota y un grito de Nacha. En ese momento se enciende la luz y vemos a Jocho y Nacha sentados en la que sería la sala de su casa, comiendo sandwiches frente a un televisor, del cual provienen sus propias voces continuando la conversación escuchada en la oscuridad, sugerente de una telenovela in medias res:

JOCHO: Se me han ocurrido varias ideas.

NACHA: Es mejor improvisar.

JOCHO: Un poco de las dos cosas.

NACHA: ¿Ropa especial?

JOCHO: Desde Luego. Este fin de semana tiene que ser diferente.

NACHA: Sorpréndeme.

*(Risas de los dos)*

Cuando la música incidental se desvanece, Jocho apaga el televisor. Por la conversación de la teleserie y la que sigue en la vida “real” entre los dos, se evidencia que el lector/espectador ha sorprendido a la pareja en una típica escena doméstica, al igual que la escena metaficcional de la televisión que ellos observan, creando el efecto de la caja china, de acción dentro de la metaficción dentro de la ficción, y así sucesivamente.

La escena de la televisión, con la cual se abre el último cuadro, se presenta como una incógnita polisémica, que recuerda el teatro absurdistas. Una de las posibilidades semánticas, ofrecida por Yael Zaliasnik en su estudio de la obra, “es que ellos hayan estado viendo una representación de sus vidas -donde a la vez juegan a representar a

otros ('teatro dentro del teatro')."<sup>15</sup> Es significativo que se introduce aquí un accesorio escénico, cuyo papel protagónico en la vida familiar es una preocupación constante en las obras de Díaz, desde El cepillo de dientes hasta ahora. Becky Boling, en su agudo estudio de El cepillo,<sup>16</sup> saca a colación el papel alienante de los medios masivos de comunicación, en forma especial el de la televisión, al crear una sociedad de consumo que se basa en la necesidad constante de satisfacer deseos básicos -"narcistic search for self-gratification" (101)- que paradójicamente nunca deben quedar satisfechos, para así poder perpetuar la necesidad del consumo. Los programas de televisión se convierten en un paradigma del comportamiento social. La palabra clave pronunciada por la Nacha de la pantalla es: "sorpréndeme." Sólo "lo nuevo," la última moda, cada vez más desafortunada, logra estimular a una sociedad anestesiada por el ruido y el brillo, o la felicidad envasada. Jocho y Nacha, y el resto de las "parejas solitarias" de este apartado, son iguales a El y Ella, así como los categoriza Boling, que mimetizan ciegamente, deslumbrados ante la nueva "cultura popular" fabricada por las compañías de publicidad, todo lo que la pantalla les ofrece:

Highly influenced by the media version of Freudian psychology bastardized in self-help columns as well as by the depiction of human relations in the cinema, on the radio and on television, the couple come to accept sexual desire as the pivotal force in their lives. Indeed, the preoccupation with sex comes to replace sex itself, just as

---

<sup>15</sup> Yael Zaliasnik, "El juego en tres obras de Jorge Díaz," Tesis, Pontificia U Católica de Chile (Santiago), 1997. 57.

<sup>16</sup> Becky Boling, "Crest or Pepsodent: Jorge Díaz's El cepillo de dientes," Latin American Theatre Review (Fall 1990): 93-103.

the mass media continually hints at a postponed or simulated gratification, gratification promised but not delivered.

(96)

La pareja de Jocho y Nacha, indica Díaz, son producto típico de esta sociedad, y la escena frente al televisor, puede sugerir simplemente, que sus aventuras imaginadas -cada vez más descabelladas, chocantes y estrafalarias-, sólo tratan de copiar el ejemplo o realizar la imagen de sí mismos que les ofrece lascivamente la televisión.

En el teatro de Díaz, el sexo en el matrimonio es siempre una rutina aburrida, previsible y gastada por la repetición. El epílogo de la obra es una cita de Marilyn Monroe: ¿Hay algo más repetido que los gestos del amor? . . .” En Las cicatrices de la memoria, Teo describe la vida matrimonial como una de “traiciones diarias, el orgasmo semanal cronometrado, las vacaciones a plazos, . . .” (89). Las normas o tabúes sociales que se han creado alrededor del matrimonio, nos dice Díaz en estas obras, responden a una idea anquilosada de la “respetabilidad” y la “decencia,” en la cual los esposos se sienten obligados a desempeñar otro papel, que es “triste,” con seriedad y respeto:

NACHA: Me pregunto cómo representaría tu esposa su papel en este decorado.

JOCHO: (*Serio, un poco tenso*). Esa es otra obra. No mezclemos los personajes.

NACHA: Claro, esa es una obra seria. Introducir en tu vida matrimonial la pasión, el sexo, es “ensuciarla”.  
¿verdad? Por eso juegas al sexo fuera del matrimonio.

(16)

Para salir de la rutina, para encontrar la satisfacción que sólo “lo nuevo” puede ofrecer, se busca la transgresión, el “morbo” de lo prohibido, creando artificialmente el estímulo y la tensión. Dramatizando esta premisa, se presenta un contraste total entre las escenas del juego y las del intercambio entre los dos en su propia casa, que son aburridas, rutinarias, despojadas de imaginación o vida:

NACHA: No has comido nada.

JOCHO: No tengo ganas.

NACHA: Claro, te llenas de porquerías en los bares.

¿Bajaste la basura?

JOCHO: Sí.

NACHA: ¿Te tomaste las pastillas?

JOCHO: Sí.

NACHA: Apaga el gas antes de acostarte.

La obra termina con una de las escenas más desgarradoras del teatro diaciano, en que Jocho “*hunde su cara en el pecho de Nacha en forma que podría parecer lasciva pero que, en realidad, es de desolación, para contener sus sollozos,*” mientras Nacha, imperturbable, continúa hablándole de los últimos chismes de su amiga, los detalles de la nueva moda y el alto precio de los zapatos. Es en este simple acto de Jocho, que sale a flote la “*materia sumergida,*” para revelar la reprimida angustia producida por la soledad compartida.

Materia sumergida, aunque aún inédita y sin estrenar, obtuvo el Premio Puerto Real de Teatro, en 1988, en España.

En julio del mismo año, Jorge Díaz termina la última obra que pertenece a este apartado. El primer título de la misma, El

desasosiego, se cambió a Percusión,<sup>17</sup> al publicarse en 1993, y en el listado de obras completas de la Antología, contiene uno más, Los últimos naufragios. La idea de naufragio, de este último título, sugiere un vínculo temático con El cepillo de dientes, el cual también se representó como Náufragos en un parque de diversiones, y repite el mismo tema del poema de Bob Dylan, “Los tiempos están cambiando”, que sirve de epígrafe a Las cicatrices de la memoria. La siguiente es la primera estrofa del poema:

Gentes, dondequiera que estés,  
 reuníos aquí  
 y admitid que las aguas han crecido  
 y que pronto estaréis  
 calados hasta los huesos.  
 Si queréis salvar vuestra época  
 disponeos a nadar  
 u os hundiréis como piedras  
 porque los tiempos están cambiando.

La idea del naufragio es portadora de una visión apocalíptica, desencantada -que aparece ya en las primeras obras absurdistas de Jorge Díaz y que sigue vigente en las obras más recientes relacionadas con las nuevas circunstancias sociales (en especial, de la España postfranquista)-, en cuanto se refiere a una sociedad robotizada, “teleadicta”, alienada y narcisista y, por lo tanto, desprovista de las armas adecuadas para sobrevivir la marejada de los tiempos que están cambiando. Esto se ve en forma implícita y explícita en las obras de

---

<sup>17</sup> Jorge Díaz, Percusión (Guadalajara, España: Ediciones del Patronato Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Guadalajara, Gráficas Minaya, S. A., 1993).

este apartado sobre la soledad individual y compartida.

En Percusión, Díaz continúa los temas desarrollados en las tres obras recién estudiadas, es decir, el desasosiego que sobreviene con el “síndrome gris,” la insatisfacción sexual en la mujer y la impotencia sexual en el hombre, junto con el sentimiento abúlico de que “ya todo está dicho, repetido.” Abarca, además, los motivos iniciados en Las cicatrices de la memoria, del desmantelamiento de la estructura nuclear de la familia y del conflicto generacional entre padres e hijos. Y como es típico del autor, incluye en esta nueva pieza escenas o fragmentos de otras obras, específicamente, de Piel contra piel y de Variaciones para muertos de percusión. De esta última transvasa también el motivo visual y auditivo de la percusión como elemento enmarcador del accionar dramático, por medio de “una batería de banda rock y un teclado electrónico,” que aparecen situados al fondo del escenario, y forman parte integral de la intriga.

La pieza comienza con una mañana típica en la vida familiar de una pareja de profesionales que han logrado el éxito en sus respectivos trabajos, pero van tomando conciencia de que el éxito profesional no garantiza la felicidad personal, sino, al contrario, tiene un precio muy caro. Angel (de 48 años), es dueño de su propia compañía de publicidad, “Boomerang,” y Marta, su mujer (de 45 años), es ejecutiva en el Ministerio de Agricultura. Viven con sus dos hijos varones, Chema (de 22 años) y Manolo (de 24), y con “la abuela” (de 75 años de edad). Desde el primer momento de iniciarse la acción, el discurso textual y escénico elabora claramente el tema estructurador de la incomunicación. En ningún momento aparecen todos los miembros de la familia juntos en el mismo espacio. Hay un ritmo acelerado de entradas

y salidas, reforzado por un ruido fuerte de la música rock de Chema y gritos de frustración de Angel, ante lo que está pasando a su alrededor. Por sus preguntas incrédulas y el desconcierto que demuestra al enterarse de las actividades de Chema, se evidencia que desconoce totalmente a su hijo, a pesar de que viven bajo el mismo techo. Todos están por salir menos Chema, que no trabaja y está “insonorizado” por los auriculares, y la abuela, que es sorda y todavía no se ha conectado el audífono para protegerse de la música de Chema. Es notable que los integrantes de la familia no comparten ninguno de los ritos que son centrales a la unión familiar: la comida. No desayunan y -por la advertencia de Marta de que va a regresar tarde y que “cree” que “hay algo en la nevera”-, tampoco van a cenar juntos.

El lenguaje que emiten con urgencia estos seres apurados y distanciados es interrogativo, exclamativo, sentencioso, reportivo, pero nunca comunicativo. Y si se formula una expresión apelativa, ésta no recibe la “perlocutiva” esperada, como lo indica el hablante básico: *“Angel contesta algo ininteligible con el cepillo en la boca”/ “Contestación burbujeante de Angel con la boca llena de jabón”/ “Angel quiere contestar algo, atragantándose con el jabón, pero Marta ha salido”* (13). Cuando por fin Angel intenta comunicarse, tampoco consigue hacerlo:

ANGEL: ¡Espera, tengo que hablar contigo! *(Ruido de coche arrancando. Se aleja. . . . Chema baja de la tarima donde están los instrumentos y se coloca unos auriculares. Echa un vistazo en la zona donde tomaba café su madre y se sirve una taza) (A Chema). ¿Y tú, cuándo vas a dejar el sintetizador y empezar a currar*

[trabajar]? (*Chema no le ha oído. Está abstraído con la música de sus auriculares*). . . . ¿No podrías pagarte tú mismo las letras del equipo de sonido? (*Agita ante los ojos de Chema unos sobres*). No sabe, no responde. (14)

Pero cuando Chema se quita los audífonos y decide dirigirle la palabra, Angel no responde porque ya ha salido:

CHEMA: Papá, necesito pelas [dinero]. . . (*Se interrumpe*).  
 ¡Jo, lo de siempre! ¡Es imposible hablar con el viejo! Nunca me dirige la palabra. A ver si me da un trauma de incomunicación y la jodimos. (14)

Esta familia desconectada emocionalmente se encuentra, o desencuentra, sobre un escenario fraccionado, que proyecta físicamente la falta de unión familiar. El espacio escénico aparece configurado por una serie de tarimas interconectadas de diferentes niveles de altura. Completa el dispositivo escénico una panorámica de fondo que va cambiando de color o sobre la cual se proyectan transparencias que sirven para ambientar las áreas neutras. La función de las plataformas es mutable de acuerdo al uso o informes verbales de los protagonistas, que en momentos dados se refieren a diferentes cuartos de la casa (cocina, baño, dormitorios), o a una oficina, un salón de actos, un consultorio médico, y el departamento de una amiga. Cuando una escena particular lo requiere, se introducen algunos muebles, como sillas o camas, enmarcados por los déicticos de la iluminación.

La incomunicación de la pareja prefigura su inminente separación, seguida por la desintegración de la familia, insinuando que este proceso es, en realidad, un resultado natural de una unión que nunca

tuvo bases sólidas -ni morales o religiosas, ni éticas o sociales, ni sólidos lazos afectivos, tanto entre ellos como pareja, ni con los hijos como padres-. Por lo tanto, la casa construida sobre la arena se desmorona con el primer soplo de la menopausia existencial. Angel y Marta huyen de sí mismos para no verse en el espejo del "otro." Cuando por fin tienen que ser sinceros consigo mismos y decirse algo importante entre ellos, lo hacen dándose la espalda, o peor, a espaldas del otro o de reojo, transformando los que debieran ser diálogos comunicativos en monólogos introspectivos:

MARTA: *(Para sí y mirándolo de reojo)*. Quizás siempre fue así y yo no lo recuerdo. Pero ahora es un psicósomático siempre necesitado de calmantes, sedantes, expectorantes, laxantes y estimulantes.

ANGEL: *(Para sí mirándola de reojo)*. Quizás siempre fue así y yo no lo recuerdo. Pero ahora es una mujer fría, ambiciosa, pendiente sólo de llegar cada vez más lejos, de tener más poder. (28)

Cada uno de los personajes es una isla, que ha sustituido sus ideales por obsesiones. Angel y Marta viven obsesionados con su trabajo y el deterioro de su cuerpo, que en Angel se manifiesta con la preocupación por la pérdida de la salud, y en Marta con la pérdida de la juventud. Coincidentalmente, el remedio de ambos es la satisfacción sexual con "otro": Angel con Montse, una vieja amiga de la universidad, con la cual había compartido sueños de utopías políticas e intentado satisfacer concupiscencias juveniles, y Marta con un chico de 22 años, de "pantalones superceñidos, cadenas y crucifijos esmaltados, muñequeras metálicas y un torso espléndido cubierto por una camiseta

negra sin mangas” (60). En cuanto a los hijos, Manolo es un trepador que “[s]ólo quiere ganar pasta” (21), y su hermano, Chema, vive para su música, desconectado física, afectiva y mentalmente del mundo a su alrededor. Duerme de día y de noche escucha música con sus auriculares, y está insonorizando su cuarto para convertirlo en un estudio de grabación.

La abuela es el coro griego, la voz de la conciencia y del sentido común, la vidente de la familia. Deambula por la casa, profiriendo observaciones perspicaces o cómicas, sin importarle las consecuencias. Además, es sorda, lo cual significa que tiene la opción de desconectar el audífono a gusto y decir lo que quiere sin que nadie pueda interrumpirla. Pero también ella vive en su torre de marfil, con sus recuerdos de Avelino, su marido fallecido, y parece no involucrarse emocionalmente con ninguno, a pesar de ser la única con chispa y sentido del humor entre tantos personajes serios, como lo demuestra la siguiente escena:

*(Entra la abuela. Lleva en la cabeza una toalla como turbante y un albornoz).*

MANOLO: ¿Dónde diablos te habías metido? Te he buscado hasta en el cubo de la basura.

LA ABUELA: En la terraza. Helioterapia. O como se decía antes: tomando el sol en pelota picada.

CHEMA: *(Divertido)*. Te habrán visto todos los vecinos.

LA ABUELA: Eso es lo que quería, pero cerraron las persianas cuando me vieron aparecer.

MANOLO: Los entiendo muy bien

CHEMA: ¿Y vas a repetir el numerito?

