

Tesis Doctoral

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E
HISPANOAMERICANA



« ENTRE DOS ORILLAS: JORGE DÍAZ (1930-2007). UNA
APROXIMACIÓN A SU OBRA DRAMÁTICA »

Autora: MARÍA MAGDALENA ROBLES POVEDA
Directora: Dra. M. ÁNGELES PÉREZ LÓPEZ

2015

Tesis Doctoral

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA



« ENTRE DOS ORILLAS: JORGE DÍAZ (1930-2007). UNA
APROXIMACIÓN A SU OBRA DRAMÁTICA »

Autora: MARÍA MAGDALENA ROBLES POVEDA

Tesis Doctoral dirigido por la Dra. D^a. M. Ángeles Pérez López presentado en el Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, Facultad de Filología, Universidad de Salamanca.

V^o B^o
La Directora del Trabajo

La Autora

Fdo.: M. Ángeles Pérez López

Fdo.: María Magdalena Robles Poveda

2015

A Zeky,
por el amor y todo lo que ello significa

“Las palabras son las que me hacen
revivir cada mañana,
las que determinan
la existencia de las cosas,
la existencia de uno mismo”
(Jorge Díaz)

ÍNDICE

PRÓLOGO.....	9
INTRODUCCIÓN. CONTEXTUALIZACIÓN DE UN DRAMATURGO.....	13
CAPÍTULO I. ICTUS Y DÍAZ (1956-1965)	25
I.1. INTRODUCCIÓN. EL TEATRO ICTUS Y EL NUEVO TEATRO CHILENO.....	25
I.1.1. SU HISTORIA.....	29
I.1.2. ICTUS Y EL TEATRO DE CREACIÓN COLECTIVA.....	36
I.2. JORGE DÍAZ EN ICTUS: UN ARQUITECTO QUE DESCUBRE LA PALABRA EN EL ESCENARIO.....	41
I.3. LA PRESENCIA DEL ABSURDISMO HISPANOAMERICANO EN ALGUNAS DE SUS OBRAS.....	55
I.3.1. <i>EL CEPILLO DE DIENTES</i>	64
I.3.2. <i>UN HOMBRE LLAMADO ISLA</i>	81
I.3.3. <i>RÉQUIEM POR UN GIRASOL</i>	88
I.3.4. <i>EL VELERO EN LA BOTELLA</i>	96
I.3.5. <i>EL LUGAR DONDE MUEREN LOS MAMÍFEROS</i>	104
I.3.6. <i>VARIACIONES PARA MUERTOS EN PERCUSIÓN</i>	112
CAPÍTULO II. UN BILLETE DE IDA A ESPAÑA (1965-1969)	123
II.1. HACIA UN TEATRO MÁS SOCIAL <i>TOPOGRAFÍA DE UN DESNUDO</i> E <i>INTRODUCCIÓN AL ELEFANTE Y OTRAS ZOOLOGÍAS</i>	132
II.1.1. <i>TOPOGRAFÍA DE UN DESNUDO</i>	135
II.1.2. <i>INTRODUCCIÓN AL ELEFANTE Y OTRAS ZOOLOGÍAS</i>	142
II.2. REMINISCENCIAS DEL ABSURDO. <i>LA VÍSPERA DEL DEGÜELLO</i> O <i>EL GÉNESIS FUE MAÑANA</i>	149
II.3. DE LA DISTORSIÓN GROTESCA DEL LENGUAJE A LA TENTACIÓN DE LA MUDEZ TOTAL. <i>CEREMONIA ORTOPÉDICA</i> Y <i>LA ORGÁSTULA</i>	158
II.3.1. <i>CEREMONIA ORTOPÉDICA</i>	158
II.3.2. <i>LA ORGÁSTULA</i>	164
CAPÍTULO III. DE LA ITINERANCIA A LA SOLEDAD DE LA ESCRITURA (1969-1990)	169
III.1. EL AMOR Y EL JUEGO EN LAS RELACIONES INTERPERSONALES.....	184
III.1.1. <i>MATA A TU PRÓJIMO COMO A TI MISMO</i>	185
III.1.2. <i>EL LOCUTORIO</i>	191
III.1.3. <i>ECUACIÓN</i> Y <i>UN OMBLIGO PARA DOS</i>	197
III.1.4. <i>OSCURO VUELO COMPARTIDO</i>	204
III.1.5. <i>PIEL CONTRA PIEL</i>	209
III.2. TESTIMONIO DE DOS MUNDOS.....	217
III.2.1. <i>LA PANCARTA O ESTÁ ESTRICTAMENTE PROHIBIDO TODO LO QUE NO ES OBLIGATORIO</i>	218
III.2.2. <i>AMERICALIEN</i>	223
III.2.3. <i>MEAR CONTRA EL VIENTO</i>	233
III.2.4. <i>ASÍ EN LA TIERRA COMO EN EL SUELO (LAS HORMIGAS)</i>	238

III.2.5. <i>LA MANIFESTACIÓN</i>	243
III.2.6. <i>UN DÍA ES UN DÍA (LA CARNE HERIDA DE LOS SUEÑOS)</i>	245
III.2.7 <i>LAS CICATRICES DE LA MEMORIA (AYER, SIN IR MÁS LEJOS)</i>	250
III.3. LOS TIEMPOS OSCUROS EN LA DISTANCIA DEL EXILIO	256
III.3.1. <i>TODA ESTA LARGA NOCHE (CANTO SUBTERRÁNEO PARA BLINDAR UNA PALOMA)</i>	264
III.3.2. <i>LIGEROS DE EQUIPAJE</i>	269
III.3.3. <i>DICEN QUE LA DISTANCIA ES EL OLVIDO</i>	275
III.3.4. <i>MUERO, LUEGO EXISTO</i>	279
III.3.5. <i>LA OTRA ORILLA (LA MAREJADA)</i>	283
CAPÍTULO IV. DE REGRESO A CHILE (1990-2007)	289
IV. 1.LA PRESENCIA DE PABLO NERUDA	300
IV.1.1. <i>DESDE LA SANGRE Y EL SILENCIO (FULGOR Y MUERTE DE PABLO NERUDA)</i>	300
IV.1.2. <i>PABLO NERUDA VIENE VOLANDO</i>	308
IV.2. <i>EL QUIJOTE NO EXISTE</i>	317
IV.3. DE ANTOLOGÍAS	323
IV.3.1. <i>ANTOLOGÍA SUBJETIVA</i>	323
IV.3.1.1. LO GROTESCO	323
<i>ÓPERA INMÓVIL (DULCE ESTERCOLERO)</i>	324
IV.3.1.2. LA VIOLENCIA AGAZAPADA	329
<i>PAISAJE EN LA NIEBLA CON FIGURAS (EL ESTUPOR, CONTRA EL ÁNGEL Y LA NOCHE)</i>	329
IV. 3.1.3. LOS TIEMPOS OSCUROS.....	337
IV.3.1.4. TESTIMONIOS DE DOS MUNDOS	338
<i>UN CORAZÓN LLENO DE LLUVIA</i>	338
<i>EL JAGUAR AZUL</i>	343
<i>EL GUANTE DE HIERRO</i>	349
IV.3.1.5. MÁSCARAS, ESPEJOS Y REFLEJOS	353
<i>NADIE ES PROFETA EN SU ESPEJO</i>	353
<i>VIAJE A LA PENUMBRA</i>	359
IV.3.1.6. LA NARRACIÓN ORAL.....	364
<i>POR ARTE DE MAR (ESPECTÁCULO DE NARRACIÓN ORAL)</i>	364
IV.3.2. <i>LOS ÚLTIMOS DÍAZ DEL MILENIO</i>	368
<i>LA MARIPOSA DE LA LUZ</i>	369
<i>TIERRA DE NADIE (CEREMONIA CON ARCÁNGELES Y PERROS)</i>	372
<i>LA CICATRIZ</i>	376
<i>ZONA DE TURBULENCIA</i>	379
<i>LA MIRADA OSCURA</i>	383
<i>LA DIONISEA</i>	386

IV.3.3. LA ORGÁSTULA Y OTROS ACTOS INCONFESABLES.....	390
<i>ANDREA</i>	390
<i>EPITAFIO PARA UN ZAPATO ENTERRADO VIVO</i>	393
<i>WINNIPEG, EL CONFÍN DE LA ESPERANZA</i>	395
<i>CUARTETO DESAFINADO</i>	398
<i>ANTES DE ENTRAR, DEJEN SALIR</i>	401
<i>FEDERICO, EL NIÑO QUE CUMPLE 100 AÑOS</i>	404
<i>RAZÓN DE SER</i>	406
<i>EL NAUFRAGIO INTERMINABLE</i>	408
IV.3.4. ANTOLOGÍA DE LA PERPLEJIDAD.....	410
<i>DEVUÉLVEME EL ROSARIO DE MI MADRE Y QUÉDATE CON TODO LO DE MARX</i>	411
<i>EL DESVARÍO</i>	417
<i>CUERPOS CANTADOS</i>	422
<i>CANCIÓN DE CUNA PARA UN ANARQUISTA</i>	426
<i>EL VALS DE LAS SOLAS</i>	432
IV.3.5. NÁUFRAGOS DE LA MEMORIA.....	438
<i>PÁJAROS EN LA TORMENTA</i>	439
<i>LA MANO INOCENTE</i>	441
<i>EXIT</i>	443
CONCLUSIONES	447
BIBLIOGRAFÍA	469
I. BIBLIOGRAFÍA DE JORGE DÍAZ	469
I.1. OBRAS DE TEATRO PUBLICADAS.....	469
I.2. TEATRO ESCOLAR	474
I.3. LITERATURA INFANTIL	474
I.4. NARRATIVA BREVE.....	475
I.5. ARTÍCULOS.....	475
I.6. ANTOLOGÍAS.....	476
II. MATERIAL AUDIOVISUAL (REGISTROS SONOROS, PROGRAMAS, FOTOGRAFÍAS, ETC.).....	476
III. BIBLIOGRAFÍA SOBRE JORGE DÍAZ	477
III.1. LIBROS Y ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN LITERARIA	477
III.2. ARTÍCULOS EN PRENSA	481
IV. BIBLIOGRAFÍA GENERAL SOBRE EL TEATRO HISPANOAMERICANO CONTEMPORÁNEO	523
V. BIBLIOGRAFÍA SOBRE EL TEATRO CHILENO CONTEMPORÁNEO.....	529
VI. BIBLIOGRAFÍA SOBRE EL TEATRO DEL ABSURDO	535
VII. OTRAS OBRAS CITADAS.....	540

ANEXO	543
I. ENTREVISTA CON JORGE DÍAZ	543
II. ENTREVISTA A CARLA CRISTI Y JAIME CELEDÓN, LOS DOS ACTORES DE <i>EL CEPILLO DE DIENTES</i>	565
III. RELACIÓN CRONOLÓGICA DE LAS OBRAS ESCRITAS POR JORGE DÍAZ ENTRE 1957 Y 2007.	571
III. 1. TEATRO.....	571
III. 2. TEATRO PARA NIÑOS	578
III.3. RADIO	581
III.4. TELEVISIÓN.....	583
III.5. TEATRO ESCOLAR	583
III.6. LITERATURA INFANTIL.....	584
III.7. NARRATIVA BREVE	584
IV. PREMIOS.....	585
IV.1. TEATRO	585
IV.2. TEATRO PARA NIÑOS.....	587
V. OBRAS ESTRENADAS POR EL TEATRO ICTUS	589

PRÓLOGO

Si, desde siempre, la palabra ha sido el medio principal de comunicación entre los seres humanos, para un hombre dedicado a la dramaturgia, como es Jorge Díaz, no es sólo un componente imprescindible en su trabajo, sino que llena y da sentido a su vida. Adentrarnos en el mundo de historias y personajes de uno de los dramaturgos de mayor relevancia en el panorama teatral de ambos lados del Atlántico, fue el objetivo primordial de la tesina que supuso para mí el inicio a la investigación literaria. No recuerdo de manera clara cómo llegó el nombre de Jorge Díaz a mis oídos, sin embargo, sé que nunca podré olvidar la huella que me produjo una de sus piezas: *El lugar donde mueren los mamíferos* (1963), una obra de teatro que distaba mucho de lo que yo había leído hasta entonces sobre el drama hispanoamericano y que me resultaba sencilla y cercana. Con esto no quiero decir que las piezas de Jorge Díaz sean fáciles y simples, pero la sensación que tuve en ese primer momento de contacto con su obra fue de una extraordinaria familiaridad y cercanía que no habían provocado en mí las piezas de otros autores. Con el tiempo sentí la necesidad de leer otras de sus obras, y puesto que tenía que escoger un tema para mi tesina, decidí dedicarla a uno de los autores más desconocidos por el público español y que más me habían fascinado desde la primera hasta la última línea. Pero, ¿por dónde empezar? ¿Cómo situar a Jorge Díaz dentro del drama hispanoamericano? ¿Cómo son sus comienzos? ¿Por qué decide dedicarse al teatro? ¿Por qué su ‘huida’ a España? ¿Tuvo que ver algo la dictadura de Augusto Pinochet? ¿Fue realmente una emigración o se debió a motivos políticos? ¿Qué tipo de teatro escribió durante su larga estancia en nuestro país? Éstas fueron algunas de las dudas que me surgieron nada más comenzar mi investigación y a las que poco a poco fui dando respuesta gracias a personas como el director de la Escuela de Teatro de Chile Eduardo Guerrero del Río y el mismo Jorge Díaz. La entrevista que tuve con el dramaturgo en el verano del 2003, no sólo me sirvió para solucionar muchas de mis lagunas, dudas en definitiva, sino que me permitió acercarme a su persona y darme cuenta de que Díaz jugaba con sus obras; disfrutaba con sus pequeños mundos de ficción al igual que un niño con un juguete

nuevo. Hace que te involucres en la pieza tanto como él y termines divirtiéndote. Ahí radica el éxito de sus creaciones; nos cautivan porque el mismo autor disfrutaba con ellas. Al igual que todo juego infantil sin un final cerrado, para él cada texto era un producto inacabado con múltiples posibilidades de escenificación.

Bajo el título *Jorge Díaz: La distorsión grotesca del lenguaje. El absurdismo hispanoamericano en varias de sus obras*, la tesina se concibió en tres partes fundamentales: partiendo del surgimiento y desarrollo del nuevo teatro chileno de mediados del siglo XX, nos acercamos a aquellos aspectos más destacados de vida de Jorge Díaz, que nos permitía comprender mejor el significado de sus principales creaciones. Para terminar nos centramos en algunas de ellas que le convirtieron en exponente del teatro absurdista hispanoamericano y donde el lenguaje, medio de expresión, abandona su capacidad de comunicación para convertirse en una fórmula vacía y predeterminada: *El cepillo de dientes* (1960), *Réquiem por un girasol* (1961), *El velero en la botella* (1962), *El lugar donde mueren los mamíferos* (1963), *La víspera del degüello o El génesis fue mañana* (1965) y *La orgástula* (1969).

En la tesis que ahora llevaremos a cabo, queremos ir un poco más allá. Adentrarnos en el universo creado por Díaz e investigar las obras más importantes de su dilatada carrera como dramaturgo. No obstante, nos centraremos sólo en aquellas que el mismo autor clasificó como teatro para adultos y que más repercusión tuvieron en el escenario¹. Nuestra intención es realizar una visión de su obra en un conjunto, así como sus diferentes etapas como creador y las circunstancias que las determinaron. Para ello dividiremos su obra en cuatro periodos que consideramos fundamentales y cuyas circunstancias marcaron su producción dramática: sus inicios en Chile de la mano del teatro Ictus en el que la influencia del teatro del absurdo se hace muy presente (1956-1965); su viaje a España, donde, desde la distancia, ofrece una imagen de Hispanoamérica menos individualizada y más social,

¹ Uno de los problemas que se encuentran en la investigación teatral es la publicación del texto dramático ya que no es necesario para su escenificación. Por lo tanto, analizaremos aquellas obras que han sido publicadas, atendiendo a la edición impresa en orden cronológico. En algunos casos, dada la importancia de la pieza, hemos logrado conseguir una copia del manuscrito mecanografiado por el autor. Hay que tener en cuenta que para Díaz sus obras estaban en constante cambio; por lo que no es difícil encontrar ediciones donde se modifica el texto e, incluso, a veces sólo el título.

mientras que, sin olvidar el teatro de su etapa anterior, se encamina hacia la problemática de la incomunicación y su proceso regenerador: de la distorsión grotesca del lenguaje hasta la tentación de la mudez total (1965-1969). Después de esta etapa de transición, decide asentarse definitivamente en España e inicia en un primer momento un teatro itinerante que abandona con la llegada de la democracia para dedicarse a escribir en soledad (1969-1990). En esta etapa veremos tres tipos de obras: las que se acercan a un teatro donde las relaciones personales se basan en juegos de amor y supervivencia, y un teatro social que evoluciona, debido a las circunstancias históricas de España y Chile, hacia un teatro político, más combativo y berigerante en el que se tratará el tema del exilio y sus consecuencias. Por último, durante sus últimos años decide volver a Chile (1990-2007) para establecer un diálogo más directo con el teatro chileno y las nuevas problemáticas sociales: la recuperación de un pasado histórico, los problemas generacionales o la historia reciente contada desde la perspectiva de seres marginales, son algunas de ellas.

¿Es Díaz un dramaturgo del absurdismo chileno? ¿Participó activamente en el teatro contingente? ¿Cuál es su vinculación con el teatro español y el teatro chileno de su tiempo? ¿Tiene un teatro más personal y centrado en las relaciones humanas? ¿Qué constantes se repiten a lo largo de los años en su obra? ¿Se puede considerar a Jorge Díaz como un dramaturgo hispanoamericano en el sentido más amplio de la palabra? Éstas son algunas de las preguntas que intentaremos dar respuesta en esta tesis doctoral que supone, para mí, el desarrollo y crecimiento en la investigación literaria.

Finalmente, quiero hacer constar mi agradecimiento a todas aquellas personas que, de una manera u otra, han contribuido a que esta labor se realice, en especial a la ayuda desinteresada del director de la Escuela de Teatro de Chile Eduardo Guerrero del Río, quien me dio la posibilidad de conocer en persona a uno de los dramaturgos que más han contribuido al desarrollo del teatro de habla hispánica, Jorge Díaz. Mi más profundo agradecimiento también a él por su colaboración. A Carla Cristi y Jaime Celedón por la interesante conversación que tuvimos en Chile durante el 50 aniversario del Teatro Ictus. A la Escuela de Teatro y la Universidad Católica de Chile por facilitarme la investigación. Mi

recuerdo más grato a la Dra. María Ángeles Pérez López pues, sin sus sabios consejos y orientaciones literarias, no hubiera sido posible este trabajo. A Ramiro y Luisa, mis padres, por su cariño y apoyo incondicional; y a Ezequiel, mi marido, quien me enseñó a confiar en mis posibilidades y me transmitió la fuerza para seguir adelante. A todos ellos mi más sincero agradecimiento.

INTRODUCCIÓN. CONTEXTUALIZACIÓN DE UN DRAMATURGO

El dramaturgo (fragmentos)

Juglarón con afonía
Equilibrista minusválido
Espejo cóncavo y convexo
Transgresor domesticado
Manipulador de la palabra
Artesano del refrito
Parlanchín amordazado
Verbalizador de los silencios
Voyeur de la miseria ajena
Artista del zurcido y el remiendo
Demente cuerdo alucinado
Cronista de los tiempos
Constructor de casa de muñecas
Fabulador de ráfagas de aire
Espía compulsivo de pasiones
Plañidero irrecuperable
Víctima de imaginarios agravios
de sus compañeros de farándula
Travestido con todos los pelajes
desertor pertinaz del escenario
sólo vuelve a la escena si lo llaman
para agradecer los aplausos
Prófugo de la literatura
defiende textos imposibles
que produce asfixia a los actores
colapsando el montaje
con el trompo mortal de las metáforas
Raterillo impune que devora
digiere y plagia las ideas de otros
Descodificador de los discursos
Funámbulo mareado
intenta lo imposible
en el trapecio volador
de las palabras
[...]
Durante mucho tiempo él ha tratado
de ser fiel a dos bandos: la literatura
y el escenario. Y como consecuencia,
ha sido traidor a las dos patrias.
Expulsado de ambos territorios
dando excusas a todos, suplicando
ser admitido en el Club exclusivo
del exquisito Parnaso literario
[...]
La duda lo persigue y lo defiende
como un pequeño dios semi impotente

quisquilloso defensor de sus visiones.
Tiene un teloncillo remendado
en algún rincón de la cabeza
y cuando se abre para él, asiste
a una representación privada
donde sus fantoches cobran vida
se persiguen, se aman, se desnudan
cuando el pequeño Dios lo determina.

[...]

Qué trance más difícil
pasar de la palabra escrita
tan ordenada ella, tan modosa,
tan limpia y gramatical
tan propedéutica
tan aséptica, pulcra y alfabética,
a la palabra hablada, respirada,
tosida con flemas o sin ellas,
esa palabra, a veces, tan furcienta
perdida en un jardín de pesadilla
o hecha puré en la dicción obscena
de un triste actor de pacotilla.
Y para su dolor esa palabra
la sostiene un cuerpo vulnerable
un penoso saco de miserias
que trastabilla y se gargajea
un cuerpo que tiene leyes propias
tan alejadas de la Ilustre Real
y Mayestática Academia de la Lengua.
Exhibicionista confeso y reincidente
se desnuda en cada parlamento
y cobardemente cubre sus vergüenzas
con hoja de la parra literaria.
Escribiendo evita la neurosis
el homicidio y otras perversiones
porque con su psicodrama colectivo
da rienda suelta y desahoga
todos sus más bajos instintos².

Jorge Díaz

Esta selección de versos pertenecen a un discurso que el dramaturgo Jorge Díaz pronunció con motivo del lanzamiento de su antología *Los últimos Díaz del milenio*, el 27 de marzo de 1999 en la Pontificia Universidad Católica de Chile, y que nos permiten una primera aproximación al concepto

² Jorge Díaz: “El dramaturgo”, en *Taller de Letras* 27 (1999), págs. 211-216.

que el propio autor tiene del término 'dramaturgo'. Para Díaz, éste es un mamífero en extinción, una especie desaparecida hace décadas; un personaje en crisis entre el teatro y la literatura, aunque siempre sintió inclinación hacia lo primero; un oficiante del escenario; un manipulador inseguro que pisaba terrenos minados; una persona que no sabía escribir, que desconocía las reglas de ortografía y que aprendió a redactar durante los ensayos a través de la respiración de los actores; un arquitecto al que un buen día le saltaron las palabras y que, sin embargo, terminó persiguiéndolas bajo la incurable enfermedad de “transmisión oral”:

¿Y de qué están hechas las palabras?
De susurros amorosos y de miedos.

Los dramaturgos acariciamos las palabras, las liberamos y las dejamos que nos llenen de sonidos y nos aturdan con su estrépito. Nos obsesionan las palabras, ese milagro del verbo. Perseguimos las palabras en el aire, las pellizcamos y nos las bebemos; las cosechamos como frutas; las deshuesamos y las revolvemos, nos las zampamos, las trituramos, las entornillamos y las mordemos. Porque las palabras tienen jugo, tienen plumas, tienen patas, tienen sexo; tienen sombra y transparencia, tienen alas, tienen vuelo³.

Este obsesionado de las palabras se definía también como un coleccionista de contactos, de vidas ajenas, un vampiro que se alimenta de lo extraño, el rey del pastiche que se entrega al vandalismo sin remordimientos, una urraca que llevaba todo lo que leía, oía e imaginaba hacia su pequeño nido: “Fisgo, espío, robo, chupo, muerdo, digiero, vomito, plagio, absorbo como una esponja alcohólica las vidas ajenas y las hago mías, con miedo y con deseo. Miedo a vivir y deseo de vivir”, afirmaba en una ocasión⁴. Cada una de sus creaciones nunca dejó de ser una “digestión de fragmentos literarios de todas las tallas” y “la exaltación de la intertextualidad pregonada a los cuatro vientos”.

³ Jorge Díaz: *Dramaturgos: mamíferos en extinción*, texto perteneciente a Eduardo Guerrero. En otra ocasión comentaba Díaz sobre el Teatro y la palabra:

Las palabras nos alejan del Teatro y nos acercan al Teatro. ¿De qué depende que suceda lo uno o lo otro? Depende de un imponderable difícil de sistematizar: la palabra al servicio del espacio, la palabra al servicio de la emoción efímera, la palabra en el aire, en la boca de un ser que es precario, tartamudea, escupe al hablar, se trabuca, se olvida del texto, mira a hurtadillas lo que está pasando en el escenario para no tropezar, de un pobre ser asustado, en suma. Y esa es nuestra palabra, y es una palabra maravillosa, en cuanto es humana, cambiante, relampagueante e imprevisible.

Jorge Díaz: “Una mirada desde el espacio y la palabra”, en Marcelo Sánchez: *Dramaturgia*, Santiago de Chile, Universidad del Desarrollo, 2004, pág. 5.

⁴ Jorge Díaz: “Perplejidades de un intérprete ciego”, en *Taller de Letras* 23 (1995), pág. 206.

Si el oficio de creador tiene como base directrices intuitivas⁵, en su caso resulta más acusado, ya que siempre jugó a ser dramaturgo, nunca lo vio como un oficio profesional sino como el placer de enfrentarse al lenguaje en la recreación de su propia visión de la realidad, hecho que se vuelve fugaz y efímero en el momento de la representación teatral.

El placer, para que sea placer, debe ser momentáneo, fugaz, efímero. Por eso el teatro fue placer para mí. Si el placer es continuo, adquiere un status de situación permanente, deja de ser placer. Y se transforma en oficio.

No me gusta mi oficio de dramaturgo. Me gustaba el orgasmo inesperado del teatro. Me gustaba ser un amateur (un amador), un violador (con su complejo de culpa encima). Pero no me gusta ser un 'profesional' (profesional del amor y el placer), un chulo en nómina con sueldo seguro⁶.

Cree en las posibilidades de su sensibilidad para poder mostrar a través del teatro el panorama histórico que le ha tocado vivir; por ello, es considerado un autor comprometido que desobedecía a la razón para dejarse llevar por la intuición y donde el lenguaje tenía un papel importante de ayuda.

Para salvar a este animal en vías de extinción⁷, que se aleja del escenario buscando la arrogancia intelectual y la creación de escritorio, hay que llevar al dramaturgo al escenario, obligarlo a participar en el juego de su hábitat natural para quitarse sus vergüenzas y reivindicar su última utopía:

⁵ Nunca se consideró un auténtico 'creador', comentaba:

Si te tuviera que resumir un proceso de trabajo te diría lo siguiente: utilizo, manipulo y distorsiono ideas e imágenes ajenas a través de mis propias obsesiones, fetiches y carencias. No soy un creador, soy un "adaptador". Lo que me salva es mi neurosis. Cuando trato simplemente de plagiar algo, me sale muy distinto y personal, porque "no puedo remediarlo", a pesar mío.

Eduardo Guerrero del Río: *Jorge Díaz: un pez entre dos aguas*, Santiago de Chile, RIL Editores, 2000, pág. 75.

⁶ Jorge Díaz, *R.I.P.*, texto mecanografiado en posesión de Eduardo Guerrero del Río

⁷ Para Jorge Díaz, el dramaturgo es una especie en peligro de extinción, no porque éste desaparezca o el teatro esté en crisis, la existencia del teatro siempre estará presente en cuanto haya hombres que sientan la necesidad de expresar sus misterios y emociones, sino porque la figura del dramaturgo convencional como ente individual deja paso al grupo colectivo de creación teatral.

No es exacto decir que los grupos trabajan sin dramaturgos últimamente. Los grupos de jóvenes que indagan colectivamente, con coherencia, en el hombre y su entorno, están haciendo, a su manera, dramaturgia. No es en absoluto necesario que una dramaturgia vaya firmada o sea publicada en una antología para que sea creación dramática.

Es evidente que en el teatro existen múltiples formas de escritura en el espacio que van más allá de las palabras. A menudo el director o el colectivo actoral crean un lenguaje escénico prescindiendo del dramaturgo convencional; en este momento, ellos están oficiando de dramaturgos, porque crean códigos de lectura escénica e intentan expresar universos inéditos.

Jorge Díaz, "Palabras para estimular la palabra", en *Apuntes* 110 (1995-1996), pág. 10.

la de inventar sueños, la de celebrar ritos pánicos a la vida, la de levantar un espejo mágico para que la sociedad vea sus heridas y se ría de ellas. Los dramaturgos y los actores son los que han creado y preservado espacios de libertad aún en los peores tiempos de la peste, la cólera, la persecución y el exterminio. Ellos seguirán creyendo en lo imposible: reunir a un pequeño grupo de personas para celebrar la liturgia gozosa y cómplice del teatro. Nada hay más efímero e inconsciente y, sin embargo, más profundamente enraizado en la naturaleza del hombre⁸.

Para Díaz esta liturgia teatral no sólo es su patria, ya que en ella descubrió su compulsión de autoconocimiento, sino un género distinto que tiene sobre todo relación con un equipo de trabajo. Su concepto está basado en una asamblea en la que se confrontan ideas, imágenes, experiencias; una tarea colectiva en la que cada uno de sus miembros, con sensibilidad creadora, debe participar desde la construcción del texto hasta la estructuración de la escenografía. Nunca se consideró un vigilante de su obra ya que le producía excitación y le resultaba muy útil la intervención, discusión y cuestionamiento de su obra, siempre que la persona o grupo que se encargara de ello fuera un auténtico ‘creador’ que permitiera una nueva mirada del texto. De hecho, para Díaz, existía la necesidad de que los textos de cualquier dramaturgo llevaran a cabo una reescritura escénica provocada por el paso del tiempo y, sobre todo, por el paso de las palabras escritas al aire, al escenario. De ahí que no le importara realizar un acto de confianza en personas que contribuyeran a tal proceso de creación.

El teatro es un género de arte colectivo que siempre tiene que contar con un compromiso sociológico y una sensibilidad que sepa captar el entorno. Su existencia vendría dada como una necesidad del hombre de desvelar sus emociones y misterios a través del juego, un juego que pretende transformar la sociedad agónica, amnésica, incapaz de generar auténticos valores y en la que el teatro tendría una función de oxígeno y revitalizante⁹, que debe reflexionar sobre los problemas absurdos

⁸ Jorge Díaz: *Dramaturgos: mamíferos en extinción*, texto mecanografiado perteneciente a Eduardo Guerrero del Río.

⁹ El teatro en la sociedad como medio para “inquietar” al hombre, en palabras de Jorge Díaz:

En 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.

que nos rodean. Podría definirse como el género bastardo de la literatura, mezcla entre la palabra, el gesto y la emoción; aquél que permite liberar las más profundas pesadillas y adentrarse en la zona infranqueable y marginal de la mente humana. Por ello, el texto dramático no deja de ser un texto imperfecto, que necesita de otros lenguajes para su complementación, y el dramaturgo un ente colaborador en el misterio del teatro, que huye como unapestado del término 'obra dramática' y en su lugar prefiere otros términos que ocultan lo evidente: guión, libreto, texto, punto de partida, esquema dramático, sinopsis dialogada, etc.; un producto revisable, cuestionable.

La obra teatral escrita es una hipótesis metal, en cuanto un actor lea en voz alta la primera línea, la obra se ensuciará, se emborronará, se hará vulnerable, débil, cojeará, goteará por todas partes y se irá alejando lenta, pero inexorablemente, de la belleza del montaje mental. Nos iremos hundiendo en la servidumbre de la palabra hablada, de la apariencia torpe del actor, de los espacios inadecuados, de las luces terrenales, del sudor, del calor, de los murmullos, de la adrenalina, de la mísera condición del hombre.

Y, sin embargo, la emoción sólo aparecerá allí, en medio del polvo, el sudor y la torpeza. El milagro de lo indecible surgirá entre todas esas negaciones. La magia se da en la imperfección, no en la perfección.

Evidentemente, la palabra escrita perderá la relampagueante sugerencia que tiene su lectura, aparecerá en el escenario otra presencia, otra dimensión que hará aún más bastarda la condición del lenguaje. Cuesta aceptar ese desencanto y abrirse a la emoción temblorosa de lo incontrolable, porque al dramaturgo le gustaría controlar todo y no consigue controlar absolutamente nada¹⁰.

Se divierte pero siente angustia de ver su obra finalizada, a su hijo bastardo despertarse. Porque en el teatro todo es efímero, imprevisible y cambiante: “depende, a veces, de la neurosis de una actriz, del compulsivo exhibicionismo de un actor, de los procesos digestivos del público, de la mala uva de los maquinistas y, en último término, de esa cosa instrumental que son las palabras en el aire”, los gestos, los ambientes compartidos. Todos debemos ser cómplices de ese espacio invisible de libertad en el que el dramaturgo se convierte en un depredador para poder “vivir del cuento”.

Ante el quehacer teatral, Díaz siente pasión y toma una postura vital y comprometida, ya que le conduce a un objetivo claro: conocerse a sí mismo y conocer al mundo que le rodea, encontrar el

Llegar a crear una poesía radiográfica que muestre los nervios anudados y el tembloroso palpitante del hombre escondido.

Anónimo: “Tres jóvenes dramaturgos y un cuestionario”, *Apuntes* 61 (1966), pág. 12.

¹⁰ Jorge Díaz: “Exiguas certezas y grandes perplejidades”, en *Apuntes* 119-120 (Chile, 2001), págs. 44-45.

camino directo hacia la comunicación entre dos colectivos bien diferenciados: el público y el grupo teatral. Pero, ¿cómo surge esa primera aproximación al fenómeno teatral en la que el 'dramaturgo' da vueltas y vueltas a sus obsesiones, fantasmas y miedos; supera su pánico a la página en blanco e imagina el primer impulso de la pieza que otros se encargarán de hacer? A través de la neurosis y la libertad onírica del pensamiento.

debo decir honradamente que escribir una obra de teatro es una cosa muy desagradable que trato de evitar siempre que puedo. Durante el tiempo que se está escribiendo, uno se debate en medio de personajes desdibujados, situaciones tensas que no se resuelven, en fin, en la ansiedad permanente. Sólo llega la serenidad cuando uno ha archivado y olvidado a los personajes y a la obra. Al terminar, prometo no escribir ninguna obra más, pero algo ocurre que da al traste con mis propósitos. ¿Qué ocurre? ...Ocurre que surge una imagen – siempre es una imagen, no una idea – que resulta intrigante, inexplicable y empiezo a pensar en ella para desentrañar su misterio. Generalmente, son imágenes gratuitas que están ahí, insolentes, provocativas, sin sentido. Y caigo en la tentación de buscarles una explicación y empiezo a escribir una obra. Cuando termino de escribir – el colmo de la frustración – tampoco he llegado a aclarar el misterio de la imagen primigenia y todo está como al principio. Quizás la ambigüedad es el factor desencadenante de toda escritura [...] ¿Y las palabras? ¿Qué pasa con las palabras? Se usan para disipar la ambigüedad, para tratar de expresar y definir 'la imagen meollo' que desencadenó todo el proceso, pero cada palabra – traidoramente – es portadora de nuevas imágenes, de nuevos relámpagos, de nuevos contenidos y crean, por su cuenta, planetas oscuros como burbujas¹¹.

Quizás en este proceso 'desagradable' de ansiedad permanente, en el que la angustia, el miedo y desesperación están muy presentes, existe un elemento que hace persistir en el intento y continuar más allá de la primera línea, que, como una especie de droga, crea adicción. A través del lenguaje, principal puente de unión entre el público y las ideas, o de su destrucción grotesca, nos adentra en mundos de distinta índole para poder asumir nuestras más escondidas miserias.

Yo creo que lo que lo engancha a uno es el lenguaje. Uno puede tener una idea, una imagen, una persona, un ambiente, pero si no llega a formularlo con palabras, seguirá ensimismado, habitado por personajes gaseosos como ánimas del purgatorio. Por eso, esa primera línea es tan importante y uno se resiste a escribirla. En ese momento, uno juraría que tiene que salir urgentemente a pagar una multa o a visitar a un tío pesadísimo que lo han operado de diverticulitis. Pero si consigues amarrarte a la silla y escribir la primera línea, eso te 'vuela' más que un pinchazo en la vena con droga dura. El lenguaje crea adicción. Es el lenguaje el que va clarificando el marasmo mental, el que te desenreda los nudos del tejido, el que aparece cargado de reflejos, de promesas, hasta el punto que uno se pregunta: ¿Y de dónde salió todo esto? Yo no sabía

¹¹ Jorge Díaz, "Palabras convencionales de saludo para enmascarar otras emociones", en *Apuntes* 97 (1988), págs. 31-32.

que tenía este arcoíris adentro del colon irritable¹².

Sin embargo, ¿qué ocurrirá después de escribir, de terminar una pieza que para Díaz nunca está totalmente finalizada? Él mismo nos lo comentaba en uno de sus textos, titulado *Introducción al dramaturgo y otros pesticidas tóxicos en la que se habla de la persistente comunicación contra natura de un crítico y el criticado*:

Luego de escribir la obra vendrá el síndrome de la abstinencia y la desintoxicación. Uno andará un largo tiempo perdido, malhumorado, como un zombie, con inexplicables ganas de llorar, de comer zanahorias crudas o de mirar el agujero de la lavadora como si fuera un televisor, es decir, con ganas de morirse¹³.

De las palabras anteriores sobre el proceso de escritura, nos es difícil suponer que Díaz sea uno de los autores más prolíficos, ya que ve el acto de creación como el desarrollo de una frustración permanente, que le conduce a escribir de manera cíclica una obra detrás de otra, en busca del intento de lograr un trocito de verdad, que siempre parece consumarse en el tópico más evidente.

Quizás en la próxima obra que invente consiga atrapar ese momento fugaz de verdad temblorosa que revele algo del misterio, de la contradicción, del sufrimiento que esconde y sólo sé expresar con un sarcasmo que invita a la carcajada. Ese resplandor lúcido que nunca llega no es una Verdad con mayúsculas (detesto los dogmas, las filosofías, las grandes ideologías de circuito cerrado), es una exigua conjetura que nos animaría a vivir, una ráfaga que justificaría esa loca carrera de 40 años tras la zanahoria delante de tus narices; esa compulsión por descubrir el temblor de la verdad que me revele / nos revele algo de la condición del ser humano.

Hay algo demencial en la persistencia del intento, que termina siendo la constatación de una frustración más. Cada obra significa una esperanza defraudada. En lugar de la revelación, sólo aparece el tópico, la rutina, el convencionalismo. Me plagio a mí mismo mil veces y estrello otras mil en las mismas limitaciones¹⁴.

Ante esta situación, Díaz pasó de la etapa narcisista en que era el propio vigilante de su obra (“¡Cuidado, no se cambie ni una palabra, que en ellas sopla el Espíritu! Yo soy el Oráculo dramático, dicto las palabras. Soy el Dispensador del fuego sagrado; ustedes, oficiantes, repitan. Cuidadito, en cualquier momento puedo castigarlos retirando mi obra”¹⁵), hasta la entrega con total libertad de su

¹² Jorge Díaz: *Dramaturgos: mamíferos en extinción*, texto perteneciente a Eduardo Guerrero.

¹³ Jorge Díaz: *Introducción al dramaturgo y otros pesticidas tóxicos en la que se habla de la persistente comunicación contra natura de un crítico y el criticado*, texto dedicado y perteneciente a Eduardo Guerrero.

¹⁴ Jorge Díaz: “Exiguas certezas y grandes perplejidades”, *loc. cit.*, págs. 42-43.

¹⁵ *Ibid.*, pág. 43.

material dramático, obviamente asumiendo el peligro de encontrarse con montajes deficientes o equivocados¹⁶. “Prefiero divertirme, imaginar cosas sentado en una silla mirando una pared y escribir”, “no me importa ser dramaturgo por encargo”¹⁷ y asistir a los ensayos, a la magia del teatro desde dentro, como medio de enriquecimiento personal; pero huye de las funciones ante un público por producirle cierta incomodidad. No obstante, su concepto de pieza teatral como algo mutable e imperfecto es un hecho que defendió a lo largo de su vida, y que depende no sólo de las circunstancias en las que se crea o se representa, sino del clima emocional de uno mismo y de los demás participantes. Si dichas circunstancias cambian, Díaz siente la necesidad de corregir el texto, dotar a los personajes que han vivido dentro de él de una nueva voz, reactualizar la obra, aunque sea otorgándola de un nuevo título, que asume la responsabilidad de significar la síntesis de la primera emoción que hizo nacer la pieza.