LA ABUELA: Todos los días. Me lo recomendó un taxidermista de Piedrahita. Dice que uno se va amojamando como Tutankamón. Cuando termine el tratamiento me podréis poner junto a la chimenea y quedará muy mono. (46-7)

Pero los momentos de comicidad son solo breves respiros que sirven para subrayar por contraste la seriedad de una situación insostenible, cuyo balance final llega por fin. Angel es el primero en dar señales de una crisis de conciencia “profesional,” al enfrentar la realidad de que está vendiendo y viviendo de la mentira. Como dice uno de sus anuncios comerciales:

“¡Seguimos avanzando! ¡Tenga FE en la HUMANIDAD! ¡A pesar de su estupidez . . . la gente COMPRA!” Fue un mensaje espiritual cortesía de “Creativos Publicitarios BOOMERANG”. (17)

Los planes de Angel, de largar todo y fugarse al sur con Montse, se desmoronan cuando ella admite que ya vive muy feliz en una relación lesbiana. Por su parte, Marta confiesa que está haciendo el ridículo con su amante y que tarde o temprano la abandonará por alguien más joven: “Y pensar que yo era una feminista radical que calificaba a esos chicos de puercos sexistas y ahora estoy aquí, temblando por miedo a que me abandone y comprándome por él perfumes afrodisíacos” (60). La respuesta de Angel, ante la sinceridad de Marta, es un típico “dicho de autor” diaciano: “Los amores eternos duran mientras te queda algo por descubrir en la piel del otro. Luego, mueren dulcemente a partir del primer bostezo” (60).

Al final, los dos se marchan del hogar, cada uno por su lado. Manolo también se va, becado a los Estados Unidos. Los únicos que se

quedan son Chema y la abuela. Pero al quedar abandonados en la casa, los dos, por primera vez, dan muestras de una vulnerabilidad insospechada:

LA ABUELA: Me gustaría tener a Avelino conmigo ahora. . . .

*(Una pausa conmovida)* Nunca pensé en una vejez así.

Es una vejez civilizada, me repite Angel que es el más civilizado de mis hijos. Aquí tengo calefacción y una casa insonorizada. Otras tienen menos. *(Chema se ha acercado a su abuela. Está triste y conmovido)* ¿Qué te pasa?

CHEMA: No sé. Las cosas eran tan sencillas cuando éramos niños. No importaba cuántos problemas tuviera uno adentro, cuando llegabas a casa siempre había una taza de leche y un pastel. (63)

El cuadro termina con una conmovedora expresión de solidaridad, cariño y ternura. Como un rescate simbólico de la inocencia y del hogar perdidos, la abuela sale y vuelve con una taza de leche y un trozo de pastel. Se lo deja a Chema, lo besa, y comienza a hablarle animadamente de su música -demostrando un nivel de conocimiento inesperado para alguien de su época y preparación-, para enfrentar, por medio de la comunicación, la agonía de la soledad. La instancia final se cierra con la energía positiva de la música que toca Chema “con gran fuerza y brillantez.”

En medio del desamparo y la soledad de estos dos seres, víctimas inocentes de la inconstancia del amor, el autor construye la coyuntura de una posible salvación. A pesar de su visión pesimista, lanza a sus pobres criaturas desamparadas un salvavidas de ternura y comprensión.

La obra Percusión (El desasosiego o Los últimos naufragios), aunque no ha sido estrenada, fue dos veces premiada en España: en 1989, con el Premio de Teatro Centenario, de la Caja de Ahorros de Badajoz, y en 1992, con el Premio Antonio Buero Vallejo, de Guadalajara.

Otro aporte importante de las obras Cicatrices de la memoria y Percusión, son las referencias socio-políticas a la España post-franquista, mostrando los frustrados acomodos de la burguesía española, padres e hijos, a la nueva democracia, y el surgimiento de una gran dicotomía generacional, exacerbada por la liberación sexual y el omnipresente problema de la droga. Hay en estas obras una mostración explícita de estos “nuevos” males, infiriendo que las instituciones sociales y religiosas, en especial, el sistema educativo, han fallado garrafalmente en asumir y/o adaptarse a los cambios que le tocan enfrentar a la nueva sociedad española.

## 2. *La soledad absoluta de los marginados*

### a. Los drogadictos

Las siguientes tres obras de Jorge Díaz dramatizan la soledad absoluta de dos mundos o subculturas marginadas, que han surgido a la vista de una manera dramática en la nueva España después de Franco: la de los drogadictos y de los homosexuales. Estos temas, abordados como temas secundarios en otras obras del autor, y especialmente en Las cicatrices y en Percusión el de la droga, adquieren primacía en Oscuro vuelo compartido y Los jardines sumergidos (la drogadicción) y en A imagen y semejanza (la homosexualidad y el travestismo).

Oscuro vuelo compartido<sup>18</sup> fue escrita en 1979 bajo el título

---

<sup>18</sup> Jorge Díaz, Oscuro vuelo compartido, Apuntes, Revista de Teatro de la U Católica de Chile, 96 (otoño 1988): 48-81.

Fragmentos de alguien, con la siguiente frase de Pablo Neruda de epígrafe: “Podría acompañarte en un oscuro viaje por tu sangre.” Las palabras de ambos títulos y las del epígrafe contienen la esencia del drama que sufre la pareja protagonista. El autor configura una trayectoria destructiva y solitaria, de dos personalidades fragmentadas, quienes, cada uno a su manera, han perdido contacto con la vida real para sustituirla con sus propios mundos poblados de monstruos, reales e imaginados.

Oscuro vuelo es la historia de una relación simbiótica entre Martín y Ana (ambos de unos 35 años de edad), dos seres que se quieren y necesitan pero viven enajenados de la realidad y de sí mismos como pareja y como individuos. Sobreviven estancados en el tiempo, en medio de un no-tiempo destructivo: Martín ensimismado en su departamento-cueva-refugio-cárcel y Ana “fuera de [sí] misma”, sin un lugar u hogar preciso, en el mundo de la calle. La obra se desarrolla por medio de un juego de contrastes o contradicciones, que trae como resultado la entrega de dos personajes conflictivos, ínsitos en un mundo que Martín, un ex-drogadicto y músico frustrado, percibe como amenazador y Ana, drogadicta empedernida, como delirante y seductor, aunque doloroso. El tema estructurador de la pieza es el encierro -el encierro físico y psicológico-, y el tema de la droga, que comienza como un leitmotiv, termina por asumir el papel protagónico en la misma.

El accionar dramático se inicia con el regreso de Ana -uno de tantos- al departamento de Martín. La forma natural en que él reacciona a su llegada encubre el resentimiento y desesperación que ha sufrido por su ausencia. Al entrar Ana, Martín, continúa tocando el clarinete, sin prestarle atención. Los dos actúan como si se hubiesen

visto hace unas horas:

ANA: ¿Quieres un poco de café?

MARTIN: (*Sin mirarla*) No hay café.

ANA: Quedaba un poco.

MARTIN: Sí, creo que cuando te fuiste la última vez quedaba un poco.

ANA: Claro.

MARTIN: Pero te fuiste hace ocho meses.

ANA: (*Asombrada*) ¿Tanto? (49)

A medida que avanza el trazado dramático, y Martín y Ana se reencuentran, verbal y físicamente, se va configurando el pasado lejano de ellos como pareja, así como su pasado inmediato desde que están solos. Martín, actor y músico, sufrió una crisis que le costó su carrera artística. Ahora vive preparando un acto con el cual reintegrarse al mundo artístico, pero le falta fe en sí mismo: “. . . no va a resultar. Falta algo. Tengo que esperar” (51). “Cuando parece que he encontrado algo emocionante, de repente todo parece ridículo” (55). Pero ese “algo” que le falta está condicionado por lo que el autor configura como la psicosis del ex-drogadicto, es decir, los sentimientos de culpa y el miedo a las represalias de los traficantes, por un lado, y la convicción, por el otro, de que uno ya no es el mismo: “Cuando uno deja la droga deja también el único sitio que tiene y empieza a flotar, sin gravedad, alejándose siempre” (60). Para reencontrarse con su imagen fraccionada, Martín se vuelve hacia adentro, acudiendo a la contemplación, ya sea, a la contemplación de su cara en el espejo, o a la de su ombligo, actividad que considera como “[u]no de los principales caminos de la sabiduría” (56).

Pero mientras Martín aparenta sufrir de agorafobia, Ana es una claustrofóbica que resiste cualquier clase de atadura, tanto emocional como física: “Sabes que no puedo resistir el encierro, tus ventanas cerradas” (52). Martín la describe como “el único ser libre que conozco” (67). Sin embargo, las propias palabras de Ana comprueban finalmente que su libertad es relativa: “Sólo hay una cosa real y la necesito ahora mismo” (73). Cuando Martín se interpone para salvarla de la adicción a la heroína, Ana se defiende, sacando a relucir la cobardía de él por volver al escenario. Al mismo tiempo en que ambos se niegan a asumir su propia redención, cada uno se esmera por facilitar la redención del otro, creando un paradójico conflicto de voluntades:

MARTIN: ¡Basta! No dejaré que toques esa mierda.

ANA: (*Crispada y furiosa*) ¡No te metas en esto! Es mi forma de vivir.

MARTIN: De morir, más bien.

ANA: De morir, exactamente. Pues escucha esto: ¡Quiero morir como me dé la gana! No quiero a mi alrededor predicadores ni samaritanos. ¡Métete en tu cloaca particular y déjame en la mía en paz!

MARTIN: Se acabó el juego de la libertad, Ana. Estoy dispuesto a atarte en esa silla.

Los dos tratan de empujar al otro hasta el límite para provocar una reacción catártica.

ANA: Crees estar vivo y estás muerto. Al dejar la droga dejaste también la rabia, la imaginación y la audacia. ¿Qué haces aquí metido? ¿Qué has hecho desde hace un

año o dos o tres, ya no me acuerdo? ¿Qué haces, Martín? . . . Te has convertido en un conejo asustado en su madriguera.

. . . . .

Un artista es siempre un irresponsable. ¿Cómo quieres ser normal y crear al mismo tiempo cosas de la nada?

Estas acusaciones de Ana sólo repiten lo que ya le había echado en cara al principio de la obra. La tensión se resuelve con un gesto violento de Martín, una bofetada en la cara de Ana que la hace tambalear. Sin embargo, la reiteración incitativa se debe a la necesidad del autor de incrementar la tensión de la escena, preparando el terreno para el clímax, que ocurre con la melodramática confesión de Martín de la verdadera causa de su inacción: la muerte accidental de su hijo de tres años. La escena, precedida por la violenta bofetada y enmarcada por tensos silencios, configura una conmovedora imagen poética pero, dramáticamente poco convincente o verosímil:

*Un silencio.*

ANA: *(En un susurro)* Tu hijo.

MARTIN: Sí. Había muerto atropellado. Tenía tres años, A veces irrumpía desnudo en el escenario. La gente se reía y yo tocaba el clarinete sólo para él, bajo el foco. Era maravilloso tocar sólo para un niño desnudo que no sabía que lo estaban mirando mil personas. ¿Te lo había dicho?

ANA: No, pero lo sabía. Uno sabe esas cosas sin que se hable de ellas. (???)

. . . . .

Y cada vez que tocas, esperas que aparezca bajo la luz el niño desnudo.

MARTIN: Tengo que tocar para alguien. Entonces tocaba para él. Ahora . . .

*Un silencio. (75)*

De aquí en adelante, se suceden las escenas del desenlace. Ana insiste en drogarse. Martín se da por vencido y decide acompañarla “en el viaje. No quiero dejarte sola ni siquiera en eso” (76), drogándose con ella; pero, en el momento justo aparece Rafael (¿el arcángel redentor?), el policía perverso, amante de Ana y su proveedor de drogas, y por la cual ha dejado a su mujer y dos hijas, pero ahora decide salvarla porque está embarazada. Ana no sabe de quién es el hijo que espera porque además de Rafael “hubo otros.” Rafael acepta que Ana no quiera seguir con él (aunque ella no lo dice) y como un caballero, le entrega las riendas de la salvación de Ana a Martín, diciendo que llamará una ambulancia para que Ana tenga ayuda en su crisis de desintoxicación. Rafael sale, no sin antes tratar de explicar o justificar, con unas pocas frases, su extraña y pervertida relación con ella, rindiéndola aún más inverosímil por falta de desarrollo dramático más explícito. Después de otra larga escena entre Martín y Ana, en que ella sufre los síntomas de la desintoxicación, Ana le confiesa a Martín su embarazo:

MARTIN: ¿De quién es ese hijo?

ANA: Eso no es importante. Sólo sé que será un niño, que subirá desnudo al escenario para escuchar cómo tocas el clarinete. (81)

Ana se queda dormida. Martín toca en el clarinete una “*extraña melodía*”

*que tiene algo de canción de cuna y también de lamento solitario*" (81). En la instancia final, Martín sale llevándose a Ana dormida en sus brazos, a la ambulancia que los espera en la calle.

En el primer acto de Oscuro vuelo compartido, Díaz logra crear una tensa atmósfera rarificada, casi onírica, lograda por el extraño comportamiento de los personajes, que se buscan y rechazan al mismo tiempo. Díaz construye un entramado de secuencias contrastantes, que oscilan de una profunda ternura [*"Martín la atrae hacia él. Con gran lentitud le recorre la cara con los dedos"* (53)] a entretenidos escapes "creacionistas" [*"¡Vamos a inventar lo misterioso/ lo imposible/ lo inútil! El colador sin agujeros/ los huevos de dos yemas blindadas/ y el corset de castidad"* (57)] a grotescas y alucinantes divagaciones colmadas de seres fantásticos "felinescos": "Una ciega le daba un pecho a su hijo pequeño y las otras bebían de su otro seno. . . . La bailarina, con los ojos de carbón, la enana triste y la gitana, riéndose a carcajadas con los dientes de oro llenos de la leche de la ciega" (54)], incluyendo la imagen del ser extraordinario venerado, el andrógino o hermafrodita. El segundo acto, sin embargo, cambia totalmente de tono y ritmo con la introducción inesperada de Rafael, el policía amante de Ana, quien cuenta una historia mucho más sórdida y denigrante del comportamiento de la drogadicta. La falta de desarrollo del personaje de Rafael, lo convierte en un personaje de novela detectivesca de folletín, y entorpece la atmósfera creada en el primer acto. Asimismo, el intento de validar con interpretaciones psicologistas el comportamiento de los personajes y el final esperanzado demasiado armado o forzado, desequilibra la obra en su visión total.

Jorge Díaz ha declarado que

Oscuro vuelo compartido no es una obra sobre la droga, sino sobre una extraña relación que va más allá del amor, una relación casi imposible: la amistad entre un hombre y una mujer, algo más fuerte que el amor. La soledad compartida con el mordisco de la droga.<sup>19</sup>

Desgraciadamente, el tema de la droga, presentado desde tres perspectivas diferentes, es demasiado penetrante e invasor y termina por convertirse en el núcleo semántico de la obra, haciéndole seria competencia al tema del amor.

En cuanto al lugar y época de la acción, éstos no se especifican, aunque se sobreentiende que se trata del Madrid contemporáneo, por la alusión de irse al Sur o a las islas, pero el lenguaje que hablan aquí es un español neutral, depurado. Quizás esto se deba a que la versión publicada por la revista Apuntes sea la “adaptada” para su estreno en Chile. Oscuro vuelo compartido, aunque escrita en España, en 1979, y para un público español, fue estrenada en Chile por el Teatro de la Universidad Católica, el 13 de julio de 1988. La recepción del público chileno fue tibia y la reacción de la crítica llegó de un extremo al otro, aunque la mayoría de los comentarios negativos fueron dirigidos a las debilidades de la puesta en escena. Una vez más, el autor culpa la falta de mayor entusiasmo por la obra al desfase o desencuentro de las claves culturales, o sea, al hecho de que se trataba de una obra “española” “traducida” y por la falta de interés en el problema de la

---

<sup>19</sup> Díaz, Conversaciones 74.

heroína, que era inexistente en Chile.<sup>20</sup> No obstante, la obra fue merecedora del Premio Palencia de Teatro de 1980, en España, y del Segundo Premio en el Concurso Eugenio Dittborn de la Universidad Católica de Chile, en Santiago, en 1987.

En Los jardines sumergidos<sup>21</sup> (o Andrea), de 1988, una breve pieza de un solo acto, Díaz aborda una vez más el problema de la drogadicción, esta vez basándose en hechos reales, presentado desde el punto de vista de la familia de una adolescente que ha huido de su casa. La intriga se apoya en una simple premisa estructural: la búsqueda de Andrea, la hija desaparecida. La acción se desarrolla sobre un espacio escénico desprovisto de toda utilería (salvo unas “sillas corrientes”), en el que se encuentran los personajes sentados en la oscuridad, esperando el momento de “actuar” en las zonas, o escenas, delimitadas por los focos de luz. Frente a la parquedad signica de los elementos escenográficos, toda la fuerza dramática se concentra en la semiotización del cuerpo del actor y del signo lingüístico. Los personajes son Clara y Fernando, los padres, Matías, el abuelo y padre de Clara, el director del colegio “progre,” Marina, una amiga de la adolescente desaparecida, y un policía. Pero el personaje central es Andrea, la hija ausente, cuya figura se irá perfilando por los discursos de los personajes presentes en escena.

En la opinión de los padres, quienes se encuentran en un estado de estupor total, Andrea es incapaz de cometer una locura, como escaparse

---

<sup>20</sup> En su reseña de la obra, Ana Josefa Silva declaró: “En Chile no hay heroinómanos ni traficantes de esta droga.” en “Oscuro vuelo compartido: El desconocido mundo marginal de los drogadictos,” El Mercurio 15 julio 1988: 6.

<sup>21</sup> Jorge Díaz, Los jardines sumergidos, (Santurce, España: VI Certamen Literario, Consejo de Santurce, 1990).

de casa o, peor, drogarse. Aunque es tan sólo “una niña” de quince años, es “sensible,” “responsable,” “seria.” En suma, “una chica tranquila, madura, en la que se podía confiar absolutamente” (22). Para el director del colegio, Andrea es “la alumna más brillante del curso” (25), “una chica inteligente, quizás algo escéptica, como si tuviera cuarenta años” (24), y que “no expresa sus emociones”. Pero fuera de estas observaciones impersonales, Andrea es una incógnita, tanto para los padres como para el director. A medida que avanza la investigación lo único cierto es que nadie conoce a Andrea, mucho menos los padres o el abuelo, quienes tomaron los síntomas externos e impersonales de la buena conducta -nunca falta a clase, saca notas sobresalientes, y “no sale jamás por las noches” (22)-, como índices únicos y suficientes de su estado mental. Pero como comenta con ironía el director del colegio, los mismos niños que se drogan, “vuelven a casa todos los días antes de las nueve, como angelitos” (27).

La indagación de Fernando conduce a la mostración de la sociedad en que le tocó vivir a Andrea, una en que la juventud ha perdido la inocencia sólo para sustituirla con el desencanto, la falta de dirección, y la alienación. Marina, la compañera de Andrea, muestra desconfianza e indiferencia frente a la desesperación de Fernando y a las preguntas que él le hace, no obstante, sus respuestas escuetas le describen a una joven que él desconocía. Fernando se entera de que “Andrea no tenía amigas” (28), fumaba “porros” (29) y “estaba harta” de “la casa, la familia, el colegio, todo” (29-30). El mismo director del colegio evidencia frustración y desaliento al hablar de la juventud: “Cada día puedo decir menos cosas sobre ellos. Es como si se fueran alejando. Me resultan imprevisibles, contradictorios” (24). “Cada día

me siento más confuso” (26). Exacerbando la condición vulnerable de la juventud, está la ineludible accesibilidad de la droga, que se ofrece con “tranquilidad” hasta en la misma entrada de los colegios. El resultado que pinta el director es desolador:

Mire, en este colegio hay muchachos que se emporran hasta la ceguera, que se atracan de anfetaminas con anís, que se meten en el cuerpo cualquier cosa, desde gasolina con optalidón machacado hasta cáscara de plátano con acetona de limpiarse las uñas. Ya no se esconden en los retretes para aspirar el pegamento y quedar “colgados”, lo hacen en el patio a la vista de los maestros.

Por los comentarios del policía, Fernando se entera de la gran frecuencia con que se fugan los chicos de sus casas, otra realidad común que él ignoraba:

Usted cree que esto que le pasa es una catástrofe, que es un caso único. Mire, cada día se escapan de sus casas en Madrid más de trescientos chicos, la mayoría reincidentes. Y no crea que son chicos navajeros, analfabetos. Los hay de todas clases sociales, la mayor parte son de clase media. Algunos tan formalitos y aplicados como su hija.

Lo más desalentador de esta situación, es que a la hora del balance, nadie parece ser poseedor de una solución infalible. Ninguno de los métodos aplicados a la crianza de los hijos parece haber dado los resultados esperados, como lo demuestran las recriminaciones entre dos generaciones diferentes, al preguntarse “¿Qué es lo que hemos hecho mal?” (35):

MATIAS: (A Fernando). Si le hubieras dado un bofetón a

tiempo.

FERNANDO: No sé pegar a nadie.

MATIAS: Aquella vez que llegó con los ojos perfilados de negro y con pendientes prestados.

FERNANDO: Traté de hablar con ella. Es lo que creí que había que hacer.

MATIAS: Un bofetón, como se ha hecho siempre.

CLARA: (*A su padre*). Sí, como se ha hecho siempre, como tú hiciste conmigo. Cada vez que me ponías la mano encima te odiaba. Nunca te perdoné esa humillación. Creo que entonces ya empecé a perderte el respeto.

MATIAS: Pero te enderecé. Llegaste al matrimonio como una chica decente.

CLARA: (*Riendo nerviosa*). ¡Qué sabes tú! Fernando y yo nos acostábamos en tus propias narices.

.....

MATIAS: . . . Aquí el único que le dio buenos ejemplos a Andrea he sido yo.

CLARA: Quizás se marchó harta de ti, de tu autoritarismo, de tus dogmas. . . Lo mismo que estoy yo. (35)

La obra muestra que tanto los abuelos como los padres están igualmente desubicados frente a cambios sociales que han ocurrido con una rapidez vertiginosa. Ninguna de las dos filosofías vivenciales -ni la dogmática ni la "progre"- los ha dejado preparados. Como comenta Clara, en un monólogo interior, "Cuando murió Franco lleno de agujas y mangueras, Andrea tenía 7 años. No habíamos empezado a vivir y ya estábamos viejos. No habíamos conocido aún la libertad y ya estábamos

desencantados” (39).

Los jardines sumergidos parte de una situación límite, la huida de su casa de una joven a quien todos consideraban “ejemplar,” para armar, una vez más, el retrato de una familia en estado de desintegración, por la falta de valores compartidos, por el desamor de los años de rutina matrimonial, por el desencanto personal que sobreviene a los 45 ó 50 años. Los problemas expuestos por Fernando y Clara son los mismos que sufren las otras parejas diacianas, Teo y Ana, Angel y Marta, Jocho y Nacha. La obra es breve y directa, desarrollada a base de discursos expositivos que arman el cuadro de una sociedad en estado de crisis, en el cual Andrea resulta ser sólo un detalle ilustrativo.

En la secuencia final, sentimos cómo del frío y metódico informe del comisario de policía sobre la suerte sufrida por Andrea se desprende una escalofriante sensación de profunda soledad -la soledad sufrida por los padres en el instante de recibir la noticia y la soledad que reconstruye la descripción de los últimos momentos de Andrea: “Hace cuatro días que está en el depósito de cadáveres de Marraquesh . . . Fue encontrada en un barranco . . . al pie del monte Atlas . . . [en] la ruta de la droga” (42), en un lugar desierto. El comisario continúa con los grotescos pormenores de lo inhóspito y solitario del lugar donde fue encontrada, del estado de deterioro del cuerpo, de la medalla con iniciales que llevaba (que era de su primera comunión), y las instrucciones para los padres para que vayan a recuperar sus restos “irreconocibles”. En la siguiente escena, aparece Clara leyendo en silencio una carta de Andrea, mientras se escucha la voz de su hija en off. En contraste con la instancia anterior, la voz de Andrea describe en forma poética la magia que encuentra a su

alrededor (repitiendo imágenes usadas por Montse en Percusión), inspirada en el paisaje marrueco y las sensaciones alucinantes causadas por la droga, terminando con las siguientes palabras, que expresan la triste ironía del alto precio que Andrea termina pagando por unos pocos días de felicidad:

Podéis creerme, soy feliz. ¿Cómo entender esto? . . . No lo intento. Me dejo llevar. Siento que ya he vivido miles de años. Y viviré otros tantos en estos jardines sumergidos traspasados de luz y de sonidos acuáticos.

En las obras de Jorge Díaz la felicidad personal es siempre efímera. Y a nivel social, la democracia tiene su precio. Como lo expresa con irónica amargura el director del colegio: “¿Sabe?, la libertad es una perra de lujo llena de pulgas” (27).

#### b. Los homosexuales

La última obra de este apartado es A imagen y semejanza,<sup>22</sup> escrita en 1990. Como es de esperar, existen dos títulos más para la misma pieza: Nadie es profeta en su espejo y Los espejos enfrentados, ambos incluidos en la Antología subjetiva. Díaz continúa, además, su obsesión con los epígrafes, cambiando una de las tres citas originales, la de Rainer W. Fassbinder, “A todos los que me han amado, es decir, a nadie,” por otra de Luis Rosales, “Nadie es profeta en su espejo,” la cual se transforma también en uno de los títulos. De todos estos rótulos e inscripciones se desprende la sugerencia de un núcleo semántico, que es el de las apariencias, especialmente aquéllas que conducen a conclusiones falsas.

Al iniciarse la acción, entran al ambiente único de un apartamento

<sup>22</sup> Jorge Díaz, A imagen y semejanza (Menorca: Societat Artístic de Ciutadella de Menorca, 1991).

un hombre y una mujer. El hablante básico explicita el vestuario, el peinado, los gestos y la mímica de los protagonistas, que adquirirán importancia simbólica a medida que se desarrolla el trazado de signos. Ella *“va muy bien peinada y vestida con elegancia un poco excesiva. El hombre viste con el desenfado que da la ropa cara, de diseño a la moda. Se mueve con soltura, pero con cierta educada reserva”* (13). Acaban de conocerse en un “pub” y llegan al apartamento de Ella para continuar la velada. Por los comentarios de ambos nos enteramos que pertenecen a dos mundos totalmente opuestos. El espacio escénico, o sea, la casa que Ella habita es la extensión del ambiente impersonal del bar donde los dos se conocieron. “La misma penumbra, la misma música, los mismos cuadros,” comenta El algo sorprendido. En cambio, el mundo de El es un chalet en “urbanización exclusiva de ‘alto standing,’” con cuadros en las paredes que “se cotizan en el mercado” (14). Ella es, en realidad, Chema, una prostituta homosexual travesti y El es Manolo, un político, casado con una “esposa de escaparate, relacionada con la banca,” acostumbrado a “escalar peldaños” y elegir amigos influyentes. Ella está acostumbrada a decir lo que piensa, y El a encubrirlo.

Una vez pasada la etapa del flirteo preliminar, se inicia el desenmascaramiento y las confesiones. En ese momento, el hablante básico comienza también a nombrar a los personajes por sus nombres propios. Chema le confiesa a Manolo que ya se conocieron en el año 1968, durante unas de las manifestaciones estudiantiles en la Universidad Complutense y, que después de una semana en que convivieron juntos, escondiéndose de la policía, Manolo le dejó algunas cuentas pendientes. En ese entonces, Chema todavía no era un homosexual

declarado ni un travesti, por lo cual a Manolo le cuesta reconocerlo, pero Chema le hace ver que el que realmente ha cambiado es él, Manolo:

EL: No me vas a decir que he cambiado más que tú.

ELLA: Pues sí. De aspecto, tal vez no, pero de forma de ser, desde luego. Seguramente te has hecho la estética de las ideas. Del cutrerío izquierdoso de los 70 al "new look" conservador pragmático de los 90.

EL: ¿Y tú?

ELLA: Yo sigo donde estaba, donde he estado siempre, desde que me puse unos pendientes de mi madre a los cinco añitos: en la marginalidad. (21)

Chema saca una caja de viejas fotografías para rememorar los "dulces tiempos de incienso y hierba marroquí," de ideologías marxistas y antifascistas, y de amor libre, todo aquello que vivieron los integrantes ilusos de la que Díaz denomina la desencantada "generación del '68":

CHEMA: Nos sentíamos héroes históricos por haber matado a Franco de muerte natural.

MANOLO: Equivocados o no, éramos distintos.

CHEMA: Tonterías. Tú y yo hemos sido siempre unos hijos de puta. La única diferencia entre nosotros es que yo he sido un hijo de puta alegre y tú un muermo triste.

Poco a poco, por lo que dicen u ocultan, se van perfilando los personajes. Chema es abierto, libre, grosero y franco. Manolo, en cambio, tiene secretos que no quiere revelar, como la verdadera razón por la cual ha venido al apartamento de Chema. Manolo dice que está solo, que lo único que necesita es estar con alguien diferente y poder

hablar.

CHEMA: El que te va a arrancar la verdad soy yo. Todos los que vienen aquí terminan por desnudarse y verse tal como son: impotentes y patéticos.

MANOLO: No es muy divertido para ti.

CHEMA: Al contrario, es muy divertido ser un espejo. Es la forma que tengo de vengarme de todos. (32)

El primer acto termina con una escena reminiscente de El beso de la mujer araña, en que Manolo, un heterosexual de la derecha, se deja seducir por Chema -el homosexual que vive de fantasías hollywoodenses- diciendo: "Perdona, me repugna tu cuerpo . . . pero necesito tu compañía," a lo cual Chema responde: "Perdona, me repugna tu compañía . . . pero necesito tu cuerpo" (32).

En el segundo acto, es la mañana siguiente. Continúan las confesiones, las de Chema son cómicas, aunque trágicas (fue encarcelado y sometido a tratamientos de shocks eléctricos en un hospital psiquiátrico por su travestismo), las de Manolo inventadas o copiadas de guiones cinematográficos. Por fin, ocurre la escena refleja climática, en la que nos enteramos de lo que realmente ocurrió antes de iniciarse la acción. Chema había sido contratado por el abogado, o amante, de la mujer de Manolo para que lo involucrara en una situación comprometedor y permitir que le sacaran unas fotos juntos.

¿Para qué? Su mujer quiere divorciarse, pero él erre que erre aferrado a los cuartos. ¿Y por qué quiere divorciarse?. . . Porque al tío le gustan los travestis. Se escapa por las noches, y en vez de cumplir como macho con su mujer se va de picos pardos con tíos como tú. (48)

Pero Chema no sabía que se trataba de Manolo -“Cuando te vi entrar en el bar las piernas me temblaron tanto que una media se me cayó tobillo abajo, acobardada” (48)-, por el cual sentía una atracción especial desde que se conocieron, hace más de veinte años. Una vez en su apartamento, Chema se niega a abrir la puerta a los chantajistas. Manolo agradece su gesto de generosidad, pero el que se siente agradecido es Chema, por la noche que pasaron juntos: “Anoche me diste lo que me debías desde la buhardilla. Entonces te deseaba” (51). Manolo se despide, dejando a Chema frente al espejo, maquillándose mientras enjuaga unas lágrimas. Pero Chema se sobrepone, y dirigiéndose “al espejo en forma desafiante,” exclama: ¡Temblad, pecadores, que llega la nueva reina de las aceras prohibidas! (52), mientras se escucha la “música triunfal, impresionante,” del Magnificat de Bach.

A imagen y semejanza es una obra acerca de las falsas apariencias, de la hipocresía, de la falsedad del comportamiento social en una sociedad homofóbica. Para dramatizar este tema social, Díaz se vale del valor simbólico del acto de travestirse, de disfrazarse de otro, cómo metáfora de la mentira, creando un dialogismo, y una dialéctica, entre la realidad y la apariencia. Hay una constante referencia dialogística a las dimensiones de la identidad, a la ilusión de la apariencia, y al carácter representacional de la vida. A Manolo, le molesta “la tensión histriónica” del “personaje” de Chema, pero admite que él tiene un personaje propio. En otra ocasión, Manolo comenta: “Nada es como parece ser a primera vista” por lo cual Chema se siente aludido: “Como yo” (31). Pero mientras Chema pondera el valor positivo de la realidad del fingimiento y de la ilusión, Manolo lo desvaloriza.