Su contacto con la representación teatral siempre fue raro y esporádico. Díaz disfrutaba, en cambio, con los escenarios vacíos, los actores inseguros y las modificaciones que estos podían aportar a su obra. Esta idea está muy presente en los dramaturgos de la Generación de los años 60, con los que comparte la experiencia de iniciarse en un teatro ligado a una compañía y que se desarrollaba encima de un escenario. Su aparición dentro del panorama teatral chileno viene favorecida por dos circunstancias propias del cono sur: la existencia de un teatro independiente y experimental con montajes de bajo coste y gran rigor artístico; y el interés creciente de un público que apoya una literatura dramática propia. Además, la década de los sesenta fue una época de grandes cambios

¹⁶ Comenta Díaz:

Creo que el teatro es un misterio, un ceremonial colectivo, y acudo a esa eucaristía llevando la velita temblorosa que es el texto (que cualquiera puede apagar de un soplo para siempre). Es mi ofrenda. No sé si es adecuada, ni siquiera si es grata al Señor del Misterio. Una vez hecha la ofrenda, me olvido. Ya no me importa que las corrientes de aire cruzadas que hay en todos los escenarios desvíen o apaguen la llama del pabito del candil. No es mi tarea la vigilancia del fuego, esa es una tarea colectiva. Que hagan lo que quieran. Lo más probable es que la liturgia quede convertida en una parodia ridícula. Yo ya estoy escribiendo otra cosa.

Ibíd.

¹⁷ Q.P.: “No me importa ser dramaturgo por encargo”, en *Qué Pasa* 1586 (1 de septiembre de 2001), pág. 85.

internacionales en todos los niveles (en lo religioso, el Concilio Vaticano Segundo; en lo social, la revolución del 68 en París o la comercialización de la píldora; en lo político, la Guerra del Vietnam y el fin del colonialismo europeo) y Díaz supo manifestar profundamente “lo absurdo, lo incongruente, lo ridículo, lo sarcástico, lo chocante a la vez que lo cómico”¹⁸ de esas transformaciones. En un artículo titulado “Lucha cuerpo a cuerpo conmigo mismo: Intento de autodifamación razonada”, Díaz realiza una ficha de sí mismo y describe esa generación de dramaturgos que le tocó vivir. Aunque muchos investigadores afirman que pertenece a la Generación del 50, Jorge Díaz prefirió ser incluido en la de los años 60, puesto que su primera gran obra, *El cepillo de dientes*, fue estrenada en el año 1961¹⁹.

Mi ficha bio-social-artística era muy parecida a la de toda una generación de dramaturgos de los años 60 en Chile y Argentina. Extracción social: clase media. Formación cultural: universitaria (recuerda que yo era arquitecto). Contexto socio-cultural: Chile y Argentina, como Sur *europaizado*. Lo que hacíamos era destripar problemas burgueses sadomasoquistas con técnicas literarias europeas. Esto no fue del todo negativo. Se creó una infraestructura teatral, un público que se empezó a interesar por las obras “nacionales” (?) y se crearon algunos centros de creación teatral permanente que si al principio fueron imitativos, luego pudieron evolucionar. Este cuadro se refiere únicamente a los años 60 en Chile, Argentina y Uruguay²⁰.

Una generación que tiene una serie de rasgos propios y se caracteriza por el rechazo a las formas tradicionales de expresión, de estructura irrealista, de realismo crítico, ambigüedad en el mundo representado, autonomía de la obra literaria, carácter cíclico del relato o el modo poético de representación de la irrealidad. El mismo Díaz comenta las seis coincidencias más importantes de

¹⁸ Eduardo Guerrero del Río: “Entrevista a Julio Retamal”, en *Conversaciones... el teatro nuestro de cada Díaz*, Santiago de Chile, RIL Editores, 1993, pág. 108.

¹⁹ Dice Díaz sobre su generación:

Es una generación de los años 60, porque hay una generación, muy importante en Chile, la de los años 50 que está formada por Luis Alberto Heiremans, Sergio Vodanovic y Egon Wolff. Yo aparezco un poco después con Alejandro Sieveking, Jaime Silva en los años 60. Posteriormente en los años 70-80 aparecen dramaturgos de la importancia de Marco Antonio de la Parra. Pero mi aparición es en los años 60, ten en cuenta que *El cepillo de dientes* se estrena en el año 61 y corresponde a dramaturgos con formación universitaria que trabajan ligados a una compañía o grupo de teatro. No trabajaban en su escritorio, sino que se forman, aparecen y se desarrollan en un escenario, con un grupo de teatro.

Véase anexo: Entrevista con Jorge Díaz.

²⁰ Jorge Díaz: “Lucha cuerpo a cuerpo conmigo mismo: Intento de autodifamación razonada”, en *Estreno: Cuadernos de Teatro Español Contemporáneo* 9 (otoño de 1983), pág. 4.

este grupo generacional, que encuentra en el amparo de una compañía el desarrollo artístico y personal:

1º) De un modo u otro habíamos estado relacionados con los dos teatros universitarios profesionales y/o con sus escuelas de Teatro. 2º) Trabajábamos nuestros textos en estrecho contacto con los grupos que iban a representar. 3º) Procedíamos de un medio burgués y nos dirigíamos a un público burgués. 4º) Teníamos la posibilidad extraordinaria de una continuidad en el trabajo de dramaturgos, a través de nuestra relación con los grupos estables. 5º) Vivíamos ese clima de reforma social o de ruptura (según cada sensibilidad) que caracterizó a esa década. 6º) Mostrábamos un interés preferente en auscultar la sociedad chilena – sobre todo a la clase media de esa sociedad – y concretar esa visión crítica en textos dramáticos²¹.

Así mismo es un autor de difícil clasificación, ya que aparte de escribir teatro, durante sus últimos años también se dedicó a la narrativa. Los estudiosos del teatro hispanoamericano suelen fijarse en las obras con las que se dio a conocer en Chile, los peninsulares todavía no se han acostumbrado a incluirlo dentro de las promociones españolas. Para John W. Kronik, Díaz es un dramaturgo hispánico en el sentido más amplio de la palabra, un dramaturgo de los dos continentes; pero Díaz se sentía como “un extranjero en todas partes, un marginado apoltronado cómodamente en su marginación”²².

Este oficiante de un teatro más universal y que raramente iba a ver una obra suya por vergüenza o temor a que la gente lo acusara de 'dramaturgo' sin pretender serlo, este creador de la palabra escénica escogió la emoción frente a la decepción, eligió el teatro, eligió manipular la realidad hasta llegar a los límites del lenguaje para poder vislumbrar un resquicio de verdad, subirla a un escenario y comunicarla a los demás.

²¹ *Ibíd.*

²² John W. Kronik: “Presentación”, en *Estreno: Cuadernos de Teatro Español Contemporáneo* 9 (otoño de 1983), pág. 3.

CAPÍTULO I. ICTUS Y DÍAZ (1956-1965)

I.1. INTRODUCCIÓN. EL TEATRO ICTUS Y EL NUEVO TEATRO CHILENO

Durante la primera mitad del siglo XX, se suceden en Chile una serie de circunstancias que producen una renovación cultural de enorme importancia²³. Desde las universidades se inicia ese proceso renovador que culmina en 1941, cuando una serie de jóvenes crean el Teatro Experimental de la Universidad de Chile (T.E.U.C.H.) y que más tarde se convertiría en el Instituto de Teatro de la Universidad de Chile (I.T.U.C.H.). Sus componentes eran alumnos y profesores provenientes de diferentes disciplinas que, dirigidos por el dramaturgo y director chileno Pedro de la Barra (1912-1976), comienzan a ensayar y montar siguiendo las influencias del nuevo teatro europeo, y que estaban dispuestos a superar cualquier tipo de dificultad para crear un nuevo ambiente teatral. Sus objetivos se resumieron en cuatro puntos fundamentales: formación de un teatro-escuela, creación de un ambiente teatral, difusión de valores clásicos y modernos, y presentación de nuevos valores. El surgimiento de los teatros universitarios supuso una renovación total del género dramático y trajo como consecuencia una rivalidad con el tradicional y comercial teatro chileno, que se negaba a la desaparición de la figura del divo, del apuntador y de la improvisación. La 'pugna' convenció de la necesidad de estudiar los papeles y otorgó a la profesión prestigio social.

Antes de estrenar su primer espectáculo, el Teatro Experimental tuvo que superar numerosas dificultades que se vieron recompensados el domingo 22 de junio de 1941 en el Teatro Imperio de Santiago de Chile con el estreno de dos piezas breves: *La guarda cuidadosa* de Cervantes (1547-1616, publicada junto a otros siete entremeses y ocho comedias en 1615), y *Ligazón* (1926) de Valle-Inclán (1866-1936). El resultado fue un enorme éxito que alentó a numerosos jóvenes a formar grupos de aficionados. Con los años, y como consecuencia del trabajo en equipo, el Teatro Experimental

²³ Para mayor información sobre el tema remitimos a: María Magdalena Robles Poveda: "Hacia el nuevo teatro chileno contemporáneo: de los teatros universitarios al postpinochetismo", en Jorge Díaz: *La distorsión grotesca del lenguaje. El absurdismo hispanoamericano en varias de sus obras*, Salamanca, Trabajo de Grado, 2006.

dispuso de sala propia, el Teatro Antonio Varas; logró el apoyo económico del Estado, y la profesionalización convirtió a sus integrantes en funcionarios de la comunidad universitaria.

En el intento de sembrar el interés por el teatro, llevaron funciones completas a escuelas, cárceles, cuarteles, hospitales, barrios, pueblos, a un público en general que no tenía por qué estar vinculado al ambiente universitario, ni pertenecer a una clase social determinada. Se estableció como fin acercar el espectáculo teatral a todos los sectores de la sociedad, especialmente a los más desfavorecidos, y responder a los interrogantes e inquietudes de la época moderna a través del contacto vivo y directo con el pueblo chileno; una responsabilidad que tenía proyección de futuro con la formación de nuevos hombres de teatro.

En los primeros años el Teatro Experimental se dedicó al montaje de clásicos y llevó a escena obras de todas las épocas, desde la farsa medieval hasta las piezas más contemporáneas de dramaturgos como Shaw (1856-1950), Chéjov (1860-1904), Pirandello (1867-1936), Ibsen (1828-1906), Brecht (1898-1956), Ionesco (1912-1994), Ben Jonson (1572-1637), Arthur Miller (1915-2005), Tennessee Williams (1911-1983), o hispanoamericanos como Usigli (1905-1979) o Abelardo Estorino (1925); sin olvidar a literatos de la altura de Lope de Vega (1562-1635), Juan del Encina (1469-1529), Molière (1622-1673), Shakespeare (1564-1616) o Cervantes. Se trataba de crear un teatro de repertorio universal en el que se daba cabida a obras desconocidas en Chile, que eran casi todas, con el único requisito de que pudieran ser consideradas como 'serias'. En muchos casos también se trataba de reactualizar a los dramaturgos nacionales más significativos como Daniel Barros Grez (1834-1904), con la obra *Como en Santiago* (1875); Germán Luco Cruchaga (1894-1936) y *La viuda de Apablaza* (1928); Armando Moock (1894-1942), con *Pueblecito* (1919) o *Natacha* (1925); Antonio Acevedo Hernández (1886-1962) y *Chañarcillo* (1932) o *Árbol viejo* (1930); o la adaptación teatral de la novela de Alberto Blest Gana (1830-1920) *Martín Rivas* (1862)²⁴.

²⁴ Acevedo Hernández es uno de los dramaturgos más importantes de Chile. Con su primera obra, *En el rancho*, estrenada en 1913, se inaugura el teatro social chileno. Sus obras, como *Irredentos* (1920), *Árbol viejo* o *Chañarcillo*, demuestran que era un dramaturgo de gran versatilidad que abarcó gran variedad de géneros y estilos: sainetes, dramas

Después de dado el primer paso por el Teatro Experimental se crearon otros grupos de teatro, siendo uno de los más importantes el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica (T.E.U.C.), que realizó su primera representación en 1943 con el auto sacramental *El peregrino* (1621), del sacerdote toledano José de Valdivielso (1560-1638). Con los años, el grupo alcanzó la estabilidad definitiva; dispuso, desde 1956, de sala propia, el Teatro Camilo Henríquez, y creó una Escuela de Teatro de la que salieron en abundancia reconocidos actores, directores, escenógrafos, etc.

Aunque el centro de esta renovación teatral fuera Santiago de Chile, no se tardó en seguir el modelo de la capital chilena en ciudades como Valparaíso o Concepción, donde surgieron también grupos de teatro experimentales, siendo el Teatro de la Universidad de Concepción el más dinámico del país al final de la década de los cincuenta. A esto hay que añadir la incontable cantidad de grupos de aficionados que nacieron en centros escolares, sociales o parroquiales, por ejemplo. Este fenómeno tuvo tal repercusión en la prensa, que los diarios y revistas ampliaron su sección teatral con comentarios críticos formados y orientados hacia los nuevos acontecimientos. No sólo se logró un óptimo ambiente teatral, sino que se convirtió en el estimulante más eficaz que impulsaría el desarrollo del nuevo teatro chileno. Lo cierto es que a principios de la década de los sesenta la renovación teatral era ya un hecho y el interés por el teatro iba en aumento: en la Universidad Técnica del Estado surgía el Teatro Teknos, y se añadía la Sociedad de Arte Escénico (S.A.E.) o El Taller de Arte Dramático, y en especial el grupo teatral Ictus, donde se formó uno de los dramaturgos más importantes: Jorge Díaz. Ictus pertenece a un tipo de teatro independiente que opta por trabajar siguiendo las modalidades impuestas por los teatros universitarios y que se ha denominado “teatro de bolsillo”²⁵:

psicológicos, sociales, políticos, bíblicos o legendarios; y ha llegado a convertirse, para muchos, en el gran creador teatral chileno del siglo XX.

²⁵ De esta manera se darían en Chile los tres tipos de actividad teatral que describe Adolfo Gutkin: el teatro como institución, subvencionada por el estado y cuya misión es la “lealtad” a la empresa con un falso apoliticismo y una preocupación aparente de la cultura en general. El teatro como empresa comercial considerada como un ejemplo de alineación y manipulación de masas, donde predomina el populismo, el melodrama, los sainetes y la revista musical deslumbrante y vacía. Y el teatro como movimiento cultural nacido de sindicatos obreros, partidos políticos, minorías raciales, comunidades religiosas o teatros independientes o experimentales que se originan principalmente desde las universidades. Se trata de un teatro que va dirigido especialmente hacia una minoría culta, urbana, de la pequeña o media

[...] creado por gente de teatro que surge en la Universidad, pero que se margina o independiza de ella, y cuya consolidación definitiva vino en la década de 1960, dado que no se les permitió el hueco suficiente en las universidades, que ven en ellas cierta rigidez propia de las instituciones que han alcanzado una madurez o, simplemente, el interés por ganar autonomía, el hecho es que algunos actores y directores deciden formar tienda aparte. Contribuyeron otros factores, tales como la crisis del sistema stanislavskiano, cierta dictadura del director, las distintas metodologías de trabajo, las discrepancias políticas, las orientaciones en la elección de obras o, simplemente, las ganas de hacer algo distinto, que en rigor nunca fue excesivamente distinto²⁶.

Estos grupos sobrevivían gracias a la recaudación de taquilla, ya que no recibían ningún tipo de subvención del Estado. Aparte de Ictus, otros “teatros de bolsillo” fueron el Teatro Libre, la Compañía de los Cuatros, El Cabildo, El Callejón, Arlequín, Caracol y el Teatro del Arte.

El surgimiento de los llamados teatros universitarios no sólo produjo una rivalidad de éstos con el llamado teatro comercial tradicional, sino entre estos y el teatro independiente (los denominados “teatros de bolsillo”). Sin embargo, la convivencia entre independientes y universitarios fue complementaria y supuso la expansión del fenómeno teatral impulsado por ambos. Según Alejandra Costamagna, los teatros universitarios nacieron de una concepción del espectáculo y del texto muy precisas:

La tendencia general fue favorecer un tipo de piezas acabadas, profesionalmente concebidas, construidas y escritas, que realizaban la primacía del director en la unidad del espectáculo. Por otro lado, los teatros universitarios privilegiaron montajes costosos, desde el punto de vista técnico, lo que se manifestó en escenografías bien elaboradas, trabajos de sonido preciso y vestuarios cuidadosos, entre otros elementos. De hecho, las escuelas de teatro formaban escenógrafos, vestuaristas y sonidistas entre sus especialidades²⁷.

Frente a ellos, grupos como Ictus, que tuvieron que reducir la parafernalia del espectáculo, trabajar

burguesía que rechaza la violencia, se apega a la democracia liberal burguesa y se mueve entre el reformismo social y la revolución del proletariado. En muchos casos, surge como rechazo al teatro comercial y se la relaciona con una ideología de izquierda.

Para una mayor información véase: Adolfo Gutkin: “Teatro de creación colectiva: reflexiones y experiencias”, en Francisco Garzón Céspedes (ed.): *Recopilación de textos sobre el teatro latinoamericano de creación colectiva*, La Habana, Casa de las Américas, 1978, págs. 161-182.

²⁶ Juan Andrés Piña: “1941-1973: Renovación, profesionalización y compromiso”, en *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1988, pág. 79.

²⁷ Alejandra Costamagna: “Apuntes sobre el teatro chileno en la década del 60: testimonios de cuatro protagonistas”, *Anuario de Postgrado* n° 2 (1997), pág. 372.

con una menor cantidad de gente que realizaba un mayor número de funciones y dedicar, debido en buena parte a su autonomía, un tiempo importante a la experimentación arriesgada y nada convencional que buscaba el reflejo de las transformaciones que sucedían en el teatro mundial.

I.1.1. SU HISTORIA

El grupo teatral Ictus, cuyo nombre viene de una palabra griega que significa “pez” y que los primeros cristianos utilizaban como símbolo para reconocerse²⁸, nace de los alumnos de cuarto año de la Escuela de Teatro de Ensayo de la Universidad Católica ante la exigencia de un examen de grado a finales de 1955: una obra de teatro escrita, dirigida y actuada por ellos mismos, *La Tertulia de los dos hermanos*, de Mónica Echeverría (1920), y con la colaboración del profesor Germán Bécker. La pieza fue estrenada en el *hall* de una vieja casona de la Asociación Católica de Formación de Sindicatos Campesinos, sita en la calle Víctor Henrick con Vicuña Mackenna (Santiago de Chile), donde se colocaron unas sesenta sillas para el público. Dos hermanos de una típica familia burguesa, interpretados por Mónica Echeverría y Julio Retamal, vivían bajo el embrujo de la 'dama de rojo', interpretada por Paz Yrarrázaval, quien vigilaba a su descendencia desde la lámpara del salón. La obra sólo recibió críticas negativas, exceptuando la de Sergio Vodanovic (1927-2001) quien alababa “el toque surrealista y del absurdo de esa lámpara monstruosa, hogar anímico de la dama de rojo”²⁹, aunque la actuación y la dirección las consideraba pésimas.

A este fracaso le siguió otro: *Los suplicantes* (490 a.C.), de Esquilo (525-456 a. C.), con la que pretendían volver a las fuentes del mismo teatro, la cual fue estrenada en el teatro Municipal de Concepción y que terminó con el abandono de Germán Becker, quedando la dirección del grupo en manos de Mónica Echeverría. Sin embargo, Ictus se negaba a morir. Meses después, estrenaban en

²⁸ Ictus también viene del latín “golpe, y en especial el que marcaba el ritmo”, y según el Diccionario de la Real Academia (1992) tiene dos significados: “acento métrico” y, en medicina, “cuadro morboso que se presenta de un modo súbito y violento, como producido por un golpe”.

²⁹ Mónica Echeverría: “Nace una criatura desnutrida y rebelde”, en VV.AA.: *Ictus: La palabra compartida*, Santiago de Chile, Editorial Don Bosco-Edebé, 2002, Tomo II, pág. 8.

plazas públicas sus versiones de *El milagro de aprendiz charlatán* (1958), de Henri-Ghéon (1875-1944) y *Cuando los ángeles hablaban con los hombres* (1957), anónimo medieval, protagonizadas por Magdalena Aguirre y bajo la dirección de Vittorio di Girolamo, quien introdujo el montaje de autores contemporáneos. Ictus se trasladó, primero, a un chalet en Pedro de Valdivia y, después, a un pequeño teatro prestado por Gabriela Ossa en una vieja casa de la calle Moneda. Durante ese tiempo, muchos de los componentes fundadores como Julio Rubio, Julio Silva y Sonia Azócar abandonaron el grupo³⁰; pero llegaron otros como Claudio di Girolamo, Jaime Celedón, Titi Concha, Beatriz Peretiatkowicz, Pelayo Correa, Constanza Martínez, Ignacio Serrano y Jorge Díaz.

Su repertorio pasó por la tragedia griega y los autos sacramentales hasta llegar al teatro vanguardista y revolucionario con el que obtuvieron el primer éxito. Ante la necesidad de mostrar al público chileno un nuevo teatro, estrenaron *La cantante calva* (1950) de Ionesco. La pieza fue traducida por Mónica Echeverría, dirigida por María Elena Gertner y con los actores Gabriela Ossa, Julio Retamal, Jaime Celedón, la propia Mónica Echeverría, Paz Yrarrázaval y Jorge Díaz, quien hacía el papel del bombero. Su montaje ganó el primer premio en el Festival de Teatro de 1959, siendo durante meses aplaudida por público y crítica.

A partir de ese momento Ictus levantó el vuelo y estrenó en 1960 *Asesinato en la catedral* (1935), de Thomas S. Eliot (1888-1965), y *La alondra* (1953), de Jean Anouilh (1910-1987), cosechando elogiosas críticas³¹. Al año siguiente, en 1961, estrenaban en el Teatro Talía *El cuidador* (1959), de Harold Pinter (1930), con la actuación de Roberto Parada; y le llegaba el éxito a Jorge Díaz con *Un hombre llamado isla* (1961), protagonizada por Jorge Álvarez, y la primera versión de *El cepillo de dientes* (1960), cuyo matrimonio protagonista era interpretado por dos de los grandes actores de la

³⁰ Sus primeros componentes fueron Sonia Azócar, la pintora Irene Domínguez, Julio Rubio, Julio Retamal, Paz Yrarrázaval, Mónica Echeverría, Carmen Undurraga, Marina González, Germán Becker, Gabriela Ossa, Carlos Cruz Coke y Enrique Silva.

³¹ *Asesinato en la catedral* fue dirigida por George Elliot y estrenada en el Teatro Municipal de Santiago de Chile. *La alondra* se dirigió por Etienne Fríos, fue estrenada en el Teatro Antonio Varas y la crítica destacó tanto el profesionalismo de la realización colectiva por parte de los miembros de Ictus, como la actuación de Magdalena Aguirre y Aníbal Reyna.

escena chilena: Carla Cristi y Jaime Celedón. Ante la necesidad, por ley, de verse obligados a estrenar, al menos, una obra chilena al año, Díaz se puso a escribir, convirtiéndose en el dramaturgo oficial del grupo por varios años. Como dice Juan Andrés Piña: “A falta de textos, el entonces utilero, actor, diseñador, boletero, arquitecto y administrador de Ictus, Jorge Díaz, se convirtió en dramaturgo”³². De esta manera nació una nueva voz e introdujo un estilo nuevo en la dramaturgia nacional: el llamado Teatro del Absurdo y sus características (destrucción del lenguaje, incomunicación, distancia con la estructura clásica, creación de personajes sin profundidad psicológica, etc.).

Con paso firme Ictus necesitaba un teatro estable donde asentarse. El Teatro de La Comedia (sala con unas 180 butacas) le supuso un lugar que propiciara la profesionalización paulatina del grupo, así como la consecución de un elenco estable, objetivo que nunca ha logrado del todo. La búsqueda de un estilo de producción propio con un repertorio dedicado al teatro contemporáneo, y que logró atraer a un público básicamente universitario y a una pequeña burguesía intelectual, fue otro de los fines propuestos. En este momento terminaba su primera etapa llena de incertidumbre y trashumancia para comenzar un largo camino que dura ya más de 50 años y que le otorgó la permanencia en el tiempo³³.

Durante los primeros años, a los miembros de Ictus se les identificó con un movimiento cristiano de cierto conservadurismo católico. En palabras del mismo Jorge Díaz:

Durante esos años se les podría definir como un movimiento cristiano (todos sus miembros se habían iniciado en el Teatro de la Universidad Católica).

En los diez años siguientes se abandonan esos principios parcialmente. De cierto

³² Juan Andrés Piña: “*Ligeros de equipaje*. Todos los exilios”, en *20 años de teatro chileno 1976-1996*, Santiago de Chile, RIL Editores, 1998, pág. 111.

³³ Según Jorge Díaz,

En Chile solamente existen tres casos de compañías teatrales profesionales que han conseguido establecer un lugar de funcionamiento totalmente estable y propio: el Teatro de la Universidad de Chile, el Teatro de la Universidad Católica de Chile y el Teatro ICTUS. De estos tres, dos de ellos pertenecen a instituciones sustentadas por el Estado o por la Iglesia. El Teatro ICTUS es el único caso de un grupo independiente con sala propia que no es subvencionado por nadie.

Naturalmente, no es la única razón de supervivencia de una compañía. Se dan otras circunstancias: el relevo de unos miembros por otros, los fundadores, por ejemplo (por el ICTUS han pasado los mejores creadores del teatro chileno); el esfuerzo, heroico a veces, de los que se mantuvieron en el Teatro La Comedia en tiempos de represión y oscurantismo; el apoyo de un sector de la sociedad, minoritario pero significativo.

Jorge Díaz: “40 años de la consolidación de un proyecto: Ictus y el Teatro La Comedia”, en VV.AA.: *Ictus: La palabra compartida*, Santiago de Chile, Editorial Don Bosco-Edebé, 2002, Tomo II, págs. 18-19.

conservadurismo católico se pasa a Teilhard de Chardin y a la social democracia.

Es interesante recordar aquí que cuando se inauguró el Teatro “La Comedia” Jaime Celedón y Jorge Díaz escribieron un manifiesto (que este último escribió y amplió con su letra de arquitecto). En ese manifiesto Jaime Celedón expresaba postulados sociopolíticos ligados a un humanismo cristiano (la “revolución en libertad”), pero no se encontraban en ese ideario propósitos artísticos claros ni conceptos teatrales propiamente tales. Por supuesto, entre el manifiesto (colgado durante años en el foyer del teatro) y lo que se veía sobre el escenario de “La Comedia” había más de una contradicción. A la hora de hacer teatro, el grupo se inclinaba por jugar con el humor ácido e irreverente de la época (hoy resultaría tiernamente ingenuo). Al elegir el repertorio nadie se acordaba del manifiesto y prevalecía la voluntad de experimentar en lo textual: la dramaturgia era el principal (¿y único?) apoyo de la puesta en escena. Con esa preocupación el Ictus estrenó en Chile a casi todos los autores extranjeros más innovadores de la época, mérito notable para un grupo minoritario y sin recursos³⁴.

Lo importante era dar a conocer un texto dramático totalmente inédito en Chile; por este motivo, los montajes fueron siempre inferiores a las posibilidades que podrían ofrecer las piezas.

Hasta aproximadamente el año 1962 se cierra una etapa en Ictus y se inicia otra que comprenderá hasta 1968, período en el que el grupo logra crear un grupo de trabajo homogéneo y con obras principalmente de Jorge Díaz, a través de las cuales se investigarán nuevas formas de expresión y construcción dramáticas, tales como el absurdo, el humor y la creación colectiva³⁵.

De ambas épocas cabe destacar la búsqueda de ese repertorio que, “quizá por ‘intuición poética de izquierdas’ como dice Nissim Sharim³⁶, coincidió con las necesidades de un público que ansiaba conocer lo que ocurría en otros lugares a través de sus categorías dramáticas, como la verdad transgresora y absurda de Ionesco. Hecho que influyó de forma sustancial en la visión de la realidad grotesca, que se halla en el límite del absurdo y a la que se enfrentaba el grupo mediante la risa y el humor encarnizado. Ante ello, sentían la necesidad de expresarse, recuperar la palabra auténtica y lograr un arte propio, verdadero y transgresor. Querían compartir con su público, desde la carcajada,

³⁴ Jorge Díaz: “El Ictus, una aventura aún inconclusa”, *Teatrae* 6 (invierno-primavera de 2002), págs. 50-51.

³⁵ Para mayor información sobre las diferentes etapas de Ictus véanse: Rodrigo Cánovas: *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán: La literatura chilena y experiencia autoritaria*, Santiago de Chile, Ediciones AinaVillo, 1986, págs. 97-98; y Jorge Díaz: “El Ictus, una aventura aún inconclusa”, *loc. cit.*, págs. 50-56.

³⁶ Nissim Sharim Paz: “¿Alguien quiere cantar?”, en VV.AA.: *Ictus: La palabra compartida*, Santiago de Chile, Editorial Don Bosco-Edebé, 2002, Tomo I, pág. 6.

un mundo nuevo y real, comunicarse con él, establecer un diálogo de complicidad que indagara tanto en la conducta social como en la individual. Supuso un período de relevo de algunos miembros (como la marcha de Jorge Díaz) y de cambios culturales, sociales y políticos que comenzaban a producirse en el país con cierta celeridad³⁷. Estas circunstancias produjeron una transformación en el grupo, que desembocó en una clara voluntad de compromiso con la realidad chilena, que sería más evidente y estrecha durante los años de la represión militar³⁸.

La tercera etapa, que abarca hasta la llegada de la dictadura militar de Augusto Pinochet, se caracteriza por la consolidación de un método y un lenguaje teatral: la creación colectiva. Durante este período (1968-1973) el grupo tuvo un programa semanal en la televisión chilena que se convierte en un referente para la época: *La Manivela*, donde a través del humor negro y el absurdo se realizaba una crítica a la burguesía de clase media. Además, en 1969 estrena una de sus obras de creación colectiva más emblemáticas: *Cuestionemos la cuestión*, dirigida por Andrés Rillón. El texto nace de las inquietudes tanto escénicas como ideológicas de los miembros de la compañía, en el cual era

³⁷ Circunstancias que no sólo se producen en Chile, sino también en el mundo. En la década de los sesenta suceden hechos como la revolución de París, la revolución cubana o la guerra de Vietnam, que producen una fuerte socialización del teatro. En 1968, Víctor Jara (1932-1973) estrena una pieza antimilitarista feroz en el Teatro de la Universidad de Chile: *Viet Rock* (1966), de Megan Terry (1932).

³⁸ Respecto a ese cambio escribía Jaime Celedón, presidente y director entonces del Ictus:

Nuestra búsqueda, que durante 11 años se había concentrado en un teatro contemporáneo que inquietara al público tanto en lo formal como en lo conceptual, desembocó en 1967 en un teatro de denuncia que terminó por inquietarnos vivamente a nosotros mismos, a los técnicos y actores del Ictus. Hemos superado ya la etapa de la experimentación por la experimentación. Hemos dejado atrás el laboratorio de formas que terminaba por transformarnos en un grupo de gran éxito en el público burgués chileno. Todo lo que Ictus hacía en sus primeros 10 años era inmediatamente aceptado y aplaudido por una minoría selecta que repletaba nuestro teatro “La Comedia”, [...].

Los hombres jóvenes de nuestra América hemos madurado [...]. Queremos aprovechar el teatro como lo que verdaderamente es en su esencia: un arte de comunicación de ideas [...]. Hay que hacer mover en las butacas el adocenamiento del conformismo de la clase dirigente de nuestra América. Hay que decir cosas, sin temor. Hay que molestar, herir, escupir, con audacia. Debemos atacar con fiereza, aun a riesgo de que nuestra hermosa y confortable sala de 180 butacas se transforme un tiempo en una barricada semiabandonada. Hay que volver, creo yo, a decir cosas importantes y actuales, pero enraizadas con nuestra problemática. No la europea y extranjerizante de los primeros 10 años del ICTUS, sino la del hombre de Latinoamérica de hoy. Y la sala debe ser el centro de todas estas inquietudes.

Jaime Celedón: “El Ictus ha dicho: ¡Basta!”, en *Conjunto* 3, Nº 7 (1968), págs. 82-83.

primordial el espectáculo teatral frente al literario. Para ello se propuso una estética muy cercana al cine y a la televisión basada en escenas breves y una imaginería marcadamente visual, con un lenguaje cotidiano de referencias a la actualidad política del momento. En 1972 estrenan *Tres noche de un sábado*, que logra mantenerse en cartelera dos años y convertirse en un clásico del teatro chileno. Durante los años de la dictadura militar, momento que abarca una cuarta etapa, Ictus, apoyado en Nissim Sharim y Delfina Guzmán como componentes decisivos para el desarrollo de la resistencia y oposición al régimen³⁹, recurre al teatro de creación colectiva como una necesidad para resolver carencias, aunque más tarde descubrieran en ella una aliada que permite el desarrollo de técnicas que favorecen la variedad de puntos de vista en el proceso de creación y montaje. En aproximadamente veinte años,

con mayor o menor acierto, el resultado escénico fue coherente con los principios ideológicos que lo sustentaban. En forma natural e inevitable surge la creación colectiva y la resistencia a la dictadura. Es, quizás, el momento de mayor coherencia del Ictus en su historia. En las etapas anteriores se dieron a conocer obras muy brillantes y significativas, pero nunca el colectivo Ictus hizo una introspección tan profunda de su papel en la sociedad como en esos años de la dictadura (1973-1990)⁴⁰.

Resulta curioso que teniendo en cuenta lo señalado anteriormente, Ictus fuera uno de los pocos grupos que, a pesar de su mordacidad e ironía hacia el régimen imperante, gozaba de amplia libertad. En esos años, se centró en la defensa de los derechos elementales del hombre, negados en el largo periodo dictatorial, con la producción de obras como *Nadie sabe para quién se enoja* (1974) y *Pedro, Juan y Diego* (1976) en co-autoría entre Ictus y David Benavente (1941) y que postuló al grupo como un colectivo preocupado por la realidad chilena del período dictatorial y la pérdida del pasado chileno

³⁹ Respecto a la ideología del grupo, ésta había cambiado radicalmente. Comenta Jorge Díaz:

En un comienzo, al Ictus se lo veía con cierto recelo, porque se le consideraba un teatro de la burguesía y para la burguesía. Y la verdad, pensándolo bien ahora, este concepto era justo. Porque éramos burgueses trabajando para la burguesía. Y esto fue cambiando con el tiempo. Al final, Nissim Sharim y Delfina Guzmán fueron comunistas. El teatro tomó un sesgo de izquierda total.

Alejandra Costamagna: “Apuntes sobre el teatro chileno en la década del 60: testimonios de cuatro protagonistas”, *loc. cit.*, pág. 377.

⁴⁰ Jorge Díaz: “El Ictus, una aventura aún inconclusa”, *loc. cit.*, págs. 51-53.

democrático, que hasta aquellos años había sido silenciado.

Hacia 1976 se produce un importante hecho en la vida de Ictus: dos de sus componentes, Jaime Vadell y José Manuel Salcedo, abandonan el grupo para formar otra compañía, La FERIA⁴¹. A partir de ese momento en grupo queda con tres miembros: Nissim Sharim, Delfina Guzmán y Claudio di Girolamo, los cuales producen obras como *Cuántos años tiene un día* (1978), en colaboración con Sergio Vodanovic; *Lindo país esquina con vista al mar* (1980), con Marco Antonio de la Parra (1952), Darío Osses (1949) y Jorge Gajardo (1936); *La mar estaba serena* (1981); *Sueños de mala muerte* (1982), junto al escritor José Donoso (1924-1996); *Primavera con una esquina rota* (1984), basándose en el texto de Mario Benedetti (1920-2009); y *Lo que está en el aire* (1986), con Carlos Cerda (1942-2001), uno de los textos más osados del período. La pieza, protagonizada por Roberto Parada, denunciaba tanto los métodos de opresión como la inconsciencia de ciertos sectores sociales que se negaban a ver la violencia del gobierno dictatorial de Pinochet, a través del proceso de desaparición, tortura y muerte del protagonista, Ezequiel Soto.

Con la llegada de la ansiada democracia y hasta la época actual, se inicia la última etapa de Ictus en la que Nissim Sharim ha continuado en soledad con el proceso de reflexión entre el teatro y la sociedad chilena y ha estrenado piezas como *La noche de los volatines* (1989), de Marco Antonio de la Parra; *Pablo Neruda viene volando* (1991), una colaboración entre Jorge Díaz e Ictus con la dirección de Gustavo Meza; *Prohibido suicidarse en democracia* (1992), de Nissim Sharim, Carlos Genovese, Ictus y la dirección de Gustavo Meza; *Einstein* (1995), inspirada en la vida de Albert Einstein (1879-1955) y del dramaturgo canadiense Gabriel Emanuel; la creación colectiva *El efecto mariposa* (1999), *Padre Nuestro que estás en la cama* (2002), de Jorge Díaz; *Okupación* (2005) y *El grito* (2006), colaboraciones entre Nissim Sharim e Ictus; o *Puro cuento es tu cielo azulado* (2007), la última obra en vida de Jorge Díaz y con la dirección de Mónica Echeverría.

⁴¹ La FERIA, junto a El Taller de Investigación Teatral, Teatro Imagen y el grupo de teatro Aleph, es uno de los grupos de creación colectiva más importantes de Chile.

Jorge Díaz, en su artículo “El Ictus, una aventura aún inconclusa”, se arriesga a asegurar que si existe un elemento común en todas las épocas del grupo teatral, ese es el humor que, junto con el placer del juego, surge del pensamiento paradójico para comprometerse con el individuo y acceder a su comportamiento en sociedad. Lejos de la risa fácil, Ictus siempre experimentó con un humorismo grotesco y deforme que ofrece al hombre una válvula de escape hacia el desasosiego. Sus miembros, como dice Díaz, serían descritos por Freud como “inmaduros con infantilismo buco anal exhibicionista de carácter compulsivo, como rebelión contra el padre, que es el inhibidor del placer y el juego”; un placer y un juego que todos convertirían en más de una forma de vida.

I.1.2. ICTUS Y EL TEATRO DE CREACIÓN COLECTIVA

A mediados del siglo XX, al amparo de las universidades y dentro de un fenómeno de transformación y cambio social en América Latina, se desarrolla un movimiento de renovación y experimentación que se ha denominado teatro de creación colectiva. Lejos de considerarse un estilo, se trata de un conjunto de métodos de trabajo teatral con diversas variantes que responden a la búsqueda de una auténtica expresión latinoamericana, vista a través de nuevas formas que se distancian de las tradicionales y más comerciales, como el drama gaucho, el sainete y la revista musical⁴². Las circunstancias culturales, sociales y políticas de Hispanoamérica propician la aparición de este método que se basa en un proceso de libertad, ya que se opone a la creación de autor, al director, al autor, al diseñador escenográfico, etc.⁴³. Cada miembro del grupo teatral deja de ser un

⁴² El origen del teatro experimental se sitúa en el año 1928 con la creación del Teatro Experimental Ulises por parte de Xavier Villaurrutia (1903-1950), Salvador Novo (1904-1974) y Celestino Gorostiza (1904-1967); y en 1930 con la creación en Argentina del Teatro del Pueblo, fundado por Leónidas Barletta (1902-1975).

Para una mayor información sobre métodos y fases de creación colectiva véase: Francisco Garzón Céspedes (ed.): *Recopilación de textos sobre el teatro latinoamericano de creación colectiva*, op.cit.