La diferencia de actitud se debe a que Chema desempeña sus personajes, inspirados en las grandes actrices y películas de Hollywood, para entretener y dar placer, mientras que Manolo, con su falsedad e hipocresía, sólo causa dolor (a su mujer, a su familia, y a Chema). Cuando se recriminan e insultan entre ellos, Chema sale con su integridad intacta:

MANOLO: . . . Todo en ti es imitación, engaño. Desde tu sujetador relleno de goma espuma hasta el esparadrapo con que te sujetas los huevos para no delatarte.

CHEMA: *(Con desprecio)*. ¡Siempre has sido un fantasma!

MANOLO: *(Con rabia)*. ¡Fantasma, pero no puta!

*(Chema le da un terrible bofetón a Manolo. . . .)*

CHEMA: ¡Y no creas que me duele que me llamen puta! ¡Me encabrona que lo hagas tú, que te has prostituido toda la vida por razones políticas! Debí haberte dado esta bofetada mucho antes. . . . Cuando te pedí ayuda y no respondiste. Siempre que te has cruzado en mi camino me has dejado tirado en la cuneta. (49)

Harry Brierly, en su estudio sobre el travestismo,<sup>23</sup> ha clasificado cinco grupos diferentes de travestí, siendo cada grupo poseedor de características específicas. En el caso de los “homosexual cross-dressers,” no existe el deseo en ellos de pasar por mujer, sino, al contrario, el acto de travestirse implica una motivación política, que representa un acto de desafío de las convenciones sociales y defensa de sus derechos a ser uno mismo. En este sentido, el travesti homosexual, no desea ser confundido con una mujer, ya que esto le quitaría su

---

<sup>23</sup> Harry Brierley, Transvestism (Oxford: Pergamon Press, 1979).

elemento transgresor y rebelde (11). Cuando El y Ella juegan al flirteo seductor, Chema por fin rompe la ilusión diciendo: “¿Qué esperabas que te iba a ofrecer un travesti como yo?. . . ¿Te molesta que haya dicho finalmente esa palabra? . . . Porque supongo que no habrás sido tan ingenuo como para tomarme por mujer” (16).

Además de este tema, transgresor en sí, la característica sobresaliente de la pieza es el extraordinario lenguaje, que posee un alto grado de comicidad, de ritmo, y de plasticidad. El trazado dramático incluye, además, numerosos discursos lingüísticos de autorreferencialidad. Abundan las referencias al acto comunicativo en sí, o sea, a la función “fática” de la lengua, que sirve para establecer, prolongar o interrumpir la comunicación, para cerciorarse de que el canal de comunicación funciona, de que el contacto entre el emisor y receptor sigue vigente, como se evidencia en el siguiente ejemplo, entre muchos otros:

MANOLO: ¿Qué quieres decir?

CHEMA: Apareció el ramalazo lila que llevaba escondido debajo del poncho hippy, me solté el pelo y empecé a mirar el paisaje genital en los urinarios públicos.

MANOLO: ¿Siempre hablas así?

CHEMA: ¿Así cómo?

MANOLO: Como si fueran diálogos de teatro.

CHEMA: ¿Es que ni siquiera te acuerdas de eso?

MANOLO: ¿De qué?

CHEMA: Yo escribía teatro. . . . (24)

La referencialidad se dirige no sólo a los elementos lingüísticos sino también a los paralingüísticos de la enunciación: “Has dejado de hablar

como una señora fina,” se queja Manolo, y Chema contesta: “Perdona, fue un lapsus” (15).

MANOLO: (*Despreciativo*). ¡Por favor, no hables como un maricón, no lo soporto.

CHEMA: (*Estallando*). ¡Es de mal gusto, ¿verdad?! ¿Sabes lo que te digo, encanto? . . . ¡Vete a la mierda con tus remilgos de señorito decente! . . . (29)

Todos estos ejemplos ilustran cómo Díaz privilegia el acto comunicativo, de penetrar el significado último de la palabra para encontrar detrás de la misma, la cara de la verdad, es decir, la verdadera identidad, la propia y la del “otro,” y así evadir la soledad. Al decir Chema que “[m]aquillarse es corromper la mirada del que te mira. Desnudar al otro, avergonzarlo,” Manolo responde: “Frasas. Detrás de eso hay pura soledad” (43).

Pero a pesar de la patética situación de estos dos seres solitarios, A imagen y semejanza es una obra que desborda humor, de un humor que se desprende de las situaciones estrafalarias y humanas, de los giros inesperados del lenguaje. El humor es el hilo conductor del drama, el elemento aglutinante de las secuencias dramáticas. Esta obra no ha sido representada, por lo tanto, no existe ninguna crítica de una puesta en escena, sin embargo, es muy fácil elaborar una obra virtual de la misma, por la simple teatralidad del lenguaje dramático, el ritmo ligero y acompasado del encadenamiento situacional y por el equilibrio establecido por los sentimientos de humor y ternura que emite.

A imagen y semejanza ha sido ganadora de dos premios teatrales: el Premio Born de Teatro, en 1990, otorgado en Menorca, España, y el Premio Oscar Castro de Teatro, en 1994, de la Municipalidad de

Rancagua, en Chile.

En 1961, Jorge Díaz escribió que los tres encuentros con la soledad son los siguientes: “de niño, la compensación de la fantasía; de joven, la compensación del amor, y el adulto se convierte en un necesitado sin compensación.”<sup>24</sup>

Al repasar el opus diaciano desde sus primeras obras hasta el presente, limitándonos únicamente a aquellas que tienen como protagonistas a la pareja, en el matrimonio o fuera de él, se puede apreciar cómo el autor chileno/español ha logrado configurar una sincera y sencilla historia de la humanidad. A base de la relación entre dos seres humanos, programados biológicamente a unirse y a procrear la humanidad, Díaz recrea un microcosmo de la humanidad, mostrando los móviles primordiales y contradictorios que los empujan a aislarse, a agredirse, a desencontrarse, y así terminar en la soledad. Si el ser humano a nivel de individuo, busca toda su vida una relación y, al encontrarla, hace todo lo posible por destruirla, entonces, ¿qué esperanzas puede tener la sociedad o la humanidad? Díaz no pretende contestar preguntas trascendentales, pero sí ofrece una sencilla y sincera sugerencia al decir que “cuando reconozcamos en nosotros mismos y en los demás el temor a ser heridos (la vulnerabilidad absoluta), en ese momento iniciaremos la comunicación a través de la ternura” y del humor, puesto que “el humor es la ternura del miedo.”<sup>25</sup>

A partir del año 1976 y, en forma más definitiva, comenzando en los años 80, Jorge Díaz comienza a incorporar a su expresión dramática un estilo realista que es, a la vez, crítico y poético, cuyos principios se encuentran ya en 1964, en Algo para contar en navidad.

<sup>24</sup> Erhmann, “Jorge Díaz dentro del panorama” 41.

<sup>25</sup> Díaz, entrevista, “Siempre” 61.

Se trata de un realismo que Osvaldo Pelletieri ha denominado como “realismo reflexivo,”<sup>28</sup> por ser “un punto intermedio entre la pura percepción y la pura conceptualización, la pura reflexión” (104). En el realismo reflexivo se nota la presencia de un autor subjetivo que va “creando” la realidad, seleccionando y deformándola, interpretándola o idealizándola, tomando elementos o procedimientos de otras tendencias, como del expresionismo o el *fluir de la conciencia*, para “probar su tesis realista” (104). Se restablece la ilusión a través de “la cuarta pared,” los personajes hablan con un lenguaje coloquial, que hasta incluye el argot de su clase social o procedencia geográfica. Al nivel de la sintaxis, se emplea el orden hipotáctico de la acción, con incorporación de flashbacks y flashforwards, y se incluye una prehistoria que justifica o explica el comienzo de la acción, cuyo lugar y tiempo son la continuación de la realidad social de los espectadores: la “extra-escena” ((107-8). De acuerdo con Pavis:

La presencia de la extra-escena, siempre visible en su invisibilidad, procura la primera ilusión de un mundo del cual hablamos y de donde proceden los personajes. . . . Se trata en definitiva de la ideología, como discurso evidente de lo ya conocido, que asume este rol de ilusión referencial y de “garante” de la autenticidad realista. De este modo, no es tanto el efecto de realidad producido por la ilusión y la identificación lo que fabrica la ilusión realista, sino la identificación con un contenido ideológico ya conocido. (403)

---

<sup>28</sup> Osvaldo Pelletieri, “El realismo en el teatro argentino de los años sesenta,” Espacio de crítica e investigación teatral, 1 (septiembre, 1986): 99-113.

Hay también, en el realismo reflexivo, un relajamiento del suspenso y del desarrollo tradicional aristotélico -de exposición, conflicto, clímax, desenlace-, así como, en forma implícita, una “limitada intención didáctica” (112), en cuanto el personaje es un reflejo de la sociedad, aludiendo hacia el referente social y político. Es decir, los personajes valen más “por su fracasado rol social que por su experiencia humana individual”, o sea, por el fracaso de un sistema de vida o de una manera de pensar (113).

## U. Conclusiones

Para marcar la evolución dramática de Jorge Díaz, nos hemos valido del método inductivo. Es decir, descartando prejuicios teóricos y cánones preconcebidos, hemos tomado como punto de partida su vida y su obra, desde sus inicios en el teatro hasta el presente, incluyendo su propio discurso metadiscursivo, para así poder acercarnos al fondo de la condición humana y de la visión de mundo que nos revela. Esta aproximación nos pareció, desde un principio, como la más justa y valedera, y la que más falta hacía. ¿Cómo poder formarse una idea del elefante, estudiándole sólo la cola? -la cola del "absurdo," que se menea sin tregua frente a los ojos de espectadores, lectores y estudiosos de su teatro, durante tantos años. El presente estudio no pretende ser un trabajo culminante y definitivo, sino más bien un nueva apertura, un nuevo punto de partida para futuros exploradores, curiosos o amantes de su obra. Teniendo ahora una idea del tamaño del paquidermo, se puede continuar con la autopsia de otros órganos vitales, puesto que la cola ya ha sido suficientemente desmenuzada, ad absurdum, en operaciones previas.

Como principio básico a esta aproximación al teatro y a la persona de Jorge Díaz, es necesario aceptar dos características básicas de su vida y de su obra: la ironía y la contradicción. Jorge Díaz es un ser solitario que ama a la gente; un soltero empedernido cuyo tema favorito es la relación de pareja en el matrimonio. Es un amante del teatro que rehuye los estrenos, un escritor que escribe para el teatro, disfruta de la magia de los ensayos, pero las funciones, el teatro representado, le producen vergüenza y pudor. Sin embargo, también recuerda con nostalgia las experiencias felices con su grupo itinerante, haciendo teatro, como

actor, director, y escritor, en los pequeños pueblos de España, “compartiendo con los demás compañeros de teatro la furgoneta, quedándonos a comentar las incidencias de la función hasta muy tarde por la noche.”<sup>1</sup> De hecho, considera esta experiencia indispensable para todo dramaturgo, quien debiera hacerse en el oficio primero como “hombre de teatro.” No obstante, piensa que el teatro es “una cosa superflua, efímera,” de la cual puede prescindir, pero nunca logra abandonarlo, y sigue escribiendo o reescribiendo sus obras en forma compulsiva, febril, a veces, hasta cuatro o cinco por año. Con todo, ha escrito más de sesenta obras teatrales pero, irónicamente, se le identifica sólo por una. Es un autor citado e incluido en antologías, sin embargo, la mayoría de sus obras claves, estrenadas en Chile en los 80, “han sido recibidas con indiferencia, cuando no con franca hostilidad.”<sup>2</sup>

En España ha sido el autor más premiado, pero no uno de los más representados. Tiene doble ciudadanía pero a pesar de casi treinta años de residencia en España se le considera aún un autor chileno y en Chile, hasta su regreso “definitivo” en el 94, un autor español, paradoja que soluciona declarándose un “multiarraigado” cuya verdadera “patria es el teatro,” porque es allí donde descubrió “el sexo, la libertad, la risa y la palabra.”<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Díaz, entrevista, “Siempre” 56.

<sup>2</sup> Díaz, Conversaciones 81.

<sup>3</sup> Díaz y Carlos Genovese, “El memoricidio de Jorge Díaz,” Santiago de Chile, 14 febrero 1994. Conferencia dialogada, sobre la vida y obra del autor, en que aparece Díaz como dramaturgo y Carlos Genovese (un escritor, director y actor chileno) como su difamador, representada en distintas universidades de Chile. Díaz y Genovese también representaron esta conferencia en Queens College, Nueva York, el 20 de abril de 1994. Otra versión de “El memoricidio” fue presentada por Díaz y tres actores, el 21 de octubre de 1996, en Cádiz, en ocasión de la presentación al público de su Antología subjetiva. Esta última aparece publicada en la revista Gestos 12.23 (abril 1997): 131-148.

Ha confesado que la literatura no le interesa pero es ávido lector, cuya idea de la felicidad es “estar solo y leer.” El arte en general, le aburre, pero es arquitecto, excelente dibujante y pintor, hecho que, sumado a su obsesión por la palabra exacta y definitiva, se refleja en su manía por enmarcar sus obras, con precisión arquitectónica y ojo de artista, mediante subtítulos, epígrafes, prólogos, ilustraciones, y programas de su propio diseño. Es así que, para mencionar sólo algunos ejemplos, El nudo ciego es “una obra en Tres Tiempos,” Liturgia para cornudos, una “Regurgitación de dos flatos,” El espantajo, un “Collage grotesco para representar con rabia,” Las cicatrices de la memoria, un “Finale: Allegro ma non troppo.” El ejemplo más dramático del enmarcamiento artístico es el título mismo de La orgástula, palabra inventada, pero a la cual una sola letra separa de la palabra “ergástula,” cuya definición es “cárcel destinada a esclavos,” (“¿será pura casualidad surrealista?”), y que aparece configurada o, más bien, reforzada por el dispositivo visual de un espacio vacío y estático totalmente blanco, en el que los integrantes de la pareja diaciana aparecen atados el uno al otro por vendas blancas, de pie a cabeza.

También escribe poesía y en los últimos cuatro años ha publicado cuentos brevísimos, pequeñas anécdotas o viñetas, y su teatro más reciente parece estar cada vez más destinado al lector solitario que al escenario, como lo demuestran las ilustraciones con que adorna amorosamente sus manuscritos inéditos.

Díaz es un hombre que guarda religiosamente su intimidad y nunca invita a nadie a su casa, pero desnuda todas sus idiosincrasias en infinitas entrevistas (las más extensas y esclarecedoras con Eduardo

Guerrero, que resultaron en el libro Conversaciones: El teatro nuestro de cada Díaz), y escribe múltiples ensayos autobiográficos en los que explica, define, y autoanaliza su obra y su persona: “A manera de algo que no sé lo que es,” “Unas palabras que no explican nada,” “El que avisa no es traidor,” “Lucha cuerpo a cuerpo conmigo mismo: Intento de autodifamación razonada,” “Itinerario,” “La erosión del lenguaje,” “Epitafio,” “El secreto del sumario,” son algunos de los títulos de estas confesiones literarias.

Se autodefine como un ser tímido, pero se apresura a aclarar que los tímidos son unos asesinos en potencia, papel que, entre otros, puede desempeñar por medio de la escritura. Asegura que sus obras contienen todas sus compulsiones y obsesiones, aunque hay un detalle en su caso en que la vida y el arte no coinciden. Todos sus personajes buscan una relación, un complemento, un espejo en el cual armar los trozos de su identidad escindida. En la vida privada, Jorge Díaz se declara un desencantado convencido de que una relación permanente en pareja es un imposible y corta por lo sano. Ama su soledad, goza y agoniza en ella al mismo tiempo, acepta y asume sus propias contradicciones y deja que las otras “fantasías y represiones” se realicen vicariamente en el escenario. Allí, como es de esperar, los motivos del sexo y la “muerte” (o sea, la vida desprovista de vitalidad, la muerte en vida) conducen violenta e irremediamente a la soledad.