⁴³ Cuatro son los factores causales del teatro de creación colectiva, según Alberto Villagómez (véase “Hacia la socialización de la producción teatral en la América Latina” en *Recopilación de textos sobre el teatro latinoamericano de creación colectiva*, op. cit., págs. 117-124):

La contraofensiva latinoamericana que se opone al imperialismo yanqui y su monopolio capitalista que pretende la sobreexplotación del pueblo latinoamericano. Claro ejemplo de este intento es la intervención de la CIA en la instauración de gobiernos fascistas en Brasil, Bolivia o Chile. La relación cada vez más estrecha de los teatristas latinoamericanos con su pueblo, en el afán de analizar y solucionar los problemas económicos, sociales y políticos de su pueblo. La caducidad teatral de la

subordinado para convertirse en partícipe activo de la producción teatral: investiga, analiza, improvisa, discute, aporta su punto de vista para alcanzar, mediante consenso, un resultado final.

Desde sus orígenes más ancestrales el teatro ha estado en constante comunicación con el público. El rito o la ceremonia religiosa está íntimamente ligada al carácter colectivo del hecho teatral. Pero, este teatro, lejos de la relación “paternalista”, busca su acercamiento desde dentro, con la participación del público como miembro activo del espectáculo teatral. No espera a que éste invada las salas teatrales, sino que camina en su busca llevando el hecho teatral a organizaciones sindicales, universidades, plazas públicas, parques, calles, fábricas, escuelas, comunidades campesinas, iglesias, con el objetivo de la mayor difusión de la ideología reaccionaria que lucha en contra de los medios masivos de comunicación controlados por la alta burguesía. En este sentido, vemos que el hecho, en los primeros años del Ictus, de retornar a los orígenes más puros del teatro responde a la búsqueda colectiva del verdadero protagonista: el público activo y cómplice.

Aunque, en un principio, Ictus no fuera consciente, hasta finales de los años sesenta, de seguir y desarrollar un método propio de creación colectiva, que generara un estilo propio y una metafísica teatral; sí que existen circunstancias que lo incluyen dentro de esta técnica. No sólo porque sea un teatro vanguardista que deseche la viejas formas anquilosadas de hacer teatro y abandone los grandes cortinajes, los efectos complicados o el vestuario fastuoso, propio del teatro costumbrista tradicional, a favor de un montaje mínimo: trapos, máscaras de carnaval o alguna tarima que permita la comunicación directa con el público y en la que el actor se apoya en la proyección de su voz y su gesticulación para recrear imágenes, situaciones, hechos históricos; sino también porque halla en el método de creación colectiva la suplencia de algunas carencias dramáticas tanto en el plano actoral,

estética burguesa y capitalista. Sin embargo, tendencias o corrientes dramáticas como el teatro de la crueldad, el teatro existencialista o el teatro del absurdo, continuarán reflejando la problemática burguesa, su crisis y su decadencia, convirtiéndose en una de las dos tendencias en las que se desenvuelve el teatro de creación colectiva. Y por último, la otra tendencia en la que se mueve este tipo de teatro: el compromiso insurgente de algunos teatristas con las clases más marginales, como la clase obrera, la pequeña burguesía, la lucha del campesinado, en oposición al teatro burgués. Dentro de esta iniciativa que recoge lo mejor del teatro universal, como la dramaturgia de Bertold Brecht y Peter Weiss, y la búsqueda de una nueva temática, nuevos lenguajes y nuevos enfoques, es donde surgirán las primeras experiencias de la creación colectiva.

como en el direccional y el autoral. Con la incorporación de Jorge Díaz se establece una colaboración de autoría compartida. El 'dramaturgo' (quien, recordemos, nunca llegó a considerarse como tal) entregaba sus piezas, no como algo terminado e intocable, sino como un material que podía ser transformado y enriquecido por el grupo en su totalidad⁴⁴. Una obra de creación colectiva no es una pieza que se rija por las normas de la dramaturgia universal, ni se considera totalmente terminada, siempre es posible su transformación durante o después de cada representación, pendiente de las modificaciones aportadas por el grupo y del contacto espontáneo con un público crítico y directo. No debemos olvidar que el teatro no es sólo texto, no es letra muerta, ni conclusa; siempre se puede modificar la acción teatral y desarrollar constantemente su perfeccionamiento. Es un proceso abierto, en marcha, cuya realización definitiva siempre será inconclusa. Una misma obra de teatro representada en un momento histórico diferente, con un público diferente y montada por un equipo diferente, seguramente se realizará de una manera totalmente distinta.

Mediante críticas, conversaciones en el grupo o con el mismo público e improvisaciones, etc., se logran las modificaciones de la pieza teatral que puede haber sido creada, no únicamente por un dramaturgo, sino por una comisión o la totalidad de los miembros del grupo teatral. Es decir, se produce un desplazamiento de interés del texto literario a favor de la representación como el auténtico hecho teatral.

Sin embargo, ¿qué características procedentes del método de creación colectiva están presentes en Ictus a lo largo de su historia?⁴⁵ Ya hemos visto que la concepción de obra abierta y la incorporación

⁴⁴ Existen unas tres modalidades de creación colectiva según el crítico cubano Vázquez Pérez (véase María Escudero, Alonso Alegría y Manuel Galich: "Debate sobre el teatro de creación colectiva" en Francisco Garzón Céspedes (ed.): *El teatro latinoamericano de creación colectiva*, op. cit., pág. 52): la primera de ellas, parte de un texto ya elaborado por un autor, se trataría del traslado de la iniciativa directriz al colectivo, es decir, de la creación colectiva de un montaje, de un texto cerrado por un autor. La segunda modalidad parte de una comisión de grupo para preparar un texto, generalmente liderada por un dramaturgo, el cual será montado por el grupo de manera colectiva. Y la tercera modalidad, practicada por grupos como el Libre Teatro Libre o los Trashumantes de Panamá, en la que tanto el texto como la puesta en escena se elaboran colectiva y simultáneamente mediante el juego libre de improvisaciones.

⁴⁵ Según Rine Leal ("Un teatro que ayude a transformar la realidad", en Francisco Garzón Céspedes (ed.): *El teatro latinoamericano de creación colectiva*, op. cit., págs. 125-129), existen tres características que debe poseer el teatro de creación colectiva: texto de un autor o de un equipo de autores que al mismo tiempo se convierten en sus realizadores, logrando un producto cuya idea original parte, en numerosas ocasiones, de documentos, *collages*, encuestas, noticias, guiones, improvisaciones, que convierten la obra en una creación inminentemente teatral. La segunda característica es el hecho de que su realización debe hacerse lejos de los escenarios tradicionales, en la búsqueda de una comunicación

del dramaturgo (y no sólo de éste, sino también de figuras como el director) dentro de un equipo están presentes en Ictus desde un comienzo. No obstante, la existencia de este grupo de trabajo siempre se ha caracterizado por la profesionalización de sus miembros, quienes comparten un desarrollo artístico similar y compatible dentro de una inserción social y política armónica. Capaces de aceptar el material artístico en permanente proceso de cambio, han entendido que, a través del trabajo colectivo, se llega al impulso personal del individuo⁴⁶. Respecto a lo dicho, comentan Delfina Guzmán y Nissim Sharim:

En la creación colectiva, en cambio, autores, directores y actores están amarrados a las dos columnas del proceso creativo desde el primer suspiro. La exploración del material a elaborar, pasa, frecuentemente, por el trabajo que se hace en el escenario con los actores; igualmente, la producción o puesta en escena de ese material, pasa casi siempre —o siempre— por la verificación creativa del autor y director. La improvisación y el análisis son instrumentos indispensables que potencian la interacción de los roles de la creación teatral, respetando la especificidad de los mismos, pero eliminando inhibiciones y temores reverenciales. La creación colectiva sitúa a los miembros del equipo creativo en un plano de exploración permanente y permite la expresión más auténtica de su pensamiento o intuiciones. Cada miembro del colectivo se redescubre en los demás⁴⁷.

Toda la creación estética está cimentada en la exploración y la producción artísticas. Lo que convierte al método de creación colectiva en la búsqueda de la simultaneidad entre el proceso de exploración y el de producción. Por ello la improvisación se convierte en un instrumento esencial que, como en el caso de Ictus, puede partir desde una obra teatral abierta, hasta de un taller de improvisaciones autorales y actorales, pasando por la adaptación de una novela, de relatos breves, de un guión radiofónico, hasta de una imagen. Rodrigo Cánovas analiza su método de trabajo y lo resume en el seguimiento de tres líneas⁴⁸: el autoanálisis o investigación introspectiva sobre sí mismo; la asociación libre de ideas, gestos y movimientos dentro de un escenario, que surgen de la mente ante

auténtica con el público, contacto que otorga a la pieza su más ansiada plenitud. Y por último e íntimamente ligado con lo anterior, el espectador debe convertirse en un público participante que abandone su actitud pasiva. Sin embargo, el equipo teatral debe contribuir a favorecer esta comunicación mediante técnicas como la eliminación de la “cuarta pared” y destruir el muro que separa a ambos. Otra de las técnicas que provoca la colaboración activa del público es el debate. Se trata de insertar un debate dentro de la estructura dramática de la pieza, aunque muchos grupos prefieren el diálogo con el público al final de la obra.

⁴⁶ Delfina Guzmán y Nissim Sharim: “Ictus y la creación colectiva: Un cambio de piel”, en *op. cit.*, pág. 103.

⁴⁷ *Ibid.*, pág. 102.

⁴⁸ Para mayor información véase: Rodrigo Cánovas: *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán: La literatura chilena y la experiencia autoritaria*, *op. cit.*

una situación dada; y la importancia de la enunciación sobre el enunciado, que en el teatro está vinculada con la puesta en escena, mientras que el enunciado se refiere al texto dramático. Por ello, en la práctica Ictus hace del *sketch* su propuesta más válida, ya que favorece el gesto frente a la palabra y los elementos dinámicos frente a lo estático. En este sentido, los miembros de Ictus, de una manera consciente, crean un teatro de emergencia que influye positivamente en el comportamiento de los receptores y activa el compromiso del hombre con una ideología anti-dictatorial concreta en el período de la represión militar.

Durante los años de la dictadura y los que la preceden, Ictus se centra en una temática que responde a las circunstancias sociopolíticas que vivía no sólo Chile, sino Latinoamérica en general; con un lenguaje auténtico, completo y totalizador, que reflejara la realidad y el sentir del pueblo. Ante la falta de piezas teatrales de la mencionada temática se recurre a la creación colectiva como método que supla dicha ausencia; bien como un texto de emergencia, bien como una necesidad de crear una dramaturgia nacional. Por ello, muchos grupos escriben sus propias obras basándose en acontecimientos históricos, situaciones sociales, temas nacionales de carácter político-social, noticias de prensa, textos narrativos, poemas, material extrateatral que compone la pieza de teatro de imágenes, textos que se superponen unos a otros y que provocan una ruptura estructural de la pieza, a veces, sin organización y sin una adecuada selección. Los grandes temas sociales son los que interesan: las huelgas, los movimientos populares, las migraciones campesinas a la ciudad, la lucha por la liberación, la abolición de la propiedad privada, la expulsión de los monopolios imperialistas, etc., que significan un cambio en los objetivos teatrales, dejando de lado a la pequeña burguesía, sus ambiciones e inquietudes. Se actualizan los temas apoyándose en un lenguaje popular, vivo, lleno de refranes, giros, frases hechas, que nace de la calle; y que se opone a la falsa y mediocre cultura popular producida por los medios masivos de comunicación: el melodrama romántico es un buen ejemplo que busca la lágrima fácil. Sin embargo, también se supieron utilizar elementos pertenecientes a esa subcultura para criticarlos.

A este tipo de método, con todas sus variantes, se les ha señalado una serie de inconvenientes, tales como el temor a la desaparición de la creación dramática individual o la restricción de recursos y medios de ejecución, que pueden dificultar el desarrollo óptimo del montaje teatral; sin embargo, también resulta ser un aliciente para enfrentar y vencer las propias limitaciones, tanto personales como las del equipo teatral. Aunque en muchos casos, más que hablarse de creación colectiva, habría que hablar de 'producción colectiva'. Otro de esos riesgos es la falta de complejidad en la creación de personajes tipo (aunque también es verdad que la categoría de una obra no radica solamente en el desarrollo psicológico de sus personajes). Se trata, de manera general, de piezas que no presentan profundidad ni en el tema, ni en el desarrollo de los personajes; estructuradas, desde el punto de vista formal, en escenas que se enlazan a través de la yuxtaposición de poemas, pequeñas narraciones, etc.; y que dejan de ser en numerosas ocasiones un modelo artístico para responder a la emergencia de circunstancias políticas y sociales.

En definitiva, y teniendo presente los mencionados inconvenientes, la creación colectiva siempre será un método más rico, objetivo, eficaz y más realista que la creación individual, ya que permite ver la imagen de una misma realidad desde múltiples puntos de vista y afrontar esa realidad con plena libertad; aunque, a veces, esa libertad se encuentre cuestionada por unas circunstancias sociopolíticas determinadas. No obstante, si consideramos la representación teatral como la suma de diferentes lenguajes, ¿no será la creación colectiva la verdadera esencia del teatro desde los tiempos más ancestrales?

I.2. JORGE DÍAZ EN ICTUS: UN ARQUITECTO QUE DESCUBRE LA PALABRA EN EL ESCENARIO

Jorge Díaz Gutiérrez nace en Rosario de Santa Fe (Argentina) el 20 de febrero de 1930, de madre vasca y padre asturiano, dos españoles que emigraron a Hispanoamérica en busca de fortuna. En Argentina se casaron, tuvieron cuatro hijos y se arruinaron como consecuencia de la depresión de

1929⁴⁹. En 1934, por motivos económicos, atraviesan la cordillera de los Andes entre la impresión abismal y el vértigo. La familia se traslada a vivir a Chile, primero en Coquimbo, donde su tío era agricultor, y dos años más tarde al barrio de San Miguel, en Santiago de Chile. Allí realiza sus estudios primarios, secundarios y universitarios, y adquiere la nacionalidad chilena⁵⁰. Durante su etapa universitaria vive apartado del teatro y lee pocas obras, pero se adentra en el mundo de la cultura en general⁵¹. Confiesa que la primera representación teatral que vio en su vida, dice que fue *La anunciación*, de María de Paul Claudel en 1950, cuando Díaz tenía 20 años y estudiaba la carrera de arquitectura en la Pontificia Universidad Católica de Chile⁵². Le interesó enormemente la labor

⁴⁹ Sus padres eran dos personas desenraizadas que se conocieron en Argentina. Él se caracterizaba por ser trabajador, serio y austero; ella tenía dos cualidades: encanto y fuerte carácter. Comenta Díaz sobre su familia:

Mi padre, campesino asturiano de la zona occidental fronteriza con Galicia, se cansó un día de ver llover (aunque luego lloraría de nostalgia recordando esa lluvia) y se marchó a 'hacer las Américas'. Se casó en Argentina con una joven donostiarra, cuya familia procedía de Idiazábal. Mi padre se tragó pudorosamente su bable agallegado y mi madre su euskera castellanizado. En Argentina nacieron sus hijos y se arruinaron con los últimos coletazos que dio el 'crac' de 1929.

Muy a su pesar, mis padres abandonaron tristemente Argentina en 1934. Yo tenía cuatro años y recuerdo con pavor las cumbres y los precipicios, al cruzar la cordillera de los Andes hacia Chile.

Mis padres no se adaptaron nunca al nuevo país. Añoraban Argentina y sus mares de trigo y, naturalmente, España y sus tierras lluviosas y verdes. Se encerraron en sí mismos. Nuestro hogar era un territorio cerrado, aparte. Ni frecuentábamos los círculos burgueses de los españoles ricos, ni teníamos comunicación fluida con las familias chilenas pobres del barrio. Éramos tránsfugas con vidas provisionales. En cuanto empecé a darme cuenta de las cosas, me sentí desclasado y desenraizado. No asumía como propia ninguna de las claves culturales de mi alrededor.

Jorge Díaz: *Jugando con la palabra en tierra de nadie*, conferencia pronunciada por el autor en el Salón de Actos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid, el martes 28 de febrero de 1989.

⁵⁰ Fue primero al Colegio Miguel León Prado y después al Colegio San Pedro Nolasco. Respecto a la nacionalidad después de vivir unos años en España también adquiere la española.

⁵¹ En una entrevista a Eduardo Guerrero del Río, Jorge Díaz comenta:

No tuve problemas en Arquitectura. Fui buen alumno. Hacia el final, yo diría que fui un alumno brillante. La diferencia con el colegio es que yo descubrí en Arquitectura el arte en general: no sólo la pintura; descubro la literatura, la poesía. La pintura me interesaba. Empecé a ir a exposiciones, al Teatro Municipal. Fue una cosa muy de la generación que yo viví, que es una pena que se haya perdido. Por ejemplo, el Teatro Municipal estaba totalmente al servicio de la ciudad. Yo recuerdo haber visto en el Teatro Municipal todo: el Ballet Nacional, obras de los teatros universitarios, conciertos, etcétera. Al ingresar a la Universidad, yo entré a un mundo que era el mundo de la cultura. La Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica, era una facultad típicamente exquisita. A los alumnos de Arquitectura nos interesaba todo, pero no la literatura en particular; incluso, la literatura menos que otras cosas. Nos interesaba mucho más el ballet, la música; la pintura, la locura, realmente.

Eduardo Guerrero del Río: *Jorge Díaz: un pez entre dos aguas*, op. cit., pág. 25.

⁵² En palabras del autor:

escenográfica de Fernando Debesa y la interpretación de la actriz catalana Montserrat Julió. Desde ese primer momento de contacto con el teatro, nace en Díaz una inquietud hacia el misterio que transmitía el montaje, que concluye en 1952, año en el que decide ingresar en el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica y actúa en piezas como *Enrique IV*, de Pirandello, y *Así en la tierra como en el cielo*, cuyo título es el lema de los misioneros jesuitas, y que trataba sobre la expulsión de estos en Paraguay. Dice que si el teatro le atrajo, fue porque es el resultado de una labor entre un grupo de personas con una gran capacidad creadora⁵³.

En otoño de 1952 yo era alumno de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica y pasaba todos los días frente a la puerta de las oficinas del Teatro de Ensayo en el primer piso de la Casa Central. De reojo observaba al grupo que gesticulaba allí. Me intrigaba, me molestaba y me fascinaba la atmósfera de complicidad, de ghetto, que irradiaba la gente de teatro. Por supuesto, yo detestaba asistir a representaciones teatrales y pasar por el fatigoso ceremonial de las salas.

Un día de ese otoño entré en las minúsculas dependencias del Teatro de Ensayo y me inscribí para el examen de admisión de la Academia de Teatro. La prueba consistía en preparar un fragmento y representarlo ante la comisión de notables. Ensayé una escena de *El luto le sienta a Electra* de O'Neill, con Paz Yrarrázaval. Otros postulantes en ese examen fueron Nelly Meruane, Marcelo Gaete, Fernando Rivas, etc. Paz y yo pasamos el examen sin dificultad.

Así empezó mi contacto con el Teatro. No sé aún si debo agradecer o maldecir al Teatro de Ensayo de la U.C. por aquel contagio irrecuperable. Pero las cosas sucedieron así⁵⁴.

Termina sus estudios de arquitectura en 1955 y trabaja unos años en su profesión, durante los cuales se define como un hombre tímido que vivía arrinconado en su oficina de arquitecto e iba con frecuencia al cine. Su proyecto de fin de carrera fue una especie de campus universitario en la ciudad de Santiago que nunca se llegó a realizar, aunque también participó en la ampliación del Hospital Clínico de la Universidad Católica de Chile. Compagina su trabajo con otras artes y en 1954, en su último año de carrera, ingresa en la Academia de Teatro de la Universidad Católica donde recibe un

Durante mis años de estudiante no me interesaba la literatura absolutamente nada. Lefía muy poco. Tampoco iba al teatro. Me gustaban los 'comics' y las novelas de Simeon. La primera obra de teatro que vi en mi vida fue *La Anunciación* de María de Paul Claudel en 1950, cuando yo tenía 20 años y estudiaba arquitectura. Me llamó la atención cierto misterio que transmitía el montaje, la interpretación alucinada de Montserrat Julió (actriz catalana) y la escenografía. El texto de Claudel me aburrió mortalmente.

Jorge Díaz: *Jugando con la palabra en tierra de nadie*, op. cit.

⁵³ José Monleón: "Diálogo con Jorge Díaz", loc. cit., pág. 32.

⁵⁴ Jorge Díaz, "Palabras convencionales de saludo para enmascarar otras emociones", loc. cit., pág. 31.

curso de formación de actor⁵⁵. Entre 1955 y 1960 también se dedica a la pintura con bastante entusiasmo y seriedad, realizando algunas exposiciones, una de ellas en la Sala de Exposiciones del Ministerio de Educación y pasa algunos meses en el Teologado Salesiano.

En 1956 se produce una huelga, abandona la Escuela de Teatro y se incorpora al Ictus, grupo teatral escindido también de dicha escuela. Primero participa como escenógrafo, realizando un boceto de un decorado, más tarde como actor y, finalmente, también como dramaturgo:

Durante cinco años compaginé la arquitectura no con la dramaturgia sino con el teatro en el sentido lateral. Porque actuaba como actor y como gente del Ictus. La dramaturgia tuvo un resultado de una convivencia en el grupo teatral. Yo desconocía que tuviera vocación de escritor. Todavía incluso la pongo en duda. Es decir, me atrae el teatro como fenómeno y tengo cierta fascinación por el lenguaje, pero nunca me he considerado un escritor en la manera convencional. De manera que esto es un resultado de una parte de mi vida que se desarrolla en el escenario y de ahí viene la escritura⁵⁶.

Al igual que Ictus, Jorge Díaz comenzó de manera insegura con dos obras que resultaron sendos fracasos y siempre prefirió que quedaran en el olvido. Su primera aproximación como autor de un texto teatral se produjo en 1957, cuando el grupo teatral independiente le pidió colaboración para *La paloma y el espino*, un “pecado de juventud” que consistió en la adaptación de un auto sacramental escrito con trazos poéticos para ser representado en el atrio de algunas iglesias⁵⁷. Un año después

⁵⁵ Como actor siente una lucha entre su timidez y el exhibicionismo:

El escenario me seduce, pero al mismo tiempo es un tormento porque soy enfermizamente tímido. Pero los tímidos somos un poco exhibicionistas. En mí está la lucha entre sobreponerme al horror de subir al escenario y una compulsión exhibicionista. Lo hago como si fuera una tarea que impone el siquiatra.

Leopoldo Pulgar: “Las 'Perversiones orales...’”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 18 de noviembre de 2002), pág. 29.

⁵⁶ Alejandra Córdoba Rojas: “Entrevista con el dramaturgo chileno Jorge Díaz. Todo es social”, en www.lainsignia.org/2002/mayo/cul_071.htm (31 de mayo de 2001) (junio de 2002).

⁵⁷ Julio Retamal, uno de los actores y miembros de Ictus en aquella etapa, recuerda la pieza y comenta sobre aquella aventura escénica:

Él estaba en ese momento en una onda distinta. Era un hombre que había tenido vocación religiosa, que había estado de postulante en los salesianos. Era un hombre muy profundo – sigue siendo muy profundo –, muy introvertido, pero sin embargo con un gran sentido del humor, que en ese momento sentía la necesidad de escribir cosas más bien místicas. La dimos una o dos veces, como en parroquias (la Titi Concha hacía de Virgen María; yo hacía de ángel). Había una paloma y en un momento se soltaba, pero en vez de volar – porque estaba en una jaula – se cayó como piedra al suelo, o sea, resultó un poco ridículo, y después no hubo manera de sacar la paloma del escenario. Entre el primer y segundo cuadro habían pasado treinta años, primero en La Anunciación y luego ya Cristo estaba grande, y seguía

escribe *Manuel Rodríguez* (1958), un libreto épico como favor a su amigo Jorge Álvarez, quien quería hacer un radioteatro sobre la vida del guerrillero chileno. Los guiones quedaron bien y como consecuencia Helvio Soto decidió montar una adaptación para teatro que sería estrenada en agosto de 1958 en el Teatro Santa Lucía de Santiago de Chile por el Teatro Independiente. El papel de Manuel Rodríguez (1785-1818) estuvo a cargo del mismo Jorge Álvarez y el del libertador Bernardo O'Higgins (1778-1842) fue representado por el actor Raúl Montenegro. La experiencia de esta pieza de corte convencional resultó ser una locura económica debido a que la pieza contaba con un elenco de unos cuarenta actores, lo que provocó que la temporada durara apenas cinco días y se escribieran una serie de críticas, algunas de ellas lapidarias, donde se deseaba que el joven dramaturgo dejara de dedicarse a escribir teatro. La obra en tres actos y catorce cuadros que

hemos visto en el Teatro Santa Lucía dista mucho de lo que esperábamos, por el desconocimiento de la técnica teatral de que da muestras el autor de este Manuel Rodríguez, cuya representación dura tres horas y media [...].

Ignoramos de dónde proviene la obra, pero, a juzgar por su arquitectura dramática y por la pobreza del diálogo; resulta presumible que se trate de uno de esos novelones radiales que nuestras emisoras transmiten en forma episódica para entretenimiento del grueso público.

La vida del ilustre guerrillero aparece narrada sin el menor atisbo de originalidad. El autor se limita a presentarnos a 'Manuel Rodríguez', tal como podría hacerlo un buen estudiante de humanidades. A través de los 14 cuadros, los sucesos históricos y los que han añadido la leyenda, se van desarrollando con lamentable pobreza de recursos dramáticos. El autor se limita a llevar a la escena los acontecimientos más señeros de la vida del héroe, pero queda ausente su visión personal del mismo.

Mayor reparo aún nos merece la falta de vuelo poético, de imágenes y de brillo que acusa el estilo en que aparece escrita la obra y, sobre todo, la pesadez de su estructura teatral, que, a fuerza de redundancia, la vuelve tediosa.

[...]

Nos resulta penoso tener que decir todo esto cuando sabemos que la realización y montaje de 'Manuel Rodríguez' ha costado una fuerte suma de dinero. Pero nuestro deber de orientar al público sobre los merecimientos artísticos de las actividades teatrales en Santiago nos obliga a ello⁵⁸.

la misma paloma paseándose por el escenario. Era una paloma sumamente vieja. Me acuerdo muy poco. La obra era bonita, estaba bien construida, era muy mística, una cosa muy espiritual, pero no me acuerdo de nada más. La idea era que comenzaba con la paloma y terminaba con el espinillo, o sea, comenzaba con una cosa gozosa y terminaba con una cosa dolorosa, pero estoy haciendo una interpretación completamente libre.

Eduardo Guerrero del Río: "Entrevista a Julio Retamal", *loc. cit.*, pág. 106.

⁵⁸ Renato Valenzuela: "Manuel Rodríguez", en *La Nación* (6 de octubre de 1957), pág. 17. La otra crítica es de Anfitrión: "Manuel Rodríguez: un desastre incalificable", en *El Debate* (sábado 5 de octubre de 1957).

Sin embargo para Díaz la experiencia no resultó totalmente negativa ya que aprendió a “escribir a máquina con dos dedos y a fijarse en las faltas de ortografía”⁵⁹. Quizá el azar o la presión contribuyeron a que nunca abandonara su fascinación por la escritura y encontrara en el teatro una forma gratificante de vivir de la imaginación⁶⁰.

Durante los años que permaneció en Ictus, ambos buscaron una nueva identidad con el estreno de obras consideradas arriesgadas por las salas comerciales y por otros grupos universitarios: *Sabor a miel* (1958), de Shelagh Delaney (1939); *La visita de la vieja dama* (1956), de Dürrenmatt (1921-1990); o *Historia del Zoológico* (1958), de Edward Albee (1928) son algunas de estas piezas. Sin olvidar el estreno en 1959 de *La cantante calva* (1950), de Ionesco, un modelo a seguir por Díaz, en el que descubre su verdadera dirección vocacional con un teatro que sigue una tendencia absurdista y grotesca, cargada de irracionalidad e humor.

Quando ensayábamos *La cantante calva* la sorprendente revelación de que el teatro podía ser estimulante, divertido, ambiguo y ¡libre! Esa sensación de libertad que me dio el texto de Ionesco fue estremecedora. Yo no tenía una sólida cultura literaria ni teatral. Todas las obras de teatro me parecían difíciles, lateras, obvias y me parecía absolutamente imposible que yo aprendiera jamás el académico oficio de dramaturgo, lleno de fórmulas sabihondas, de carpintería teatral. 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 libres⁶¹.

El teatro es un acto comunicativo donde la relación entre el texto y el destinatario adquiere notable

⁵⁹ A pesar de que algunos críticos de teatro lapidaron al, entonces, joven dramaturgo deseando que no se dedicara a escribir teatro, Jorge Díaz insistió llevado por “el azar y la presión”:

Creo que fue el azar y la presión, un poco descontrolada, de los miembros del Ictus, no porque intuyeran un gran talento, sino porque yo era el único que tenía máquina de escribir, la que solía usar para las especificaciones técnicas de los trabajos de arquitectura. Entonces, en Ictus dijeron: “el que tenga una máquina de escribir que levante el dedo”, y yo lo levanté. Así, apareció “Un hombre llamado Isla” y luego “El cepillo de dientes”, formando un espectáculo.

Eduardo Guerrero del Río: *Acto único: dramaturgos a escena*, Santiago, RIL Editores, Universidad de Finis Terrae, 2001, pág. 78.

⁶⁰ Díaz considera su dedicación al teatro como un hecho accidental y fortuito:

Podría haber formado parte de un equipo de urbanistas (y de hecho, lo hice), o de publicidad o de redacción de una revista o periódico. Todo fue accidental, circunstancial, excepto ciertas compulsiones muy generales hacia el lenguaje y hacia los signos en el espacio. Nada que pueda definir, por sí mismo, a un dramaturgo.

Jorge Díaz: *Jugando con la palabra en tierra de nadie*, op. cit.

⁶¹ Eduardo Guerrero del Río: *Jorge Díaz: un pez entre dos aguas*, op. cit., pág. 36.

relevancia, dadas las condiciones que pueden afectar al acto dramático. En muchas ocasiones el creador teatral debe considerar diversas preferencias estéticas e ideológicas del público, el grupo que lo va a representar o la sala del posible estreno. Aunque Jorge Díaz a lo largo de su vida se rindió a la compulsión de escribir sin tener, generalmente, en cuenta tales condicionamientos; sí que existe al principio una dirección que tomar. Las primeras directrices de Ictus parecían encaminarse hacia la realización de una dramaturgia amparada en la vanguardia europea, ligada a una ideología demócrata cristiana que apoyaba la 'revolución en libertad' y destinada a un público burgués en un continuo contacto, que se acentuó con la adquisición del teatro La Comedia en 1962. Este hecho siempre interesó a Jorge Díaz quien supo encontrar en cada representación la forma de conocerlo un poco más, de sentirlo. Sin embargo, este contacto, muy ligado a esta etapa, irá disminuyendo con los años cuando Díaz deje de involucrarse en la representación teatral y se dedique única y exclusivamente a escribir en solitario.

El teatro Ictus es un teatro de doscientas butacas (vale decir un teatro pequeño) y durante los cuatro primeros años que yo pasé allí, había una comunión enorme y estrecha entre ese público y esa sala. Era un público muy fiel a todos los montajes del Ictus. Había una relación público-espectáculo muy fuerte. Posteriormente esto cambia radicalmente al venirme a España. El teatro itinerante es todo lo contrario de eso. Es el teatro improvisado, el teatro peripatético que se desarrolla en lugares imprevisibles. Pero hoy en día, que yo escribo en solitario, realmente el público no forma parte de mis preocupaciones, entre otras cosas porque no sé el destino que van a tener mis obras⁶².

El éxito le llega a Díaz con el estreno, en mayo de 1961, de *Un hombre llamado Isla* (1961) y *El cepillo de dientes* (1960), dos obras que nacen como consecuencia de dos situaciones adversas: la dificultad, tanto por parte de los actores como por el director, de montar una obra de O'Casey y la necesidad de estrenar una obra chilena en menos de dos meses para eludir los impuestos. En un principio se pensó montar *Las sardinas* (1958), de la dramaturga chilena Isidora Aguirre (1919-2011), pero la pieza resultaba corta. Fue entonces cuando Díaz se encargó de escribir las primeras escenas de *El cepillo de dientes* y *Un hombre llamado Isla*. Al final se decidió hacer un programa doble

⁶² Véase anexo: Entrevista con Jorge Díaz.

solamente con las dos obras de Díaz⁶³. Fue un texto de urgencia para salir de una situación crítica:

Y yo me ofrecí para escribir un texto, un poco sintiéndome responsable dentro del equipo, pero, por otra parte, me lo tomé como un juego, como algo lúdico. Así nacen las dos o tres primeras escenas de *El cepillo de dientes*, que son leídas por los actores sin entender demasiado de qué iba el tema. Pero se sintieron muy fascinados por el lenguaje y decidieron empezar a ensayar. El resto de las escenas se fueron escribiendo a medida que se producían los ensayos⁶⁴.

Un hombre llamado Isla expresa la angustia y la soledad del ser humano que se siente perdido en un mundo hostil. El protagonista es César Augusto Isla, interpretado por Jorge Álvarez, un hombre que intenta dejar la oficina donde trabaja y fracasa, lo que le conduce a un intento de suicidio; sin embargo, al final, recupera la esperanza, se rebela e intenta aspirar a una nueva vida⁶⁵. De la obra nace la imagen del náufrago superviviente en una balsa, donde imagina y organiza planes de vida. Es una idea que guarda reminiscencias de un juego en la infancia del autor y que se relaciona con el temor del hombre a la libertad y la necesidad de encontrar un pequeño espacio, una pequeña balsa, para aislarse del mundo y encontrar el refugio personal.

Busco esos peces silenciosos de las aguas más profundas de mi infancia y encuentro en ellas toda mi vida posterior proyectada en una imagen. El momento en que tenía 8 años y me construí una balsa en el patio de mi casa y sobreviví en ella, solitario, autosuficiente, excitado, sobrecogido, intensamente feliz. Me bastaron ocho años para vivir sin freno, recorriendo el mar huracanado del patio de mi casa, arriesgándolo todo en mi balsa. Luego, después, en los 54 años restantes que llevo vividos he tratado simplemente de repetir ese momento vital, he intentado reconstruir la balsa una y otra vez. Era esa balsa la que busqué en el teatro (isla marginal donde las haya); era una

⁶³ Dice Díaz en una entrevista a Eduardo Guerrero:

Yo estuve como actor en *La cantante calva*, en *Asesinato en la Catedral*, en *La alondra* y estábamos ensayando una obra de O'Casey cuando se produjo en los ensayos una cierta dificultad entre los actores y el director (Elliot), ya que la obra nos parecía a todos interesante para leerla, pero al actuarla la sentíamos muy lejana. De aquí salió la necesidad de hacer una obra rápida para eludir los impuestos y al otro año volver a intentar lo de O'Casey. Se empezó a montar *La sardina*, de Isidora Aguirre, pero parecía corta, y ahí fue cuando yo traje, por primera vez, las iniciales escenas de *El cepillo de dientes*. Finalmente, no se estrenó *La sardina* y se decidió hacer un programa doble con *El cepillo de dientes* y *Un hombre llamado Isla*.

Eduardo Guerrero del Río: *Jorge Díaz: un pez entre dos aguas*, op. cit., pág. 35.

⁶⁴ Véase anexo: Entrevista con Jorge Díaz.

⁶⁵ Dice Díaz sobre el significado de *Un hombre llamado Isla*:

En *Un hombre llamado Isla* hay una cosa que yo al cabo del tiempo lo estoy empezando a vivir y que en esa obra fue pura intuición: cuando llega la posibilidad de tener un espacio amplio de libertad, uno no sabe cómo vivirla y entonces vuelve a su pequeño espacio, a la balsa.

Eduardo Guerrero del Río: *Jorge Díaz: un pez entre dos aguas*, op. cit., pág. 21.

balsa la que busqué en el Teologado Salesiano; era una balsa la que busco ahora mismo, encerrándome a escribir lejos de mi familia, tapiando ventanas. No formé un hogar porque en una balsa hay que estar solo.

[...]

Quizás, en los años que me queden, busque todavía reconstruir esa balsa y me invente espacios de vida que sean como islotes de arena; me encierre en un sótano a cantar gregoriano con la máquina de escribir o me haga escritor escéptico de clausura (orden monástica que siempre he deseado fundar), pero, aunque navegue todavía en esas balsas, ya nada será lo mismo. Lo irreplicable es tener la galaxia en el patio de tu casa. Lo imposible, quizás, es recoger esas monedas de oro que brillan en las aguas azules de tu infancia en el fondo de tus talones⁶⁶.

El cepillo de dientes es un acercamiento a la angustia de la existencia humana, una crítica social a través de la ironía y el humor ácido, recursos que emplea en otras de sus obras como *Réquiem por un girasol* (1961), *El velero en la botella* (1962) o *El lugar donde mueren los mamíferos* (1963)⁶⁷. La primera versión en un acto de *El cepillo de dientes* fue especialmente escrita para Jaime Celedón, amigo y compañero de Jorge Díaz en Ictus⁶⁸. Al principio las actrices a las que propusieron interpretar el papel de Ella en *El cepillo de dientes* declinaron el ofrecimiento. Tuvo que ser Carla Cristi, gracias a su personalidad y su rápido e innato sentido del humor la que aceptara tremenda locura y, gracias al entendimiento de ambos, lograr el gran éxito que se alcanzó.

Fue una experiencia muy enriquecedora para mí. Sí, fue en el año 1961. Yo era actriz de planta del Teatro de Ensayo pero me salí. Estaba en mi casa y me llamaron Claudio Girolamo (ha sido el director de muchas obras de Jorge) y Jorge Díaz, a ninguno de los dos los conocía. Jorge, hay que decir, que tenía un carácter muy especial porque no le gustaba hablar, era muy poco amigable. Vinieron trayéndome una obra, que era de un acto y que se llamaba *El cepillo de dientes*. Yo no entendí nada porque en aquel tiempo el lenguaje era un poco enredado, no era lo habitual, pero yo me reí mucho porque, como los dos (refiriéndose a Jorge Díaz) somos medio españoles,

⁶⁶ *Ibíd.*, págs. 22-23.

⁶⁷ Estas obras las trataremos con mayor profundidad en un capítulo posterior. *Réquiem por un girasol* fue estrenada por el teatro Ictus en la sala Petit Rex de Santiago en noviembre de 1961; *El velero en la botella* en junio de 1962 en el teatro La Comedia de Santiago; y *El lugar donde mueren los mamíferos* en mayo de 1963 también por el teatro Ictus en La Comedia.

⁶⁸ Comenta Jaime Celedón sobre su amistad con Jorge Díaz y Carla Cristi:

Mi relación con Jorge parte estudiando arquitectura en la Universidad Católica. Éramos compañeros. Entonces, en el primer piso de la Católica había una salita que se llamaba el Teatro Ensayo. Ahí nos metimos y nunca más salimos. A Jorge le vino la vocación después de ser arquitecto, cuando creó *El cepillo de dientes*. Fuimos muy amigos. Jorge, Carla y yo éramos como hermanos. Leíamos los textos, los discutíamos, los corregíamos, sugeríamos cambios. Jorge lo único que quería era escribir, escribir y escribir. Tiene muchos libros: de cuentos, de pensamientos, de humor crítico...

Véase anexo: Entrevista a Carla Cristi y Jaime Celedón, los dos actores de *El cepillo de dientes*.

medio chilenos, tenemos algo que siempre nos hemos reído muchísimo. Me dio a leer la obra y le contesté a la mañana siguiente que sí. Ensayamos como dos meses y se estrenó en un teatro chiquitito que ahora no existe y que pertenecía al teatro Ictus. Era una obra en un acto y se hacía con otra obra que se llamaba *Un hombre llamado Isla*. Llamó la atención por el lenguaje porque era como absurdo, como que no se entendía, pero, a la vez, se entendía, era muy especial. Salía muy divertida. Fue un bombazo, fue algo inusitado⁶⁹.

Si algún significado tiene para Díaz *El cepillo de dientes*, éste es su sentido lúdico, porque a partir de esta pieza se marca su interés vital hacia el teatro; un teatro concebido como un juego con el lenguaje, distorsionado, lleno de asociaciones libres donde se pueden apreciar importantes influencias de la poesía surrealista. Una gran obra que nace, como afirma el autor, de un hecho muy simple: “el grado de incomunicación con que una pareja mantiene su relación”:

Está basada en un hecho muy simple (que después se ha repetido y se ha dicho, y ya se utiliza en los *singles* y en los *slogans* publicitarios, pero que en su momento tenía una cierta frescura): que es el grado de incomunicación con que una pareja mantiene su relación; incomunicación que nunca llega, tampoco, a romperse, ni a romper la relación. En *El cepillo de dientes* se produce un hecho cíclico porque, a pesar de dicha incomunicación, la pareja continúa intentándolo, continúa el juego indefinidamente. Esa quizá sea la lectura más de fondo, pero hay sobre todo un divertimento en torno a la comunicación y al desgaste del lenguaje⁷⁰.

En definitiva se trata de una gran obra, que junto con *Historias para ser contadas* (1957) del dramaturgo argentino Osvaldo Dragún (1929-1999), ha sabido ganarse el interés de muchos grupos de teatro independiente y aficionado, convirtiéndose en una de las piezas latinoamericanas que más se representa en todo el mundo.

Durante su etapa en Ictus, también se atreve con la dirección del grupo y estrena *Réquiem por un girasol*, *El velero en la botella*, *El lugar donde mueren los mamíferos* y *Variaciones para muertos de percusión*, estrenada en octubre de 1964 en el teatro La Comedia de Santiago y donde se ofrecía una visión grotesca de la actividad publicitaria en un mundo deshumanizado en el que los hombres se convierten en marionetas, con un lenguaje absurdo lleno de *slogans*, títulos cinematográficos y frases muertas que impiden la comunicación.

⁶⁹ *Ibíd.*

⁷⁰ Véase anexo: Entrevista con Jorge Díaz.

El 17 de enero de 1965 viaja a España (donde permanecerá unos treinta años), dos meses antes de estrenarse *El nudo ciego* (1964), una obra que muestra la contradicción entre el orden y la realidad, entre la paz y la angustia del hombre. Díaz se aprovecha del poder de las palabras, que adquieren numerosos significados en función del contexto y el personaje que las pronuncie, para remitirnos a una realidad más rica y ambigua, llena de contradicciones, como la inautenticidad entre el hombre y su vida cotidiana.

La obra consta de tres “tiempos” y se sitúa en un ambiente minero símbolo de la oscuridad y la miseria: en el primero un juez ciego interroga a dos mineros que compartían habitación con Clara, la mujer que yace muerta sobre la cama. En el segundo “tiempo” Clara dialoga con otro minero, “El Diamante”, reconstruyendo lo sucedido antes de la muerte de ésta. Y en el tercero, como consecuencia de una explosión en la mina, muere “El Diamante” para después presentarse en compañía de Clara, repitiendo los acontecimientos que debieron suceder al principio. Se nos ofrece un tiempo cíclico donde los personajes parecen conocer el pasado y se interrogan continuamente por el sentido de su existencia en un ambiente minero, símbolo de la oscuridad y la miseria.

El director de la obra, Jaime Celedón, junto con la colaboración de Claudio di Girolamo y la escenografía de Bernardo Trumper, realizó un complejo montaje para dar una visión más profunda de un personaje teatral⁷¹. Al guión original se le añadió uno paralelo, el subconsciente de los personajes, que llegaba a los espectadores a través de audífonos. La pieza se desarrollaba en tres planos diferentes: el plano objetivo, que se dialogaba en el escenario; el plano subjetivo, que formaban los pensamientos de los personajes; y el plano del pasado. A esto se le añadía una ambientación sonora del exterior de donde se desarrollaba la acción. El espectador podía recibir diferentes perspectivas

⁷¹ Dice Jaime Celedón sobre la obra:

Se pretendía “la inmersión a la exposición fenomenológica, en un desarrollo deliberadamente hipotético, donde la acción, la esencia, las relaciones ontológicas y metafísicas se redimen de lo particular, lo temporal, proyectándose a lo espacial, de modo que la imagen liberada alucine en un conjunto abstracto”.

Teodosio Fernández: *El teatro chileno contemporáneo (1941-1973)*, Madrid, Editorial Playor, 1982, pág.160.

cuidadosamente elegidas y ordenadas de la obra. La intención era que los personajes dejaran de ser esquemas de caracteres para convertirse en entes de gran complejidad psicológica, cuyo subconsciente aflorara hacia la más profunda conciencia. “Mostrar al público aspectos insospechados o difíciles de captar, como eran por ejemplo los recuerdos infantiles, las imágenes de tipo onírico, o simplemente lo más mecánico que es el pensamiento”⁷². Aunque la obra no trataba de manera directa problemas de comunicación y de soledad, Díaz apunta más alto, hacia la incomprensible reflexión metafísica del ser humano, sin dejar claro los límites entre el mundo exterior y el de nuestros pensamientos. A través de esos personajes que poseen una gran complejidad psicológica, nos hace reflexionar sobre la relación entre el exterior y nuestro universo interno lleno de ideas, deseos, sentimientos. ¿En qué medida pertenecemos a uno y otro mundo? ¿Es el mundo sensible un reflejo de nuestra conciencia?⁷³ En cualquier caso Díaz deja al espectador la tarea de reflexionar y elegir su propia interpretación.

La interesante experiencia no resultó del todo gratificante debido al hermetismo de la obra y a las complicaciones técnicas, que hoy en día serían más fáciles de superar. La obra inicial no estaba escrita para ese propósito (era una pieza que el dramaturgo chileno tenía guardada hacía dos años), era en sí compleja, contradictoria y cerrada, y la nueva dimensión dio como resultado una pieza difícil de comprender. Comenta Díaz:

Creo que lo que Jaime hizo fue interesante, fue valioso como aporte. Ahora, hasta qué punto la obra, es decir lo que yo aporté, era lo adecuado para esta primera experiencia, eso está sujeto a discusión. Es probable que mi obra fuese ya demasiado compleja y el montaje de Jaime, que era muy interesante, le dio una nueva dimensión de complejidad tal, que la obra resultaba hermética⁷⁴.

El nudo ciego fue estrenada por el grupo Ictus en el teatro La Comedia en marzo de 1965 e interpretada por los actores Inés Moreno (Clara), Nelsón Villagra (El Sangre), Fernando Bordeu (El

⁷² José Monleón: “Jorge Díaz”, en *Primer Acto* 69 (1965), pág. 36.

⁷³ Para el crítico Ítalo García, de la pieza también surgen interrogantes como éstos: “¿son efectivamente dos hombres reales y diferentes, o dos concepciones distintas del hombre?, ¿o será uno de ellos el producto de la fantasía y de las pesadillas de la mujer?”. José Monleón: “Jorge Díaz, una versión de Latinoamérica”, en Jorge Díaz: *La vispera del degüello, El cepillo de dientes, Réquiem por un girasol*, Madrid, Taurus, 1967, pág. 31.

⁷⁴ José Monleón: “Diálogo con Jorge Díaz”, *loc. cit.*, pág. 36.

Perro) y Nissim Sharim (El Juez). La crítica la calificó como un experimento innecesario, demasiado simbólico y frustrante, con ausencia de cohesión interna y falta de claridad conceptual y audacia, que se manifestaba en el escaso aprovechamiento de elementos sonoros que complementarían la acción. Durante dos horas el público era testigo de entrecruzados diálogos, monólogos, pensamientos, preocupaciones, que no dejan suficientemente claras las circunstancias y el porqué de ese dialogar, lo que conduce al espectador de la curiosidad hasta la indiferencia. Este intento de profundizar en la realidad del hombre se malogra debido a la falta de rigor en el tema y dio como resultado una obra “densa, oscura y de difícil penetración”⁷⁵, en la que únicamente parecía salvarse la buena interpretación de los actores.

⁷⁵ Sergio Vodanovic: “El nudo ciego”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 7 de abril de 1965), pág. 5. En ese mismo artículo comenta sobre la interpretación de los actores:

Si bien la interpretación no clarifica el sentido del drama, sabe aprovechar los elementos de teatralidad que en él se encuentran. Nelson Villagra, en su doble papel, muestra ser un actor de ricas condiciones. Tiene algunos momentos excelentes. Inés Moreno – sea bienvenida en su regreso a las tablas – exhibe aplomo y riqueza de matices en un difícil papel. Fernando Bordeu y Nissim Sharim, crean, satisfactoriamente, sus simbólicos personajes. En cuanto a la escenografía e iluminación a cargo de Bernardo Trumper, ella es muy adecuada permitiendo – hasta donde el texto lo permite – la fluidez de la acción.

Véase también: Anónimo: “Nudorama”, en *Ercilla 1558* (Chile, 31 de marzo de 1965), pág. 31.

Nos parece interesante incluir la crítica de Ítalo García sobre *El nudo ciego*, recogida por José Monleón:

Esta es la primera obra del dramaturgo en que los personajes dejan de ser esquemas de caracteres, alegorías, para asumir una gran complejidad psicológica. Todos poseen un misterioso mundo interior que se manifiesta como larvas síquicas, insidiosas, que desde lo subconsciente suben a la conciencia.

Por primera vez no hay dardos que apunten a los organismos y entidades nacionales e internacionales; no hay propiamente problemas de comunicación ni de soledad. Díaz apunta más alto: la obra posee un marcado tono metafísico. Aun cuando se ambienta en una mina de carbón, donde supervive el tema de las “camas calientes” y trata de los mineros que trabajan turnos diferentes y comparten el lecho con una misma mujer, la motivación de esta pieza surge frente a interrogantes como éstas: ¿son efectivamente dos hombres reales y diferentes, o dos concepciones distintas del hombre?, ¿o será uno de ellos el producto de la fantasía y de las pesadillas de la mujer? Jorge Díaz no da ninguna luz sobre el asunto. Deja el problema en manos del espectador que podrá darle múltiples interpretaciones de acuerdo a la manera como la “intuya”, pues, según ya lo ha expresado, “la realidad más que percibida por el conocimiento, lo es por la intuición; por ese eje de la balanza que existe entre lo conocido y lo desconocido”.

El problema que preocupa a Jorge Díaz en esta obra podría resumirse con las siguientes palabras de Unamuno: “Hay un ambiente exterior, el mundo de los fenómenos sensibles, que nos envuelve y sustenta, y un ambiente interior, nuestra propia conciencia, el mundo de nuestras ideas, imaginaciones, deseos y sentimientos. Nadie puede decir donde acaba el uno el otro empieza, nadie puede decir hasta qué punto somos nosotros del mundo externo o es éste nuestro”.

José Monleón: “Jorge Díaz, una versión de Latinoamérica”, *loc. cit.*, pág. 31.

Se cierra así una etapa para Díaz en la que podemos distinguir dos momentos bien definidos en Ictus: los primeros años como miembro colaborador, que abarca desde 1956 a 1961; y el período de dramaturgo, entre 1961 y 1965, con una serie de estrenos continuados y que suponen para el autor el descubrimiento de la palabra auténtica en el escenario.

En mis primeros cinco años de estrenos continuados en el Teatro ICTUS (1961-1965), yo no tenía conciencia de esta situación política [se refiere a la irrupción política de izquierdas que se presagiaba para la dirección del país]. Estaba fascinado por el descubrimiento de dos cosas: la palabra en el escenario (que no es la palabra escrita, la literaria) y el humor. Había encontrado la forma de sacar fuera de mí algo que me acompañaba sin saberlo: la cólera, un cierto pesimismo existencial y el resentimiento social. Era pues, una catarsis a través del humor. Sin el humor me habría parecido un acto impúdico, pero el humor me permitía ser agresivo, a mí que era un tímido. Con esta conciencia crítica muy parcial y subjetiva, a pesar mío, yo reflejaba mi entorno y me hacía portavoz de la sensibilidad de un grupo de actores que constituían, entonces, el Teatro ICTUS. Sin ellos, jamás hubiera descubierto el lenguaje teatral, su relampagueante y turbador juego de espejos cóncavos y convexos. A Jaime Celedón, Mónica Echeverría, Claudio di Girolamo, Carla Cristi y Luis Poirot, les debo más que eso: el descubrimiento de una forma de vida⁷⁶.

Las obras de este período se han relacionado estrechamente con lo que se ha llamado El Teatro del Absurdo, un cajón de sastre, un marbete que “ha inducido al error a más de un espectador incauto, incluso a mí mismo, que en algún tiempo remoto me consideré el divo oficial de tan benemérita acrobacia del lenguaje y el desencanto existencialista”⁷⁷. No obstante este tipo de teatro se encuentra estrechamente vinculado con una tendencia temática que surge durante esos años en Chile y que busca, desde una perspectiva más individual, el sentido del hombre en el mundo, el significado de su existencia y cómo las características de un mundo industrializado y moderno le conducen a la incomunicación y a la soledad⁷⁸.

⁷⁶ Jorge Díaz: *Jugando con la palabra en tierra de nadie*, op. cit.

⁷⁷ Jorge Díaz, “Aquí estoy de nuevo”, en *El cepillo de dientes. El velero en la botella*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 2001, pág. 7.

⁷⁸ Uno de los dramaturgos más representativos es Luis Alberto Heiremans (1928-1964). En su pieza *El abanderado* (1962) se narran dos hechos paralelos: por una parte, la celebración en un pueblo de la fiesta religiosa de la Cruz de Mayo, donde se conmemora el sacrificio de Cristo; y, por otra parte, un peligroso bandido es apresado y conducido a otra región para ser juzgado. Los dos hechos se entrecruzan y el abanderado va asumiendo los pecados de toda la comunidad y transformándose en una víctima solidaria e incomprendida. Dice Andrés Piña que los “símbolos, el paralelismo narrativo, los emblemas y el folklorismo estilizado de la obra, constituyen un mundo cerrado y pleno de significación que le confieren el carácter de creación perdurable y superior” (Juan Andrés Piña: “1941-1973: Renovación, profesionalización y compromiso”, loc. cit., pág. 82). Temas parecidos se repiten en *Versos de ciego* (1960) y *El Toni chico* (1964), su última creación, que fue estrenada después de su muerte. *El Toni chico* es una pieza que, con un gran sentido poético, cuenta la

I.3. LA PRESENCIA DEL ABSURDISMO HISPANOAMERICANO EN ALGUNAS DE SUS OBRAS.

El teatro del absurdo es el producto de una asimilación de las distintas tendencias que se manifestaron en la literatura y la pintura a principios del siglo XX (dadaísmo, surrealismo, cubismo, expresionismo, etc.) y de numerosas tradiciones teatrales y literarias, algunas de ellas muy antiguas, entre las que se encontraría el *mimus*⁷⁹, y otras más recientes como el *Nonsense*⁸⁰. Más que una innovación, el teatro del absurdo es considerado como un retorno a las primitivas formas no verbales del teatro, donde se intenta buscar una independencia entre el texto leído y el verdadero teatro, que sólo se manifiesta en la representación, a través del uso de formas míticas, alegóricas y oníricas del pensamiento; elementos que se pueden encontrar en numerosas obras de la historia de la literatura⁸¹.

historia de un payaso errante que busca por los caminos a los ángeles que cree haber visto en una pequeña estación de ferrocarril de un pueblo chileno. Al final la muerte absurda del protagonista destruye las esperanzas de encontrar a esos ángeles, que en realidad son vendedoras de dulces.

Egon Wolff (1926) realiza también una importante aportación a esta línea preocupada por lo existencial con obras como *Mansión de lechuzas* (1958), *Niñamadre* (1960) y *Flores de papel* (1970). En ellas encontramos un conflicto entre personajes optimistas, humanos, honestos que se oponen a personajes con una vida de corrupción, llena de hastío y a quienes sólo les importa lo puramente material.

⁷⁹ El *mimus* es un espectáculo que incluía la danza, el canto, la prestidigitación, pero que se basaba fundamentalmente en la representación de tipos y personajes con la técnica espontánea de los payasos y sin respetar las reglas de la comedia o la tragedia. Contenía elementos del sueño, la alucinación y la fantasía; y sus temas eran elevados y grotescos, donde se mezclaba lo cómico y lo burlesco, el realismo y lo mágico. El teatro de Aristófanes (444-385 a.C.), los payasos ambulantes o el bufón de la corte son algunos de sus descendientes, sin olvidar a los actores del *music-hall* y del *vaudeville*.

⁸⁰ Este tipo de literatura, en la que se experimentaba una sensación de liberación a través del sinsentido, tiene una gran tradición a lo largo de los siglos. La podemos encontrar en muchas canciones de cuna, en rimas conservadas por la transmisión oral o en canciones infantiles donde la magia del ritmo ha hecho que las palabras hayan perdido su significado inicial. Uno de los grandes maestros del *Nonsense* es el matemático Lewis Carroll (1832-1898) con su obra *Alicia en el país de las maravillas* (1865). Junto a él encontramos a otros grandes autores de esta literatura sin sentido como Christian Morgenstern (1871-1914) o el naturalista Edward Lear (1812-1888). Sin embargo, existe otro tipo de *Nonsense* cuya técnica se basa en el empleo satírico y destructor de los clichés, y cuyo máximo pionero fue Gustave Flaubert (1821-1880), quien escribió un diccionario de clichés y respuestas automáticas, el *Dictionnaire des Idées reçues* (1913).

Uno de los antecedentes de este tipo de literatura es el escritor francés François Rabelais (1494-1553), humanista y narrador jocosos y mordaz que se valió de la parodia para construir un malicioso y divertido cuadro de la sociedad de su época en obras como *Pantagruel* (1532) y *Gargantúa* (1534).

⁸¹ Obras de la historia de la literatura tales como *La Divina Comedia* (1307-1321) de Dante (1265-1321), los autos sacramentales del teatro barroco, la *Commedia dell'arte*, *El sueño de una noche de verano* (1595) de Shakespeare, *La vida es sueño* y *El gran teatro del Mundo* (1635) de Calderón de la Barca (1601-1681), *Los viajes de Gulliver* (1726) de Swift (1667-1745) o la novela de James Joyce (1882-1941) *Ulises* (1921), que indaga en el subconsciente del pensamiento del hombre y nos descubre una nueva dimensión de la existencia humana. Otros escritores como Dostoyevsky (1821-1881), Strindberg (1849-1921) o Kafka (1883-1924) también han sabido profundizar en el subconsciente del ser humano para descubrirnos sus obsesiones particulares y contarnos las angustias y pesadillas del hombre moderno perdido en un laberinto sin guía.

Una de las figuras que más contribuyó a la toma de conciencia de esta problemática fue el filósofo y escritor alemán Friedrich Nietzsche (1844-1900), quien demostraba su preocupación por el mundo y esta vida llena de contradicciones e incoherencias, en la que, según él, Dios había muerto porque los hombres lo habían matado. Nietzsche junto con autores como Jean-Paul Sartre (1905-1980) y Albert Camus (1913-1960) serán quienes asienten las bases filosóficas del absurdo europeo.

En España, no debemos dejar de mencionar las dos grandes influencias del teatro del absurdo: Valle-Inclán y Federico García Lorca (1898-1936), quien escribió obras para marionetas las que contienen una mezcla entre la farsa

El deseo de acabar con el teatro naturalista⁸², el cual pecaba de superficial, llevó a muchos jóvenes escritores, con un enorme espíritu reformista, a la búsqueda de nuevas formas de expresión que se centraran en la preocupación por el hombre contemporáneo, que comenzaba a ser aplastado por la máquina y la vida mecanizada de la gran ciudad. Por ello, en la Europa de la posguerra se sentía la necesidad de cuestionar cuál era el significado del ser humano en un mundo incongruente dominado por la incertidumbre y el desencuentro. Así nace un tipo de teatro que no va dirigido a una minoría de intelectuales, sino a un vasto público al que se le ofrece un nuevo lenguaje, unas nuevas ideas, una nueva filosofía destinada a transformar sus modos de pensar y de sentir y cuyo centro radica en París⁸³, donde se reúnen autores como Samuel Beckett, Arthur Adamov, Eugène Ionesco, Jean Genet

circense y el folklore andaluz. *El Paseo de Buster Keaton* (1928) y el *Retablillo de don Cristóbal* (1931), en la que se puede apreciar una clara influencia de los surrealistas franceses, son algunas de estas piezas. Sin embargo, *Así que pasen cinco años* (1931) y *El público* (1933) son las dos obras lorquianas que más se aproximan al teatro del absurdo. Por su parte, Valle-Inclán desarrolló un nuevo estilo dramático: el esperpento, nacido de la deformación que el autor observa en los espejos cóncavos y que está íntimamente relacionada con la que Picasso (1881-1973) lleva a cabo en el arte contemporáneo (también existe una gran relación con la pintura expresionista alemana y con los caprichos y pinturas negras de Goya).

⁸² Enrique Herreras en su estudio nos ofrece una lectura naturalista del teatro del absurdo. Defiende que este tipo de teatro es “realista” puesto que su afán es expresar la “auténtica realidad”; aunque tengamos que hablar de una concepción de realidad muy cerrada. Él la define como “un compendio de realidad con distanciamiento, de inteligencia y razón con irracionalidad y didacticismo con emoción”. Enrique Herreras: *Una lectura naturalista del teatro del absurdo*, Valencia, Universitat de Valencia, 1996, pág. 19.

⁸³ París significó el centro de unión entre escritores y movimientos culturales como el cubismo, el expresionismo o el surrealismo y permitió una conexión entre las artes plásticas y los dramaturgos de vanguardia. En la ambientación de algunas obras del teatro del absurdo se puede apreciar la influencia de pintores como Bram Velde (1895-1981) y Marx Ernst (1891-1976). El mismo Picasso es autor de dos obras de vanguardia: *El deseo cogido por la cola* (1941) y *Las cuatro muchachitas* (1952). La primera de ellas consiste en diálogos entre pies separados del cuerpo, los cuales se quejan de los sabañones, y otros personajes deshumanizados. La trama refleja las preocupaciones en tiempo de guerra, el frío, la carencia de alimento, todo ello mediante la mezcla de sensualidad y de humor. Como dice Esslin, la pintura moderna y el teatro del absurdo coinciden en la “concentración en la imagen poética como concretización de la realidad interior de la mente consciente e inconsciente”. Como ejemplo basta con fijarse en una de las acotaciones de *Las cuatro muchachitas*:

Entra un enorme caballo blanco alado, arrastrando las entrañas, rodeado de alas, con una lechuga encaramada en el frente; queda breves momentos ante la muchachita, y luego desaparece por el otro extremo del escenario.

Martin Esslin: *El teatro del absurdo*, Barcelona, Seix Barral, 1966, pág. 297.

Para mayor información sobre la conexión entre el arte y la literatura véase: M^a Carmen África Vidal: *Arte y literatura: interrelaciones entre la pintura y la literatura del siglo XX*, Madrid, Palas Atenea, 1992; Genara Pulido Tirado: *Literatura y arte*, Jaén, Publicaciones de la Universidad de Jaén, 2001.

Martin Esslin, en su famoso libro *El teatro del absurdo*, realiza una selección de los autores que podrían recogerse bajo esa tendencia, concediendo la mayor importancia a Samuel Beckett (1906-0989), Arthur Adamov (1908-1970), Eugène Ionesco y Jean Genet (1910-1986). Sin embargo, también nombra a otros escritores como Jean Tardieu (1903-1995), Dino Buzzati (1906-1972), Boris Vian (1920-1959), Ezio d Errico (1892-1972), Manuel de Pedrolo (1918-1990), Fernando Arrabal (1932), Amos Kenan (1927), Max Frisch (1911-1991), Wolfgang Hildesheimer (1916-1991), Günter Grass (1927-2015), Robert Pinget (1919-1997), Harold Pinter, N.F. Simpson (1919) y Edward Albee que siguen tendencias paralelas. Entre estos autores hay que hacer especial mención a Boris Vian que, como el mismo Jorge Díaz ha reconocido, supuso una importante influencia en el teatro del dramaturgo chileno.

(1910-1986) o el español Fernando Arrabal (1932)⁸⁴. Todos ellos comparten unos rasgos comunes tales como el intento de reflejar la falta de comunicación y el sentido de enajenación y soledad del ser humano; es decir, todo lo relacionado con la angustia metafísica producida por la condición del hombre contemporáneo, que se siente despojado de toda ilusión por la falta de un eje central en el mundo⁸⁵.

En el fondo este teatro revela una honda crítica social, al mismo tiempo que trata de penetrar en los aspectos más íntimos del escritor, quien proyecta su mundo propio y personal. Las obras no son anecdóticas, no intentan contar una historia (tampoco tienen el objetivo de comunicar alguna lección moral o social), sino sólo presentar imágenes complejas que giran en torno a la condición del ser a través del abandono de la lógica discursiva y la desarticulación del lenguaje. Pero detrás de ese sinsentido, y siempre que consideremos a la obra en su totalidad, se percibe la lógica que hace que el teatro del absurdo llegue a comunicar lo incomunicable.

Las obras que se insertan dentro de esta tendencia eran al principio rechazadas, producían reacciones de hostilidad en un público desorientado que rechazaba sus salas, casi vacías. Sin embargo, y como hemos dicho antes, son piezas que pueden ser entendidas por ese 'vasto público'; el error está en intentar comprenderlas desde las normas convencionales de un teatro tradicional y 'bien hecho'. Eso sólo nos conduce hacia la incoherencia y el disparate. Son piezas sin argumento definido que no tienen ni principio ni fin, los personajes no son reconocibles generalmente, parecen marionetas que viven entre los sueños y las pesadillas, y hablan con un lenguaje incoherente; como dice Martin Esslin,

⁸⁴ En España el dramaturgo más importante del teatro del absurdo es Fernando Arrabal. En sus obras los personajes son como niños, a veces crueles, que ven la situación humana con ojos de infantil simplicidad y que sufren la crueldad del mundo como una aflicción sin sentido. Entre sus creaciones más importantes hay que destacar *El triciclo* (1955), *Jóvenes Bárbaros de hoy* (1975), *Las delicias de la carne* (1985) o *La noche también es un sol* (1989).

Para mayor información véase: Fernando Arrabal: *Fernando Arrabal*, edición de Ángel y Joan Berenguer, Madrid, Fundamentos, 1979; Francisco Torres Monreal: *Introducción al teatro de Arrabal*, Murcia, Godoy, 1981; María Sergia Steen: *El humor en la obra de Arrabal*, Madrid, Playor, 1988.

⁸⁵ Esta angustia metafísica no sólo va a tener su reflejo en literatura, sino también en la que se convertirá en una importante influencia para el teatro del absurdo: la comedia cinematográfica muda con actores como Charles Chaplin (1899-1977) o Buster Keaton (1895-1966), a través de los cuales vemos el mundo como una pesadilla carente de significación e incapaz de ser comprendida por alguien. Con la llegada del sonido, el cine continuó ejerciendo una importante influencia, especialmente con los Hermanos Marx.

obras que “persiguen fines muy distintos de los del teatro convencional y, por lo tanto, usan métodos distintos”⁸⁶.

Si 'absurdo' significa, etimológicamente, lo disonante, lo discordante, lo chocante al oído, a la razón, la racionalidad es la antítesis del absurdo, puesto que encarna la armonía⁸⁷. Esta concepción implica necesariamente a Dios, ya que para que todo fuera racional y armonioso Dios debería estar en todo o todo en Dios. Sin embargo, el hombre se siente perdido en un mundo dominado por una sociedad inauténtica y mezquina, donde las leyes y valores tradicionales ya no son capaces de conducir a un conocimiento más profundo y verdadero. Han perdido su significado, se han derrumbado y, como consecuencia, se ha producido la denominada 'muerte de Dios'. Los hombres hemos acabado con Él y, ante esa ausencia, el ser humano ve sólo horror y lo absurdo de su existencia; un descubrimiento que le marca profundamente y le priva del sosiego, como una herida que no deja de sangrar⁸⁸. El absurdo es rebeldía y desesperanza, cuando se descubre en él embarcado. Sin coordenadas a las que atenerse, no hay sentido, no hay finalidad, parece que la única solución es el suicidio, la muerte del propio individuo, que representa la negación de todos los fines. Sin embargo, esa pérdida de todo punto de apoyo dogmático y oficializado significa la tan ansiada libertad del hombre, libertad que le conduce a la angustia, la inseguridad y la incertidumbre porque ya no encuentra a qué aferrarse. Lo único determinable y definido que le queda es el pasado. No conocemos el futuro, no sabemos qué paso daremos, qué haremos; no cabe más que asumir y creer ciegamente en lo único palpable: nuestro pasado. “He de creer en mi huella aunque no perciba su sentido”⁸⁹.

⁸⁶ Martin Esslin: *El teatro del absurdo*, op. cit., pág.13.

⁸⁷ El Diccionario de la Real Academia de la Lengua (edición de 1992) define “absurdo” como “contrario y opuesto a la razón; que no tiene sentido. Extravagante, irregular. Chocante, contradictorio. Dicho o hecho irracional, arbitrario o disparatado”. Ionesco define el término como:

lo desprovisto de propósito... Separado de sus raíces religiosas, metafísicas y trascendentales, el hombre está perdido, todas sus acciones se transforman en algo falto de sentido, absurdo, inútil.

Eugène Ionesco: “Dans les armes de la Ville”, en *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean Louis Barrault* 20 (octubre de 1957), citado por Martin Esslin: *El teatro del absurdo*, op. cit., pág. 15.

⁸⁸ La realidad absurda se representa mediante el mito de Sísifo, condenado a subir la piedra sin fin.

⁸⁹ Jaime Barylko: “Apariencias del absurdo”, en *Cuadernos Hispanoamericanos* 275 (mayo de 1973), pág. 288.

Si en Hispanoamérica, el nuevo teatro chileno tenía una mirada puesta en lo que estaba sucediendo en Europa, con el teatro del absurdo sucede exactamente lo mismo, aunque podemos encontrar sutiles diferencias que lo convierten en un género propio que ofrece una visión del mundo más esperanzada y optimista.

Ante el estado de enajenación al que ha sido sometido el hombre, víctima de la opresión política y cultural de un mundo sin valores, sin religión y sin esperanza, los dramaturgos hispanoamericanos contemporáneos adoptan una postura rebelde e inconformista que les lleva a presentar en escena aspectos de la vida que no se ajustan a su visión del hombre y de América Latina. Pero no se limitan a criticar meramente lo social, sino que se sumergen directamente en lo político (tema desarrollado ampliamente en el teatro absurdista hispanoamericano), fuerza opresora que, al igual que la religión, mantiene al ser humano en un ambiente de ignorancia y de temor.

Sin embargo, para que el teatro se convirtiera en un instrumento viable de reforma, la representación teatral debía desechar las formas tradicionales y había que empezar concienciando al público de una nueva manera de hacer teatro, que parecía una proyección de lo que se estaba haciendo en Europa. De hecho, aunque estuvieran influidos por las preceptivas europeas en la representación de las sensaciones internas y los estados de ánimo del individuo a través de símbolos externos y concretos, en ciertos aspectos el teatro hispanoamericano se anticipa al movimiento absurdista europeo con la obra de Virgilio Piñera (1912-1979)⁹⁰ y los dramas pertenecientes al grotresco criollo, en donde Armando Discépolo (1887-1971) incorpora ya el elemento trágico y ridículo a su visión deformadora del hombre, varias décadas antes de que Ionesco estrenara *La cantante calva*⁹¹. Además,

⁹⁰ Se toma como inicio del teatro absurdista hispanoamericano el año 1948, ya que en ese año Virgilio Piñera escribe *Falsa alarma*.

⁹¹ Se dice que los escritores hispanoamericanos se limitan a integrar las técnicas del teatro del absurdo europeo con sus propias estéticas e ideas dramáticas. En nuestra opinión esa es una idea demasiado simplista, ya que la tradición teatral hispanoamericana contiene muchas de las características del denominado teatro del absurdo. Por esa razón para referirse a este tipo de teatro, que se produce en Latinoamérica, se prefiere el nombre de “absurdista” frente al de “absurdo”. Daniel Zalacaín: *El teatro absurdista hispanoamericano*, Valencia, Albatros, 1985, pág. 14.

Daniel Zalacaín considera a Pirandello, Brecht y Artaud como los tres dramaturgos más influyentes en el teatro absurdista hispanoamericano. Sin embargo, nos parece una influencia muy importante el denominado teatro grotresco

el absurdismo hispanoamericano no se adhiere necesariamente a la filosofía de pesimismo y de derrota total del ser humano que tanto caracteriza al teatro del absurdo europeo, y en la que en la mayoría de los casos no posee otra alternativa que la muerte. La forma de enfrentar el problema es distinta, ya que el escritor hispanoamericano deja una puerta abierta a la ilusión de un cambio hacia un futuro mejor; ilusión que se basa en la esperanza de que el hombre logre tomar conciencia de los auténticos valores que existen y, entonces, se produzca la creación de un hombre nuevo⁹². Esa es la gran diferencia respecto al teatro europeo, la posibilidad de escapar de ese mundo agónico en que se encuentra y que conduce al escritor hispanoamericano a un compromiso que no abarca sólo la realidad social, sino que contiene una fuerte nota de denuncia política.

El teatro absurdista hispanoamericano tiene su mayor apogeo en los años sesenta y marca su influencia en directores, grupos de teatro y, sobre todo dramaturgos, que van desde la militancia en dicha corriente hasta la simple experimentación temporal. Siguiendo los estudios de Osvaldo Pellettieri y Daniel Zalacaín⁹³, los dos principales rasgos que comparten los autores que experimentan

(término que tanto gustaba a Jorge Díaz para describir su teatro). Éste se funda en la idea de que el hombre posee una máscara o apariencia que le permite vivir en sociedad, bajo la cual oculta su verdadero rostro. Lo grotesco se produce, precisamente, cuando ese individuo intenta hacer coincidir máscara y rostro de manera simultánea; es decir, cuando toma conciencia de esa no correspondencia que rompe la unidad de personalidad del ser. En Argentina, el grotesco criollo nace y se alimenta del sainete criollo; no rechaza ni modifica sus características esenciales, se apodera de sus tipos, de su idioma, de su ambiente; pero, en lugar de perpetuar el enfoque costumbrista lo desmonta, quiebra su linealidad y lo problematiza. La gran diferencia respecto al sainete es que el grotesco criollo parte desde adentro, no se queda en lo exterior, sino que penetra en la conciencia, lo irracional y las zonas oscuras del ser humano. Las historias, que se ubican en los conventillos y suburbios de Buenos Aires, se llenan de personajes caracterizados como fantoches, muñecos, un poco hombres y un poco bestias, en su mayoría inmigrantes italianos con una situación económica muy precaria. Generalmente, el centro de la obra lo constituye un personaje, un individuo enfrentado a sí mismo, a los suyos y a la sociedad, que muestra su inconformismo con el sistema vigente, con la falsa ética de la pequeña burguesía y con las instituciones perpetuadas por el orden oficial y establecido. Esta rebelión personal contra la realidad social acaba con el aislamiento total del individuo, incluso hasta con su muerte. Tanto el sainete como el grotesco criollo derivan de una tradición dramática cuya fórmula consistía en una recreación jocosa de la realidad; para ello se apoyan en las jergas locales, en los juegos de palabras, el doble sentido, las frases retorcidas. El lenguaje se transforma así en un sistema de desintegración que traba la comunicación y desarmoniza la interacción entre los hombres. Si el lenguaje es regulador de las relaciones entre el hombre y lo social, la ruptura de esa regla condiciona directamente un desarreglo lingüístico, por lo que la misma realidad se torna extraña a los ojos del personaje y del hombre en general. La comunicación no es posible cuando se rompe con la convención social del lenguaje.

⁹² Ernesto Guevara (1928-1967) sostenía que el proceso de transformaciones sociales y el abandono progresivo de las formaciones egoístas que imperan en el capitalismo iban construyendo un nuevo hombre que se encuentra en continuo cambio y perfeccionamiento, y que es tan responsable de su propia vida como del futuro de la sociedad. A este hombre, que viviría en un mundo de justicia y libertad donde dejaría de explotar al prójimo, lo denominó “el hombre nuevo” o “el hombre del siglo XXI”. Para mayor información véase Michel Lowy: *El pensamiento de Che Guevara*, Argentina, Siglo XXI, 1974; Ernesto Guevara: *El socialismo y el hombre nuevo*, México, Siglo XXI, 1977.

⁹³ Nos referimos a: Osvaldo Pellettieri: *El teatro latinoamericano de los 70*, Buenos Aires, Corregidor, 1995, y Daniel Zalacaín: *El teatro absurdista hispanoamericano*, op. cit.

con esta tendencia son la utilización de la estructura circular y el 'teatro dentro del teatro' para hacer consciente al hombre de su teatralidad⁹⁴. La historia aparentemente no avanza, creándose una inactividad y una inestabilidad que reducen al mínimo el argumento. Por eso, se suele estructurar la obra en una serie de representaciones dentro de una ficción teatral donde el desenlace típico del drama convencional es sustituido por la repetición casi idéntica de la primera escena al final de la obra, como si de un juego de espejos se tratara.

A ambos recursos hay que añadirles los temas de carácter existencial como la falta de comunicación en personajes caracterizados por la mecanización, sin una identidad propia y con valores autóctonos mediante los cuales no pueden cambiar la realidad, primero, porque no pueden comprender el mundo y, segundo, porque su vulnerabilidad es extrema. Además, estos personajes se encuentran reprimidos por la religión, fuerza opresora que constituye uno de los problemas fundamentales en la vida del hombre latinoamericano y que le mantiene dentro de un ambiente de ignorancia y temor.

Conjuntamente con estas características, los dramaturgos utilizan la violencia como medio de revelar su disposición crítica y crear conciencia⁹⁵. Esa violencia se manifiesta principalmente a través de un lenguaje ambiguo y de diálogos discontinuos, que destruye tanto la ilusión "verista" de la realidad como a los personajes mismos que se martirizan unos a otros a través de fuertes ataques verbales; pero también mediante otros recursos como la creación de provocativas escenas dirigidas a desorientar al público, o el 'asesinato simbólico', utilizado para exteriorizar al máximo los estados

⁹⁴ A pesar de que cada escritor ofrece su visión del mundo desde una perspectiva diferente, en nuestra opinión, la principal diferencia entre el absurdismo hispanoamericano y el absurdo europeo sigue siendo la esperanza y la confianza en la regeneración de un hombre nuevo, característica esencial que relaciona entre sí a los dramaturgos absurdistas hispanoamericanos.

⁹⁵ Jorge Díaz hablaba sobre el absurdo como una expresión de la realidad hispanoamericana que nace 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.

José Monleón: "Diálogo con Jorge Díaz", *loc. cit.*, pág. 34.

interiores del ser humano y alcanzar la libertad individual del personaje por medio de los desdoblamientos de realidades que ocurren dentro del mismo drama, formando parte de un juego metateatral. Es un teatro de rebelión total, donde la violencia se desplaza por todos los espacios y dimensiones dramáticas.

Si la violencia sirve como medio de liberación de los personajes, el humor es un rasgo por el cual surge otro tipo de liberación: la del propio espectador. Ante la trágica condición que representa el hombre contemporáneo, caracterizado, como hemos dicho, por la incomunicación, mecanización y enajenación, el auditorio ríe. Pero esa fuerza que motiva la risa, la reducción de la vida del hombre a un estado automático y sin sentimientos, se tornará amarga cuando descubramos “la conciencia de la triste y severa realidad que revela la lógica del absurdo”⁹⁶, y, entonces, sentiremos lástima, angustia y miedo por esos seres grotescos. De este modo, el humor negro ese convierte en uno de los recursos más utilizados por estos autores que ven en la comicidad un elemento que mantiene atento al público a la vez que le hace reflexionar sobre su propia naturaleza, aunque para Pellettieri hay una “primacía de la percepción sobre la reflexión desde el punto de vista de la imagen”⁹⁷.