Las contradicciones diacianas culminan en un teatro polifacético, en estado permanente de cambio y renovación. La variedad del estilo dramático de Jorge Díaz se debe a vicisitudes vivenciales que han marcado en forma indeleble su larga trayectoria artística. Díaz atribuye el descubrimiento de su vocación dramática al contacto

inicial con la obra de Ionesco, en sus años de aprendizaje como actor del ICTUS:

Cuando ensayábamos La cantante calva [tuve] la sorprendente revelación de que el teatro podía ser estimulante, divertido, ambiguo y ¡libre! Esa sensación de libertad que me dió el texto de Ionesco fue estremecedora. . . . De pronto, con La cantante calva, descubrí que para escribir sólo hacía falta una compulsión irracional, sentido del humor y confiar en la propia creatividad del lenguaje y las asociaciones libres.<sup>4</sup>

El resultado fue el teatro absurdista de su primera época, desvinculado de la realidad inmediata, aunque no de la realidad social de su época, que sacudió al público complaciente y lo consagró como autor laureado del ICTUS. Estableció también una forma y un lenguaje teatral nuevos, y una nueva instancia de la recepción: la de la participación activa.

Abrumado por las exigencias del éxito y las obligaciones administrativas, se escapa a España en busca de nuevos derroteros. Una vez en España, Díaz sale de la insularidad, física e intelectual, y el contacto con un público más amplio, la experiencia con el teatro itinerante, dan paso a una nueva perspectiva desde la cual examina una realidad común latinoamericana: militarismo, represión, imperialismo cultural y explotación económica. Estas obras coyunturales o testimoniales del absurdo sociopolítico, escritas en una variedad de estilos dramáticos (absurdismo, farsa, grotesco, caricatura, y un creciente realismo), “[s]on obras de sarcasmo o reflexión crítica según domine en ellas la risa, la cólera o la desesperanza.”<sup>5</sup> Años más tarde

---

<sup>4</sup> Díaz, Conversaciones 37.

<sup>5</sup> Díaz, “Lucha” 4.

declara que aquellas obras escritas con cólera ante una situación, las piezas panfletarias, “han sido mi peor aporte al teatro.”<sup>6</sup> Los cambios políticos en Chile y en España, en la década de los 70, producen nuevos temas y “la esquizofrenia,” declara el autor: “Escribía como un demente obras voluntaristas de solidaridad con Chile y obras de contenidos y lenguaje español, en las que yo expresaba mi entorno madrileño,”<sup>7</sup> de la transición a la democracia.

Otro efecto fundamental sobre su obra es el producido por el contacto con el lenguaje popular o coloquial español, el cual se convierte en una “materia plástica” para crear “relampagueantes juegos de humor” o nuevos “mundos alucinantes.”<sup>8</sup> Díaz lo expresa así:

Al vivir en España se me produce una explosiva fascinación por el barroquismo lingüístico español. Las obras escritas en Chile son más “teatrales” (más relacionadas con la acción y la situación teatral). En España descubro la sensualidad, el atornasolamiento infinito del lenguaje, el humor de un vocabulario infinito en su causticidad y escatología. Mis obras escritas en España han perdido acción dramática y han ganado en brillo y atractivo lingüístico. (66)

Estas observaciones se refieren a las piezas como Ceremonia ortopédica o La pancarta, escritas bajo el franquismo, durante los primeros diez años de su estadía en España.

---

<sup>6</sup> Jorge Díaz, entrevista, “Jorge Díaz: ‘Quizás deje de escribir teatro,’” La Tercera 13 diciembre 1984: 32.

<sup>7</sup> Jorge Díaz, “Radiantes laberintos: Perplejidades de un intérprete ciego,” manuscrito inédito de conferencia pronunciada en el Graduate School y University Center, City U of New York, 20 abril 1994.

<sup>8</sup> Díaz, Conversaciones 63.

Luego, en la década de los 80, un nuevo cambio trascendente: desaparece en España la actividad de los grupos itinerantes con la institución de grupos estables autonómicos. Al desmantelarse sus propios grupos de teatro, Díaz se convierte en un autor “solitario,” hecho que le produce un profundo desasosiego: “Me gusta escribir dentro de un grupo, para gente que me rodea. El teatro es eso: una reunión de amigos que juega con las palabras. Cuando he tenido que ejercer de escritor, me he sentido huérfano y perdido” (79). Por otra parte, en la vida personal, en el año 80, Díaz cumple los fatídicos cincuenta años, entrando en la misma etapa que sus personajes de esta época, en la etapa “brutal” del “síndrome gris,” definida como “la última rebelión de las células gastadas.” Sobreviene la lucidez, la hipocondría, la melancolía por las ilusiones juveniles, el balance amargo y el desencanto. En 1982, Díaz intenta un retorno a la escena teatral chilena, después de diez años de ausencia, para descubrir, tardíamente, que había perdido las claves de la sociedad chilena. Confiesa que los fracasos en Santiago de tres estrenos seguidos, “[m]e sumieron en la perplejidad. No tengo la sensación global de algo positivo; más bien una desazón por algo incomprensiblemente frustrante.” Este desencanto personal se refleja en las obras que forman parte del apartado de “la soledad compartida.” En un pequeño ensayo confesional, titulado “Epitafio,” Díaz registra los cambios sufridos por él y sus personajes:

Hasta hace muy poco me dominaban dos sentimientos únicos:  
la cólera y el ridículo. Pero hoy la cólera se ha  
transformado en ternura y el ridículo en sonrisa.

Envejezco y conmigo envejecen mis personajes que se

---

<sup>o</sup> Díaz, Conversaciones 71.

vuelven, como yo, más vulnerables.<sup>10</sup>

Jocho, en Materia sumergida, confiesa frente a Paca, la prostituta: “Aunque sea vejez, no es mala cosa descubrir la ternura a los cincuenta años” (36). El estilo de estas obras es, mayormente, la del realismo reflexivo. Aparece también, en las obras de la soledad, la radiografía de una generación de inadaptados españoles, aquellos “que hicieron del antifranquismo una militancia, una forma de vida, pero que no supieron adaptarse a las nuevas formas de vida democrática. . . . Dicen estar desencantados de la democracia, pero en realidad están desencantados de sí mismos.”<sup>11</sup>

Compensando por la falta de estímulo del grupo de trabajo y “para multiplicar las ficciones interiores,”<sup>12</sup> Jorge Díaz se vuelca a sus actividades favoritas, la de mirón o voyeur de vidas ajenas y la de ávido lector. Como resultado, casi todas las obras de los años 80 en adelante -las obras del teatro del exilio, del teatro de café-concert, del biográfico/histórico, y del “de la soledad,” (o sea, las que retratan a la sociedad española en la época postfranquista)- se nutren directa o indirectamente de una lectura muy variada. En los prólogos de las obras, Díaz hace referencia a cada una de sus fuentes literarias o inspiraciones extraliterarias. En A imagen y semejanza, por ejemplo, aparece la siguiente nota prologal:

Esta obra contiene fragmentos coloquiales, atmósferas e imágenes de “Y Tierno Galván ascendió a los cielos” de Francisco Umbral, “Los dioses de sí mismos” de J. J. Armas

<sup>10</sup> Díaz, Conversaciones 94.

<sup>11</sup> Jorge Díaz, entrevista, “Premio al desencanto,” por Eduardo Guerrero, Hoy 3 al 9 febrero 1986: s. p.

<sup>12</sup> Díaz, Conversaciones 78.

Marcelo y “El anarquista desnudo” de Lluís Fernández. Hago constar mi deuda para con todos ellos, ya que esta obra es una síntesis de lecturas y conversaciones. (7)

En la edición de Ayer, sin ir más lejos (o Las cicatrices de la memoria), Díaz revela que los personajes de la obra “surgieron de mis propias observaciones y vivencias en Madrid de 1965 a 1985 y también de fuentes literarias, como las crónicas periodísticas de Manuel Vicent y las novelas de Manuel Vázquez Montalbán y Rosa Montero, de cuya riqueza coloquial y distanciamiento crítico me siento deudor” (6). Agradece, asimismo, los datos aportados por dos amigos, Pedro Meyer y Ana Rosetti.

En 1993, ocurre otro acontecimiento decisivo que cambia una vez más el cauce de su vida y de su obra: gana el Premio Nacional de Artes de la Representación y Audiovisuales, por decisión unánime del jurado, el cual menciona entre las razones de su decisión la trascendencia internacional de su obra. El premio es inesperado porque Díaz no se había postulado como candidato, siendo ésta, de acuerdo con lo expresado por los periódicos, la primera vez que se había elegido a un Premio Nacional que no figuraba entre los postulantes. Este premio, que incluía una suma monetaria más una pensión vitalicia, precipitó la decisión del autor de volver a Chile en forma definitiva. El encontrarse tan altamente homenajeado, ha significado para Díaz un reconocimiento tardío, pero justo, de su trabajo como portador de la cultura chilena fuera de su país, gracias a su propios y solitarios esfuerzos. Desde 1994, sigue escribiendo teatro, como lo atestiguan nuevos títulos en la Antología Subjetiva, más nuevos manuscritos que nos llegan en el correo, debidamente ilustrados por su mano artística: Pon tu grito en el cielo (1993), una obra para adolescentes, Por arte de

mar (1994), un espectáculo de narración oral, Cuerpo glorioso (o Crisálida) (1995), La mariposa de la luz (1995), Viaje a la penumbra (1995), y entre 1996 y 1997: La cicatriz, El cuerpo del delirio, Epílogo con arcángeles y perros.

También hay una nueva vertiente: la prosa literaria. Textículos Ejemplares, Vidas ejemplares y otras breverdades. Este último título se refiere a una recopilación de “situaciones en lo que acontece en este posmoderno mundo,” 22 narraciones que tuvieron su origen como apuntes sobre personajes que podrían llegar algún día a formar parte de alguna futura obra. Aparecen “personajes solitarios y frustrados en situaciones patéticas, absurdas, paradójales, hasta grotescas. Siempre con el humor de Díaz que revela aristas oscuras de la condición humana.”<sup>13</sup> Estas viñetas o esbozos de situaciones, gracias al interés de sus amigos Carlos Genovese y Carla Cristi, resultaron en un espectáculo narrado semi-teatral, en el cual el mismo Díaz hizo el papel de escritor.

Desde su regreso a Chile, Jorge Díaz, el solitario por vocación, el dramaturgo que odia el teatro representado, se ha convertido en exhibicionista impúdico sobre el escenario. Por justicia poética, o por una casualidad del absurdo existencial, la inversión irónica (su recurso literario predilecto) se ha convertido en arma de su propia exhibición. Después de tantos años de practicar “la cosiacosa” -el striptease al revés-, en que se escondía detrás del ropaje de sus personajes, ha optado por el striptease de verdad, el desnudarse en público. Durante su estadía en Chile, ha aumentado su vida pública oficial y ceremoniosa en forma precipitosa, aquella que más ha odiado y rechazado, pero a la

---

<sup>13</sup> Pedro Lastra, “De boca en boca,” La Segunda, enero 1994: s. p.

cual aprovecha ahora para exhibir sus neurosis más íntimas. Hace apenas un año, en el discurso de inauguración del Festival de Teatro del Instituto Chileno Norteamericano de Cultura dedicado a él, Jorge Díaz confiesa, como adelantándose a la sentencia, de que vive del “juego”:

[M]e pagan por jugar, me sacan fotos y me preguntan: ¿a qué está jugando ahora? Y yo no sé que decir. Y lo peor, digo cualquier cosa, invento algo morrocotudamente inteligente para salir del paso, por no decir “oiga, yo sólo estaba jugando, no le dé tanta importancia. ¿No quiere jugar conmigo?”<sup>14</sup>

Con creciente espíritu de deprecador de sí mismo, también se acusa de “adaptador,” diletante empedernido y plagiador inarrepentido: “Yo hago mío lo que he leído, lo que he oído, lo que he imaginado. Fisgo, espío, robo, chupo, muerdo, digiero, vomito, plagio y absorbo como una esponja alcohólica las vidas ajenas y las hago mías, con miedo y con deseo. Miedo a vivir y deseo de vivir.”<sup>15</sup>

Las últimas palabras de esta confesión son las más significativas, ya que se refieren no sólo a un comportamiento sino que encierran la esencia misma de su visión de mundo. El miedo a vivir es el motivo de su soledad, el deseo de vivir es la razón de su escritura. Y el escribir es su forma de jugar, siendo el aspecto lúdico una dimensión primordial innata del arte dramático que se acepta implícitamente, tanto en la elaboración textual del enunciado como en las instancias de la

---

<sup>14</sup> Yael Zaliasnik, “El juego en tres obras de Jorge Díaz,” tesis de Magister, Pontificia U Católica de Chile, 1997, 5. En esta tesis Yaliasnik hace un excelente estudio interdisciplinario de la teoría del juego, y de su significado en la obra de Jorge Díaz.

<sup>15</sup> Díaz, “Radiantes laberintos,” 7.

enunciación y de la recepción.<sup>16</sup> Vida, teatro, juego, son tres elementos inextricablemente unidos en el caso de Jorge Díaz, con el fundamento aglutinante de su propio clima emocional. En el discurso de inauguración recién mencionado, Díaz cita a Felipe León, cuyas palabras resumen sucintamente su propia filosofía: “La vida es un juego que termina en un sueño,”<sup>17</sup> y en otra ocasión había declarado: “A menudo tengo la impresión de que vivir es un espejismo que hay que reinventarse todos los días.”<sup>18</sup> Ambas citas apuntan a la búsqueda de la identidad y al carácter representacional de la vida humana, filosofía ya expresada por Díaz, en 1964, en la “Presentación” de Algo para contar en navidad: “En medio del estrépito hemos perdido nuestros nombres, nuestra identidad. Buscamos un nombre perdido, una clave para identificarnos con algo y ensayamos, ensayamos, ensayamos los papeles que no interpretaremos jamás.” En este contexto, el acto completamente libre es el único acto auténtico y en el cual reside una posibilidad de salvación.

Las obras de Jorge Díaz reflejan una visión de mundo desencantada, en que la sociedad es de “una estructura rígida, anquilosada, punitiva y, finalmente, destructiva. . . . Como Franz Kafka, pienso que la única alternativa que se nos deja es la de adelantar la sentencia, sentirnos culpables antes de que se nos acuse y autodestruirnos: ése es el único acto libre que se nos permite.”<sup>19</sup> Esto implica que las opciones son limitadas. En el mundo del teatro diaciano, dividido entre víctimas y victimarios, seres auténticos e inauténticos, los que se creen

---

<sup>16</sup> Pavis 284.

<sup>17</sup> Yaliasnik 31.

<sup>18</sup> Díaz, Conversaciones 66.

<sup>19</sup> Díaz, Conversaciones 68.

ganadores, por un lado, y los perdedores (por los cuales Díaz siente especial ternura), por el otro, los que logran un “chispazo efímero” de felicidad son los que tienen la valentía de rebelarse contra la hipocresía, la falsedad, los abusos dogmáticos, lo rutinario y trillado, de esta sociedad alienante, mediante un acto de transgresión. Diego Argote, en El jaguar azul, comenta con ironía que sólo en ese acto creativo vital, de cuestionamiento de las normas aceptadas, y por el cual se le condena, encontró una inesperada catarsis reveladora: “Todo era tan puro, tan auténtico, que en ese momento, junto a Nuestra Señora -que era Aruba- empecé a creer en Dios. Ya ves, me van a condenar el mismo día en que empiezo a creer en Dios” (53). La transgresión de lo sagrado por lo profano, es una de sus armas predilectas.

En los últimos cinco años, Díaz parece haber ganado un mayor grado de serenidad, armonía o equilibrio. La esquizofrenia de vivir entre dos mundos se ha convertido en un placer privilegiado, ya que comparte largas temporadas en ambos países, disfrutando de interminables primaveras y veranos en los dos hemisferios. Habiendo recuperado las claves sociales y lingüísticas de Chile, tampoco abandona las españolas. Ha hecho las paces con la literatura, acercándose más y más a ella, por medio del humor, el cual sigue siempre irreverente, escatológico, irónico y desmedido. En Textículos ejemplares,<sup>20</sup> que contiene la nota explicatoria “Absolutamente todo acerca de nada,” define, a manera de prólogo, qué es “un textículo,” comprobando una vez más su adicción (desde siempre) al juego verbal: “Es un texto versículo/ es un texto fascículo/ es un texto minúsculo/ es un ridículo/ es un pretexto/ es un subtexto/ es un culo con texto/ que se sale del tiesto” (11) Es difícil

---

<sup>20</sup> Jorge Díaz, Textículos ejemplares (Santiago de Chile: Red Internacional del Libro, 1997).

imaginar que este hombre, quien se acusa de serio, de reírse poco, o no reír, pudiese escribir o imaginar las viñetas y observaciones ridículas y disparatas que incitan a la carcajada a vuelta de cada página, comenzando con el título y los subtítulos anfibológicos, y los dibujos insinuantes. En la parte interior de la tapa aparecen extractos de críticas internacionales apócrifas, como la siguiente: “Una prosa *fast food* que no contiene colesterol.” *Sunday Magazine*, Boston. El ensayo que reproduzco a continuación, (el primero de dos, más un poema), de carácter confesional y “prologal,” resume el último cambio de enfoque de su carrera artística:

En el altar consagrado del teatro (algunos lo consideran cloaca subterránea) juré mil veces no escribir prosa, porque los cómicos de la legua le tenemos un santo respeto, mezclado con urticaria alérgica, a la literatura pura (se supone que el teatro es literatura impura). Sin embargo, como los juramentos se hacen para violarlos, heme aquí, perjuro y desertor culposo, abandonando el escenario de puntillas.

El pudor me impide llamar a estos escritos “textos” y, por eso, decidí llamarlos “textículos”.

Escribir es exhibirse más allá de los límites de la prudencia. Una forma de escribir una autobiografía es hablar de la vida de otros. A través de estos personajes delirantes -mi genealogía apócrifa- disimulo mis delirios secretos. A través de reflexiones sádicomasoquistas festivas, disimulo mis miedos.

Después de la confesión pública de mis pecados veniales,

me siento en estado de gracia. Y para que la confesión sea completa debo agregar que a mí me gustaría ser exhibicionista, pero lo más erótico que tengo para exhibir son mis amígdalas. Cuando lo he hecho no he conseguido corromper a nadie, sólo me han dado una receta de antibióticos. Cada cual tiene su cruz. (11-12)

El presente estudio, que analiza todas las obras de Jorge Díaz escritas entre 1960 y 1992, ha tratado de marcar la evolución de un teatro ecléctico de un dramaturgo polifacético, ávido por reinventarse estéticamente “cada día,” al mismo tiempo que permanecer fiel a sus preceptos éticos y humanos, quien sigue siendo un hombre solitario y como tal tiene una afinidad especial por reconocer, y captar, la soledad y el dolor de los naufragos de la vida humana, los perdedores, los humildes, los que son los pequeños grandes héroes de la vida anónima. Jorge Díaz, un hombre “multiarraigado,” quien representa por igual a dos culturas distintas de habla hispana, ha logrado configurar una galería de tipos humanos que desbordan los límites nacionales para insertarse en un mundo universal. La lista es impresionante. Hay pobres y ricos, viejos y jóvenes, funcionarios y marginados: hay dependientes y jefes de empresas, estudiantes y maestros, padres, hijos, y esposos, comprometidos y escépticos, cobradores de gas, reparadores de televisores, policías, detectives, jueces, directores de colegios, secretarias, mineros, soldados, prostitutas, “currantes,” travestis, mineros, soldados, exiliados adaptados e inadaptados, actrices y actores, generales y “generalitos,” verdugos y torturadores, mujeres casadas y solteras, profesionales y amas de casa, autores, escritores, músicos, mulatas, sirvientes, poetas y poetisas, colonizadores y

colonizadoras, políticos y mujeres de políticos, ex-combatientes, cuerdos y locos, seductores y seductoras, periodistas, ministros, drogadictos y drogadictas.

Díaz señala ser un caso único en la historia del teatro chileno y latinoamericano por haber podido vivir de sus escritos exclusivamente durante casi cuarenta años y se considera bendecido y afortunado el poder pasarse la vida “viviendo del cuento.” Único, extraordinario y ejemplar es también el hecho de que la cantidad no haya afectado la calidad. En los últimos años, este dramaturgo empedernido, contradictorio y multifacético, quien ha dedicado su vida al teatro, se ha vuelto consciente de su propia teatralidad y ha terminado por confundir los límites entre realidad y ficción, volviéndose en sujeto y objeto de su propia creación, incorporándose físicamente al mundo del escenario. No es por nada que Jorge Díaz haya declarado: “Quisiera que se abandonara el estereotipo del ‘dramaturgo’ del absurdo’ y, en cambio, se dijera de mí: ‘Su obra lleva la marca de su vida, del mismo modo que una persona lleva en su carne las cicatrices de un accidente.’”<sup>21</sup> Creemos que el presente estudio, comenzado muchos años antes de esta declaración, ha intuido y cumplido sin saberlo el deseo del autor.

---

<sup>21</sup> Díaz, “El secreto del sumario,” Antología subjetiva 24.

## VIII. Bibliografía

### A. Obras de Jorge Díaz

#### 1. Dramas

- Díaz, Jorge. A imagen y semejanza. Menorca: Societat Artístic de Ciutadella de Menorca, 1991.
- . Algo para contar en navidad. Barcelona: Ediciones Don Bosco, 1974.
- . Andrés. Araucaria de Chile 30 (1985): 163-170.
- . Antología Subjetiva. Santiago de Chile: Red Internacional del Libro, 1996. [Contiene 16 obras de Díaz, más artículos].
- . Canciones para sordos. Madrid, 1967. Manuscrito inédito.
- . Canto subterráneo para blindar una paloma. Conjunto 70 (oct.-dic. 1986): 64-109.
- . carne herida de los sueños, La. (Un día es un día). Antología Subjetiva. Santiago de Chile: Red Internacional del Libro, 1996. 141-174.
- . cepillo de dientes, El. (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1967).
- . Ceremonia ortopédica. Madrid, 1976. Manuscrito inédito.
- . cicatrices de la memoria, Las. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1986.
- . corazón lleno de lluvia, Un. Antología Subjetiva. Santiago de Chile: Red Internacional del Libro, 1996. 357-440.
- . Desconcierto para dinosaurios y trompetas. Madrid, agosto 1990. Manuscrito inédito.
- . Desde la sangre y el silencio, manuscrito inédito del autor, Madrid, 1980.
- . Dicen que la distancia es el olvido. Gestos 3 (abril 1987): 169-206.

- . Ecuación. Estreno 9.2 (otoño 1983): 17-23.
- . espantajo, El. Conjunto 38 (octubre-diciembre 1978): 97-118.
- . generalito, El. Conjunto 38 (octubre-diciembre 1978): 80-96.
- . guante de hierro, El. Antología subjetiva. Santiago de Chile: Red Internacional del Libro, 1996. 425-440.
- . hormigas, Las. Madrid, 1973 y 1985. Manuscritos inéditos.
- . Introducción al elefante y otras zooloqías. Santiago de Chile, 1968. Manuscrito inédito.
- . jaguar azul, El. Colección Premis Born de Teatro. Menorca: Societat Cercle Artístic de Ciutadella de Menorca, 1993.
- . jardines sumergidos, Los. Santurce, España: VI Certamen Literario, Consejo de Santurce, 1990.
- . Ligeros de equipaje. Primer Acto 208 (1985): 108-123.
- . Liturgia para cornudos. Madrid, 1969. Manuscrito inédito.
- . locutorio, El. Valladolid, España: Caja Ahorros de Provincia de Valladolid, 1976.
- . lugar donde mueren los mamíferos, El. Colección Teatro No. 713. Madrid: Escelicer, 1972.
- . manifestación, La. Valladolid: Caja de Ahorros Provincial de Valladolid, 1980.
- . Mata a tu prójimo como a ti mismo. Teatro del absurdo latinoamericano. Ed. Howard L. Quackenbush. Ciudad de México: Editorial Patria, 1987. 201-231.
- . Materia sumergida. Madrid, 1986. Manuscrito inédito.
- . Muero, luego existo. Literatura chilena, creación y crítica. 10: 2 y 3, 36 y 37 (primavera/verano 1986): 31-36.
- . nudo ciego, El. Santiago de Chile, 1964. Manuscrito inédito.
- . ombliqo para dos, Un. Estreno 9.2 (otoño, 1983): 24-28.
- . Opera inmóvil. Alicante: Artes Gráficas Alcoy, S. A., 1994.

- . orgástula, La. Latin American Theatre Review 4.1 (fall 1970): 79-83.
- . Oscuro vuelo compartido. Apuntes, Revista de Teatro de la U Católica de Chile. 96 (otoño 1988): 48-81.
- . otra orilla, La. La Mancha: Servicios de Publicaciones de la Junta de comunidades de Castilla-La Mancha, 1987.
- . Pablo Neruda viene volando, Primer Acto [Madrid] 240 (setiembre-octubre 1991): 67-117.
- . Paisaje en la niebla con figuras (El estupor). Antología Subjetiva. Santiago de Chile: Red Internacional del Libro, 1993. 175-210.
- . pancarta, La o Está estrictamente prohibido todo lo que no es obligatorio. Teatro difícil. Colección Teatro Selecto 690. Madrid: escelicer, 1971: 5-27.
- . Percusión. Guadalajara, España: Ediciones del Patronato Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Guadalajara, Gráficas Minaya, S. A., 1993.
- . pipirijaina, La. Madrid, 1988. Manuscrito inédito
- . Requiem por un girasol. Jorge Díaz. Ed. José Monleón. Madrid: Taurus, 1967. 154-199.
- . tiempos oscuros, Los. Madrid, 1981. Manuscrito inédito.
- . Topografía de un desnudo. Santiago de Chile: Editora Santiago, 1967.
- . Variaciones para muertos de percusión. Conjunto 1 (julio-agosto 1964): 19-47.
- . velero en la botella, El. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1973. 27-74.
- . víspera del dequello, La o El génesis fue mañana. Jorge Díaz. Ed. José Monleón. Madrid: Taurus, 1967. 91-109.

**2. Artículos, conferencias y prosa (en orden cronológico)**

- Díaz, Jorge, Alejandro Sieveking y Jaime Silva. 1963. "Tres Jóvenes Dramaturgos y un Cuestionario." EL Mercurio 30 junio: 13.
- Díaz, Jorge. 1967. "A manera de algo que no sé lo que es." Jorge Díaz. Ed. José Monleón. Madrid: Taurus Ediciones. 55-57.
- . 1970. "Reflections on the Chilean theatre." The Drama Review. [New York U] Trad. Joanne Pottlitzer. 14.2 (T46) (winter): 84-86.
- . 1971. "Notas sobre el nuevo teatro latinoamericano." Teatro difícil. Madrid: Escelicer, S. A. 29-31.
- . 1974. "Dos comunicaciones." Latin American Theatre Review. 4.1 (Fall): 73-78. [Contiene "Itinerario" y "La erosión del lenguaje"].
- . 1978. "El que avisa no es traidor." Teatro: Ceremonias de la soledad. Santiago de Chile: Editorial Nascimento. 55-57.
- . 1978. "Unas palabras que no explican nada." Teatro: Ceremonias de la soledad. Santiago de Chile: Editorial Nascimento.
- . 1983. "Lucha cuerpo a cuerpo conmigo mismo: Intento de autodifamación razonada." Estreno 9.2 (otoño): 3-6.
- . 1984. Entrevista, "Jorge Díaz: 'Quizás deje de escribir teatro,'" La Tercera 13 diciembre 1984: 32.
- . 1986. "Teatro y exilio: Una entrevista con Jorge Díaz." Gestos (2 noviembre): 146-154.
- . 1987. "Teatro chileno en el exilio." Diógenes: Anuario Crítico del Teatro Latinoamericano 1985. Ottawa: Girol Books. 101-108.
- . 1988. "Claves para una dramaturgia y un montaje." En manuscrito inédito de Un corazón lleno de lluvia. Madrid, 1989. i-ii.
- . 1989. "Claves para una dramaturgia y montaje." Un corazón lleno de lluvia. Manuscrito inédito. Madrid. i-ii.
- . 1991. Prólogo. Programa de Pablo Neruda viene volando, Santiago de Chile, 19 noviembre 1991
- . 1993a. "Epitafio." Conversaciones: El teatro nuestro de cada Díaz. Ed. Eduardo Guerrero del Río. Santiago de Chile: Reiss Producciones. 94.
- . 1993b. "Taquicardias." Conversaciones: El teatro nuestro de

cada Díaz. Ed. Eduardo Guerreño del Río. Santiago de Chile: Reiss Producciones. 91-93.

- . 1994a. "Radiantes laberintos: Perplejidades de un intérprete ciego," manuscrito inédito de conferencia pronunciada en el Graduate School y University Center, City U of New York, 20 abril 1994.
- . y Carlos Genovese. 1994b. "El memoricidio." Conferencia dialogada. Queens College, City U of New York, 21 abril.
- . y Carlos Genovese. 1994c. Manual de teatro escolar. Santiago de Chile: Editorial Salesiana.
- . 1996. "El secreto del sumario." Antología Subjetiva. 23-24.
- . 1997. Textículos ejemplares. Santiago de Chile: Red Internacional del Libro.

### 3. Entrevistas (en orden cronológico)

- Díaz, Jorge. 1968. Entrevista. "El nuevo Jorge Díaz." Por Yolanda Montecinos. Ecrán 9 enero: 43.
- . 1970. Entrevista. "Jorge Díaz y el humor negro en Madrid." Por Magdalena Aguirre. Paula 63 (mayo): 29-31.
  - . 1971. Entrevista. "Jorge Díaz regresa a Chile." Por María Luz Mellón. Madrid 29 setiembre: 12.
  - . 1972. Entrevista. "Jorge Díaz: Una entrevista." Por Andrés Gallardo. Aisthesis [Santiago de Chile] 7: 259-272.
  - . 1976. Entrevista. "Jorge Díaz: dramaturgo chileno, laureado en España." Por Juan Ramón Silva. La Discusión [Chillán, Chile] 12 abril 1976: 3.
  - . 1982. Entrevista, "Obra teatral de Jorge Díaz en España: Los últimos meses de Neruda en Chile," por M. Eugenia Román, La Tercera [Santiago] 20 junio 1982: 15.
  - . 1982. Entrevista, "Vuelve a Chile con una nueva ternura." Por Luisa Ulibarri, Clan (15 julio 1982): 70.
  - . 1984. Entrevista. "Lo no racionalizable en Jorge Díaz." Fortín Mapocho [Santiago de Chile] 29 octubre: 13.
  - . 1984. Entrevista. "Jorge Díaz: La felicidad no existe; es un

- espejismo efímero." Por María Olga Delpiano. El Mercurio [Santiago de Chile] (7 diciembre): 6.
- . 1985. Entrevista. "El desarraigo voluntario de Jorge Díaz." Por Eduardo Guerrero. Araucaria de Chile 30: 133-146.
- . 1986a. Entrevista. "Siempre he tratado de impedir que mi oficio me aparte de la gente." Por Eduardo Guerrero. Conjunto 70: 50-63.
- . 1986b. Entrevista, "Premio al desencanto," por Eduardo Guerrero, Hoy 3 al 9 febrero 1986: s. p.
- . 1986c. Entrevista. "Teatro y exilio: una entrevista con Jorge Díaz." Por Juan Armando Epple. Gestos (2 noviembre): 146-154.
- . 1986d. Entrevista. "Los jóvenes tienen la palabra más fresca y la visión más clara." Mercurio 7 diciembre: 15.
- . 1987. Entrevista, "Jorge Díaz afirma desde España: 'Mi obra sobre Matilde y Pablo Neruda tiene éxito acá,'" La Segunda 1 julio: 24.
- . 1990. Entrevista, "Jorge Díaz: 'Sólo necesito saber que de aquí no he perdido las claves del humor,'" por Carmen Rodríguez, La Epoca 18 noviembre: 12.
- . 1991a. Entrevista, "Ictus con Neruda en el redescubrimiento de América," sin título, [Santiago de Chile] 12 abril: 11.
- . 1991b. "Entrevista." Por Olga Araya Céspedes. Revista Ya [Madrid] 403 (11 junio): 8.
- . 1991c. Entrevista. "Un nudo ciego." Por Lily Urdinola. Caras [Santiago de Chile] noviembre: 40-42.
- . 1993a. Entrevista. Conversaciones: El teatro nuestro de cada Díaz. Por Eduardo Guerrero del Río. Santiago de Chile: Reiss Producciones, 17-90.
- . 1993b. Entrevista, "Serenio, solitario, agónico." Por Yael Zaliasnik, La Epoca 17 diciembre 1993, 5.
- . 1997. Entrevista. "El juego como forma de supervivencia." Por Yael Zaliasnik. "El juego en tres obras de Jorge Díaz." Tesis para grado de Magister en Letras, Pontificia U Católica de Chile (Santiago).