Daniel Zalacaín, en ese mismo estudio, recoge a quince autores hispanoamericanos como los mejores representantes de las distintas expresiones absurdistas: Virgilio Piñera, Antón Arrufat (1935), René Marqués (1929-1979), Jorge Díaz, Álvaro Meneen Desleal (1931-2000), Eduardo Pavlovsky (1933), José Triana (1931), Griselda Gambaro (1928), Maruxa Vilalta (1932), Osvaldo Dragún, Manuel Trujillo (1907-1976), Alberto Ycaza (1945-2002), José de Jesús Martínez (1929-1991), Rodolfo Santana Salas (1944) y Julio Ardiles Gray (1922)⁹⁸. Sin embargo, toda clasificación es odiosa y muchos de estos autores se niegan a ser incluidos en ella, sobre todo cuando se trata de una corriente no reconocida por muchos de ellos. El mismo Jorge Díaz decía en una entrevista sobre su inserción en dicha tendencia que prefiere el término “grotesco” para referirse a su teatro:

⁹⁶ Daniel Zalacaín: *El teatro absurdista hispanoamericano*, op.cit., pág. 191.

⁹⁷ Osvaldo Pellettieri: *El teatro latinoamericano de los 70*, op. cit., pág. 34.

⁹⁸ Existen también otros dramaturgos que exhiben características absurdistas y que no han sido incluidos, como Elena Garro (1917-1998), Isaac Chocrón (1932), Román Chalbaud (1931) y Carlos Fuentes (1928).

El término grotesco, y tampoco estoy seguro de si es el más adecuado para designar esto, me parece más próximo y más adecuado que el de absurdo. Porque con respecto al teatro del absurdo, la idea del absurdo y del sinsentido no se ajusta a lo que yo siento, porque aún las cosas más disparatadas apuntan hacia algo. Y muchos dramaturgos clasificados dentro del absurdo en América Latina también se rebelan contra esa clasificación, como es el caso de Griselda Gambaro. La diferencia es que el grotesco, como el esperpento, apunta hacia una visión distorsionada, un lenguaje distorsionado pero que tiene una lectura subyacente, de estupefacción, de crítica; también un carácter ácrata de la sociedad y de la condición humana. [...]

Y por lo tanto, yo creo que me aproximo a la distorsión y al grotesco apuntando siempre a una visión, aunque algo corrosiva, compasiva y tierna del ser humano, yo creo que tengo una mirada tierna hacia los personajes⁹⁹.

Precisamente es esa “mirada tierna hacia los personajes” el rasgo más importante que diferencia el absurdo europeo del teatro absurdista hispanoamericano, por lo que en las obras de estos dramaturgos encontramos características que están presentes en ambas tendencias. Para Díaz la palabra absurdo significa “contrario a la lógica y la razón”, lo que denotaría algo incomprendible, inteligible y sin sentido; sin embargo, en lo más profundo de esa concepción, indaga en algo tan real, vivo y, a la vez, tan incoherente como es la propia vida; una forma de expresión cercana a los interrogantes más profundos del hombre, que intenta hallar la verdad escondida detrás de la angustia, sin perder nunca la fe en la esperanza. Por ello defiende que su teatro estaría más bien relacionado con el grotesco, ya que éste empieza en el momento en el que el hombre trata de recrear la realidad y surge, de manera inevitable, el juego, la distorsión y la ambigüedad. El grotesco es una forma compulsiva de escribir que expresa la angustia, el escepticismo y el desasosiego existencial a través de la estética del clown y el patetismo hiperrealista de la ridiculez. Aunque no todo el grotesco es cómico, Díaz prefiere ir más allá y denominar su teatro dentro del epígrafe de “bufonería existencial”¹⁰⁰, ya que el humor, unido al juego, permite el reconocimiento de la angustia y del dolor.

⁹⁹ Véase anexo: Entrevista con Jorge Díaz.

¹⁰⁰ Respecto a su etapa denominada del teatro del absurdo, Díaz “preferiría que los críticos, académicos y directores amantes de la rotulación y clasificación por géneros, consideraran mi obra como ‘teatro de la compasión, de la indignidad y del ridículo’. Se podría hablar, en todo caso, de ‘bufonería existencial’” (Jorge Díaz: “El secreto del sumario. Descargo de Jorge Díaz”, en *Antología subjetiva*, Santiago de Chile, RIL Editores, 1996, pág. 23).

Él hubiera querido que se abandonara este estereotipo del teatro del absurdo y, en cambio, se dijera: “Su obra lleva la marca de su vida, del mismo modo que una persona lleva en su carne las cicatrices de un accidente” (*Ibid.*, pág. 24).

Ambos se convierten en una manera de sobrevivir y recuperar “la libertad y los aspectos dionisiacos de la vida, que son los únicos valores que justifican el Teatro”¹⁰¹.

A continuación analizaremos una serie de piezas escritas por Díaz en su primera etapa, que son un ejemplo de los recursos utilizados en el teatro absurdista hispanoamericano. En *El cepillo de dientes* (1960), *Un hombre llamado Isla* (1961), *Réquiem por un girasol* (1961), *El velero en la botella* (1962), *El lugar donde mueren los mamíferos* (1963) y *Variaciones para muertos en percusión* (1964), el dramaturgo nos presenta seres enajenados y solitarios, confinados en espacios, que se sienten incapaces de mantener una relación fructífera debido a la falta de comunicación. Con una vida rutinaria insertada en un tiempo cíclico, juegan a sobrevivir en un mundo donde la violencia se convierte en un elemento necesario para reordenar el caos. Así mismo, conduce a la muerte como la única solución posible que permite la regeneración, una visión más esperanzada y optimista propia del otro lado del Atlántico.

I.3.1. *EL CEPILLO DE DIENTES*

La primera versión en un acto de *El cepillo de dientes* fue escrita en noviembre de 1960 y estrenada, junto a la pieza *Un hombre llamado Isla*, en mayo de 1961 en la Sala Talía de Santiago de Chile¹⁰². Al igual que la pieza mencionada antes, la dirección y la escenografía estuvieron a cargo de

¹⁰¹ Jorge Díaz, “Aquí estoy de nuevo”, en *El cepillo de dientes. El velero en la botella*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 2001, pág. 11.

¹⁰² Juicios sintéticos recogidos por Eduardo Guerrero:

A través de los años, son muchos los estudios que avalan la importancia de una obra como *El cepillo de dientes*, independiente de los montajes a lo largo de todo el mundo y de su publicación en antologías de teatro chileno y latinoamericano. Por eso mismo, transcribimos juicios sintéticos que dan perfecta cuenta de la universalidad del texto y de sus temáticas preferenciales: “forma satírica”, “reflexión crítica”, “obra vanguardista”, “organización de una fantasía sexual”, “ilusiones frenéticas”, “voluntad de supervivencia”, “voluntad de sobrevivir amando”, “parábola sobre la incomunicación o la ambigüedad de la comunicación entre los sexos”, “motivo estructurador: la necesidad del hombre contemporáneo de recuperar siquiera un rasgo”, “efectos aniquiladores de la tiranía ejercida por las formas estereotipadas de la vida moderna”, “círculos cerrados”, “humorística sátira a algunos rasgos de nuestra época”, “farsa hilarante”, “falta de comunicación y de valores espirituales vigente en la sociedad contemporánea”, “serie de juegos”, “el equívoco verbal, la repetición obsesiva, el automatismo, la caricatura del convencionalismo escénico, el falso eufemismo, animan esta nueva

Claudio di Girólamo y Hugo Cáceres, respectivamente. La obra fue protagonizada por Carla Cristi (Ella) y Jaime Celedón (Él). Años más tarde, concretamente en enero de 1966, y ya en Madrid, Díaz escribió la segunda versión en dos actos¹⁰³, que fue estrenada en el teatro Valle-Inclán el 17 de mayo de 1966 (hasta el lunes 13 de junio) por el productor Juan Carlos Victórica, con la dirección de Rubén Benítez y la escenografía del mismo Jorge Díaz¹⁰⁴. La pareja de la obra fue protagonizada por Carla Cristi (Ella) y Agustín González (Él)¹⁰⁵.

Esta pieza, que recuerda *El balcón* (1956) de Genet, por su afán de disfrazarse y de inventarse continuamente a sí mismos, y a los personajes de *Esperando a Godot* (1952), con sus oscilaciones entre la euforia y la desesperación, surgió de una idea nacida de una aburrida tarde de domingo.

Un domingo (como todos los domingos) siniestro. Muerto de aburrimiento leía distraídamente un periódico (como todos los periódicos) idiotizante. Un aviso del consultorio sentimental llamó mi atención. Una mujer que firmaba “Esperanzada” decía “buscar un alma gemela”. Al pie de la misma página se leía una información que traía el cable de la agencia noticiosa: “Un marido enfurecido había matado a su mujer al descubrir, después de ocho años de matrimonio, que ésta tenía el pie plano y se lo había ocultado”.

Diez horas después de leer eso terminaba una obra en un acto que decidí titular *El cepillo de dientes*. Me tomé tres cervezas y me fui a dormir. Cinco años después, en el café Lion, de Madrid, escribí el segundo acto¹⁰⁶.

concepción de la comedia”, “diálogo arbitrariamente absurdo”, “asociaciones libres”, “veta satírico-social”, “obsesión por ‘llenar tiempo’”, “ritual lúdico”, “visión desesperanzada”, “dos monólogos disparatados”.

Eduardo Guerrero: “Prólogo”, en Jorge Díaz: *El velero en la botella. El cepillo de dientes, op. cit.*, pág. 16.

¹⁰³ A nuestro parecer no existen grandes diferencias entre la primera versión y el primer acto de la versión ampliada.

¹⁰⁴ Sobre el estreno de la segunda versión de la obra, comentaba el crítico teatral José Monleón:

El cepillo de dientes tuvo, en general, muy buena crítica, aunque no faltara quien se quedara con el grosor de algunos términos y saliera del Valle-Inclán –a juzgar por lo que luego escribí– convencido de que había visto una de esas malsonantes piecitas de nuestro subgénero cómico. El estreno fue un éxito. Luego, el público, que no conocía a Jorge Díaz ni tenía fe en una obra interpretada por dos únicos actores, buenos, pero sin “gancho” comercial, se desentendió. Sin embargo, la afluencia de universitarios y espectadores jóvenes fue creciente, hasta alcanzar las últimas representaciones una audiencia numéricamente razonable y entusiasta.

José Monleón: “Jorge Díaz, una versión de Latinoamérica”, *loc. cit.*, pág. 35.

¹⁰⁵ La obra *El cepillo de dientes* ha tenido a lo largo de todos estos años muchas representaciones, de las que caben destacar la realizada por la *Compañía Chilena de Teatro* en el Teatro Alfil el martes 14 de marzo de 1978, una lectura dramatizada bajo el título *Náufragos en el parque de atracciones*. El 14 de junio de 1981, con ese mismo título, la Compañía Iberoamericana de Teatro, bajo la dirección del chileno Heine Mix, la presentó en diversos colegios mayores de Madrid, para posteriormente salir de gira por España. Los actores protagonistas, los chilenos Julio Jaime Fischtel y Ana María Boudeguer, aparecían vestidos con la indumentaria de boxeadores para enfatizar el carácter lúdico de la pieza.

¹⁰⁶ Jorge Díaz: “A manera de algo que no sé lo que es”, en *Tres obras dramáticas de Jorge Díaz*, Madrid, Taurus Ediciones, 1967, pág. 56.

De esta forma, de un hecho tan cotidiano como puede ser la conversación de un matrimonio burgués a la hora del desayuno¹⁰⁷, Díaz es capaz de provocar en nosotros la absurdidad en la que vive el ser humano contemporáneo; porque, si nos percatamos más profundamente de la situación, es, salvando las distancias, la que podemos vivir cada mañana cada uno de nosotros. Por ello, si nuestro primer acercamiento a la obra es buscando una estructura tradicional con un orden preestablecido, nos encontraremos con esa situación caótica que nos descoloca. Uno, al inicio de la pieza se dispone a aceptar los convencionalismos que creemos que van a suceder, sin embargo, ya desde las primeras frases pronunciadas por los protagonistas nos damos cuenta de que no se trata de seres humanos con un razonamiento lógico y racional. Desde el momento en el que Ella dice: “Anoche... sí, anoche soñé con un tenedor”¹⁰⁸ empezamos a perder la certeza de distinguir los límites entre lo real y lo ficticio de ese juego dramático que conforman ambos protagonistas a base de situaciones incoherentes y ridículas. Además, la ruptura de la lógica de los acontecimientos, sin un argumento con progresión lineal, ni un tema trascendente, nos lo asegura y funciona como un instrumento que atrae la atención del espectador.

Ambos personajes están insertos en el nivel social burgués, que se deduce de los muebles que les rodean, sus ropas, sus hábitos, su comportamiento y hasta su moral. A través de ellos el autor nos muestra la degeneración de una clase que esconde sus verdaderos anhelos y finge en la vida diaria que son felices, personas maduras, seguras de sí mismas, satisfechas y plenamente realizadas. Se

¹⁰⁷ En el prólogo a *Las cicatrices de la memoria* comentaba Rafael Herrero Martínez sobre la forma de escribir Díaz y, más concretamente, sobre la cotidianidad en *El cepillo de dientes*:

Jorge Díaz se divierte, insultantemente, jugando con las palabras, lanzándolas de un personaje a otro, consiguiendo que los conflictos se generen a partir de temas cotidianos y aparentemente insignificantes. Una pareja, un desayuno preparado con amor, un periódico abierto por la sección de anuncios por palabras, una radio encendida y alguien que dice, sin parpadear, como si tal cosa...

“El veneno, por favor... Un poco de café, querida”.

Rafael Herrero Martínez: “Prólogo”, en Jorge Díaz: *Las cicatrices de la memoria (finale, allegro ma non troppo)*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1986, pág. 11.

¹⁰⁸ En uno de los finales propuestos por Díaz, ella asesina a su marido con un objeto que parece simbolizar la masculinidad: un tenedor. A continuación citaremos por esta edición: Jorge Díaz: *El cepillo de dientes*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1972, pág. 71.

esconden tras una máscara de convencionalismos y normas sociales caducas; unas ideas y creencias que se consideraron fijas e inmóviles en el pasado pero que ahora carecen de sentido. No se atreven a contrariarlas por miedo, un sentimiento que hace negarse a sí mismo a favor del cumplimiento de esa moral social establecida. Él acepta el rol de hombre trabajador, equilibrado y maduro, mientras que Ella debe aparentar ser una esposa tradicional, complaciente y atractiva; papeles que hacen que su vida en común se les vuelva rutinaria y la carga emocional más pesimista que nunca, hasta el punto de convertirse en una dura coraza que separa a la pareja. No obstante, ambos tratan desde un principio de llevar a cabo una ruptura de ese mundo de cánones y leyes que les ha tocado vivir y que se repite sistemáticamente cada día, sin tener muy claro ni para qué, ni por qué destruirlo.

Aunque Díaz nos muestre una imagen femenina vista por los tipos establecidos de esa sociedad, la inconformidad de Ella hace que se rebele y acabe con ese ser de pies grandes que tiene como esposo. Desea liberarse de su condición de mujer, siempre hermosa y a disposición del marido, que se encuentra bajo la protección masculina. Sin embargo en el segundo acto ambos dejan sus roles de pareja para convertirse en aquello que no pueden ser en realidad: un macho burgués y una criada encinta. La falta de amor entre ellos y la degeneración de la clase burguesa impide un encuentro “amoroso” entre ellos que sólo es posible a través de este juego. Ella se transforma en Antona para dejar de ser la esposa tradicional que esconde su verdadera personalidad. Como sirvienta puede reaccionar de cualquier forma, sin tener la necesidad de guardar las apariencias ante un determinado grupo social. Posee la cultura transmitida oralmente y no le preocupa lo que piensen los demás. Pasa a ser el objeto sexual de ese hombre que encuentra en la relación extramarital la única posibilidad de escape. La frustración les lleva a hacer cosas diferentes fuera del ámbito cotidiano que, paradójicamente, cae en la creación de innovaciones estereotípicas muy relacionadas con el fluir psíquico de ambos protagonistas. Para ellos, la necesidad de decirse continuamente que se aman nace del concepto social del amor que, al igual que su lenguaje, se vuelve tan estereotipado y previsible como ellos. El amor pasa a estar asociado con la idea de matrimonio, institución que Díaz se encarga

de desmitificar y rebajar a una mera dependencia interesada dentro de un convencionalismo social. Deja de ser un vínculo humano de creación, autoconocimiento y realización personal que ahí parece no tener ya sentido.

ÉL. –¡No pretenderás que me lave los dientes con tu cepillo!

ELLA. –Bueno, ¿y qué tendría de particular?, ¿no somos acaso marido y mujer?

ÉL. –Pero no se trata de eso. No digas tonterías.

ELLA. –No es una tontería. Es el matrimonio. La compartición de todo: penas, angustias, alegrías ¡Y, y... bueno, cepillos de dientes! ¿Acaso no nos queremos?

ÉL. –Sí, pero no hasta ese punto. (pág. 90).

Pero el amor es mucho más, depende de cada pareja, quien debe hacer de su relación un acto subjetivo y diferente al que hay que identificar con experiencias propias.

Cada día llevan a cabo el intento de ruptura de ese esquema de vida para lograr un acercamiento entre los dos, sin embargo nunca lo logran y deben esperar al próximo día para volver a repetirlo.

El matrimonio protagonista tiene que inventarse juegos continuamente para sobrevivir a la rutina diaria y darle un sentido a sus vidas. Sienten la necesidad de exteriorizar deseos almacenados en su subconsciente: a cada momento se hace más urgente comunicarse, decirse que se aman, que sus valores pueden ser rescatados de un mundo altamente tecnológico y mecanizado en donde sólo se vive por y con los medios masivos de comunicación, instrumentos que alienan y esclavizan al ser humano; hasta llegar a un punto en el que los límites de la realidad y la ficción se desconocen, y todo se vuelve caótico. Aunque Él y Ella intenten evadirse de esa realidad grotesca, no pueden evitar confrontarse con ella. Les produce un miedo atroz, pero no es un miedo a la muerte, sino a la vida, a la creación como acto vital, a no poder comunicarse y, sobre todo, miedo a su soledad:

ELLA –(*En la oscuridad y con una voz susurrante*). Ah, dame la mano. No te veo. Tengo miedo.

ÉL –(*Con la misma voz*). ¿Dónde estás?

ELLA –Muy cerca de ti.

ÉL –Es lo mismo que si no estuvieras (pág. 152).

Además, el joven matrimonio lo forman dos seres tan deshumanizados que ni siquiera poseen un nombre propio como signo de identificación e individualidad; pérdida que supone, en cierto modo, alcanzar una mayor libertad, y que también se logra a través de lo que se ha denominado el “asesinato

simbólico”, medio por el cual se produce la muerte de la falsedad de su realidad cotidiana para entrar en una mejor para ellos. El hecho de que Ella cambie de nombre a lo largo de la obra también es indicio de esa deshumanización. Se convierte en Consuelo, en Marta, en Mercedes, en Antona que, aunque exteriormente es la misma, interiormente es distinta. Se transforma en el objeto sexual de ese hombre insatisfecho y en su última posibilidad de escape. Ni siquiera el cepillo de dientes, símbolo de intimidad, es respetado por la pareja. Su desaparición, un hecho aparentemente trivial, es la causa de la desintegración moral y el desencadenante del conflicto entre los dos personajes. Al compartirlo de forma accidental, se convierte también en el único vínculo que les une:

ÉL –¡No! Quiero que *tú* me digas dónde está mi cepillo de dientes.
ELLA –(*Con amable condescendencia*). Pero, hijito..., ¿dónde quieres que esté? En el lugar de siempre: tirado por cualquier parte.
ÉL –No, no. Esta mañana no estaba allí. [...]
ÉL –Será inútil. Es el colmo que mi único objeto personal, el refugio de mi individualidad, también haya desaparecido. (pág. 88).

La unión entre Él y el objeto símbolo de su individualidad es su prolongación y es más fuerte que la relación establecida con su esposa. El uso accidental del cepillo por parte de ella se convierte en el único vínculo que les une, al mismo tiempo que constituye la violación de su intimidad, de ese reducto espacial al que sólo él tenía acceso: el cuarto de baño. A partir de ese momento se entablan una serie de discusiones que son el presagio de una gran discusión final. Él la asesina con el aparato que le servía de refugio y mantenía un falso contacto con la realidad exterior: la ahorca con la correa del transistor. Surge, así, la violencia como medio de liberación y búsqueda del individualismo que proyecta el uno contra el otro.

El tiempo y el espacio son dos características que en el teatro del absurdo van íntimamente relacionadas con los personajes, quienes se convierten en esclavos de ellos, transformándose en robots que repiten constantemente cada día las mismas acciones y dicen las mismas palabras. El tiempo, que se presenta aplastante, devorador, estático (parece que se estanca a la hora del desayuno) y que es el motivo de dolor y sufrimiento de los personajes, se proyecta en este tipo de dramaturgia a través de espacios incomunicados que sirven para aislarse del mundo exterior; de ahí que encontremos ventanas

cerradas, puertas que no conducen a ningún lugar o casas sin salida. En *El cepillo de dientes*, la relación entre los protagonistas, dos seres totalmente incompatibles con una comunicación nula que les aboca al fracaso, se refleja no sólo en el apartamento del cual no pueden salir, sino también en la división de los muebles que son una concreción de esas dos órbitas psicológicas no mezclables. Como en el teatro de Ionesco, los objetos y el decorado cumplen con la función simbólica de exteriorizar una realidad psicológica y social y que en este caso acentúan la distancia personal en la que viven estos dos seres. El primer acto comienza con la mitad izquierda amueblada con muebles antiguos, mientras que la parte derecha tiene muebles de estilo francés, de diseño ultramoderno¹⁰⁹. Cuando se inicia el segundo acto, la escenografía se ha invertido sobre un eje imaginario de 180°, completando así la vuelta y grabando en el público una imagen cíclica. Todo lo que se veía a la izquierda está a la derecha y viceversa.

Se escucha el timbre de la puerta. Un silencio. Nuevamente el timbre. Un silencio. Se abre la puerta y se escuchan los pasos de alguien.

UNA VOZ –¿Se puede?

ÉL –¡Pasa, Antona, el cadáver está en el lugar de siempre! (pág. 94).

Dentro de este contexto se produce un juego dramático caracterizado por el continuo cambio de perspectivas. No sólo hay un cambio en la personalidad de Ella, sino que se produce una ruptura violenta de las reglas de tiempo, lugar y acción. El pasado se confunde con el futuro cuando Él se queja de que el periódico que lee no es de hoy, sino de pasado mañana. Dicha ruptura temporal también se puede apreciar en el artículo de prensa que lee el protagonista y donde se relata cómo una asistente descubre el cadáver de una mujer ahorcada (hecho que ya ha sido presenciado por el espectador) y que continúa describiendo acciones que ocurrirán en posteriores escenas.

ÉL –[...] “Fue encontrado ayer el cadáver de una bella mujer ultrajada cobardemente. Presentaba huellas evidentes de haber sido estrangulada con la correa

¹⁰⁹ Esta confusión de izquierda-derecha, el aislamiento social, el cambio de personalidad nos puede hacer pensar en la esquizofrenia, una de las enfermedades mentales más serias que ocasionan una gran perturbación en las relaciones sociales, familiares y laborales, y que interfieren en la comunicación. La apatía, la distorsión en los pensamientos y en la percepción, así como la incapacidad de controlar el cuerpo y la mente son algunos de los efectos que provoca. Véase: Jesús Alonso Tapia: *El desorden formal del pensamiento en la esquizofrenia*, Madrid, Fundación Juan March, 1979; José María Ruiz-Vargas: *Esquizofrenia: un enfoque cognitivo*, Madrid, Alianza, 1987; José Manuel Cañamores: *Esquizofrenia*, Madrid, Síntesis, 2001.

de cuero de una radio a pilas. La situación se presenta bastante confusa a pesar de su aparente sencillez. Estos son los hechos: a las 8:30 de la mañana, la mujer que hacía el aseo en el departamento y que dice llamarse Antona, tocó repetidas veces el timbre. Al no abrirle nadie usó su propia llave y entró. Preguntó si había alguien en la casa para no importunar y oyó una voz que decía: “Pasa Antona...”. Encontró al señor preparándose una tostada y en el dormitorio el cadáver de la pobrecita. Las declaraciones que hizo el marido a la policía fueron confusas... (*Él deja el diario y habla directamente al público. Se suelta el cuello y la corbata y adopta el aire fatigado de un acusado en un interrogatorio policial*). Sí, yo la maté. Por lo menos, la persona que está tirada allí en el dormitorio es la que yo maté. Y sé muy bien por qué lo hice. Ustedes habrían hecho lo mismo al encontrar un extraño adueñándose de vuestra casa, desde el pijama hasta el cepillo de dientes. ¿Saben ustedes?... Ella estaba en todas partes. [...] Pero, señoras y señores... ¿a quién maté? ¿A la mujer del espejo? ¿A la mujer que encontraba algunas veces en mi cama y que se parecía tanto a la mujer con la que me casé hace cinco años? (págs. 92-93).

La ruptura de la regla espacial se puede apreciar con las continuas retrospectivas que llevan súbitamente a otro lugar, y la de acción cuando Él hace la declaración ante el juez y acto seguido continúa leyendo el artículo periodístico. Además, no debemos olvidar la ruptura de una de las reglas fundamentales del teatro, la de la “cuarta pared”, cuando se dirigen directamente al público presente, un personaje más que complementa a la pieza y que se supone debe entender las alusiones o las sutilezas del lenguaje; y la utilización de lo que se ha denominado el “teatro dentro del teatro”, creando dos niveles diferentes: el de los personajes (Él y Ella parecen ser actores) y el de la ficción (el juego de roles de la pareja en un mundo concebido como un conjunto de roles prefijados):

ELLA. –[...] “Imagínese –Me dijo– que está sola en un escenario iluminado, frente a grandes personalidades que la están mirando y a usted no le importa nada, nada, nada. Bien, nada, Ahem...” (*Se dirige con soltura y desinhibición al público desde la desembocadura del escenario*). (pág. 72).

ELLA. –(*Con una risita siniestra*). ¡Es hora de actuar! (pág. 73).

ÉL. –(*Asomando la cabeza por debajo del mantel*). Me importa un bledo que escuchen todo. Para eso pagaron. (pág. 91).

Al final de la pieza, los protagonistas continúan hablando mientras los decorados empiezan a ser retirados y las luces a apagarse. Protestan porque la obra aún no ha acabado y la terminan a oscuras parodiando la pieza de radioteatro que se oye al principio.

ELLA. –Te ves grotesco (*En ese momento apagan algunos focos*). Están apagando las luces de nuestro teleteatro del amor.

ÉL. –(*Gritando hacia el fondo de la sala*). ¡No apaguen, que no hemos terminado todavía! (pág. 119).

Ambos protegen un sueño construido por paredes de cartón, endeble y sin ninguna estabilidad posible, que se desvanece cada día y forma parte de este juego de invención de los protagonistas. La obra acaba como empezó, con una estructura circular¹¹⁰ tan característica del drama moderno y que refleja el carácter ritual de su vida, dada a la repetición, cerrada y concéntrica, como si de un tiovivo se tratara (girar, girar sin parar, en un movimiento estático, circular, atemporal y sin salida). De hecho, una segunda versión de *El cepillo de dientes* se tituló “Náufragos en el parque de atracciones”. Pero dicho parque de atracciones se destruye al terminar el día, hasta que a la mañana siguiente inventen otro para sobrevivir a sus vidas. Como dice Ella en el segundo acto:

Tenemos nuestro departamento al lado mismo del parque de atracciones. Todas las noches tenemos al alcance de la mano tómbolas con premios, tiro al blanco, túnel del amor y sorpresas... ¿Qué más se puede pedir? (pág. 115).

Por lo tanto, la idea de circularidad se manifiesta, primero, en la imagen de encerramiento que representa la sala donde tiene lugar la obra. Toda la acción gira en torno a la mesa en la que están desayunando, es el único mueble indispensable para la escena, y que Ella sólo abandona el tiempo necesario para vestirse de Antona. Y segundo, en las actitudes de los protagonistas y en su juego circense.

Las realidades que ambos crean acaban desintegrándose diariamente al final de cada actuación. Sus vidas, imagen de las vidas de todos los seres humanos, aparecen como un escenario de marionetas con paredes endeble de cartón que producen la angustia de existir en un mundo que se reconoce como ilusorio y falso, donde todo se derrumba y se descompone, pero que a la vez les protege de ese espacio que se abre al levantarse el decorado. Sólo la esperanza de que llegue el nuevo día para

¹¹⁰ Según Cirlot, la circunferencia es símbolo de la limitación:

El acto de incluir seres, objetos o figuras en el interior de una circunferencia tiene un doble sentido: desde dentro, implica una limitación y determinación; desde fuera, constituye la defensa de tales contenidos físicos o psíquicos, que de tal modo protegen contra los *perils of the soul* que amenazan desde lo exterior, asimilado hasta cierto punto a caos; peligros, sobre todo, de ilimitación y disgregación.

Juan Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 1997, pág. 137.

reiniciar otra vez su juego, les da un aliento para sobrevivir; así el círculo vuelve a iniciarse y adquiere, de nuevo, el significado de un mundo sin salida, sin alternativas:

ÉL. –[...] Isabel, Mercedes, Soledad..., ¿es realmente necesario que tengamos que repetir esto todos los días?

ELLA. –¿A qué te refieres, cariño?

ÉL. –Sabes perfectamente bien a qué me refiero. Resulta agotador.

ELLA. –Mi parte no es fácil tampoco. Si por lo menos se te ocurriera algo nuevo. [...]

ÉL. –Es verdad que si no te estrangulo todos los días no te quedas tranquila. [...]

ELLA. –No, si yo no te critico nada, solamente que no entiendo por qué no vives con Antona y ya está.

ÉL. –Es una idea que ya se me había ocurrido. Siempre que Antona acepte disfrazarse de ti¹¹¹. (págs. 113-114).

Este mundo particular, que crea el dramaturgo en cada una de sus obras y que parece caerse a pedazos cada día, afecta al lenguaje hasta tal punto que poco a poco se va deteriorando hasta perder toda articulación. En *El cepillo de dientes* encontramos una doble desintegración: la de la personalidad, ya que es posible intercambiar los diálogos de los personajes desprovistos de individualidad, y la desintegración de la lengua que se ha convertido en un medio mecanizado, compuesto de clichés, lemas automáticos y refranes.

Según un trabajo de investigación de Fernando Burgos¹¹², Díaz realiza en *El cepillo de dientes* una parodia de la comunicación en la que existen diversos recursos para conseguir la anulación de esta manifestación que se torna en un esfuerzo incompleto y truncado. Cada uno se sumerge en la lectura del diario para lanzar ideas y contestar incongruencias. Su diálogo se transforma en un discurso donde se arrojan todo tipo de temas que sólo conducen a la confusión y que parecen repetirse todos los días.

¹¹¹ Una forma de enmascararse ante esa realidad cotidiana es el travestismo. Como dice César Vallejo en una de sus cartas, el hombre necesita ponerse la máscara porque tiene miedo a asumir su identidad:

Soñé que estaba frente a un espejo y empezaba a arrancarme la piel de la cara como una máscara de goma. Me desollaba el rostro como una cebolla de mil capas. Detrás de cada una había otra y otra y otra. No me dolía, pero tenía miedo. Y, sin embargo, seguía arrancándome la piel deshojando la cebolla. Después de arrancarme muchas máscaras de la piel, que eran idénticas a mí mismo, terminé por encontrar una cara-ventana que daba al mar. Escapé por la ventana de mi cara y me sumergí en el agua. Sentí que ya no tenía identidad, que ya no tenía cara, y eso me dio una paz inmensa.

Jorge Díaz: *Antología Subjetiva*, Santiago de Chile, RIL Editores, 1996, pág. 442.

¹¹² Véase: Fernando Burgos: “Estética de la ironía en el teatro de Jorge Díaz”, en *Revista Chilena de Literatura* 27-28 (1986), págs. 133-141.

Sus palabras no van dirigidas a un receptor, porque éste en realidad no existe; como tampoco existen ni un contexto adecuado, ni un significado, ni un sentido del mensaje. El acto comunicativo se anula porque simplemente se produce la ruptura del circuito de comunicación. Por ello, tomando las palabras de Fernando Burgos, tendríamos que hablar de ese diálogo como un “canal de un monólogo doble”¹¹³ sacado de los medios de comunicación y por el cual nunca podrán establecer una auténtico intercambio lingüístico. El lenguaje es visto como un medio ineficaz para expresar los estados interiores y más íntimos del ser, una barrera que ahuyenta y separa la relación entre los seres humanos.

Así, vemos cómo el autor recurre a la superposición de diferentes registros para conseguir un efecto de falsedad y pérdida de toda relación comunicativa:

ÉL –(*Ofreciendo*). ¿Más café, querida?
ELLA –Con dos terrones, por favor.
ÉL –¿Con crema o sin?
ELLA –Ah, eso es en las películas mi amor.
ÉL –¿Qué cosa?
ELLA –La crema.
ÉL –¿La crema?
ELLA –La que me ofreciste antes.
ÉL –¿Yo? ¿De qué estás hablando?
ELLA –De la crema.
ÉL –¿La crema para la cara?
ELLA –Pero, ¿de qué cara? Si yo no uso crema.
ÉL –Yo tampoco.
ELLA –¿Y la de afeitarse?
ÉL –Eso es jabón.
ELLA –Pero muy bien que te sirve.
ÉL –Bueno, de servir, sirven..., como las arañas en el jardín.
ELLA –¿Para qué?
ÉL –Se comen los insectos dañinos. ¿No lo sabías?
ELLA –No, no, nadie cree en eso..., es como las ventosas.
ÉL –¿Qué tienen que ver las ventosas con el jardín?
ELLA –Muy simple. ¿De qué estábamos hablando?
ÉL –No sé. (págs. 82-83).

En otras ocasiones utiliza la distorsión y manipulación de todo contexto para alcanzar esa automatización del lenguaje.

ELLA. –(*Repentinamente lúgubre*). ¡Polvo somos y en sopa en polvo nos convertiremos! (pág. 83).

¹¹³ *Ibíd.*, pág. 138.

ÉL. –Ah, pero por lo menos deberías saber que las relaciones amorosas se clasifican según su intensidad y sus circunstancias en: condicionales, consecutivas, continuativas, disyuntivas, defectivas, dubitativas... dubitativas y copulativas. (pág. 97).

Automatismo que también logra a través de una espontánea aceleración del diálogo mediante la reiteración absurda del referente:

ELLA. –Bueno, entonces piensa... en el colesterol.

ÉL. –¿Y qué es el colesterol?

ELLA. –Un... un insecticida.

ÉL. –¿Un insecticida? ...Pero si viene en “shampoo”.

ELLA. –Si viene en “shampoo” es para el dolor de cabeza. (pág. 80).

Y con la acumulación de refranes o de la misma estructura del refrán como sustituto de la espontaneidad del diálogo.

ANTONA. –Usted es un hombre peligroso.

ÉL. –Soy una víctima.

ANTONA. –Quien mal anda mal acaba.

ÉL. –Al que no es ducho en bragas las costuras lo matan.

ANTONA. –En comer y en rascar todo es empezar.

ÉL. –Lo que se hace en un año se hace en un rato.

ANTONA. –Quien su trasero alquila no pasa ni hambre ni fatiga.

ÉL. –Cada uno habla de la feria según le va en ella.

ANTONA. –Si quieres un crío, búscate un sobrino.

ÉL. –Hijo sin dolor, madre sin amor.

ANTONA. –Éramos treinta y parió la abuela. (pág. 102).

A veces estos refranes o frases hechas han llegado a ser tergiversadas por el autor:

ÉL. –¿Arma homicida?

ANTONA. –Transistor de alta infidelidad. (pág. 109).

Sin olvidar diálogos basados en cartas al director,

ÉL. –Señor director, hace tiempo que quería dirigirme a usted para manifestarle el desconcierto que me produce el pasar frente al parque, el sector comprendido entre la plaza y la estación. He notado con creciente temor que día a día desaparece algo. Hoy es el buzón, mañana la rejilla del alcantarillado o un árbol, pero sobre todo, señor director, están desapareciendo esas parejas de enamorados que daban esos inmorales ejemplos. ¡Es una lástima! Me dirijo a usted para que haga llegar mi voz a las autoridades.

ELLA. –(*Aún con los ojos cerrados y haciéndole callar con una voz médium*). Haré lo que pueda, haré lo que pueda, pero... no me llames señor director. (pág. 81).

correos amorosos donde los personajes buscan una relación alternativa que dé sentido a su vida:

ÉL. –(*Escribiendo en un papel*). Ay “Esperanzada”: desconociendo su nombre me veo en la obligación de imaginármelo todo. Su aviso ha sido un grito en medio de mi rutina gris. Tengo la impresión de que nos complementaremos para siempre. Si tiene algún defecto físico visible o alguna enfermedad invisible, le ruego que me lo haga saber. Es imprescindible enviar foto. Yo, tímido, pero dicen que simpático y sin compromiso. La saluda lleno de ansiedad, Lucho solo. (pág. 84).

definiciones de diccionarios en los que la acepción que se elige fuera de contexto es equivocada,

ÉL. –¡Pero si basta con leer las enciclopedias, Antona (*Él va hacia un mueble bajo y coge un grueso libraco*). Vamos a ver, vamos a ver, vamos a ver... Amor... amor, amor, amor; aquí está, amor, amor, amor: “Afecto por el cual el hombre busca el bien verdadero...”. Y no hay que confundirlo, Antona, porque hay mucho. Fíjate: “Amor seco: Nombre que se da en Canarias a una planta herbácea cuyas semillas se adhieren a la ropa”, ni tampoco con el “Amor al uso”: Arbolillo, árbol, “Arbolillo malváceo de Cuba parecido al abelmosco”... ni muchísimo menos con el “lampazo”, ni “el almorejo” ni el “cadillo”, planta umbelífera que tiene la base de satisfacción...

ANTONA. –Usted no tiene moral.

ÉL. –(*Consultando el diccionario*). Moral... Moral, moral, moral, moral, moral: “Árbol moráceo de hojas ásperas, acorazonadas y flores verdosas, cuyo fruto es la mora”. (pág. 97).

concursos televisivos (“Mire, le voy a dar la última oportunidad. Si usted no contesta a mis preguntas perderá la gran oportunidad que le ofrece Bic o Gillette, la única fibra de homologación texilor. Vamos a ver, ¿quién mató a la mujer del departamento veinticinco”, pág. 110), titulares de prensa (“Masacre en el Vietnam”, pág. 77), letras de canciones, horóscopos (“Capricornio. Es el horóscopo. Mi signo es Capricornio: ‘Aplique al matrimonio técnicas nuevas. El amor conyugal no debe ser ciego’”, pág. 76), utilización de otras lenguas (“Mirkolavia Elbernia kol”, pág. 114), expresiones tradicionales infantiles (“Sana, sana, culito de rana...”, pág. 90), discursos políticos (“Como Presidente del Partido Cristiano Familiar Unido, he reiterado en muchas ocasiones que la madurez cívica se expresará repudiando a los demagogos profesionales”, pág. 75), cuentos para adultos (“Había una vez un rey que tenía la mala costumbre de comerse las uñas. Un día descubrió que su esposa, la reina, se acostaba con un anarquista de palacio, dentro de su propia armadura y debajo de su propia cama. Desde entonces el rey dejó de comerse las uñas y comenzó a comerse los cuernos...”, pág. 98) o anuncios de periódicos y revistas (“Un centímetro basta/ en cepillo familiar/ con la misma pasta/ da mucho más, más, más...”, pág. 87), como en este caso, son empleados por el dramaturgo chileno para desintegrar

el lenguaje y provocar en el espectador el asombro risible de la palabra:

ÉL. –(*Leyendo*). “Por viaje al extranjero, vendo muebles de comedor muy finos, camas y colchones”.

ELLA. –(*Que no ha levantado la vista de la revista*). Ah, no sabía que te ibas al extranjero, pero los colchones no permitiré que los vendas por ningún motivo. El comedor me da lo mismo.

ÉL. –(*Distraído*). A mí también. Dejaremos los colchones... (*Reaccionando*). Pero si yo no voy a viajar. (pág. 76).

En la pieza también podemos ver la utilización de fórmulas breves fijadas que funcionan como “tics” del lenguaje (“¡Wa!”, “¡Ah!”, “¡Por fin!”, “¡Es una lástima!”, “¡Aiee!”) y palabras convertidas en tacos por sus elementos fonéticos y acústicos (“¡Orgánica!”, “¡Muérdago!”, “¡Mandrágora!”, “¡Crustáceo!”, pág. 91). Se insultan creando un clima tenso, agresivo y violento que produce la acumulación de proposiciones que impiden el desarrollo de la acción. El lenguaje se concibe como un arma de significado equívoco.

Una de las inserciones más notables es cuando Antona descubre el “asesinato” y Él contesta con uno de los tangos más conocidos de Carlos Gardel, *Sus ojos se cerraron*:

ANTONA. –Claro, dentro de un momento estará aquí la policía.

ÉL. –“Yo sé que ahora
vendrán caras extrañas
con su limosna
de alivio a mi tormento...”

ANTONA. –¡Le arrancarán la verdad!... ¡Yo podré atestiguar la verdad!...

ÉL. –“Todo es mentira,
mentira este lamento,
hoy está solo mi corazón...” (pág. 107).

O cuando se parodia el interrogatorio policial que forma parte de ese cambio de roles que hay entre la pareja protagonista y que está basado en juegos de palabras que rompen la previsibilidad, ya que las respuestas no concuerdan con la precisión que se requiere en esa situación. Los datos obtenidos forman parte del léxico socio-cultural que se supone característico de Antona:

ÉL. –¿Nombre?

ANTONA. –Antona los días de trabajo y Cuqui los días de fiesta.

ÉL. –¿Edad?

ANTONA. –Vaya uno a saber...

ÉL. –¿Domicilio?

ANTONA. –Al fondo a la derecha.

ÉL. –¿Profesión?
ANTONA. –Lo que caiga.
ÉL. –¿Religión?
ANTONA. –Homeópata.
ÉL. –¿Estado?
ANTONA. –Un día, sí, otro no.
ÉL. –¿Víctima?
ANTONA. –La señora del 36: ¡una santa! (pág. 109).

Pero no sólo en *El cepillo de dientes* se utilizan estos recursos basados en monólogos intercambiables, invención de proverbios, anuncios comerciales y eslóganes publicitarios (“Sólo Bimpo huele a Bimpo”, pág. 114) para demostrar la incomunicabilidad del lenguaje; y que le confieren una gran importancia en el manejo de la lengua. También encontramos en este diálogo dramático, que no puede hacer referencia a una realidad cotidiana porque los mismos protagonistas se empeñan en evitar una comunicación “real”, el uso de la ambigüedad como recurso lúdico y los juegos lingüísticos creados por el autor. Recursos que, en un contexto aparentemente serio, provocan la risa del espectador, ya que en algunas ocasiones se asientan en la información desconocida por uno de los dos interlocutores¹¹⁴:

ANTONA. –Ah, ¿y la señora?
ÉL. –*Requiescat in pace*.
ANTONA. –¿Qué dice?
ÉL. –Que duerme como una muerta. (pág. 95).

En otras ocasiones los elementos que aparecen fusionados en el discurso pertenecen a categorías heterogéneas (“Yo..., yo llevaré una orquídea que masticaré disimuladamente, pág. 84). Esta mecanización compuesta de palabras vacías, expresiones prefabricadas y juegos lingüísticos que parecen quedarse en el significado literal de la frase, también se puede apreciar a través de uno de los

¹¹⁴ Antona ignora que la señora (Ella) está muerta en la habitación:

ANTONA. –Voy a despertar a la señora.
ÉL. –Se necesitarían las trompetas del Juicio Final.

ÉL. –Haremos cualquier cosa por ti...
ANTONA. –¿Y consentirá su esposa?
ÉL. –Por supuesto. Ella no dirá una sola palabra.

procedimientos más recurrentes en la obra de Díaz: la inversión de la lógica creando asociaciones inesperadas que provocan la risa del espectador. Esto se manifiesta en el tiempo, las relaciones humanas (“Creo que estoy empezando a enamorarme”, pág. 80) o en hechos biológicos, como cuando Él le confiesa a Antona que va a ser madre:

ANTONA. –Pero... ¿darme cuenta de qué? (*Pausa conmovida de Él*).
ÉL. –(*Sin poder contenerse*). ¡Voy a ser madre!
ANTONA. –¿Qué dijo?
ÉL. –Que voy a tener un niño, sí.
ANTONA. –Sí, ay niño, no, no, ¡no puede ser! (pág. 100).

Para el autor, después de este falso intento de comunicación, sólo quedan los sonidos guturales, palabras articuladas sin un sentido y lanzadas al aire como si se tratase de automatismos mentales de asociaciones imprevisibles que surgen de personajes que no pueden mantenerse callados, pero que tampoco tienen la necesidad y la habilidad de comunicar nada.

ÉL. –(*Con un hilo de voz*). Calle niva.
ELLA. –(*Sin mirarlo*). Espina.
ÉL. –Calle niva.
ELLA. –Espina.
ÉL. –Calle niva.
ELLA. –Espina.
ÉL. –Ay, no calle niva.
ELLA. –(*Insistiendo*). Es-pi-na... (págs. 117-118).

ÉL. –¡Somos fuertes!
ELLA. –¡Invulnerables!
ÉL. –¡Inseparables!
ELLA. –¡Intolerables!
ÉL. –¡In-to-le-ra-bles! (pág. 121)¹¹⁵.

Con esto Díaz no sólo nos acerca a la idea de la condición humana que ya habíamos visto en las obras de dramaturgos como Ionesco, sino que nos presenta su propia visión sobre las relaciones del hombre contemporáneo en un mundo cada vez más tecnológico, mecánico y deshumanizado donde, poco a poco, parece que el lenguaje pierde toda articulación y deja de ser un medio de comunicación para convertirse en una forma, que lejos de acercar, nos aleja cada vez más de la interacción con el

¹¹⁵ En la primera versión de *El cepillo de dientes*, este diálogo aparecía al comienzo del único acto. Para nosotros es la gran diferencia entre las dos versiones y nos parece muy acertada su colocación al final de la pieza, ya que acentúa la idea de descomposición y aniquilamiento de ese lenguaje que ha dejado de comunicar.

otro.

En definitiva, Él y Ella dejan de ser personas para transformarse en seres mecanizados, faltos de cultura general y alejados de una realidad exterior que ignoran porque no les interesa. Viven en un universo desconocido para ellos y, aunque físicamente están juntos, existe un abismo que les separa. Él intenta buscarse a sí mismo a través de ella, sin embargo fracasa al ignorar el verdadero camino de la entrega auténtica. No logran conocerse de verdad y, por lo tanto, impiden mutuamente el acercamiento deseado. Insertos en un mundo que les resulta ilusorio y falso, el aburrimiento les hace transformar las cosas y las palabras en su sentido más liviano. Se sienten angustiados y para ello necesitan de un continuo juego de situaciones triviales en el que ya han perdido las ideas propias para sobrevivir a la rutina diaria de sus vidas y cuyo único objetivo es envejecer frente al televisor.

Esta estructura deshumanizada y de moldes fijos de la sociedad contemporánea convierte la existencia del individuo en un automatismo más de esa máquina universal. Ésta se manifiesta a través de un lenguaje que ha perdido toda capacidad de comunicación y de referente connotativo. Ambos son incapaces de mirarse a los ojos, deshacerse de ese lenguaje prefabricado y lograr uno nuevo que permita su comunicación total. Pero no son lo suficientemente valientes para abrir la puerta que les dé la posibilidad de pronunciar la palabra justa en el momento justo. Sin embargo, nunca parecen perder la esperanza de alcanzar un mañana mejor, aun sabiendo que su vida de rutinas y juegos lingüísticos proseguirá al día siguiente. Cada amanecer provoca en ellos un pequeño momento de felicidad que les ayuda a vivir su fracaso cotidiano. Por ello persiguen la creación de un espacio nuevo, regido por nuevas leyes, que se vuelva tan legítimo y verdadero como la propia realidad y que dé acceso a una vía de comunicación auténtica con el ser individuo y personal. Al final parecen vislumbrar la distorsión grotesca del lenguaje, su descomposición y su aniquilamiento, acto que todavía deja sitio a la esperanza.

Del contraste entre esos dos mundos tan distantes se produce al mismo tiempo lo trágico y lo ridículo. Debajo de lo absurdo de esas situaciones y de ese lenguaje, se muestra la coherencia

estructural lógica de la realidad humana. Estos personajes no son concretos, somos nosotros mismos que al vernos reflejados en ellos comprendemos nuestro propio drama personal.

I.3.2. *UN HOMBRE LLAMADO ISLA*

Un hombre llamado Isla fue escrita en 1961 y es un monólogo dividido en cuatro tiempos, “momentos”, que se estrenó por el grupo Ictus en mayo de ese mismo año en la Sala Talía de Santiago de Chile. La dirección estuvo a cargo de Claudio di Girólamo, la escenografía la realizó Hugo Cáceres y la pieza fue protagonizada por Jorge Álvarez en el papel de César Augusto Isla. Años más tarde, en 1986, Díaz retoma la obra y realiza una segunda versión en un sólo acto titulada *La isla*. Fue publicada en el año 2000, junto a otras piezas breves, en la antología *La orgástula y otros actos inconfesables*. Se trata de dos obras que comparten importantes semejanzas pero que poseen grandes diferencias. En ambas el protagonista se llama César Isla, un hombre de unos 64 años que trabaja, aislado, como funcionario en los archivos de una dependencia ministerial. Como connota su apellido, es una persona solitaria que únicamente se comunica con sus colegas del ministerio a través de un citófono, un circuito telefónico cerrado. Solterón, algo mezquino y apagado, tiene como única ilusión jubilarse para poder fumarse un cigarrillo tranquilamente frente al mar. Al igual que años después en la pieza *El velero en la botella*, Isla desea escapar y “volar por ese vidrio roto”¹¹⁶ (pág. 2), que simboliza su aislamiento.

El espacio en el que César pasa la mayor parte de su vida, se reduce a un lugar protector que le da seguridad en sí mismo; no quiere trabajar allí, pero se siente feliz.

Una oficina pequeña. Una ventana pequeña, un escritorio. Al lado derecho una estantería-archivo. Al otro lado, a un costado en la penumbra, una mesita pequeña en la que trabaja alguien. César trabaja en el escritorio al lado de la ventana iluminado por una ampolleta potente con visera de metal. Antes de abrirse el telón se escuchará el tecleo de dos máquinas de escribir. Al abrirse el telón, César escribe a máquina y va leyendo en voz alta. En la penumbra alguien también escribe. (pág. 1).

¹¹⁶ Texto mecanografiado por el autor. A continuación citaremos por esta edición.

No obstante, esta seguridad es hallada por César en espacios cerrados desde pequeño y viene a significar la estabilidad que da el vientre materno. El protagonista nos recuerda cómo en su niñez permaneció varias horas metido en un cántaro y esperó allí hasta que anocheció.

Recordé que cuando chico me escondí un día en un cántaro de greda, esos inmensos cántaros que ponen a la entrada de las casas de campo. Me escondí allí hasta que amaneció. Me bastó ver ese círculo de cielo, arriba, que iba cambiando de color. Me sentía seguro, enrollado como un feto. Es tan difícil sentirse seguro. Pero allí lo estaba. Por eso siempre preferí los rincones. Cuando el círculo de cielo que se veía por la boca del cántaro apareció la primera estrella, salí, acalambrado, pero contento... (pág. 9),

Toda su vida gira alrededor de su empleo de funcionario. Vive en una pensión cercana a su lugar de trabajo y se trata de una persona que ha dedicado poca vida a la diversión, no tiene vida privada, ni familia, ni amigos. Sin embargo, está orgulloso del puesto que tiene, aunque éste se nos revele monótono y aburrido, a la vez que esencial para la vida de este hombre. César ha aceptado con resignación el rol del hombre trabajador que sabe que nunca será apreciado en su labor ministerial. Por ello, cada vez le gusta menos encerrarse en su oficina. Siente miedo al paso irremediable de los años, a sus años de encierro que le han impedido descubrir y alcanzar esos anhelos más profundos que complementen su vida¹¹⁷. En contraste con su juventud se ha convertido en un ser sin sueños, desilusionado, y el primer paso para acabar con su mecánica vida es romper con los hábitos que forman su rutina.

Su ansiada jubilación anticipada por fin llega como consecuencia de una enfermedad, en un principio, fingida. Ante su situación laboral tan mecánica, monótona, con falta de creatividad, decide rebelarse contra sus superiores a través de una burla mezquina y tonta, que carece de ingenio: entregarles, en lugar de un informe sobre el primer semestre de 1927, “una acumulación de cosas estúpidas, plagadas de errores” (pág. 4) (un presupuesto de pintura de hace tres años, un manifiesto

¹¹⁷ En *La isla*, Jorge Díaz introduce un tango de Carlos Gardel (1890-1935) para enfatizar esa idea del paso irremediable del tiempo:

Volver, con la frente marchita, / la nieve del tiempo platearon mi sien. / Sentir que es un soplo la vida,
/ Que veinte años no es nada, / Que febril la mirada, errante en la sombra, / Te busca y te nombra...

Jorge Díaz: *La isla*, en *La orgástula y otros actos inconfesables*. Antología de Teatro Breve, Santiago de Chile, RIL Editores, 2000, pág. 32. A continuación citaremos por esta edición.

político, un análisis de orina, la carta de invitación a la feria matrimonial, un papel de envolver, *Las Últimas Noticias* de ayer y los prospectos de una enceradora eléctrica). Al fin y al cabo su trabajo es tan ínfimamente valorado que lo echarán a la basura sin leerlo. Sin embargo, esta inocente travesura se volverá en su contra al tomarse obligatoriamente la jubilación por enfermedad (“Me puedo ir... me puedo ir, si quiero”, pág. 5).

No obstante, cuando esto sucede y después de ochos meses de una vida descansada sin “despertadores odiosos ni de días enteros sin horizontes bajo la ampolleta de la oficina”, necesita incorporarse de nuevo a su puesto de trabajo para volver a encontrarse feliz y a gusto consigo mismo. Díaz nos presenta el conflicto interior de un hombre que no ha sabido adaptarse a la sociedad. Se debate entre la posibilidad hecha realidad de vivir al fin y el miedo que esa incertidumbre y esa libertad le provocan. Además, la idealización, durante tantos años, de sus sueños, perfectos en su mente, fracasan al intentar hacerlos realidad. Ante esa situación, se siente un ser inútil cuya vida está vacía porque no sabe en qué ocupar el tiempo libre que ahora posee. Ese orden que llevaba tan monótonamente se ha desajustado para pasar a sentir una “espantosa sensación de vacío” (pág. 10). Desorientado y deprimido, llega, incluso, a intentar suicidarse de diversas maneras (pastillas para dormir, electrocutándose en la bañera con una radio y a través de un escape de gas); pero, al final, será una nueva enfermedad, la “suspensión brusca del metabolismo burocrático” (pág. 9), la que le devuelva a su verdadero refugio interior¹¹⁸.

Al final parece encontrar el equilibrio deseado cuando recupera la esperanza en sus ideales. A su

¹¹⁸ Se pueden relacionar estas dos piezas con el cuento de *Breviario impío* “Mariano”, cuyo protagonista quiere regresar de forma voluntaria a la cárcel. Se establece una equivalencia entre la cárcel y el hogar que para Isla tiene el zulo subterráneo, oscuro y asfixiante donde la empresa le ha confinado. Ese terror a salir del encierro que les impide a ambos a sentirse incapaces de enfrentarse a la libertad, la sociedad, a dejar de realizar lo único que saben hacer.

Había estado en la cárcel durante veinticinco años. Desde hacía unos días estaba en la calle. Le habían concedido la libertad.

Esperó la noche. Lanzó una cuerda sobre el muro exterior del patio de la cárcel y saltó al interior desde la calle. Se arrastró pegado al muro y golpeó al guardia de la primera puerta. Avanzó sigilosamente por el pasillo y sorprendió al segundo guardia que vigilaba la puerta de la galería. Lo desarmó y con el manajo de llaves abrió la última puerta. Los presos dormían. Se deslizó por la galería hasta su antigua celda. La abrió y se coló en su interior. Se acostó y suspiró. Estaba de nuevo en casa.

regreso en peores condiciones, sin sueldo y como recomendación médica, puede darse el placer de negar la realización de las órdenes que le imponen. En cambio, desde la oficina poco a poco comienza a disfrutar de las pequeñas cosas de la vida al poder ver las posibilidades que ésta ofrece más allá de esos inmensos muros.

CÉSAR. –[...] (*Se escucha desde la calle una música de organillo*). ¿Oyes?... ¡Qué de ruidos suben desde la calle! Cuando trabajaba no recuerdo nunca haber oído nada más que el tecleo de las máquinas de escribir. (*Mirando por la ventana*). Es el organillero. Viene todos los viernes. La otra semana el monito me sacó la suerte. (*Buscando en un bolsillo*) Todavía guardo el papelito (*Lo encuentra y lo lee*). “Usted es un típico aventurero. Contrólese. Ha nacido para guiar gente pero le falta perseverancia. Viajará mucho a países lejanos”. Esto último es verdad. He viajado mucho... (*Se empieza a escuchar el ruido del mar*).

[...] Creo que el sábado no voy a venir a la oficina. Tengo unas cuantas cosas que hacer... (págs. 11-12)

Durante su aislamiento pasado, César Isla siempre intentó mantener la comunicación con sus semejantes. Hablaba, conversaba o, más bien, monologaba con un personaje inventado y llamado Tomás con quien compartía esa situación vital similar, al mismo tiempo que mantenía la cordura mental¹¹⁹. Ahora esa necesidad de comunicación sigue estando presente. Cada día, este solitario personaje se acerca por cualquier oficina de la administración pública para hablar, mantener conversaciones aunque se trate de desconocidos. Comunicarse y mantener el contacto con ese ambiente que constituyó la parte más importante de su vida. Sin embargo esa comunicación no es fructífera ya que camina en una sola dirección: César se han convertido en un gran monologuista de diálogos absurdos.

CÉSAR. –(*Dirigiéndose a alguien*) ¡Buenos días! ¿Aquí es la cola? (*Pausa*) ¿Cómo?... ¿qué están jugando al tren[e]cito?... ¡Oh! claro, era una broma suya. Disculpe. ¡Ja, ja!... (*Silencio*) ¿Para qué es la cola?... (*Pausa*) Ah, por supuesto, para sacar el recibo. Entonces voy a ponerme en la cola.

(*Silencio*) ¿Para qué es el recibo, señor? (*Pausa*) Ah eso es, “los papeles”. Lo que yo necesito, precisamente, son “los papeles”. Me quedo aquí entonces...

Parece que no avanzamos nada ¿verdad? ¿Estará abierta la ventanilla? (*Pausa corta*).

Perdone, señor.... ¿Para qué dijo que era la cola? (*Parece que su interlocutor se ha enojado porque César escucha asustado*)... sí, sí, el recibo... ya oí, gracias, gracias, sé

¹¹⁹ Pensamos que debido a los efectos de luz, Tomás es un ser inventado. Mientras César se encuentra bajo una luz potente, su compañero trabaja en la penumbra, no emite ni una sola palabra, ni responde al protagonista, quien no es capaz de establecer una comunicación con él.

muy bien lo que estoy haciendo. Trabajé durante 26 años en la Caja de Compensación. Sé perfectamente lo que es un expediente. Han pasado cientos de ellos por mis manos. No soy un ignorante... (*Pausa molesta*). (págs. 5-6).

Díaz aprovecha la obra para realizar una dura crítica a la ineficacia y la lentitud de la burocracia administrativa pública de cualquier país, desde las dos perspectivas: desde fuera, César debe acudir allí para arreglar “unos papeles” (“no sabe lo distinto que se ve todo detrás de un mesón de atención al público. Lo malo es que hoy estoy afuera del mesón”, pág. 6); y desde dentro, desde el punto de vista del mismo César-funcionario:

VOZ. –¡César!...

CÉSAR. –¿Señor?

VOZ. –¿Qué pasa con el expediente N° 325638?

CÉSAR. –Estoy redactándolo, señor...

VOZ. –¡Hace 15 días que debió estar listo!

CÉSAR. –Siguió su curso regular, señor.

VOZ. –El interesado está en nuestras oficinas y dice que lo han tramitado 6 meses.

CÉSAR. –No es culpa mía señor. ¡Qué espere su turno! (*Molesto*) Dígale que probablemente seguirá esperando 1 mes más por lo menos. Es la ley. (pág. 1).

La primera versión bien podría responder a la línea existencialista que poseen muchos escritores durante la década de los cincuenta, mientras que la segunda pieza parece más elaborada: deja ver la experiencia que Díaz había adquirido en veinticinco años de labor teatral. Respecto al personaje de César Isla existe alguna diferencia de personalidad entre las dos versiones. El dramaturgo deja a ese personaje solitario y preocupado por los pequeños detalles de la vida para convertirlo en un ser algo más sociable, de mente corrompida e interesado por las relaciones con mujeres pero sin compromiso. La pasión que siente por Ernestina, Amanda, su sustituta y a quien todas las mañanas deja una flor en la mesa, y Elvira, su amante inválida, no se asemeja a la relación de amistad-amor platónico e idealizado que mantiene, o mejor dicho, cree mantener con la joven Raquel en la primera versión. Veamos la diferencia de perspectiva entre estos dos tipos de relación:

Bueno, una vez le toqué el pecho, al pasar, a la señorita Ernestina, pero es que era imposible dejar de hacerlo. Las ponía al paso.

(*Enciende un cigarrillo y echa el humo sonoramente*).

Sólo el pensar en la señorita Ernestina me hace sentir más joven.

Nunca comprendí por qué me gustaba más su seno izquierdo. Era más redondo, más pesado. El derecho era otra cosa.

Cuando me quedaba solo la llamaba, imaginando que el botón del citófono era uno de sus pezones majestuosos y que ella estaba allí, al otro lado del hilo, dejando reposar plácidamente sus pechos en el escritorio.

(La luz ha decrecido imperceptiblemente y César está rodeado por el humo de su cigarrillo, lo que aumenta el aspecto irreal de la escena) (La isla, pág. 25).

Conocí a Raquel en una pensión en la que viví un tiempo. Nos hicimos amigos. Era afectuosa y nunca parecía aburrida o cansada. No me pedía nada. La verdad es que ella hacía su vida por su cuenta y no sé, al fin, si he sido su amante, su padre, o un tónico para adultos después de las comidas.

Yo había querido siempre estar con ella, no a ratos perdidos y siempre apurado, sino con tiempo.

Pero sólo, ahora, estando tardes enteras con ella, noté que... que ya no soy un joven y que para ella... bueno no soy sino un viejo cargoso. Mis sentidos también se han jubilado, doctor. *(Un hombre llamado Isla, págs. 9-10).*

En ambos casos se trata de relaciones ficticias, producidas únicamente en la mente de nuestro protagonista y debidas a la más absoluta soledad.

En consonancia con la personalidad de César Isla se halla su lenguaje. En la segunda versión está cargado, además, de un humor más sutil, asentado en referentes equivocados y situaciones absurdas con diálogos más incoherentes llenos de ambigüedad. Por ejemplo, respuestas que no guardan relación directa con las preguntas, aunque, quizás sí, con segundas intenciones.

CÉSAR. –Eso es... maravilloso. ¿Por qué lo hace?

ERNESTINA. –Porque cada vez que oigo tu voz por el citófono me ahogo.

CÉSAR. –Debe ser que han cortado el aire acondicionado.

ERNESTINA. –Estamos en primavera: los hombres graban corazones en las cortezas de los árboles, los animales se aparean. Pequeño César, ¿qué tal se te da a ti la reproducción?

CÉSAR. –*(Turbado)*. Pues, dicen que bastante bien, con la fotocopidora.

ERNESTINA. –¿No sientes, como yo, el estrépito de la sangre en tus venas?

CÉSAR. –Tengo la presión baja. Tomo unas pastillas coloradas después de las comidas. *(La isla, pág. 26).*

En la segunda reescritura los hechos adquieren una segunda perspectiva bien diferente: A César Isla se le decide jubilar porque ya no es un elemento útil para los propósitos que requiere su empresa. Ésta se encuentra corta de presupuesto, ya no necesita que un hombre realice el trabajo que puede hacer una máquina, un ordenador. El encargado de dar tan terrible noticia es un joven ordenanza de veintidós años que posee las cualidades que el mismo César tenía a esa edad. Por ello, Isla se rebela y se opone al sistema moderno y tecnológico que acaba con el tradicional y caduco. El hombre deja

de ser imprescindible.

La violencia, como un acto revolucionario contra el poder, se convierte en un elemento importante presente en la segunda pieza. El citófono, único contacto con el exterior y causante de la pérdida brusca de sus sueños, también adquiere mayor relevancia. Se personifica y se transforma en un enemigo que alcanza la locura. Al desconectarlo, se corta el hilo de comunicación con el mundo exterior y con él todas sus posibilidades. Parece que jamás podrá volver a su oficina, su refugio, llena de ruidos y que contrasta con la soledad de su hogar. Por ello, la sangre salta del citófono cuando César termina con él a hachazos, sangra como si de un animal herido de muerte se tratara. La máquina se ha convertido en un signo vital de nuestra propia vida.

En ambas piezas, el final sugiere la posibilidad de rebelarse y alcanzar la libertad que por derecho posee el ser humano. En este caso, la mancha de humedad es el símbolo de las utopías de Isla, la capacidad liberadora de la imaginación; sin embargo, también simboliza el alejamiento y la incomunicación.

Cualquier cosa sirve para ir lejos -una mota de polvo en esa ventana sucia.

Muchas veces cuando se me cansaba la vista miraba esta mancha de la pared que tengo frente a mí, y me imaginaba que era una isla, ¿la ves? Grandes acantilados y vegetación exuberante. Le di un nombre, incluso: Isla Soledad. Es un buen nombre para una isla. ¿Verdad? A veces entre los helechos y las rocas veía a otros. Vivían otros isleños allí. Gente sana. Yo hablaba con ellos. Hombres y mujeres hermosos que corrían por la arena y se reían. Yo les hablaba pero ellos no me oían. Sólo se reían. No lo hacían con maldad porque no me oían. Cuando casi los iba a alcanzar se escondían entre los árboles. (*Sigue con la mano el contorno de la mancha*). Cuando estaba deprimido la isla estaba vacía. Sólo los acantilados barridos por el viento. Ni un ruido, ni un eco.

La isla fue creciendo con el tiempo a medida que crecía la mancha en la pared y han aparecido cada vez más rocas y plantas salvajes.

(*Mirándola con atención*) Sin embargo, hoy me parece que hay sol y han salido los isleños. Tostados y desnudos me hacen señas con las manos. Señas amistosas. Casi creo que podrían escucharme (*Termina el ruido del mar*). (*Un hombre llamado Isla*, págs. 11-12).

En la pieza titulada *La isla*, ésta se ha transformado en una isla solitaria, llena de niebla, en la que únicamente se escucha el ruido del mar. César encuentra la forma de darle vida: saca un bote de pintura amarilla, una brocha y arremete contra el muro lleno de jovialidad pintando un gran sol que

cubre toda la mancha. El color todavía sigue vivo dentro de uno. Ahora es el momento de que pueda salir de su cueva. “¡El sol está aquí! ¡Ya pueden correr desnudos! ¡Son libres! ¡La isla es de ustedes!” (*La isla*, pág. 37).

I.3.3. *RÉQUIEM POR UN GIRASOL*

Esta sátira de valores invertidos en dos actos fue escrita en junio de 1961 y estrenada por el teatro Ictus en el teatro Petit Rex en 31 de octubre de ese mismo año en Santiago de Chile. La dirección fue realizada por Jaime Celedón, la escenografía por Luis Moreno y el elenco de actores estaba formado por Jorge Álvarez (Manuel), Roberto Parada (Linfa), David Gray (Sebo), Nélida Rigoletti (Gertrudis), Malú Gatica (Piti), Gonzalo Herranz (Evaristo), Carla Cristi (La mujer) y Julio Jung (El vendedor de flores). Obtuvo el Premio de la Crítica de ese mismo año.

En España se volvió a estrenar el 23 de diciembre de 1966 en el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo (Teatro Beatriz) con la dirección de Rubén Benítez, que ya había dirigido la versión en dos actos de *El cepillo de dientes*; la escenografía de Francisco Nieva; la música de Carmelo Bernaola y con el elenco de actores: Fabio León (Manuel), Carlos Mendy (Linfa), Francisco Merino (Sebo), J. Francisco Margallo (El vendedor de flores), M. Esperanza Navarro (Gertrudis), María Paz Molinero (Pita), Julieta Serrano (La Mujer) y Pedro Meyer (El Ciego).

Sobre el estreno de la obra en España comenta José Monleón que no obtuvo el éxito esperado debido a circunstancias externas durante las primeras representaciones:

Por lo que respecta al *Réquiem por un girasol* –dirigida también por Rubén Benítez–, concurrieron en su estreno madrileño varias circunstancias desafortunadas. La obra había sido montada a toda prisa en sustitución de *El velero*, y fallaron algunas cosas. Faltó, sin duda, tiempo para varios ensayos generales, y la escenografía de Francisco Nieva –uno de los mejores escenógrafos españoles de nuestra época– hubo de ser modificada horas antes del estreno. El montaje estaba concebido en función de un “espectáculo *pop*”, cosa que hubo de resultar especialmente negativa, una vez se desajustaron los diversos elementos de la puesta en escena o no llegaron a ajustarse. Sólo esto explica, a mi modo de ver, ciertas críticas. No las de quienes se niegan sistemáticamente a cuanto no discurra por los cauces de las convenciones que dominaron durante años, sino las de otros críticos muy respetables que, probablemente, habrían modificado su criterio de ver la obra después de su quince o veinte

representación. La directriz *pop* se dejó a un lado, y el espectáculo se estructuró a partir de su fuerza verbal, de su literatura dramática. Cobró entonces una nueva fuerza, una nueva densidad, poniendo a flote toda la mezcla de imaginación y violencia que encierra la obra¹²⁰.

Posteriormente, dos grupos de teatro independiente la representaron en provincias en el año 1969: el grupo Ramos Carrión, de Zamora, en el VI Certamen Juvenil de Teatro celebrado en Orense y el grupo Conde Gatón, en el Festival de teatro de Ponferrada.

Esta farsa macabra comienza con un verso de Vicente Huidobro que sirve de prólogo y anuncia lo que se va a acontecer: “Cuida de no morir antes de tu muerte”¹²¹. En ella el autor trata la dicotomía entre opresor y oprimido y nos vuelve a ofrecer dos perspectivas bien distintas de la vida, simbolizadas en los personajes de Linfa y Manuel. Díaz pretendía atacar al mismo público burgués y la manera más directa era mediante la risa, ya que a través de ella reconocemos nuestras faltas. Por ello nos presenta a la burguesía como una sociedad enferma y agónica que vive únicamente de un quehacer laboral enfocado hacia la obtención de ganancias económicas. A través de la exageración, se evidencian y se ridiculizan aspectos cotidianos de los que cada uno de nosotros hemos sido protagonistas alguna vez. No obstante, lejos de identificarnos con los personajes, se produce un distanciamiento provocado por la distorsión grotesca de una situación que nos conduce a la inverosimilitud o la ausencia de armonía con la razón, que se apoya en acciones disgregadas que parecen no llegar a conclusión alguna.

La acción se sitúa en una funeraria y un cementerio de animales. Las acotaciones apuntan hacia una sencillez tanto en la escenificación, como en la decoración, en los colores y la iluminación. El autor trata de transmitirnos las sensaciones de un espacio aburrido, gris, propiciador de la monotonía y el tedio, en el que hay un ambiente de opresión, untuoso y sofocante, con colores fríos y donde sólo existe una única ventana que conecta con el exterior y que sirve más bien de puerta para que entre la clientela.

¹²⁰ José Monleón: “Jorge Díaz, una versión de Latinoamérica”, *loc. cit.*, págs. 35-36.

¹²¹ Jorge Díaz: *Réquiem por un girasol*, en *La víspera del degüello, El cepillo de dientes, Réquiem por un girasol*, Madrid, Taurus, 1967, pág. 153. A continuación citaremos por esta edición.

El dueño de la funeraria es el señor Linfa, aparentemente es un hombre robusto, bien vestido con una magnífica disposición, sin embargo poco a poco se nos va revelando su carácter prepotente, cruel y deshumanizado. Su nombre se puede relacionar con un tipo de enfermedad que provoca un estado morboso, de descomposición y muerte. Es un típico burgués con todos los defectos de su clase, símbolo de la oscuridad, la decadencia y la corrupción; su grado de sensibilidad está al máximo en todo aquello relacionado con la muerte (“Al señor Linfa no le interesan los alumbramientos, sino los fallecimientos”, pág. 160) y es adicto a probarse la ropa de las personas fallecidas (“¡Oh, pantalones de soldado!... ¡Voy a probármelos!”), pág. 160). Ajeno a la realidad que le rodea, maneja a sus empleados como títeres sin dignidad (“fumaba en el retrete, se había casado y llevaba el cuello sucio, es decir, los síntomas indudables de haber perdido toda dignidad”, pág. 183) a los que impide ser feliz (“Trata de no ser feliz durante un rato y escúchame”, pág. 181), mata de hambre (“Los médicos dijeron que no comía hacía tres días. En eso siempre fue un ‘snob’”, pág. 182) y les prohíbe pensar (“Le prohíbo pensar hasta la una en punto. Está en el contrato”, pág. 157). La falta de contacto con el mundo lo convierte en un antisocial, en un ser grotesco que sólo puede motivar la crítica y la risa del espectador. Este pequeño empresario ha llevado hasta la forma más ridícula de la muerte el aburguesamiento. Se siente orgulloso de su servicio funerario de animales, que cuenta con todo lo habitual de los sepelios para humanos, incluidas algunas excentricidades. Su negocio no sólo incluye el ataúd y el entierro, sino el diseño de la caja mortuoria, la música y el discurso del dueño en memoria del animal fallecido. Esa actitud exagerada de Linfa y su pasión excesiva por un trabajo miserable, morboso y demasiado frívolo es lo que provoca la risa del público. La excentricidad es vista como un rasgo propio de las capas sociales superiores, dichos sectores son rebajados hasta lo grotesco, elemento que nos obliga a percatarnos de lo que se debe ver. La deformación caricaturesca de este tipo de personajes hace que se transformen en marionetas rígidas de movimientos mecánicos y exagerados con falta de humanidad, a través de los cuales se nos revela el contraste entre la apariencia social y su verdadero yo. En contraposición los sectores más desposeídos son elevados de la más

absoluta miseria hasta la más profunda dignidad. Para representar ese papel está su empleado Manuel, nombre identificado con el Mesías, que encarna todo aquello que su jefe odia. Es símbolo de vitalidad, goce y alegría, actitud que contrasta con su aspecto físico de apariencia débil (“Es un hombre flaco, demacrado; la ropa le cuelga. Viste un traje negro viejo. Lleva una larga y raída bufanda alrededor del cuello”, pág. 155), pero, al final del primer acto, muere de hambre el día que va a nacer su hijo. De esta forma su muerte no será en balde; como dice Manuel “¡He dejado rastros que no podrá borrar el señor Linfa! (pág. 186). Aunque sea enterrado en la parte del cementerio más abandonada, destinada a los animales proletarios, y con él entierren “las flores naturales para siempre” (pág. 198), en su hijo Girasol¹²² está la semilla que da la esperanza en el nacimiento de un nuevo hombre:

MUJER. –Creen que estás muerto... Yo también lo hubiera creído antes, cuando no quería a nadie, cuando estaba seca como un cardo... Ahora no... Ahora sé distinguir la vida de la muerte. Supe reconocer la vida en ti y en mí, en el fondo de mí, escondida como la semilla de una fruta... (*Toca delicadamente con la mano el cuerpo.*) Siento ahora mismo florecer en la punta de cada dedo un amor pequeño y vivo... (págs. 197-198).

Si prestamos atención al título de la pieza, la imagen del girasol, que se asocia con la vida, aparece unida a la idea de la muerte como estado necesario que hay que superar para alcanzar una vida plena. La palabra “réquiem” nos remite a una composición musical que se canta con un texto litúrgico en la misa de difuntos. Desde el principio de la obra, la música cobra una enorme importancia, de tal modo que, de manera auditiva, la muerte está presente. Durante el primer acto, a modo de ambientación, se oye una música funeraria que se convierte en un anuncio de lo que se va a acontecer.

Para Linfa la muerte de su fiel empleado no es más que un incidente desagradable que no le afecta ni lo más mínimo, debido a la costumbre repetitiva de su oficio que ha derivado en insensibilización. Manuel es solamente un ente mecánico al que se le prohíbe pensar por contrato, una máquina productiva despojada de sus rasgos más humanos y en la que no tienen cabida ni los sentimientos.

¹²² El girasol es una flor que por su forma redondeada y su color amarillo es símbolo del sol (de hecho está en la misma palabra). A su vez el sol es “el astro de fijeza inmutable, por eso revela la realidad de las cosas, no sus aspectos cambiantes como la Luna. Se relaciona con las purificaciones y pruebas a causa de que éstas no tienen otra finalidad que tornar transparentes las opacas cortezas de los sentidos, para la comprensión de las verdades superiores”. Juan Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos, op. cit.*, pág. 423.

Sumido en una rutina tediosa, la productividad le exige tiempo completo generando un sinsentido que todavía esconde un don de vida. Según avanza la pieza, los dos personajes se van haciendo cada vez más contrarios, a la vez que estereotipados, simbólicos y abstractos. La esperanza de Manuel se opone tajantemente a la vulnerabilidad inconsciente, que se torna violenta y represiva, del señor Linfa. La triste agonía de este mundo hace que la muerte se convierta en un paso decisivo para una vida más real, más plena, más humana. Puede ser considerada como germinación ante la posición de feto que adopta Manuel al caer muerto. Viene a simbolizar la figura del mesías, su nombre se relaciona con la resurrección, y después de cumplir su misión, de preparar la venida al mundo de su hijo, muere física pero no espiritualmente cuando se rebela contra su situación y decide ir al desfile del gran circo. Ha preparado la semilla del amor y de la pureza. La música animada y festiva que suena en la calle, la sesión de espiritismo, el nacimiento de su hijo y el girasol sobre su tumba son símbolos de esa vida que ha de nacer.

En el segundo acto, el mismo actor aparece como el Muchacho, que hace revivir al Manuel que amaba las flores y la vida, y que vuelve al mundo encarnado en otro (dice el Muchacho: “Sólo voy al campo de vez en cuando”, pág. 187). La historia vuelve a comenzar y constituye, de alguna manera, una posibilidad de redención. Ambos pertenecen a esa raza de hombres que son capaces de redimir el mundo, mientras que su amo, Linfa, es un muerto en vida que pasa su existencia esperando que la muerte incremente sus ingresos.

SEBO. –Queremos saber qué te sucedió. (*Un silencio.*) Tu muerte nos impresionó, Manuel...

VOZ. –Estoy vivo.

SEBO. –¿Qué quieres decir?

VOZ. –El señor Linfa..., el señor Linfa está muerto. (pág. 185).

En esta pieza Díaz utiliza un recurso que contribuye a la degradación de la raza humana: la idea de animalización de los personajes (“Tengo precisamente un modelo forrado de cuero de niño”¹²³,

¹²³ Esta animalización del ser humano nos recuerda las atrocidades que se llegaron a alcanzar en Auschwitz, donde los nazis no sólo realizaban experimentos médicos con los judíos, sino que fabricaban lámparas con su piel y jabones con la grasa de sus cuerpos. Las cenizas de los cuerpos quemados servían como abono para los campos y los cabellos para rellenar las almohadas que los prisioneros eran obligados a usar. Para mayor información sobre el holocausto véase:

pág. 173) y la personificación de los animales (“un verdadero toro de salón: pulcro, comedido. Se notaba que tenía clase, un verdadero miura”, pág. 168), que ocupan un puesto esencial para el desarrollo y crecimiento del negocio de Linfa. No sólo éste les da un trato preferencial; los propios dueños llaman a sus mascotas con nombres y apellidos, como si de seres humanos se tratara:

MANUEL. –¿Nombre?...