## B. Crítica sobre Jorge Díaz

### 1. Tesis (en orden alfabético)

Falino, Luis. Six Plays of Jorge Díaz: Theme and Structure. Diss. St. Louis U, 1969. Ann Arbor: UMI, 1976. 7020380.

Guerrero del Río, Eduardo y Sara Rojo de la Rosa. "Dos escritores claves en la dramaturgia chilena: Armando Mook y Jorge Díaz." Diss. Universidad Católica de Chile (Santiago), 1978.

Guerrero del Río, Eduardo. "El teatro hispanoamericano en Madrid desde 1939 hasta nuestros días." Diss. Universidad Complutense (Madrid), 1986.

Miralles-Etcheverry, Gabriela. "Constantes socio-políticas del teatro de Jorge Díaz: modelo dramático y referencialidad." Diss. Laval U (Quebec), 1992.

Neira Délano, Adelaida. "El artista en estado de emergencia." Tesina para el grado de Licenciada en Letras, Pontificia U Católica de Chile, 1997.

Saxe, Eugene Wayne. "An English Translation of Three Plays by Jorge Díaz: Requiem for a Sunflower; The Ship in the Bottle; and Topography of a Nude." Diss. U of Denver, 1969.

Spencer Ruz, Nancy M. "Harold Pinter and Jorge Díaz: A Study of the Theatre of the Absurd." Diss. U de Chile (Santiago), 1965.

Turpin, P. B. "Some Aspects of the Theatre of Jorge Díaz." Diss. U of Liverpool, 1969.

Walser, Leland Arthur. The Absurd in Selected Plays of Jorge Díaz. Diss. U of Utah, 1975. Ann Arbor: UMI, 1978. 7611305.

Zalacaín, Daniel. Marqués, Díaz, Gámbaro: Temas y técnicas absurdistas en el teatro hispanoamericano. Diss. U of North Carolina at Chapel Hill, 1976. Ann Arbor: UMI, 1978. 7717500.

Zaliasnik, Yael. "El juego en tres obras de Jorge Díaz." Tesis para el grado de Magister en Letras, Pontificia U Católica de Chile (Santiago), 1997.

### 2. Artículos, reseñas y crónicas de estrenos

Aragónés, Juan Emilio. "El teatro documental de Jorge Díaz." La

estafeta literaria [Madrid] 464 (1971): 26.

- Bisabarro, María Elena. "El boom de la novela erótica en España: *La sonrisa vertical*." Conference on Latin American Literature: Erotismo y Literatura: España y Latinoamérica, Montclair State University, 25 abril 1997.
- Blanco, Guillermo. "Tres para un retorno." Hoy 21 al 27 julio 1982: 47.
- Boling, Becky. "Crest or Pepsodent." Latin American Theatre Review 24.1 (otoño 1990): 93-103.
- Boyle, Catherine M. "From Resistance to Revelation: the Contemporary Theatre in Chile." The New Theatre Quarterly 15 (ag. 1988): 209-221.
- Bravo-Elizondo, Pedro. "Año teatral en Chile: 1986." Diógenes: Anuario Crítico del Teatro Latinoamericano 1986. Ed. Marina Pianca. Ottawa: Girol Books, 1987. 55-62.
- Briceño, Víctor. "Un recurso para dos historias." Cauce 120 (10 al 16 agosto 1987): 32. [Reseña de Ligeros de equipaje].
- Burgess, Ronald. "El cepillo de dientes: Empty Words, Empty Games?" Estreno 9.2 (otoño 1983): 29-31.
- Campbell, Trini. "La orgástula in Indiana." Latin America Theatre Review 8.1 (otoño 1974): 94-95.
- Celedón, Jaime. "ICTUS: Jorge Díaz." Primer Acto [Madrid] 69 (1965): 38.
- . "ICTUS ha dicho basta." Conjunto [La Habana] 3.7 (1968): 74.
- , et al. "Movimiento teatral chileno." Conjunto [La Habana] 3.7 (1968): 75-97.
- Claps, Gerardo. "Jorge Díaz, dramaturgo chileno." Comunidad [Santiago de Chile] 4.17 (1968): 105-13.
- Díez, María Teresa. "Celedón se defiende." La Segunda 21 julio 1982: 28. [Piel contra piel].
- Ehrmann, Hans. "Angustia del desarraigo." Ercilla [Santiago de Chile] 2712 (22 julio 1987): 33.
- . "Jorge Díaz dentro del panorama teatral chileno." Jorge Díaz. Ed. José Monleón. Madrid: Taurus Ediciones, 1967. 37-41.

- . "El Hombre de la Botella." Ercilla [Santiago de Chile] 11 julio 1962: s. p.
- . "Jorge Díaz en marcha atrás." Ercilla 9 junio 1970: 73.
- Epple, Juan Armando.
- "Exitosa presentación de 'Piel contra piel.'" La Tercera 1 agosto 1982: 52.
- Fajardo, Diógenes. "Aspecto mítico-ritual en dos obras de Jorge Díaz." Texto crítico 7.22-23 (jul.-dic. 1981): 310-323.
- Foxley, Ana María. "Cuando la vida no es." Hoy [Santiago de Chile] 382 (12 al 18 diciembre 1984): 49-50.
- . "Jorge Díaz: En viaje fugaz." Hoy 525 (10 al 16 agosto 1987): 45-46.
- . "La fascinación de un mirón." Hoy 387 (17 al 23 diciembre 1984): 38-40.
- . "Ligeros de equipaje." Hoy 522 (20 al 26 julio 1987): 37.
- . "Ventorro no cede el mando." Hoy 15 al 21 diciembre 1986: 48.
- Galich, Manuel. "Díaz-Uríz: proceso y condena de la ITT." Conjunto 21 (jul.-sept. 1974): 5-7.
- . "Variaciones sobre un teatro en percusión." Conjunto 15 (enero-marzo 1973): 12-14.
- García N., Italo. "El regreso de Jorge Díaz: su búsqueda e inquietudes." PEC [Santiago de Chile] 29 diciembre 1967: 21.
- Genovese, Carlos. "Jorge Díaz y yo." Conversaciones: El teatro nuestro de cada Díaz. Ed. Eduardo Guerrero del Río. Santiago de Chile: Reiss Producciones, 1993. 113-114.
- Giella, Miguel Angel. Prólogo. Opera inmóvil. Por Jorge Díaz. Alicante: Artes Gráficas Alcoy, S. A., 1994. 7-14.
- . "Transculturación y exilio: La otra orilla, de Jorge Díaz." De Lope de Vega a Roberto Cossa: Teatro español, iberoamericano y argentino. Ed. Osvaldo Pelletieri. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1994. 207-221.

- Guerrero del Río, Eduardo, ed. Conversaciones: El teatro nuestro de cada Díaz. Santiago de Chile: Reiss Producciones, 1993.
- Guerrero del Río, Edduardo. "Angustia del desarraigo." Ercilla 22 julio 1987: 33.
- . "Entrevista a Gaby Hernández." Conversaciones: El teatro nuestro de cada Díaz. Santiago de Chile: Reiss Producciones, 1993. 109-112.
- . "Entrevista a Julio Retamal." Conversaciones: El teatro nuestro de cada Díaz. Santiago de Chile: Reiss Producciones, 1993. 107-108.
- . "Ligeros de equipaje." El Mercurio 19 julio 1987: E12.
- . "Teatro chileno en el exilio." Literatura Chilena, creación y crítica [Madrid] 10.2-3 y 36-37 (abril-set. 1986): 58-60.
- . "Teatro chileno en Madrid." Literatura Chilena, creación y crítica. 10.2-3 y 36-37 (abril-sept. 1986): 64-66.
- . "Travesía entre dos mundos." Prólogo. Antología Subjetiva. Por Jorge Díaz. Santiago de Chile: Red Internacional del Libro, 1996. 11-20.
- Guzmán Bravo, Rosario. "Llorando y riendo se puede descifrar Piel contra piel." El Mercurio 16 julio 1982: 7.
- Holzappel, Tamara. "Jorge Díaz y la dinámica del absurdo teatral." Estreno 9.2 (1983): 32-35.
- "Jorge Díaz versus un generalito espantajo." Conjunto 38 (oct.-dic. 1978): 78-79.
- Kronik, John W. "Presentación." Estreno 9.2 (otoño 1983): 3.
- Lastra, Pedro. "De boca en boca," La Segunda, enero 1994: s. p.
- Larraín, Rosario. "Es una obra hecha con pequeñas sutilezas: Es como un largo poema." El Mercurio 10 julio 1987. 4. [Reseña de Ligeros de equipaje].
- "Liturgia para cuarto de baño." Revista del domingo [Santiago de Chile] (14 junio 1970): 5.
- López, Ramón. "Jorge Díaz: imagen fugaz en tres encuentros." Conversaciones: El teatro nuestro de cada Díaz. Ed. Eduardo Guerrero del Río. Santiago de Chile: Reiss Producciones, 1993.

115-16.

Mellón, María Luz. "Jorge Díaz regresa a Chile." Madrid 29 sept. 1971. s. p.

Molina-Lipsky, Lilian. "La incomunicación en dos dramas de Jorge Díaz." Estreno 9.2 (otoño 1983): 15-16.

Monleón, José. "Diálogo con Jorge Díaz." Primer Acto 69 (1965): 32-37.

---. "La pancarta." Primer Acto 134 (julio 1971): 62.

---. "Otra vez Jorge Díaz." Triunfo 1972: s. p.

---. "Una versión de Latinoamérica." Jorge Díaz. Ed. José Monleón. Madrid: Taurus, 1967. 11-36.

Mundt, Tito. "Liturgia para cornudos: ¿pitanza o genialidad?" La Tercera. Suplemento [Santiago de Chile] 7 junio 1970. 7.

Nigro, Kirsten. "Stage and audience: Jorge Díaz's El lugar donde mueren los mamíferos and Topografía de un desnudo." Estreno 9.2 (otoño 1983): 36-40.

Orenstein, Gloria Feman. "The Grand Grimoire of Black Humor: Eugene Ionesco, Robert Benayoun, Jorge Díaz." The Theater of the Marvelous: Surrealism and the Contemporary Stage. New York: New York UP, 1975. 148-91.

Pelletieri, Osvaldo, ed. De Lope de Vega a Roberto Cossa: Teatro español, iberoamericano y argentino. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1994. 207-221.

Piña, Juan Andrés. "Jorge Díaz: Ceremonias para la soledad." Mensaje 275 (diciembre 1978): 806-7.

---. "Jorge Díaz o la obsesión satírica." Hoy [Santiago de Chile] 15 al 21 junio 1977. 37-38.

---. "Jorge Díaz: la vanguardia teatral chilena." Teatro: Ceremonias de la soledad. Santiago: Editorial Nascimento, 1978. 7-50.

---. "El cepillo de dientes: Una nueva voz dramática en el teatro chileno." Conversaciones: El teatro nuestro de cada Díaz. Ed. Eduardo Guerrero. Santiago de Chile: Reiss Producciones, 1993. 117-18.

---. "Madrid en el corazón." Hoy 29 octubre al 5 noviembre 1978. 44-

45.

- Quackenbush, L. Howard. "Comentario estilístico-estructural sobre El lugar donde mueren los mamíferos." Teatro del absurdo hispanoamericano. México: Editorial Patria, 1987. 56-57.
- . "Comentario estilístico-estructural sobre Mata a tu prójimo como a ti mismo. Teatro del absurdo hispanoamericano. México: Editorial Patria, 1987. 232-234.
- . "Jorge Díaz, la desmitificación religiosa y el culto a la vida." Estreno 9.2 (otoño 1983): 9-12.
- Rea Green, Joan. "The Hero in Contemporary Spanish American Theatre: A case of Deminishing Returns." Latin American Theatre Review (Spring 1972): 19-27.
- Rodríguez, Orlando. "Americaliante rechazada por ceguera." Chile Hoy 2 noviembre 1973: 24.
- . "Jorge Díaz: Autor con percusión." Chile Hoy [Santiago de Chile] 1 (16 julio 1972): 20-21.
- Romero, Graciela. "Piel contra piel: Jubileo fantasmal." Vanidades 22.8 (13 abril 1982): 116.
- . "El cepillo." El Siglo [Santiago de Chile] 11 nov. 1966: s. p.
- Silva, Ana Josefa. "Oscuro vuelo compartido: El desconocido mundo marginal de los drogadictos," El Mercurio 15 julio 1988: 6.
- Silva, Samuel. "Crónica de un estreno anunciado." Bravo 61 (25 mayo 1982): 6. [Piel contra piel].
- Ulibarri, Luisa. "Jorge Díaz de paso por Chile." La Epoca 1 agosto 1987. 24.
- . "Ligeros de equipaje." La Epoca 24 julio 1987. s. p.
- Villegas, Juan. "Teatro y público: el teatro de Jorge Díaz." Estreno 9.2 (otoño 1983): 7-8.
- "Vuelven El automaturgo y El locutorio." La Discusión [Chillán, Chile] 2 sept. 1979: 2
- Woodyard, George W. "Jorge Díaz and the Liturgy of Violence." Dramatists in Revolt: The New Latin American Theatre. Eds. Leon F. Lyday and George W. Woodyard. Austin: U of Texas Press, 1976.

59-76.

- . "Jorge Díaz." Latin American Writers. Eds. Carlos A. Solé y María Isabel Abreu. 3 tomos. New York: Scribner's, 1989. 3: 1393-97.
- . "Ritual as Reality in Díaz's Mata a tu prójimo como a ti mismo." Estreno 9.2 (otoño 1983): 13-14.
- . "The two worlds of Jorge Díaz." Estreno 18.1 (primavera 1992): 20-22.

### C. Obras sobre teatro (teoría e historia)

- Albuquerque, Severino Joao. Violent Acts: A Study of Contemporary Latin American Theatre. Detroit: Wayne State UP, 1991.
- Alter, Jean. A Sociosemiotic Theory of Theatre. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1990.
- Aragónés, Juan Emilio. Veinte años de teatro español (1960-1980). Boulder, Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1987.
- Aristóteles. Poética. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1970.
- Artaud, Antonin. The Theatre and its Double. Trad. Mary Caroline Richards. New York: Grove Press, 1965.
- Barthes, Roland. "Elementos de semiología." La semiología. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1976. 15-70.
- . ¿Por dónde empezar?. Barcelona: Tusquets, 1974.
- Bentley, Eric, ed. La vida del drama. Barcelona: Ediciones Paidós, 1982.
- . The Theory of the Modern Stage. Harmondsworth: Penguin, 1968.
- Boal, Augusto. Teatro del oprimido. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1974.
- . Técnicas latinoamericanas de teatro popular. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1975.
- Bonilla, María y Stoyan Vladich. El teatro latinoamericano en busca de su identidad cultural. San José: Cultur Art, 1988.