PITA. –¿De quién?

MANUEL. –De usted y del difunto.

PITA. –A mí me llaman Pita. Ella, la pobre, se llamaba Irene Mardones Valderrama. (pág. 171).

El mismo dueño es una especie de animal de carroña que encuentra reconfortante ver cómo todo se pudre inexorablemente;

LINFA. –Mañana perfecta: nublada y sofocante. (*Respira hondo.*) El pavimento de las veredas huele todavía a orines y sudores nocturnos. El primer hollín de las chimeneas de calefacción hace desaparecer los cables eléctricos y las palomas... ¿Ha visto cómo gotea algo en la fachada de enfrente? El revoque se ha desprendido un poco más. Esa casa se está desmoronando cada día. Es reconfortante ver cómo las cosas se pudren inexorablemente. Cada grieta que descubro en las cosas me hace revivir. (*A alguien que pasa por la calle y no se ve.*) ¡Hombre, Aquiles!... No vayas tan deprisa. Tú corres todo el día. ¿Ya te has espabilado? ¿Se te pasó la mona?... (*Se ríe.*) Oye, Aquiles: si ves a Sebo, el traperero, dile que pase por aquí. (*Escucha.*) Gracias... ¡Y cuidado con andar pellizcando a las mujeres, Aquiles! (*Se ríe a carcajadas.*) (*A Manuel.*) Es el mendigo que no tiene piernas. ¡Es maravilloso cómo se arrastra ese mutilado! ¿No cree?... (págs. 157-158).

en cambio, Manuel ostenta características de un perro doméstico tranquilo, fiel y aprisionado en una melancolía perpetua.

LINFA. –¿Se puede saber dónde se metió ayer?

MANUEL. –Fui al campo.

LINFA. –(*Horrorizado.*) ¿Al campo? ¿Es posible que haya caído tan bajo?

MANUEL. –Fui al campo con mi mujer y me tendí en la hierba. Quería sentir el sol en la cara...

LINFA. –Eso suena a pagano.

MANUEL. –Quería levantar una piedra y ver las hormigas correr debajo...

LINFA. –Absolutamente morboso.

MANUEL. –... y, con buena suerte, ver una flor. (pág. 163)

Beatriz Martínez de Murgía: *Descifrando cenizas: persecución e indiferencia*, México, Paidós, 2001; Norman G. Finkelstein: *La industria del holocausto: reflexiones sobre la explotación del sufrimiento judío*, Madrid, Siglo XXI, 2002; Reyes Mate: *Por los campos de exterminio*, Barcelona, Anthropos, 2003; Raul Hilberg: *La destrucción de los judíos europeos*, Tres Cantos (Madrid), Akal, 2005.

Los animales valen más que cualquier ser humano que vemos en escena: mendigos o modestos vendedores de flores aparecen más desamparados que las mismas mascotas. El ataúd de Manuel fue destinado en un principio para enterrar a la jirafa Irene Mardones, por eso está pintado de amarillo con manchas negras. De hecho, cuando Linfa lee el discurso para despedir a Manuel, termina convirtiéndolo en un animal más de los que pasan por su servicio de pompas fúnebres. La sencillez del sepelio se refuerza con el carácter humilde de la canción que suena.

Esas dos posiciones antagónicas ante la vida también se muestran a través de su lenguaje. El intento de comunicación de Linfa tiene como base la proliferación de fórmulas hechas, frases típicas y estereotipadas (“Comparto su dolor, querida señora, sea cuál sea... No se preocupe de nada”, pág. 188), parlamentos sin sentido y diálogos vacíos de entendimiento,

LINFA. –¿Qué sucedió, entonces?...
GERTRUDIS. –(*Después de un silencio*) Un suicidio.
LINFA. –¡Oh!... ¿Y por qué no usaría el gas?
GERTRUDIS. –Un día lo usó para inflar un globo. (pág. 169).

o ideas dispares que concurren en la misma frase, que le hacen pertenecer a ese grupo de personajes que hablan mucho pero dicen poco.

MUJER. –(*Confusa*) Yo..., yo... no esperaba esto. Gracias, muchas gracias... Precisamente venía a pedirle que me ayude a darle sepultura.
LINFA. –(*Grave*) Es nuestro deber. Nuestro oficio, más aún: ¡nuestra vocación!
MUJER. –Usted es muy generoso.
LINFA. –Efectivamente, lo que hoy resulta casi una excentricidad... ¿Qué edad tenía su deudo.
MUJER. –Treinta y cinco años.
LINFA. –A veces tienen larga vida estos animalitos.
MUJER. –Murió muy joven.
LINFA. –(*Asombrado*) ¿Joven a los treinta y cinco años?... ¿Era una tortuga?
MUJER. –¿Qué dice?
LINFA. –¿Qué clase de animalito era?
MUJER. –Tranquilo. Siempre fue un poco enfermizo, desde antes de casarnos, pero no se le conocía ningún vicio.
LINFA. –Aunque no tuviera vicios no es corriente casarse con ellos.
MUJER. –Nunca me habló de su trabajo, pero yo creo que sentía una gran admiración por usted. A menudo decía que usted era la típica bestia que triunfa.
LINFA. –¿Quién decía eso?
MUJER. –Manuel. (pág. 188).

Son incapaces de lograr una fructífera comunicación, que se torna ambigua y falsa debido a los

valores morales caducos y una forma de vida anquilosada que se empeñan en defender. En varias ocasiones el autor recurre a la inversión del lenguaje, transportando a otro tono la expresión de una idea, degradación o exaltación de otra, para acentuar esa sensación. De igual manera la insociabilidad, la insensibilidad y el automatismo son factores que contribuyen a producir una situación cómica; por eso los diálogos entre Linfa y sus clientas revelan un dolor fingido que no sale del corazón (“A pesar de nuestro amor, inexorablemente llega el momento de separarse de ellos...”, pág. 167), falsedad que se muestra en los abrigos de piel de ciertas señoras que no dudan en presumir de ellos mientras lloran desconsoladamente la muerte de su mascota. Hasta a Manuel el hastío del trabajo le ha provocado la pronunciación de frases ya elaboradas sin ningún tipo de creación, vacías de sentimiento pero que suenan a consuelo.

MANUEL. –¡Buenos días, señor Linfa!

LINFA. –(*Gozoso*) ¡Ah! Usted también lo notó, ¿verdad? ¡Qué día extraordinario, Manuel!

MANUEL. –(*Distraído*) No sé.

LINFA. –¿Qué no sabe?

MANUEL. –(*Mortecino*) No sé si es un buen día.

LINFA. –(*Impaciente*) ¿Por qué me lo dijo, entonces, al entrar?

MANUEL. –Por costumbre. (pág. 156).

Ante la percepción de esta situación de desgaste personal, Manuel decide iniciar esa revolución que comienza el mismo día de su muerte con la defensa de unos valores auténticos y sencillos, así como la renovación, a través de la desintegración desmitificadora de los discursos, de un lenguaje caduco y sin sentido.

Como hemos dicho con anterioridad, la esperanza en el cambio salva a la pieza del nihilismo absoluto, lo que constituye una de las características del absurdismo hispanoamericano que está ausente en el absurdo europeo. En *Réquiem por un girasol* la idea de circularidad, simbolizada con la muerte de Manuel, libera a éste del mundo opresivo y cruel en el que vive para devolver de nuevo su espíritu a la vida representado con el nacimiento de su hijo al final del primer acto. Este hecho apunta hacia el día que llegará el hombre capaz de encabezar una verdadera revolución. Como un héroe trágico sacado del absurdo, Manuel parece realizar un viaje mítico en el que se convierte en un

humano capaz de vivir realmente. Al sustentar unas cualidades llenas de bondad, que se muestran a través de un lenguaje puro y sincero, nace con él la posibilidad de restaurar una vida que había perdido la lucidez y el sentido. La esperanza en un futuro mejor existe.

I.3.4. *EL VELERO EN LA BOTELLA*

Esta obra, en dos actos de carácter intimista, con una enorme carga poética y con un fino sentido del humor, fue escrita por Jorge Díaz en Santiago de Chile en 1962. El autor nos ofrece diversas perspectivas de temas como la libertad, la soledad, la incomunicación, el matrimonio, la violación o la infidelidad en una sociedad donde la violencia y la crueldad humana son elementos latentes. No obstante, nos enseña a mantener la esperanza y la fe en la posibilidad de alcanzar un mundo más humano y justo.

Su estreno estuvo a cargo del grupo Ictus el 29 de junio de ese mismo año en el teatro santiaguino de La Comedia. La dirección y la escenografía estuvieron a cargo de Claudio di Girólamo y Fernando Castillo, respectivamente. El elenco lo formaron los actores Luis Poirot (David), Carla Cristi (Rocío), Roberto Parada (El padre), Clara Mesías (Tía 1ª), Jeannette Trouvé (Tía 2ª), Eliana Vidal (Señora Tudor), Jaime Celedón (Señor Tudor), David Gray (El notario) y Edna Campbell (La matrona). En 1963, se le otorga al montaje de Ictus el Premio Municipal de Santiago.

Bajo la dirección de Rafael Herrero, se presenta en Madrid el lunes 5 de abril de 1971, concretamente en el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo. El director obtiene, ese mismo año, el premio a la mejor dirección en el Certamen de Teatro Universitario de Madrid. La obra ya había sido estrenada en España en noviembre de 1968 por el grupo sevillano Tabanque en el III Festival de Teatro Nuevo de Valladolid.

El velero en la botella es una pieza que presenta la dualidad de dos mundos diferentes y enfrentados ante dos actitudes de entender la vida. El anquilosamiento de las instituciones sociales y de una moral burguesa distorsionada son algunos de los motivos que separan a estos dos mundos y conducen hacia

la incomunicación y la pérdida de libertad. La soledad y la problemática existencialista del ser humano son el centro de atención de esta obra donde el hombre está inserto en un ambiente que no le comprende y en el que se siente desplazado, mudo y solo. Precisamente de la soledad, como conflicto personal ante la vida, surgió el primero apunte para la creación de este texto dramático: “La pobreza de los ricos se llama soledad... Los tres encuentros con la soledad: de niño, la compensación de la fantasía; de joven, la compensación del amor, y el adulto se convierte en un necesitado sin compensación”¹²⁴.

De esta manera encontramos dos universos contradictorios: el universo sencillo, natural y lleno de connotaciones esenciales y afectivas de Rocío y David; y el universo pequeño, egoísta, grotesco, repetitivo, convencional y sin valores del padre de David, de sus tías y de la familia Tudor, una proyección de los valores auténticos frente a los falsos valores:

No comprendo cómo fuimos a caer aquí. Tomamos toda clase de precauciones. Lo preparamos todo cuidadosamente. Teníamos que conocer a fondo el pretendiente de Emiliana, su cuenta bancaria, sus reflejos condicionados, todo... Se hizo una encuesta discreta, unos sabios tanteos, todo estaba bien, ¡una familia perfecta! a excepción de ese ascendiente en quinto grado que había sido cura de campo, ¡una desgracia!...¹²⁵.

David, que en hebreo significa “amado”, es uno de los protagonistas creados por Díaz con una individualidad psicológica más definida. Es un muchacho mudo, considerado idiota, que vive en un ambiente asfixiante que le oprime y le convierte en un instrumento a merced de su familia (“No sé qué hora es, pero no tengo hambre, ni frío, ni rabia. No tengo nada. Soy mudo”, pág. 25): un padre que está obsesionado con comunicarse con unas hipotéticas voces que, al parecer, una vez se comunicaron con él. Es un hombre recluso, herido y neurótico que vive de fetiches y de una efímera y cambiante comunicación. Siente que su hijo es un acto frustrado, fruto de un distanciamiento más que de un acto de aproximación entre dos seres. Con ellos conviven unas tías exactamente iguales que únicamente saben tejer de forma mecánica una especie de red de dimensiones monstruosas que

¹²⁴ Hans Ehrmann: “Jorge Díaz, dentro del panorama teatral chileno”, en Jorge Díaz: *La víspera del degüello, El cepillo de dientes, Réquiem por un girasol, op.cit.*, pág. 40.

¹²⁵ Jorge Díaz: *El velero en la botella*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1972. pág. 61. A continuación citaremos por esta edición.

hace detener el tiempo y amenaza con la destrucción (“¡Arañas! ¡Arañas tejedoras, arañas que se devoran el sexo una a otra”, pág. 68). Esa especie de bufanda gris e inmensa viene a significar la inutilidad y el vacío que inundan sus vidas. Pertenecientes a una clase alta con un nivel económico venido a menos, necesitan urgentemente de un matrimonio concertado con la hija de la familia Tudor para mantener ese status social tan ansiado. Todos desprecian a David y no intentan establecer ningún tipo de contacto con él, salvo Rocío, una muchacha viva, directa y espontánea que es la única capaz de enseñarle a hablar, de descubrirle la esencia de las cosas y de mostrarle el camino para salir de ese lugar hermético, fijo e inmóvil que simboliza “el velero en la botella” (“Me han dado los medios para pedir las cosas, pero, por supuesto, no para rechazarlas. Con Rocío no necesito cordelitos. Me mira, se ríe y ya sabe todo”, pág. 26)¹²⁶. Nace entre ambos jóvenes una relación humana que se caracteriza por la comprensión, el afecto y la comunicación capaz de descubrir la verdadera esencia de la vida y de las palabras. Sólo Rocío supo despertar en él el amor y así lo despojó de su mayor “pobreza”, la soledad; a la que había estado sometido durante tantos años, no sólo por su mudez, sino sobre todo por una familia que lo manejaba como a un animal doméstico que debía casarse con una “cómoda primogénita” (pág. 41), “fea. Brillante y con incrustaciones” (pág. 39) y “tímida como un ropero de tres cuerpos” (pág. 46):

SR. TUDOR. –(*Leyendo*). “Se trata de un ejemplar macho, sano y vigoroso, hijo de New Haven y Azucarada, que lleva sangre ilustre de una de las familias con más tierras e hijos naturales del país...” [...]

“Ha tenido excelentes cursos intensivos de entrenamiento y ha recibido innumerables ofertas, pero aún no se decide”... [...]

“Pueden acercarse si lo desean y verificar el estado de su dentadura...” [...]

“Es fácil apreciar la calidad de la osamenta y la forma de las ancas que son la característica principal de la familia.

En la cruz con proletarias se comportó magníficamente...” (pág. 42).

Esta cosificación de las personas forma parte de uno de los recursos que utiliza el dramaturgo chileno con frecuencia para hacernos ver la ridiculez de los patrones establecidos por una sociedad cada vez más decrepita y decadente donde el hombre es un ser deshumanizado y rígido. A través de

¹²⁶ La personalidad también se muestra a través del vestuario ya que su padre, sus tías y los Tudor visten ropas de colores frívolos y oscuros, mientras que Rocío lo hace con colores muy claros.

esta inversión irónica de la realidad, Díaz crea un mundo absurdo que pretende ridiculizar la imagen deformante y satírica de esa sociedad. La imagen que proyecta nos produce una risa amarga que se convierte en el único elemento posible para enfrentarnos a ese ambiente alienante. Por eso no nos resulta “raro” que haya una “cómoda virgen” (mueble de estilo valioso pero poco práctico) o un millonario pidiendo limosna de puerta en puerta para sobrevivir en un asilo de pobres.

EL PADRE. –Es vergonzoso el espectáculo que dan por las calles. Por ser millonario se creen con el derecho de alargar la mano o tirarle a uno de la chaqueta con una insistencia irritante (pág. 38).

Estos personajes viven en una especie de microcosmos apartado del mundo exterior y que, sin embargo, es un fiel reflejo de sí mismos. La habitación está llena de objetos superfluos que crean un ambiente donde todo parece provisional y demasiado estrecho. Únicamente existe una ventana alta y hermética para mantener el contacto con el exterior. Este espacio familiar encerrado en una botella, inútil y frío, esclaviza a David, quien se siente, en un primer momento, incapaz de enfrentarse a ese mundo alienante y deformador que le rodea, que simboliza la degeneración del hombre y el estancamiento de sus sentidos. En el instante que huye a esconderse al desván, ese ambiente decadente cambia para convertirse en un espacio abierto, dinámico, esperanzador, comunicativo y vital donde es posible la búsqueda de un mundo interior y espiritual creado a través de la palabra auténtica. Esta dualidad se refleja también a través de la dialéctica entre la luz, la claridad del día que invade a David y Rocío, y la oscuridad en la que permanece su familia.

Muy estrechamente relacionado con la situación espacial se halla el concepto de tiempo. Aunque la obra cubre el espacio temporal desde la niñez hasta la madurez de David, podemos diferenciar tres tipos de tiempos: un tiempo subjetivo que se mide a través de elementos externos, como el árbol crecido hasta la ventana; un tiempo que mira hacia el futuro y que busca el verbo creador del lenguaje; y un tiempo que se detiene dentro de la botella y que pertenece a ese mundo decadente, limitado y ciego en el que viven los personajes secundarios como el padre, las tías y la familia Tudor. Viven añorando un momento pasado que les hace tener una visión distorsionada de aquello que les rodea.

Para ellos el presente parece no existir, se encuentran estancados en el recuerdo de una etapa lejana que vino para quedarse definitivamente en ese espacio cerrado y que nunca llegó a concretarse.

Aunque la mayoría de los personajes creados por Díaz durante esta primera etapa se muestren como marionetas que se dejan llevar por lo absurdo de la existencia humana, no obstante queda un resquicio de esperanza representada en la figura de personajes como Manuel, en *Réquiem por un girasol*, y David, los cuales todavía tratan de enfrentarse a la limitada condición del hombre contemporáneo. Se trata de hombres capaces de iniciar la revolución hacia la creación de un mundo distinto y que bien pudiera ser la que comienza David, cuando decide salir de ese círculo absurdo y agonizante de la sociedad, que le produce la degeneración y el estancamiento de sus sentidos (“Si miro por la ventana sólo veo pararrayos, antenas y postes de telégrafos”, pág. 26), y que está representada por esa casa de ventanas cerradas, sin salida, donde el tiempo se escabulle (“¿cuánto tiempo ha pasado? [...] Mucho tiempo. Un árbol ha crecido hasta mi ventana”, pág. 57) y con una familia inmutable que le impide gozar plenamente de la vida. Sacar ese velero de la botella nos revela el encuentro, en un espacio abierto y dinámico, con seres sencillos, esperanzados y llenos de vida:

ROCÍO. –(*Tierna*). Eres un niño jugando con cosas nuevas.

DAVID. –No, *era* un niño... Pensaba, ¿cómo se mete un velero en una botella? Ahora lo sé. Primero hay que salir de la botella.

(*Coge la botella y va hacia la ventana y la tira afuera*).

ROCÍO. –¿Qué hiciste?

DAVID. –La tiré al mar.

ROCÍO. –Pero si sólo hay techos de cine.

DAVID. –Afuera está el mar. Es afuera donde tiene que estar. Es la única parte donde puede estar. (pág. 59).

De todos los personajes sólo David siente que la palabra se mantiene viva y todavía conserva un poder extraordinario que va más allá de su pronunciación¹²⁷. Sin embargo, no logra establecer ningún

¹²⁷ En *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar (1914-1984), el lenguaje es un instrumento imperfecto, engañoso y desgastado por el uso común, que no refleja adecuadamente la realidad. Para liberarlo de la estructura racional y burguesa es preciso cambiar esa realidad, verla desde otra perspectiva, revivirla. Véase uno de los capítulos más llamativos de la novela donde el escritor realiza una burla a ese tipo de lenguaje envejecido. La evocación de una escena erótica mediante un lenguaje puramente musical se convierte en un idioma exclusivo, compartido por los dos enamorados, al que se le atribuye un valor especial.

tipo de comunicación con su familia porque para ellos sólo “gruñe”, “babea”, “eructa” (pág. 67) y emite sonidos guturales. Pero David no es el único de la obra que no puede comunicarse. Su padre, además de intentar establecer infructuosamente comunicación con el exterior (“¡Atención, atención!... ¡Llamando, CQ32 en el punto de siempre!... ¡Conteste! ¡Conteste!”), pág. 26) es incapaz de completar ningún crucigrama (“¡Si alguna vez hubiera terminado algún crucigrama! ¡Si sólo hubiera alguien que me dijera la palabra que me falta!”), pág. 37); y sus tías se comportan como relojes de cuco (“Cucú, cucú, cucú”, pág. 27) que repiten monótonamente todos los días una serie de letanías mientras tejen y destejen¹²⁸. Su lenguaje se vuelve artificial y está lleno de recuerdos deformados, de asociaciones audaces, de frases sin sentido que se lanzan y suenan a puñaladas para acabar hiriendo. Cada día surgen enfrentamientos verbales condicionados por alguna frustración que dejó el pasado. Como en *El cepillo de dientes*, Díaz vuelve a crear un lenguaje basado en la repetición automática de palabras, frases, fórmulas preestablecidas que fuera de contexto carecen de significación:

EL PADRE. –Gracias (*El padre anota*). Bofetada, golpe bajo.
TÍA 1. –Contracción indivisible.

Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las arnillas se espejunaban, se iban apelsonando, reduplicando, hasta quedar tendido como el trimalcato de ergomanina al que se le han dejado de caer unas fímulas de cariaconcia. Y sin embargo era apenas el principio, porque en un momento dado ella se tordulaba los hurgalios, consistiendo en que él aproximara suavemente sus orfelunios. Apenas se entreplumaban, algo como un ulucordio los encrestoriaba, los extrayuxtaba y paramovía, de pornto era el clinón, la esterfurosa convulcante de las mátricas, la jadehollante embocapluvia del orgumio, los esproemios del merpasma en una sobrehumítica agopausa. ¡Evohé! ¡Evohé! Volposados en la cresta del murelio, se sentían balparamar, perlinos y márulos. Temblaba el troc, se vencían las marioplumas, y todo se resolviraba en un profundo pínice, en niolamas de argutendidas gasas, en carinias casi crueles que los ordopenaban hasta el límite de las gunfias.

Julio Cortázar: *Rayuela*, edición de Andrés Amorós, Madrid, Cátedra, 2000, pág. 533.

128

TÍA 1. –Uno, dos. Uno, dos.
TÍA 2. –Atrás, adelante. Adelante, atrás.
EL PADRE. –(*Grave*). Uno, dos. Uno, dos.
TÍA 1. –Primer Misterio:
TÍA 2. –“El pecado”. [...]
TÍA 2. –Segundo Misterio:
TÍA 1. –“La Risa”. [...]
TÍA 1. –Tercer Misterio:
TÍA 2. –“La locura”. [...]
TÍA 1. –Cuarto Misterio:
TÍA 2. –“La Soledad”. (págs. 32-34).

TÍA 2. –Ira, enojo, resquemor.
EL PADRE. –Hocico largo en animales plantígrados.
TÍA 1. –Obtuso.
TÍA 2. –Acudid.
EL PADRE. –Acción de ir.
TÍA 1. –Posesivo.
TÍA 2. –Acción de agarrar.
TÍA 1. –Acción de manosear.
EL PADRE. –Especie de garrapata de la América del Sur.
TÍA 2. –Guisa a fuego lento.
TÍA 1. –Dícese de la fruta madura. (págs. 35-36).

David logra la libertad y encuentra el amor a través de la palabra, del juego constante con ellas y que adquieren nuevos valores y nuevos significados. La palabra, el lenguaje, la comunicación, le otorgan la esperanza y la capacidad de lucha que nunca antes había tenido. Por ello, deja de ser un personaje aislado e indefenso ante el poder y el fanatismo de su familia para romper con todo y enfrentarse a quienes quieren amordazarle. Tanto su padre, sus tías, como la familia Tudor representan el poder incomprensible e intolerante que necesita acallar las voces, silenciar los gritos de protesta, enmudecer la palabra virgen y peligrosa que simboliza la verdad. Sólo con el amor de Rocío hace que la poesía hecha palabra se convierta en la fuerza necesaria para combatir y vencer el obstáculo de ese mundo inauténtico que oprime a David. Y no sólo a David, sino al hombre en general.

DAVID. –¡Rocío, enséñame una palabra que haga daño, que hiera!
ROCÍO. –No sé ninguna ¿por qué?
DAVID. –Voy a hablar con mi padre. Buscaré palabras que quemen como ácido, que duelan como una botella rota.
ROCÍO. –(*Dulce*). Las palabras no se buscan, simplemente se hablan, se hablan... (pág. 59).

De este enfrentamiento existencial Díaz nos descubre su realidad, en este caso, poética; aunque ello conlleve la distorsión de la misma (“Detrás del vidrio grueso todo se ve verde y distorsionado como un recuerdo”, pág. 51). En *El velero en la botella* el lenguaje está al servicio de la creación de una visión subjetiva del mundo, la de David; por ello encontramos a través de un tono lírico algunas de las imágenes poéticas más bellas de la obra del dramaturgo chileno.

DAVID. –¡Rocío?... ¿Por qué tiembles?... Rocío, tienes el cuerpo lleno de pájaros asustados... Rocío, tengo el sol en las manos... (pág. 56).

DAVID. –Detrás de cada palabra está la nada. Cada palabra es una herida brutal. (pág. 51).

DAVID. –Yo digo agua y me siento inundado. Tengo una palabra terrible, fabulosa, en medio del cerebro. Una palabra parecida a destrucción y a fuego. (pág. 58)¹²⁹.

La botella es un elemento rígido, frío por el vidrio e inmóvil. El velero implica viajar, cambiar de rumbo, recorrer distancias, la libertad. Sin embargo, la imagen de un velero metido en la botella simboliza esa atmósfera que asfixia al ser humano y, en este caso, a David. Sacarlo de ese lugar supone alcanzar la ansiada libertad y escapar de ese ambiente. A través del cristal se ve todo distorsionado, como la realidad grotesca y esperpéntica vista por Max Estrella en *Luces de bohemia* en los espejos cóncavos del callejón del Gato.

Cuando termina el acto David está decidido a sacar ese “velero en la botella” y enfrentarse a su padre, ser que simboliza la aportación lingüística; sin embargo, tampoco logra establecer ningún tipo de comunicación con su familia. Sus capacidades comunicativas se atrofian y su lenguaje se vuelve convencional, está formado por expresiones mecánicas y desconoce el significado profundo de las cosas. Ante esa impotencia, la violencia se apodera de él rompiendo el transistor de su padre. Sólo le queda abrir con desesperación la ventana y salir precipitadamente. El final de la pieza sugiere que el protagonista se suicida, ya que para David las palabras sí crean la realidad.

DAVID. –Ahora puedo hacerlo. Tengo una palabra justa en medio de la lengua. Tengo la impresión de que si digo viento se va a desatar un temporal. Si digo locura voy a terminar loco. Es como tener la clave de las cosas, la que abre todos los misterios. Di agua...

ROCÍO. –Agua.

DAVID. –¿Y?

ROCÍO. –¿Qué?

DAVID. –¿No sientes nada?

ROCÍO. –No.

DAVID. –Yo digo agua y me siento inundado. (pág. 58).

Por eso cuando consigue encontrar la palabra “muerte”, David advierte que es el único medio por

¹²⁹ “Tengo una palabra terrible, fabulosa, en medio del cerebro” nos recuerda al verso de Vicente Huidobro “Tengo una palabra fabulosa en medio de la lengua” (pág. 24) con el que Díaz prologa la obra. En *Réquiem por un girasol* también emplea otro verso del genial poeta: “Cuida de no morir antes de tu muerte” (pág. 153).

el cual su padre se esforzará por comprenderlo (de hecho después de lo sucedido dice: “David... habla, te escucho”, pág. 69); es, al igual que en *Réquiem por un girasol*, la única manera para escapar de lo absurdo de la vida humana y de todos aquellos valores anquilosados y burgueses que condicionan nuestra mecánica y falsa sociedad, paradoja que representa la tragedia de la condición del hombre contemporáneo. La muerte de ese lenguaje que los representa.

DAVID. –Tus ridículas voces ficticias... tu... tu miserable... escondirijo de cobardía... Odio... tus llamados de... de... alerta... tus malditos crucigramas... Me equivoqué. Ahora sé que... la... la... pala...bra que te fal... ta... es... ¡muerte! (pág. 68).

Para salir de ese círculo absurdo y agonizante de la sociedad, representada en la obra por una casa de ventanas cerradas, sin salida y con una familia inmutable que impide gozar plenamente de la vida, a David sólo le queda la “muerte” como única escapatoria. Ese ambiente sólo le produce la degeneración y el estancamiento de sus sentidos. Recordemos que sólo mientras permanece con su familia es mudo, en el momento que abandona ese ambiente comienza su desarrollo intelectual y emocional. Esa mudez es una de las características más importantes de la sociedad moderna, donde el hombre de hoy crece y se mueve. Esta situación que impide establecer una comunicación dialéctica con un significado intrínseco y que sólo permite la articulación mecánica de las palabras, hace que éstas se desintegren. Pero paradójicamente sólo destruyendo el lenguaje será posible su regeneración.

I.3.5. *EL LUGAR DONDE MUEREN LOS MAMÍFEROS*

Esta obra de dos actos fue definida por el propio autor como “la tragedia de un hombre solo, de un hombre que necesita algo que nadie le da: solidaridad y justicia”¹³⁰ Fue escrita en 1963 en Santiago de Chile y estrenada por el Teatro Ictus en la sala La Comedia de esa misma ciudad el 20 de mayo de 1963, bajo la dirección de Jaime Celedón. La escenografía estuvo a cargo del mismo Jorge Díaz y la

¹³⁰ Eduardo Guerrero del Río: “Travesía entre dos mundos”, en Jorge Díaz: *Antología subjetiva, op. cit.*, págs. 11-12. En la versión recogida en *Antología subjetiva*, Díaz prologa la pieza con una cita propia que alude a la supervivencia del ser humano a través de la violencia: “¿Han visto la carne humana / como a un clavo oxidado / arañar cada día / la corteza amarga del pan / sin levadura?” (Jorge Díaz: *El lugar donde mueren los mamíferos*, en *Antología subjetiva, op. cit.*, pág. 27).

iluminación por Héctor Hodgkinson. El elenco estaba formado por Enrique Heine (Justo), Aníbal Reyna (Arquímedes), Eliana Vidal (María Piedad), María de Luz Pérez (Asunta), Jesús Ortega (Chatarra), José Pineda (Periodista) y Luis Poirot (Fotógrafo)¹³¹.

En España, fue estrenada por el Teatro del Nuevo Mundo en la sala Alfil el viernes 27 de agosto de 1971 con la escenografía del mismo Jorge Díaz y bajo la dirección de Ángel García Moreno. El elenco de actores estaba formado por Alfonso del Real (Justo), Pedro Meyer (Arquímedes), Ana Frau (María Piedad), Magdalena Aguirre (Asunta), Antonio Acebal (Chatarra), Antonio Gutiérrez (Periodista) y Antonio Marqués (Fotógrafo). El sábado 18 de octubre de 1974 también sería representada por el grupo Taormina en la Casa de la Cultura de Getafe.

La pieza es una sátira al mundo capitalista y a las llamadas instituciones burguesas de caridad que, por aquella época, eran una realidad vigente en Hispanoamérica, y que sólo se interesaban por su propia existencia, ignorando las verdaderas necesidades de los más pobres. El público al que iba dirigido tenía una visión infantil del “lumpen” y, aunque muchos espectadores formaban parte de movimientos progresistas que iban a ayudar a la gente, lo hacían para así poder contar cosas terribles de su vida. Díaz comenta que una de las razones que le impulsaron a escribir la pieza, fue porque

tenía la impresión de que en realidad no conocía en absoluto a esos pobres de los que se ocupaban esporádicamente y sentía la necesidad de decirles que dentro de ese infierno dantesco también era posible la relación humana y la percepción del sol y del aire. Era una clave más que aquí no se ha entendido en absoluto¹³².

Aunque la acción transcurre en la sede del Instituto Ecuménico de Asistencia Total, Díaz nos presenta más bien un ámbito y no un lugar concreto y reconocible, una asociación benéfica que se dedica a la salvación de los pobres y a la erradicación de la Miseria. Sus miembros se encuentran desesperados porque ya no hay “hambrientos y miserables” a los que alimentar; aunque conservan la

¹³¹ Existe una versión de radioteatro, realizada a petición de la Agencia Internacional de Teatro y Literatura Latinoamericana (Suiza), escrita por Jorge Díaz el 9 de febrero de 1966 en Madrid.

¹³² Anónimo: “Jorge Díaz: siete años en España”, en *Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral* 137 (octubre de 1971), pág. 68.

esperanza de encontrar algún día “a la gente en las esquinas pidiendo limosna”¹³³. Se quejan de que las lentejas que envían a las familias pobres son usadas como “gravilla en los senderos de sus jardines o en el aparcamiento de sus coches”, y el queso en latas es empleado “para alimentar a quince cachorros Doberman” (pág. 11). Por eso no dudan en poner un anuncio en el periódico para encontrar a seres que se hagan pasar por pobres, aunque sea sobornándolos (“Hoy tenemos que colocar anuncios ofreciendo gratificación para que caiga algún incauto”, pág. 15) ¿Qué podemos deducir de esta situación? ¿Ya no hay pobres o estos burgueses viven en su propio mundo utópico, construido por ellos mismos y ciegos frente a la verdadera realidad? O, por el contrario, ¿necesitan esos denominados “pobres” de su “ayuda”? ¿No podría considerarse a estos grotescos personajes como los auténticos “pobres”? Estos seres, a modo de salvadores, sólo pretenden que los que ellos llaman indigentes, hambrientos y necesitados se integren en su sistema de valores. En el momento en el que el hombre entre a formar parte de esa organización, inconscientemente, ingresa en un mundo de supuestos bienes morales que lo alienan. Negarse a ello es no dejarse embaucar por el juego de normas y comportamientos que esa sociedad exige.

La dirección del instituto está a cargo de don Justo, quien se preocupa más del discurso vacío, que alaba su falsa labor, que de la ayuda desinteresada al prójimo. Su intención parece enriquecerse a costa de los demás (“¡Oh, Justo, por fin se cumplirán sus grandes sueños idealistas de enriquecerse a costa de los demás!”, pág. 46). Aparece en escena colocándose detrás de un atril para dar el discurso que difundirá al público asistente, siendo éste un elemento esencial en el montaje teatral. El personaje apela directamente a los espectadores reales con el objetivo de integrarlos dentro de esa reunión y hacerlos participantes activos del congreso de higiene que Don Justo preside. Los temas que trata están relacionados con la necesidad de limpiar y acabar con la mugre de un elemento indeseado estéticamente para la sociedad: los pobres, seres humanos que degrada hasta convertirlos en animales

¹³³ Jorge Díaz: *El lugar donde mueren los mamíferos*, Madrid, Escelicer, 1972, pág. 12. A continuación citaremos por esta edición.

(“Debe ser el ‘indigentes homúnculo’, mamífero casi extinguido, pero que en nuestro país encuentra un clima ideal para sus cópulas”, pág. 55). Al mismo tiempo, alaba su labor salvadora de la decadencia humana y muestra una imagen solidaria que se derrumba cuando la sala de conferencias se encuentra vacía, es en ese momento cuando afloran los verdaderos intereses: obtener el prestigio necesario que lo ensalce socialmente. Don Justo y sus compañeros de beneficencia, dos damas colaboradoras Asunta y María Piedad y su ayudante Arquímedes, buscan la superioridad al sentirse capaces de solucionar lo que consideran los grandes males de la sociedad, sin ver su ineptitud para responder a lo que sucede dentro de sí mismos.

Arquímedes podría considerarse un personaje comunicador entre dos concepciones de la vida muy distintas: la de Chatarra (pobre-víctima) y la de los miembros de la beneficencia (victimarios). Se trata de un ser eficaz ante la órdenes que recibe de sus superiores, su trabajo es agradar y solucionar la desesperación de sus jefes. No obstante, sus intenciones son sinceras, es un hombre sensible sacado del pueblo y capaz de realizar el trabajo sucio. De hecho, no duda en alimentar a Chatarra cuando éste está a punto de morir de hambre. Este personaje marginado aporta la esperanza en la institución y la confianza en el ser humano como individuo cuyo deseo es poder ser solidario. Al igual que los otros integrantes, Arquímedes siente la soledad y como consecuencia de ello se aferra a sus compañeros como si fuesen su única familia y de quienes sólo recibe malos tratos y sumisión (“Ese es un cero a la izquierda”, pág. 14). El amor que siente por Asunta le hace olvidar esa sumisión y encontrar la fuerza para comunicar sus verdaderos sentimientos. Pero le es imposible encontrar las palabras adecuadas, una dificultad que surge al estar inmerso en una sociedad que coacciona sus verdades más íntimas.

Asunta actúa como la madre de la institución y se encarga de organizar la recepción a los periodistas y velar por la higiene y la moral de los pobres, a quienes considera como sus hijos adoptivos. El instituto se convierte en todo de lo que tiene, fuera de él debe mantener la imagen de mujer casada y moralmente decente. Aunque es una mujer sensible, no puede dejarse llevar por unas

pasiones que no estarían bien vistas en la sociedad que participa, por ello frente a la declaración de amor de Arquímedes, ella responde con una negativa rotunda.

La otra mujer que forma parte de esa comitiva institucional es María Piedad, que respecto a su personalidad se opone a Asunta. Ella es una mujer avasalladora que simboliza el deseo y la ambición. Una mujer fría que se aprovecha de su coquetería para embrujar a los hombres y así lograr todo lo que quiere. Ante el resto de personajes se muestra como un ser seguro de sí mismo, soberbio y tosco. Ella y don Justo son los dos personajes de la pieza más misteriosos y solitarios. Son el reflejo de esa sociedad que se deja llevar por las apariencias y los falsos valores, aunque sus nombres remitan a dos cualidades próximas a la caridad humana: la justicia y la piedad.

En contraposición, está el personaje de Chatarra, un ser que padece hambre y tiene falta de afecto. Su mundo se limita a un pequeño submundo, un basural donde su destino lo llevó, acorde con las condiciones inhumanas en las que vive; pero el cual se muestra abierto, auténtico y no condicionado por los elementos burgueses que giran en torno al poder y al dinero. En la medida que es separado de ese lugar, su individualidad pierde consistencia. Se vuelve un ser vulnerable del que se aprovechan los miembros de esa particular asociación benéfica. Como no se esfuerzan en encontrar a un solo pobre, cuando éste llama a su puerta deciden conservarlo para asegurarse la prosperidad de una sociedad, que se halla en plena crisis, el éxito de sus principios personales y la defensa de unos valores obsoletos. De esta forma Chatarra, cuyo nombre significa conjunto de objetos de metal viejos e inservibles, entra en el juego que acabará con su muerte. Pero nunca será un igual en comparación con ellos, sino un artilugio con el cual divertirse, puro entretenimiento cuya mejor cualidad será su “pobreza”. No les preocupa que haya más pobres a los que ayudar, sólo evitar que Chatarra se convierta en un burgués satisfecho, porque si eso ocurriera, automáticamente dejaría de ser un pobre diablo muerto de hambre, el Instituto de Caridad desaparecería y ya no podrían rifárselo como un animal o un objeto que favorezca sus intereses. Se convierte en víctima de su manipulación: lo asedian, le hacen pasar hambre, le secuestran, hasta que finalmente es el mismo Chatarra quien,

ansioso de su propia libertad, decide acabar con su vida física. Sin embargo, el hecho se vuelve en un elemento beneficioso para la asociación: su cuerpo embalsamado servirá para perpetuar para siempre los fines propuestos sin que la víctima proteste. Chatarra termina en símbolo de la institución cuando mediante su cuerpo inerte se aseguran la continuidad de la beneficencia. Actúa como una estatua inmortalizada para levantar lo que queda de la desgastada asociación ecuménica. Sin embargo, también se transforma en el símbolo de ese mártir sacrificado

CHATARRA. –Yo no sabía si estaba en una cárcel o en un burdel. Ahora lo sé. Sé lo que es. Soñé que una vez me sacaban la ropa como ahora, me clavaban sobre un viejo portón oxidado. Había escapado entre los hierros, pero consiguieron aplastarme con los brazos abiertos sobre el portón cerrado. Desperté gritando. Todavía oigo el martillo. El “Ángel” ladró toda la noche. (pág. 43).

del mamífero muerto en manos de una sociedad deshumanizada, grotesca y deformada, que se niega a abandonar los anti valores que todavía defiende.