- Bobes Naves, María del Carmen. Semiología de la obra dramática. Madrid: Taurus, 1987.
- Bravo-Elizondo, Pedro. "Año teatral en Chile: 1986." Diógenes: Anuario Crítico del Teatro Latinoamericano 1986. Ottawa: Girol Books, 1987. 55-62.
- . Teatro hispanoamericano de crítica social. Madrid: Colección Nova Scholar, 1975.
- Cánepa Guzmán, Mario. Gente de teatro, desde Camilo Henríquez hasta Jorge Díaz. Santiago de Chile: Arancibia, 1969.
- . El teatro en Chile, desde los indios hasta los teatros universitarios. Santiago de Chile: Arancibia, 1966.
- Castagnino, Raúl H. Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano contemporáneo. Buenos Aires: Editorial Nova, 1974.
- Cebrián, José Luis. Crónicas de mi país. Madrid: Ediciones El País, 1985.
- Corrigan, Robert W. Theatre in the Twentieth Century. New York: Grove Press, 1965.
- Cuadra, Fernando. "Apuntes para una visión social del teatro chileno." EAC (Escuela de Artes de la Comunicación) [Universidad Católica de Chile] 2 (1972): 49-52.
- Cypess, Sandra M. "Visual and Verbal Distances in the Mexican Theatre: The Plays of Elena Garro." Woman as Myth and Metaphor. Eds. Carmelo Virgilio y Naomi Lindstrom. Columbia: U of Missouri P, 1985. 44-62.
- Dauster, Frank. Historia del teatro hispanoamericano: Siglos XIX y XX. 2a. ed. rev. México: Ediciones Andrea, 1973.
- De la Parra, Marco Antonio. Entrevista. "El nuevo teatro chileno." Por María de la Luz Hurtado. La escena latinoamericana [Carleton U, Ottawa] 3 (diciembre 1989): 37-42.
- Díez, María Teresa. "Siete dramaturgos y su compromiso." EAC (Escuela de Artes de la Comunicación) [Universidad Católica de Chile] 1 (enero 1972): 59-66.
- Durán Cerda, Julio. "El teatro chileno en nuestros días." Teatro chileno contemporáneo. Madrid: Editorial Aguilar, 1970.

- Eidelberg, Nora. Teatro experimental hispanoamericano 1960-1980: la realidad social como manipulación. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Studies, 1985.
- Elam, Keir. The Semiotics of Theatre and Drama. Londres: Methuen, 1980.
- Ehrmann, Hans. "Theatre in Chile: A Middle-Class Conundrum." The Drama Review (T46) (winter 1970): 77-83.
- Esslin, Martin. Brecht: The Man and His Work. New York: Doubleday, 1961.
- . The Field of Drama: How the Signs of Drama Create Meaning on Stage and Screen. London: Methuen, 1987.
- . Reflections: Essays in Modern Theatre. Garden City, New York: Doubleday, 1969.
- . The Theatre of the Absurd. New York: Doubleday, 1969.
- . "Violence in Modern drama." Reflections: Essays on Modern Theatre. New York: Doubleday, 1969. 159-175.
- Falino, Luis. "Theatre Notes from Chile." Latin American Theatre Review 1970: 67-70.
- Fischer-Lichte, Erika. The Semiotics of Theater. Trad. Jeremy Gaines y Doris L. Jones. Bloomington: Indiana UP, 1992.
- Fraser, John. Violence in the Arts. Cambridge: Cambridge UP, 1976.
- Gassner, John. Form and Idea in Modern Drama. New York: The Dryden P, 1956.
- Genovese, Carlos. "Ficción y realidad en el teatro latinoamericano: Crónica de un caso chileno." Espacio de crítica e investigación teatral [Buenos Aires] 2.4 (julio 1988): 7-14.
- Giordano, Enrique. La teatralización de la obra dramática, de Florencio Sánchez a Roberto Arlt. México: Premia Editora de Libros, S.A., 1982.
- Grossvogel, D. I. The Blasphemers: The Theatre of Brecht, Ionesco, Beckett, Genet. Ithaca: Cornell UP, 1965.
- Grotowski, Jerzi. Hacia un teatro pobre. México: Siglo XXI Editores,

1987.

- Huerta Calvo, Javier. El teatro en el siglo XX. Madrid: Editorial Playor, 1985.
- Hurtado, María de la Luz, Carlos Ochsenius y Hernán Vidal. Teatro chileno de la crisis institucional: 1973-1980. Antología crítica. Minneapolis, Minnesota: Minnesota Latin American Series, CENECA, 1982.
- Ionesco, Eugene. Notas y contranotas. Buenos Aires: Losada, 1965.
- Knapp Jones, Willis. Behind Spanish American Footlights. Austin: University of Texas, 1966.
- Kowzan, Tadeusz. "El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo." El teatro y su crisis actual. Ed. Theodor W. Adorno et al. Caracas: Monte Avila Editores, 1969. 5-50.
- Ladeira, Ricardo. "Veinte años de más paciencia: Crítica y teatro españoles de 1960 a 1980." Veinte años de teatro español (1960-1980). Por Juan Emilio Aragonés. Boulder, Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1987. 5-9.
- Lorenzo, Ana María y Orbit E. Negri. Aproximación semiótica a un texto dramático. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra, 1978.
- Lyday, Leon F. y George W. Woodyard, eds. Dramatists in Revolt. Austin: U of Texas P, 1976.
- Monleón, José. Treinta años de teatro de la derecha. Barcelona: Tusquets, 1971.
- Morris, Kelly, ed. Genet/Ionesco: The Theatre of the Double. New York: Bantam Books, 1969.
- Neglia, Erminio. El hecho teatral en Hispanoamérica. Roma: Bulzoni Editore, 1985.
- Obregón, Osvaldo. "Teatristas latinoamericanos en Francia: los problemas del exilio." Diógenes 1985. Girol Books, 1987. 109-121.
- O'Connor, Patricia. "La primera década post-franquista: un balance." Gestos 2.3 (abril, 1987): 122.
- Orenstein, Gloria Fenman. The Theatre of the Marvelous: Surrealism and the Contemporary Stage. New York: New York UP, 1975.

- Pavis, Patrice. Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología. Trad. Fernando de Toro. Barcelona: Ediciones Paidós, 1980.
- Pelletieri, Osvaldo ed., De Lope de Vega a Roberto Cossa: Teatro español, iberoamericano y argentino. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1994.
- . "El realismo en el teatro argentino de los años sesenta," Espacio de crítica e investigación teatral, 1 (septiembre, 1986): 99-113.
- Perales, Rosalina. Teatro hispanoamericano contemporáneo 1967-1987. México: Grupo Editorial Gaceta, S.A., 1989.
- Pereira Poza, Sergio. "La Negra Ester." La Escena Latinoamericana [Carleton U, Ottawa] 3 (dic. 1989): 20.
- Piga, Domingo. "Declaración de principios del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile." Conjunto 3.7 (19
- Piga, Domingo. Dos generaciones del teatro chileno. Santiago de Chile: Publicaciones Escuela de Teatro, U de Chile, 1963.
- , y Orlando Rodríguez Teatro chileno del Siglo XX. Santiago de Chile: Publicaciones Escuela de Teatro, Univ. de Chile, 1964.
- Piña, Juan Andrés. "Repaso a trece años de crítica teatral." Literatura Chilena, creación y crítica [Madrid] 10.2-3 y 36-37 (abril-set. 1986): 11-16.
- Quackenbush, Howard L. "The Other *Pastorelas* of Spanish American Drama." Latin American Theatre Review 6.2 (1973): 55-80.
- . Teatro del absurdo hispanoamericano. Ciudad de Mexico: Editorial Patria, 1987.
- Ragué-Arias, María-José. El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy). Barcelona: Editorial Ariel, S. A., 1996.
- Ramos Foster, Virginia. "Variations of Latin American Third World Drama." Latin American Literary Review 2.3 (Fall-Winter 1973): 35-43.
- Rivera-Rodas, Oscar. El metateatro y la dramática de Vargas Llosa. Philadelphia: John Benjamin, 1992.
- Rivers, Elias L., ed. Things Done with Words: Speech Acts in Hispanic

- Drama. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, Hispanic Monographs, 1986.
- Rizk, Beatriz J. El nuevo teatro latinoamericano: una lectura histórica. Minneapolis: The Prisma Institute, 1987.
- Rodríguez B., Orlando. "La dramaturgia chilena en los últimos 20 años." Revista de Estudios de Teatro [Santiago de Chile] 3 (1960): 41.
- . "Síntesis de la evolución del teatro chileno." Apuntes [Santiago de Chile] 10 (abril 1961): 5-30.
- . Teatro chileno: su dimensión social. Santiago de Chile: Editora Nacional Quimantú, 1973.
- . "Veinte años de teatro universitario." Escenario [Santiago de Chile] 1.3 (junio 1961): 4.
- Rojo, Grinor. Muerte y resurrección del teatro chileno 1973-1983. Madrid: Libros del Meridión, 1985.
- , y Sara Rojo. "Teatro chileno: 1983-1987." Alba de América [Westminster, California] 7.12 y 13 (1989): 159-88.
- Sastre, Alfonso. "Siete autores en busca de un teatro." Conjunto 3.6 (enero 1986): 12.
- Salinas, María Teresa. "Griffero, una nueva perspectiva: el teatro de imágenes." Teatro chileno: dentro/fuera. [Madrid] 10.2 y 3, 36 y 37 (abril-sept. 1986): 27-30.
- Saz, Agustín del. Teatro social hispanoamericano. Barcelona: Labor, 1967.
- Solórzano, Carlos. El teatro hispanoamericano. 2 tomos. México; Fondo de Cultura Económica, 1973.
- Staif, Kive. "Consideraciones sobre la crítica teatral." Revista de Estudios de Teatro 2.6 (1963): 39-43.
- Suárez Radillo, Carlos Miguel. Lo social en el teatro hispanoamericano contemporáneo. Caracas: Equinoccio, Editorial de la Universidad Simón Bolívar, 1976.
- . "El teatro chileno actual y las universidades como fuerzas propulsoras." Revista Interamericana de Bibliografía 12 (enero 1972): 18-29.

- Serrano, Sebastián. La semiótica, una introducción a la teoría de los signos. Barcelona: Montecinos Editores, 1981.
- Talens, Jenaro et al. Elementos para una semiótica del texto artístico. Madrid: Ediciones Cátedra, 1983.
- Taylor, Diana. Theatre of Crisis: Drama and Politics in Latin America. Lexington, Kentucky: The UP of Kentucky, 1990.
- Taylor, John Russell. Teatro de la ira. Trad. Floreal Mazía. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1968.
- Todorov, Tzvetan. "La descripción de la significación en la literatura." La semiología. Eds. Roland Barthes y otros. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1976. 105-114.
- Tordera Sáez, Antonio. "Teoría y técnica del análisis teatral." Elementos para una semiótica del texto artístico. Eds. Jenaro Talens y otros. Madrid: Ediciones Cátedra, 1983. 157-199.
- Toro, Fernando. "Objeto y práctica de la semiología teatral: El espectáculo." Espacio de crítica e investigación teatral. [Buenos Aires] 1.4 (julio 1988): 57-62.
- Valjalo, David. "Se levanta el telón." Literatura Chilena, creación y crítica [Madrid] 10:2-3 y 36-37 (abril-sept. 1986): 2-3.
- Vidal, Hernán. Dictadura militar, trauma social e inauguración de la sociología del teatro en Chile. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1991.
- Villegas, Juan. "Discurso crítico hegemónico y discursos teatrales marginales: El caso de Chile." Literatura Chilena: creación y crítica 10.2-3 y 36-37 ((abril-sept. 1986): 4-7.
- . Interpretación y análisis del texto dramático. Ottawa: Girol Books, Inc., 1982.
- . "La no marginalidad de la marginalidad: Teatro chileno contemporáneo." Alba de América 7.12-13 (1989): 187-204.
- Vodanovic, Sergio. "La experiencia teatral chilena, ayer-hoy-mañana." EAC (Escuela de Artes de la Comunicación), Universidad Católica de Chile, 1 (enero 1972): 8-16.
- Wellwarth, George. Spanish Underground Drama. University Park: Pennsylvania State U P, 1972.

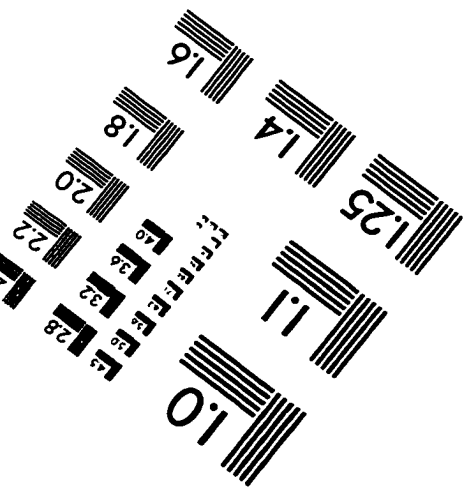
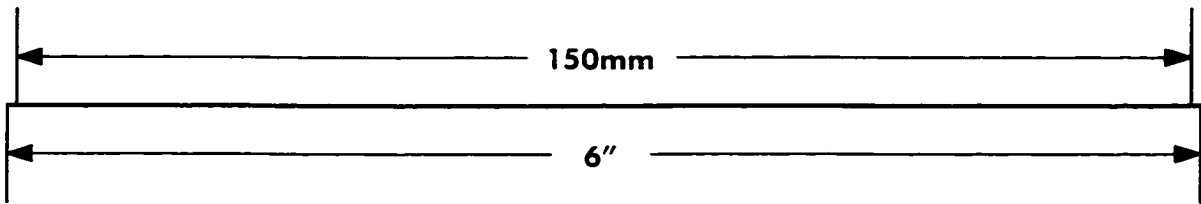
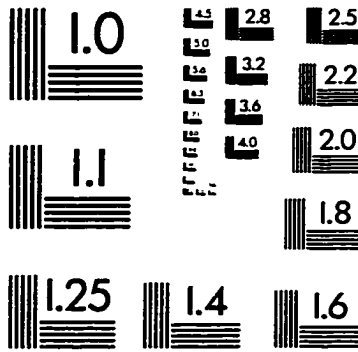
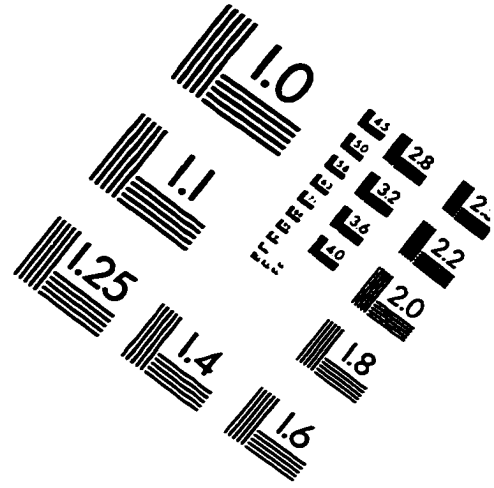
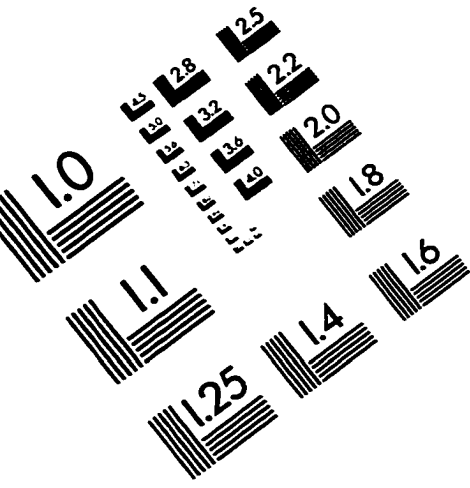
Wittig, Susan. "Towards a Semiotic Theory of Drama." Educational Theatre Journal 26 (1974): 441-54.

Woodyard, George. "The Theatre of the Absurd in Spanish America." Comparative Drama. 3.3 (otoño 1969): 183-92.

Wolf, Egon. "Crisis de impaciencia." EAC (Escuela de Artes de la Comunicación), Universidad Católica de Chile, 1 (enero 1972): 18-20.

Zalacaín, Daniel. "El asesinato simbólico en cuatro piezas dramáticas hispanoamericanas." Latin American Theatre Review (otoño 1985): 23-27.

# IMAGE EVALUATION TEST TARGET (QA-3)



**APPLIED IMAGE .inc**  
1653 East Main Street  
Rochester, NY 14609 USA  
Phone: 716/482-0300  
Fax: 716/288-5989

© 1993, Applied Image, Inc., All Rights Reserved