MARÍA PIEDAD. –¡Usted no tiene sentimientos, Arquímedes! ¡Es sádica la forma en que colecciona hambrientos!

JUSTO. –¡Déjalos que se vayan y no molesten!

ARQUÍMEDES. –¿Pero...? ¿Y el Instituto?... ¿Y la subvención?

JUSTO. –¡No hay que preocuparse! Tenemos a Chatarra embalsamado. ¡Un pobre incorruptible para todo el servicio!... ¡La caridad ya está asegurada! (págs. 55-56).

En *El lugar donde mueren los mamíferos* Díaz realiza de forma satírica una doble crítica: a una sociedad entera, la de unos buenos samaritanos burgueses, y a su labor desinteresada de ayuda al prójimo. Prefiere ensañarse con el devoto intransigente y santurrón, que con su comportamiento denigra la labor compasiva, que criticar directamente a la institución. Por ello el sistema de valores caducos de esta sociedad, que nos hace ver la realidad desde una perspectiva impuesta por ella misma, nos hace ser conscientes de la duplicidad de la existencia humana con la figura de Chatarra (“¿Chatarra? Es gracioso. Parece nombre de payaso”, pág. 25). Estos burgueses insatisfechos dedican su vida a criticar a los demás (“¿Alguna pareja que vive sin estar casados?”, pág. 14), a degradar al hombre a la condición de objeto de muestra (“¿Y los dos pobres que llevamos a la Exposición Internacional? ¡Causaron sensación en el stand del Instituto Ecuménico!”, pág. 12), a saber guardar las apariencias (“Carnívora, te encantan los Congresos. Podrás lucir tu nuevo abrigo de piel de

víbora”, pág. 19) y a ocupar su tiempo libre en absurdos entretenimientos:

MARÍA PIEDAD. –Lo bueno no podía durar. (*Nostálgica.*) ¡Esas agradables tardes de los sábados en las chabolas!... En ese tiempo visitábamos a los pobres Verónica Surrástegui, las hermanas Gonzaga de Heredia y la Condesa de Liria. Les llevábamos leche en polvo e insecticida. “¡Llegaron las señoritas!”, gritaban los niños. Y en seguida nos poníamos a limpiar mocos y a empadronar las parejas que vivían en pecado.

JUSTO. –Hermosos recuerdos.

MARÍA PIEDAD. –Y no quiero hablar de la semilla religiosa que uno dejaba caer, así a la pasada, disimuladamente, porque esta gente es muy susceptible. Hacíamos concursos florales y adoraciones nocturnas. ¡Una se sentía tan apostólica! Después la Condesa de Liria nos invitaba a merendar y teníamos tema para toda la tarde. (págs. 15-16).

En realidad, esos buenos burgueses no dejan de ser personajes insociables que no se adaptan a su entorno (se insultan unos a otros llamándose “lechuza”, “lagarta”, “perra”, pág. 18), con una vanidad que les hace ensalzar su labor por encima de los demás (después de ser los responsables de la muerte de Chatarra dicen: “Nunca le importamos nada”, pág. 49) y que se caracterizan también por un tipo de lenguaje violento y libre que los diferencia, formado por clichés (“el oficio dignifica, y Chatarra tiene uno”, pág. 46), refranes distorsionados (“Cría cuervos y te sacaran los ojos de vidrio”, pág. 49), juegos lingüísticos (“el regreso del Hijo Pródigo”, pág. 29), asociaciones de palabras (“muerto de hambre”, pág. 14) y dobles sentidos (¡Ah, pero si es María Piedad, la devoradora de Justos!”, pág. 17). Su lenguaje está basado en frases sin sentido (“llame con toda confianza a un número equivocado”, pág. 53), tautogramas donde lo importante es el sentido fonético de las palabras (“Perro Pablo Pérez Pereira, pobre pintor portugués, pinta pequeños paisajes por pocos pesos para personas poco pudientes...”, pág. 33), expresiones sacadas del mundo publicitario (“Hasta la semana próxima y... ¡sonría!, pero con el Nuevo Detergente Super Extra... ¡Bimbo!”, págs. 41-42), conversaciones donde se produce una inversión de lo esperado (“A mí me pasó con un tío mío. Fuerte como un toro. Derrochaba salud. Y sencillamente una mañana cualquiera, ¡paf!, sin decir ni ‘ay’, lo encontramos en la cama..., más vivo que nunca y leyendo el diario”, pág. 53), y donde las palabras son lanzadas al aire sin ningún intento de intercambio comunicativo.

ASUNTA. –Se ha hecho tarde.
 MARÍA PIEDAD. –A mí se me durmió el pie.
 JUSTO. –La carne es débil, sobre todo las nalgas.
 MARÍA PIEDAD. –Se pueden reducir tres pulgadas de glúteos, con el Método Manual.
 ARQUÍMEDES. –Unos tienen poco y otros tienen mucho.
 JUSTO. –No sé si tengo dos o tres papadas.
 ASUNTA. –La sensualidad es una trampa.
 MARÍA PIEDAD. –Me gusta la trompa de Eustaquio.
 JUSTO. –Se llama Chatarra.
 ARQUÍMEDES. –Sed indulgentes con sus vicios...
 MARÍA PIEDAD. –Hoy por mí, mañana por ti.
 JUSTO. –Ora et labora. (pág. 30).

No se escuchan porque no saben escucharse los unos a los otros. Por ello defienden su pensamiento como si fuera la auténtica verdad, sin atender a la realidad que puede ser vista desde diferentes perspectivas. Sin embargo el grado de incomunicación entre esos dos seres que pertenecen a mundos diferentes se alcanza en la pieza con la mezcla de varios temas y el empleo de diferentes lenguas:

ASUNTA. –(*Anunciando.*) –¡Electric Shave!
 MARÍA PIEDAD. –A generous assistance for all the spanish indigent.
 CHATARRA. –Gracias, señorita, pero... ¿no tendría una media barrita de pan, aunque fuera?
 MARÍA PIEDAD. –(*Como si no entendiera.*) –I beg you pardon?...
 CHATARRA. –(*Con la máquina de afeitar en la mano.*) –Un cacho de pan. (pág. 39).

Mediante la parodia de esta labor humanitaria Díaz nos obliga a enfrentarnos con esa realidad que nos hace darnos cuenta del comportamiento triste y ridículo del ser humano. Un simple discurso semanal para recordar un absurdo decálogo no es suficiente para acabar con la insalubridad de los indigentes. El esfuerzo de estos personajes es ineficaz porque, precisamente, sus temores y ansiedades deforman esa realidad.

JUSTO. –¡Buenas noches, amigos! Una nueva jornada de higiene nos reúne. La asepsia estrecha vínculos, ése es mi lema. Pasaremos un rato de sano esparcimiento y sabremos algo más acerca de cómo evitar la contaminación por el desaseo, la ingestión de materiales en descomposición y la insalubridad en el sistema de cloacas. No deben olvidar que, aunque infelices, ustedes deben ser infelices limpios. [...] ¿Y qué diremos de vuestros hijos, esos pobres ángeles indigentes que juegan con las moscas como si fueran monjitas de la caridad?... Permítame, para terminar, repetir como en cada charla el Decálogo de la Organización Mundial de la Salud. (*A Arquímedes*) ¡El Decálogo! (*Arquímedes saca del bolsillo un papel y se lo da. Leyendo*) “1º No se coma las uñas crudas. 2º No trague saliva en los momentos difíciles. 3º Lave su coche todos los

sábados con detergente “Glory”. 4º No consuma ostras sin receta médica. 5º Este punto está en reestudio por la F.A.O. 6º No piense demasiado. 7º Evite las moscas muertas. 8º El alcohol mata. El L.S.D., tampoco. 9º Si ve a una mosca, llame inmediatamente al Ministerio de Salubridad. 10º Rece”. (págs. 9-10).

Mientras haya pobres, habrá almas caritativas. Gracias a ellos, los personajes tienen ya un fin, una actividad que ocupe sus vidas carentes de sentido. La solución al problema de la asociación es perfecta: enterrar a los pobres, o más concretamente, a un solo pobre embalsamado para asegurarse la asistencia diaria de la prensa y la repercusión en la sociedad. Estos maestros de ceremonias encubridores de la injusticia son el reflejo del automatismo del hombre y de la falsa institucionalización benéfica que, a través de la creación de situaciones falsas y prefabricadas, busca la conservación de las apariencias para ocultar la verdadera información que no se quiere mostrar ya que resulta incómoda y desagradable.

Esta obra desesperante y divertida a la vez, halla en la risa amarga la herramienta que conduce a la reflexión serena y objetiva de los problemas que afectan al hombre contemporáneo. Aunque actúa de manera violenta, es la única capaz de enfrentarnos a nuestros más bajos defectos y pasiones. Jorge Díaz no plantea ningún reformismo, sólo presenta la situación absurda que nace de la realidad social moderna. Nosotros somos los encargados de encontrar el camino para iniciar esa revolución social.

I.3.6. *VARIACIONES PARA MUERTOS EN PERCUSIÓN*

La alienación, como consecuencia de un mundo altamente tecnológico, que se vislumbra en *El cepillo de dientes*, tiene su máximo desarrollo en *Variaciones para muertos en percusión*; también se pueden apreciar algunas de las características que lo vinculan con el denominado teatro absurdisto hispanoamericano y, como hemos visto, están muy presentes en su primera etapa con el grupo teatral Ictus.

La obra fue estrenada en 1964 en el Teatro La Comedia de Santiago de Chile y obtuvo el premio Laurel de Oro en 1965. La escenografía estuvo a cargo de Claudio di Girólamo y el elenco de actores

estaba formado por Leonardo Perucci (Segundo), Marés González (Aleluya), Horacio Pérez (Basilio), Mario Hugo Sepúlveda (Edmundo), Carla Cristi (Encarnación), Alonso Venegas (Norambuena), Enrique Heine (Ministro del Interior), Juan Arévalo (Director de T.V.), Gonzalo Herranz (Masajista), Enrique Heine (Empresario 1), Gonzalo Herranz (Empresario 2) y Juan Arévalo (Empresario 3)¹³⁴.

Díaz sitúa la acción en un único espacio imaginativo, que se aleja de la realidad, y con una escenografía que sólo es mutable a través de cambios de luz hechos con fantasía y libertad. Se trata de las excéntricas oficinas de propaganda de la empresa Orbe (en una versión anterior denominada Vox Populi), una mezcla de taller de diseño y observatorio particular de Edmundo, su dueño. En el fondo del escenario hay una gigantesca pantalla donde se proyectarán afiches de propaganda, letreros luminosos, transparencias, etc. y, a un lado, en primer plano, se puede apreciar un telescopio que se dirige al público, que entra a formar parte de la obra como un personaje más observado y dominado. Se completa la escenografía con una batería de percusión que está integrada dentro del espacio y que formará parte de la acción dramática. Ella nos indicará los momentos de mayor tensión de la pieza y contribuirá a crear personajes mecánicos debido a la influencia social de los medios masivos de comunicación, la publicidad y la comercialización excesiva de la vida moderna. También se empleará para acallar los problemas y los ruidos incómodos que llegan desde afuera.

Díaz nos ofrece una visión grotesca y exagerada de la actividad publicitaria; sin embargo, es una pieza fría, distante y razonada, que no tiene ni la fuerza ni la capacidad poética de otras de sus obras. El dramaturgo parece menos libre que en creaciones anteriores y cambia la ferocidad por un razonamiento mucho más frío que puede ser provocado por la misma frivolidad de la publicidad. Ésta es vista como una forma de alienación del hombre en la sociedad consumista en la que vive, así como un instrumento que encarna el poder, en todos los sentidos, como consecuencia de su facultad de manipulación. No obstante, también nos ayuda a ponernos la máscara que evita el enfrentamiento directo con esa realidad que nos incomoda, para sumergirnos en la invención de nuestras más

¹³⁴ En la versión que vamos a analizar, publicada en la revista *Conjunto*, desaparece el personaje de Aleluya.

profundas irrealidades.

La obra se prologa con una cita de Jacques Prévert (1900-1977), poeta, autor teatral y guionista cinematográfico francés: “Cada uno con su circo...”,¹³⁵ que alude a la imagen de ese mundo creado por Díaz en otras de sus obras lleno de confusión, desorden y caos. Las empresas Orbe dominan todo, controlan las ventas del cualquier producto en la ciudad, incluyendo el poder. Todo está al servicio de ellas aunque para ello tengan que mentir y aprovecharse de la estupidez de la gente. Han logrado construir un mundo donde el hombre es un ser autómatas, listo para consumir y ser consumido. Díaz divide la pieza en dos actos, dos “variaciones” (que aluden en música a “cada una de las imitaciones melódicas de un mismo tema”¹³⁶) en las cuales nos presenta a dos tipos de personajes: aquellos seres despsicologizados, solitarios, artificiales, grises, maniqués extremos incapaces de establecer una auténtica comunicación con el resto del mundo; y los que se sienten contrarios a esa naturaleza y todavía muestran sus sentimientos en un universo materializado e inauténtico.

Al frente de todo está Edmundo: como su propio nombre indica, es el dueño del sistema en el que están insertos los personajes y pertenece a una clase social alta, sin valores, que puede considerarse una degradación del ser humano. Desde su diván lleva el control total de los negocios, desde allí habla por teléfono, da órdenes y mira por el telescopio. Todos sus actos giran siempre en torno a la publicidad como mejor estrategia de mercado, hasta el punto de crearse un semidiós, un ser perfecto, orgulloso, digno de recibir los más importantes premios internacionales, incluyendo el Premio Nobel de la Percusión (“una sorpresa totalmente merecida y esperada”, comenta Edmundo, pág. 31) y que parece responder más a sugerencias políticas que a méritos personales. Se trata de un premio que sugiere indirectamente la construcción de un mundo a base de golpes a lo ajeno y no guardan ninguna relación con el arte musical de la percusión, actividad que en la obra sólo es practicada por Basilio, en el primer acto, y por Norambuena, en el segundo. Edmundo sólo piensa en sí mismo, no sabe

¹³⁵ Jorge Díaz: “*Variaciones para muertos de percusión*”, en *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano* 1 (mayo 1964) pág. 17. A continuación citaremos por esta edición.

¹³⁶ Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española. *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed., Edición del Tricentenario, [en línea]. Madrid: Espasa, 2014.

escuchar, no le preocupa ni su mujer Encarnación (cuyo nombre hace referencia a su estado), ni al hijo que ambos esperan. No es capaz ni de darle un nombre propio que lo convierta en un ser único, sólo quiere construir para él un mundo reflejo de sus propios intereses (“una noche de propiedad privada con estrellas de neón”, pág. 36). Pretende crear un mundo sin dignidad, de estrellas de neón, con un aire asfixiante que no deje respirar libremente y con una serie de ruidos a golpes de propaganda; un mundo de sufrimiento y pesadilla donde las relaciones entre los seres que lo habitan se han transformado en inhumanas y en el que ninguno de los dos recuerda ya el momento en el que hablaron y se besaron como seres humanos. Alrededor de Edmundo están sus dos sumisos empleados Caspa, secretaria experta en psicología aplicada, Segundo, relacionador público y segundón inútil, y una serie de empresarios representantes del ámbito político y televisivo, seres grotescos que se muestran en su aspecto físico, mitad ricos, mitad mendigos; y que dominan ese mundo de los negocios donde el dinero, el poder, el sexo y las drogas están por encima de todo.

Sus vidas parecen estar dedicadas únicamente al trabajo y por eso se vuelven mecánicas y ritualizadas. Todo está al servicio de la publicidad y la comercialización, hasta el aspecto físico (“*Tanto Caspa como Segundo durante el diálogo que sigue se irán transformando de seres grises en vistosos maniqués como salidos de un reclame gigante de Coca Cola. Junto con cambiar de aspecto adquieren voces y maneras diferentes más estereotipadas, más sonrientes*”, pág. 20). Existe tal cosificación de estos personajes que no nos resulta extraño que regalen a aquellos seres mal vistos por la sociedad (“Refrigerador Hermes. Cada cinco refrigeradores se regala una empleada doméstica”, pág. 24) o que traten a Miss Motecola como si de una yegua se tratara:

DIRECTOR T.V. –Señores Televidentes estén atentos porque tengo el telegusto de telepresentarles una telesorpresa.

Percusión acentuada.

He aquí a... ¡Miss Motecola!

Aparece en el círculo iluminado Caspa con un generoso escote sobre su prominente busto. Sonríe estúpidamente.

Sus medidas triunfadoras son: 90 de Motebusto y 88 de Motecola. Por favor, señorita, quiere mostrarnos sus encías.

Caspa lo hace.

18 años según todos los tratados de belleza equina. Gracias (pág. 30).

El sexo sin sentimientos también se convierte en una pura venta mercantil, en la mejor dosis para vender, venderse y ascender en la escala de poder sin el más mínimo escrúpulo (“estudió cinco años en una cama de EE.UU. todos los misterios de la técnica de venta psicoeconómico- social”, pág. 21). Las relaciones entre estos personajes sin sensibilidad alguna se establecen sólo de manera profesional y no profundizan más allá de sus instintos más viles y sexuales, movidos por el interés y dentro de las normas sociales establecidas. Al ser unos muñecos desarticulados e inauténticos que han perdido toda capacidad de comunicación, su lenguaje se ha convertido en un elemento tan automático y artificial como ellos. Por ello, no resulta extraño que éste esté basado en frases estereotipadas (“Empresas Orbe, buenos días Empresas Orbe, buenos días...” pág. 21), lenguaje periodístico

MINISTRO. –¡Silencio, por favor!

La música se interrumpe y empieza la percusión.

El invitado que hoy nos honra, es conocido de todos ustedes: Edmundo. Lo que le debemos en el fecundo campo de la Percusión es incalculable. En una época de graves disturbios sociales ha conseguido llevar a cabo la acción masiva más importante desde la epidemia de cólera del año 1260. Esta nueva peste negra del siglo XX ha encontrado su feliz apaciguamiento en el Felicidadol. (pág. 39)

asociaciones libres de palabras y esloganes publicitarios.

CASPA. –La historia de un renegado que logra triunfar sobre los deseos de la carne.
Hoy.

SEGUNDO. –Una mujer sin escrúpulos que quería vivirlo todo. Mañana.

CASPA. –Ávidos de sensaciones prohibidas. Próximamente.

SEGUNDO. –Pasto de pasiones inconfesables.

CASPA. –Más fuerte que sus principios.

SEGUNDO. –Impulsos desmedidos.

CASPA. –Huracán febril.

SEGUNDO. –Sólo recomendable.

CASPA. –Para personas con criterio formado. (págs. 21-22)

Paradójicamente aquéllos que esa sociedad degrada y considera seres inferiores, son los únicos despojos que permanecen “vivos”, la única esperanza de vislumbrar al verdadero ser humano. Aunque Encarnación parece tener esa lucidez que le hace preocuparse por los más desfavorecidos, sólo Basilio y Norambuena pertenecen a ese ámbito social todavía auténtico en el que se hallan humanamente por encima de los seres grotescos que viven en las piezas de Díaz. Basilio es el primer percusionista al

servicio de Edmundo, no puede hablar y únicamente emite sonidos guturales que pueden considerarse como la fase previa a la mudez total. Sólo a través del silencio se iniciará la regeneración de un nuevo lenguaje más genuino y comunicador. Por otra parte está Norambuena, un motero o vendedor de mote con huesillos, bebida típica chilena, que ocupa el lugar de Basilio como baterista. Es un hombre caritativo que siente lástima por los más débiles y tiene la fuerza necesaria para enfrentarse a la injusticia de ese mundo opresor que no comprende.

Las empresas Orbe siempre han tenido una prosperidad vertiginosa cuyos artículos pretenden hacer la vida más cómoda, más alegre, más feliz a sus compradores, aunque la felicidad sea vista como un capricho (“Inundaremos la ciudad con productos nuevos, sensacionales, llamativos y costosos”, pág. 35). Díaz denuncia el consumismo impulsivo de la sociedad a través de un sistema en la que se vende todo aquello que controla e impide la capacidad de pensamiento. Se trata de productos inútiles y peligrosos (como revólveres, bebidas, diarios sensacionalistas, etc.) que tienen como primer objetivo el ganar dinero y poder. Todo ello apoyado en una publicidad engañosa, subversiva, con fuertes avisos políticos, pero que oculta la problemática realidad económica del país, como la desvalorización de la moneda, mediante noticias falsas y morbosas que distraen la atención de los ciudadanos (“Ah, sí. Lo de siempre. ¿Qué prefiere: el nacimiento de unos quintillizos o un conflicto limítrofe? Ud. sabe que las violaciones o el fútbol ya no producen ningún efecto”, pág. 31) y que implican a estados fronterizos a cambio de favores (“Yo aconsejaría una campaña difamatoria desde el extranjero en contra nuestra [...] Es un poco raro. Pero tenemos dos o tres Embajadas siempre dispuestas”, pág. 31).

Debido a la necesidad de control por parte de Edmundo, ese mundo exterior ha llegado ya hasta su propia aniquilación. Las caras de la gente muestran esa población preocupada y siniestra que está continuamente al borde del suicidio. Ante este problema, que se convierte en la principal causa del descenso de ventas, se lanza al mercado un nuevo producto que acabe en el bajo nivel de comercialización. Edmundo se aprovecha de la idea del vendedor de mote para crear la Motecola,

una nueva bebida que debe estar en cualquier lugar y tomarse en cualquier ocasión, así sean actos religiosos (“en la procesión anual al Templo Votivo”, pág. 30), entierros de hombres ilustres (“en el entierro del gran estadista y hombre público muerto sin contratiempos”, pág. 30) o certámenes de belleza patrocinados por ella (“He aquí a... Miss Montecola”, pág. 30). La Motecola parece ser el producto perfecto, la dominación completa para cualquier tipo de poder: con sólo beberla uno se convierte en ella, adopta su mismo color oscuro y entra a formar parte de ese circo de grotescos personajes alienados. Sin embargo, sus efectos secundarios desencadenan prejuicios raciales, discriminación y disturbios, unos “trastornos sociales” que hacen decaer las ventas un quince por ciento. La gente se insulta (“Te voy a sacar la Motecola”, pág. 34), se agrede, se apedrea, como consecuencia de ese mundo sustentado por falsos valores que en lugar de dignificar al hombre, lo convierten en verdadera escoria humana (“Tan indignante como el matrimonio entre un motenegro y una blanca”, pág. 34). ¿Qué hacer entonces? Continuando con la política de la empresa, la solución está en vender la felicidad (véase la semejanza con la empresa Coca Cola). Empresas Orbe se transforman en una inmensa fábrica de la felicidad con un nuevo producto llamado Felicidadol, “una droga tranquilizante que dé la felicidad a precios módicos” (pág. 36). Cualquier ocasión es óptima para conseguir más beneficios y así acallar los disturbios ocasionados como consecuencia de la Motecola. El consumo de drogas, del Felicidadol, mantiene a la población en un estado de felicidad que les impide pensar y decidir por sí mismos. Se convierten en muñecos con posiciones desarticuladas insertos en un ambiente profundamente onírico (la iluminación escénica propuesta por Díaz así lo demuestra). La obra alcanza así su punto más álgido, sin embargo esta especie de droga tranquilizante se vuelve en contra de ellos cuando el hijo de Edmundo nace mutilado, como consecuencia de los efectos secundarios de la nueva bebida. El dueño de las empresas Orbe sufre una repentina transformación y reúne a los representantes de ese mundo de negocios para acabar con todo el imperio comercial creado e intentar humanizar el sistema. Se ha dado cuenta de su error (“Hemos vendido la mentira aprovechándonos de la estupidez”, pág. 42), él se ha convertido en un producto de sí mismo,

ha perdido la capacidad de comunicación para alcanzar la recompensa que todo eso conlleva: la soledad. No obstante, el sistema capitalista, apoyado por la estabilidad económica y política de la sociedad, es mucho más poderoso que él. Se convierte Edmundo en un elemento subversivo que hay que eliminar. Ellos son demasiado fuertes y demasiado numerosos para poder aplastarlos. Nadie es imprescindible y así se demuestra cuando su más fiel subordinado, Segundo, le traiciona para suplantarle al frente de las Empresas Orbe (“Desde hoy las Empresas Orbe, soy yo!”, pág. 44). El mundo creado por el mismo Edmundo acaba con él. Los empresarios le acuchillan con unas tijeras hasta la muerte, mientras Norambuena toca la batería y recita una canción¹³⁷. Sobre una tarima, será, el más humilde de los personajes, quien improvise una percusión y descubra la angustia de esa sociedad altamente frívola y mecánicamente dominada.

NORAMBUENA. –Tijeras de peluquero,
sangre de animal acorralado
triste fin de Edmundo.

Golpe de Tambor

Golpes y gritos de fiebre
monigotes cabezudos
triste fin de Edmundo.

Golpe de Tambor

Carne acariciada y mutilada
cambios de color
triste fin de Edmundo.

Golpe de Tambor

Pobres sexos torturados
impotentes y excitados
triste fin de Edmundo.

Golpe de Tambor

Maricones
prostitutas
lesbianas
y epilépticos
escondidos en un cuarto empapelado
triste fin de Edmundo

Golpe de Tambor

¹³⁷ Edmundo muere asesinado por unas tijeras, símbolo de conjunción como la cruz, que hace referencia a las místicas hilanderas que cortan el hilo de los mortales. Al igual que la cruz, es signo de contrarios en el que casan el principio espiritual y vertical con el orden de la manifestación y de la tierra, por ello posee un sentido agónico de lucha y martirio. Es un símbolo ambivalente que puede expresar tanto la creación y la destrucción, como el nacimiento y la muerte, por otra parte necesarios para lograr la transformación definitiva de ese mundo. A su vez el tambor es símbolo del sonido primordial y es el vehículo de la palabra, la tradición y de la magia. Se asimila al altar sacrificial y por ello tiene el carácter mediador entre el cielo y la tierra.

Vendedores
compradores
santos y ladrones
niños corrompidos
y viejos masturbadores
apiñados
triste fin de Edmundo

Golpe de Tambor

Los buenos ejemplos
los buenos modales
los buenos cristianos
las buenas gentes
los bien educados
los buenos, los justos,
triste fin de Edmundo.

Golpe de Tambor

La muerte natural
del torturados

Golpe de Tambor

La muerte natural
del asesinado

Golpe de Tambor

La muerte natural
del hambreado

Golpe de Tambor

La muerte natural
del abortado

Golpe de Tambor

La muerte natural
del solitario

Golpe de Tambor

La muerte natural
del esclavo

Golpe de Tambor

La muerte natural
triste fin de Edmundo

Golpe de Tambor

La cólera, el asco, la vergüenza, el vómito que sube y el que baja, la injusticia, los signos en el aire, los misterios y las fábulas.

Triste fin de Edmundo.

Golpe final de Tambor (págs. 45-47)

En esta pieza donde hay que destacar la presencia de lo musical, Jorge Díaz nos sumerge nuevamente en un mundo lleno de falsedad y deforme. A través de elementos como la risa amarga nacida del humor negro, nos presenta una caricatura grotesca y satírica de una sociedad extremadamente deshumanizada en la que todavía queda un resquicio de esperanza, la fe en aquellos

hombres, insertos fuera del sistema, que poseen la fuerza necesaria para rebelarse y enfrentarse a ese universo contradictorio y comenzar su regeneración mediante el silencio y un nuevo lenguaje.

CAPÍTULO II. UN BILLETE DE IDA A ESPAÑA (1965-1969)

En 1965 Díaz se da cuenta que se ha convertido en un “vocero autorizado”¹³⁸. El aplauso benévolo y la palmada en la espalda impiden su propósito de denuncia. Su etapa con Ictus termina “con un corte drástico en el tiempo”¹³⁹. Se aleja de la democracia burguesa chilena y llega a un país con censura dominado por el régimen dictatorial de Franco¹⁴⁰, donde se dedica a escribir solo, mostrando una especie de indiferencia política brutal (que después terminará en compromiso) y sin haber adquirido todavía las influencias de su entorno¹⁴¹:

Viviendo en una pensión, sin conocer a nadie en Madrid, escribo con 'la resaca de América Latina' exactamente con el mismo lenguaje de la etapa Ictus, sin haber 'chupado' entorno. La única sutil diferencia es que la perspectiva de la distancia me

¹³⁸ Jorge Díaz: “Dos comunicaciones”, en *Latin American Theatre Review* IV (Fall 1970), pág. 73.

¹³⁹ Eduardo Guerrero del Río: “Prólogo”, en Jorge Díaz: *El velero en la botella. El cepillo de dientes*, op. cit., pág. 9.

¹⁴⁰ Su primer contacto con el suelo español sucede en verano de 1958, cuando realiza un viaje por Europa. La ansiedad por conocer sus orígenes le lleva a visitar España y es, en ese momento, cuando surge la idea de quedarse casi definitivamente a este lado del Atlántico.

Yo regresaba ahora y miraba por el ventanuco imaginando los pensamientos de mi padre durante los largos veranos de siega y trasiego.

Quizás fue entonces, en la oscuridad de esa habitación, con el olor a los animales pegado a las piedras, que decidí quedarme en España definitivamente. Por supuesto, esa decisión era un disparate, y así lo tuve que oír una y otra vez en boca de mi familia, de mis amigos.

Yo era un brillante arquitecto y profesor auxiliar en la Universidad de Chile. No quise pensarlo. Me dejé llevar por el impulso. Y me llegó la amnesia parcial: me olvidé de la arquitectura, de la Universidad, de mi forma particular de lenguaje, de mis afectos.

Y empecé el largo camino del regreso a mis raíces. Nuevas claves culturales, identificación con una nueva semiótica, pero sobre todo, dejarme traspasar por nuevos afectos, aprender la nomenclatura, el vocabulario del amor.

Este regreso lo he hecho a través del teatro. Primero, recorriendo España con un grupo independiente de teatro y desde hace algunos años, escribiendo solo, frente a un ventanuco imaginario que da al mar.

Jorge Díaz: “El ganador del concurso de guiones de teatro escribe para 'La voz'”, en *La voz de Asturias* (viernes 22 de julio de 1983).

¹⁴¹ Durante su último año en Chile, Díaz vivió en continuo estrés. Fue presidente de Ictus y la asfixia del cargo fue uno de los motivos de dicha marcha. Cuenta que se convirtió en una persona tensa, aterrada, recargada y neurótica; que vivía en un país austral, frío, que no tiene nada que ver con lo que uno se puede imaginar de un país hispanoamericano. Viajar a España supuso un alivio para él:

De este país acartonado, reprimido, absolutamente reprimido, sobrio (todo el mundo anda de gris con corbata), aterrizar en el Madrid del 65 fue un revulsivo extraordinario, maravilloso. He dicho mil veces que no necesité nunca más psiquiatra, porque uno hacía psicoanálisis en la calle, en los cafés, con la portera.

Véase anexo: Entrevista con Jorge Díaz.

hace pensar más en América Latina que en Chile¹⁴².

Sin embargo, España le produjo un impacto brutal del que surgieron sentimientos enfrentados que necesitaban con urgencia un nuevo lenguaje¹⁴³:

España me produjo (y me produce todavía) un impacto constructivo y destructivo a la vez. Me suscita constantemente cólera y ternura. He necesitado (y necesito todavía) buscar un lenguaje, un cauce formal a esos sentimientos. Me muevo y actúo por impactación a mi sensibilidad. Es una manera de equivocarme honestamente. No he llegado a formularme una definición del hombre y de la vida, ni he podido hacer más las que circulan tan frecuentemente y a tan bajo precio. Escribo porque *no* me conozco a mí mismo y porque asumir la vida de los demás es una tentación irresistible. En cualquier momento puedo contradecirme y, sobre todo, puedo reírme de mí mismo. Porque las formas y las modas (a las cuales me reconozco inconsciente seguidor), por sobre el papel de grave moralizador que muchas veces me gusta jugar, por sobre el caprichoso artificio de mi imaginación un poco culterana y diletante, me dominan la ira y la ternura. Sólo me siento próximo a la realidad en la violencia y la destrucción porque creo en ellas como el primer paso del amor

No tengo principios estéticos. No sé siquiera si seguiré escribiendo durante mucho tiempo. Pero HOY quiero decir que NO y decirlo de una manera que todos sintamos vergüenza. Decir que *no* quiere decir formular un programa político, ni una ética religiosa, ni nada. Significa rechazar todo lo que nos impide acercarnos *con respeto* al misterio, a lo inexpresado, a la inefable dignidad del hombre, a la magia de su densidad, a los mundos desconocidos por todos e intuitos por pocos, acercarnos con respeto *al nudo de lo inexpresable* que es el corazón de los demás¹⁴⁴.

Empieza a escribir un teatro más polémico y beligerante pero dice que cae en su segunda trampa¹⁴⁵: el teatro sigue dirigido por una minoría oligárquica, y él quiere realizar un teatro que alcance a una comunidad cultural más amplia, como puede ser cualquier pueblo de lengua española. Si las voces críticas y disidentes que surgen dentro del teatro no llegan a ser armas eficaces para lograr un cambio en las estructuras, Díaz cree necesario sostener y levantar esas voces por dos razones fundamentales:

¹⁴² Eduardo Guerrero del Río: "Prólogo", *op. cit.*, pág. 9.

¹⁴³ Sobre el cambio de la primera etapa de Díaz hacia un teatro más comprometido comenta Eugenio Guzmán, director de *Topografía de un desnudo*:

Para mí, Jorge Díaz es un autor en transición, un autor en crisis con respecto a sus propios medios de trabajo, un autor que había encontrado el camino del teatro del absurdo como expresión y que de pronto abandona su torre de marfil, como yo lo he colocado en el programa, para mirar la realidad exterior.

Manuel Galich: "Díaz-Uriz: proceso y condena de la ITT", en *Conjunto 21* (1974), pág. 5.

¹⁴⁴ Jorge Díaz: "A manera de algo que no sé lo que es", *loc. cit.*, págs. 55-56.

¹⁴⁵ Jorge Díaz: "Dos comunicaciones", *loc. cit.*, pág. 74.

primero porque el teatro debe expresar la situación histórica, y segundo, porque debe crear conciencia, formar nuevas mentalidades para alcanzar el cambio necesario. Por este motivo, abandona las fórmulas del surrealismo y del absurdo, y empieza a escribir un teatro que analiza críticamente algunos aspectos de la sociedad latinoamericana. Sus obras se generalizan en parte, se centra en aquellos problemas chilenos que son comunes a los de toda Hispanoamérica, como el militarismo, la represión o la explotación económica de la burguesía criolla y del capital norteamericano. Nace en Díaz un teatro de información y denuncia que no llega a convertirse en 'agitación social', sino que, como él mismo dice, se trata de “obras de sarcasmo o reflexión crítica según domine en ellas la risa, la cólera o la desesperanza”¹⁴⁶.

Sin embargo, ¿qué significado tiene para Díaz la palabra 'latinoamericanidad'? Dentro del concepto de 'latinoamericanidad' está la existencia de una ruptura del continente en su relación filial con España, por la que cada país busca reconocerse en unos rasgos propios para incorporarse a la vida y cultura internacional. Esto también supone un rechazo a la dependencia económica y, quizá política, de los Estados Unidos. Si el teatro en América Latina había sido un reflejo de las directrices establecidas por la dramaturgia europea y norteamericana, ahora nacen teatros 'auténticos' en cada país cuyas bases se asientan en las raíces culturales de cada pueblo. Para Díaz este concepto es la búsqueda de una unidad e interdependencia entre los pueblos latinoamericanos (de hecho en alguna de sus piezas existe una fuerte crítica sobre la dependencia de los EE.UU.), y que le lleva a expresarse en un lenguaje que va más allá de las fronteras del país austral¹⁴⁷:

¹⁴⁶ Jorge Díaz: “Lucha cuerpo a cuerpo conmigo mismo: Intento de autodifamación razonada”, *loc. cit.*, pág. 4.

¹⁴⁷ Es cuestionable que Jorge Díaz sea sólo un dramaturgo chileno, no sólo porque nace en Argentina, sino porque vive durante más de treinta años en España. Priscila Meléndez comenta sobre el tema:

Para dejar inmediatamente a un lado el recurrente e innecesario cuestionamiento de Díaz como dramaturgo chileno (debido a que nace en la Argentina, reside en España durante casi 30 años, y publica y representa allí un gran número de sus obras, incluyendo la versión en dos actos de su conocida pieza *El cepillo de dientes* en 1966, cabe señalar que tanto el propio Díaz como sus más agudos comentaristas ha visto estas “fronteras borrosas de su pertenencia nacional” (Kronik 3) como manifestación concreta, compleja y enriquecedora de la realidad histórico-política y teatral latinoamericana, y no como obstáculo en el desarrollo de su dramaturgia.

Priscila Meléndez: “Silencios y ausencias en *Historia de Nadie* de Jorge Díaz”, en *Estreno: Cuadernos de Teatro Español Contemporáneo* 21.1 (1995), pág. 13.

Ni mi lenguaje es absolutamente chileno, ni incluso mis temas son absolutamente de Chile. Yo me siento inconscientemente vehículo de una expresión latinoamericana. Esos son los temas que me interesan, no precisamente los temas chilenos, locales (...). Pero a mí me sucede eso: las presiones que dentro de mí siento, que me mueven a escribir, las grandes ideas y emociones básicas que me impulsan a expresarme no tienen nacionalidad, pero las siento comunes a muchos creadores latinoamericanos¹⁴⁸.

Salió de Chile porque estaba “abrumado por una situación administrativa que me estaba impidiendo escribir, comunicarme con la gente, moverme y que me convertía en una especie de funcionario del teatro”¹⁴⁹. Su huida nunca se debió a motivos políticos, fue la búsqueda de una identidad (“Yo no fui ni antes ni ahora, un exiliado político”, dice¹⁵⁰) por la que abandonó, no sólo definitiva y radicalmente, su profesión de arquitecto, sino que rompió con los lazos familiares y amistosos que le aferraban a Chile. Pero, ¿cómo se sintió Jorge Díaz al llegar a la 'otra orilla'? Por una parte, Madrid significó una liberación, era una ciudad viva por la que se sintió deslumbrado y fascinado¹⁵¹; pero por otra parte, supuso el aislamiento y el sentimiento de desarraigo.

Entonces, he aquí a un 'desarraigado voluntario' que aún se despierta por las noches creyendo que la tierra tiembla, que añora y busca en Madrid los lentos y largos atardeceres de Santiago, que siente sus tripas llenas de cólera y solidaridad cuando piensa en la explotación y la indignidad a que son sometidos nuestros paisanos en toda

¹⁴⁸ José Monleón: “Jorge Díaz, una versión de Latinoamérica”, *op. cit.*, pág. 18.

¹⁴⁹ Anónimo: “Jorge Díaz: siete años en España”, en *loc. cit.*, pág. 62.

¹⁵⁰ Jorge Díaz: “Lucha cuerpo a cuerpo conmigo mismo: Intento de autodifamación razonada”, *loc. cit.*, pág. 4.

¹⁵¹ Díaz habla sobre su encuentro con Madrid:

Madrid me cautivó inmediatamente. Fue un caso irracional de amor a primera vista. Tuve la impresión de que los madrileños gozaban su ciudad, que las calles les pertenecían. Me transformé en un peatón que jamás tomaba un autobús. Dejaba pasar (o retener, según se mire) el tiempo, sentado en una terraza o acodado en un bar. Mi nivel de ansiedad –que debería medirse como el colesterol– había bajado radicalmente. La dictadura, la represión, la censura, el miedo y la pobreza de esta sociedad, sólo me causarían heridas unos años después. En ese primer contacto, me dejé traspasar por la exuberancia, por la sensualidad de la comunicación personal. Viniendo de un país cautelosamente contenido como el chileno, los españoles me parecieron jubilosamente comunicativos: se besaban, se tocaban sin pudor; se gritaban, se insultaban sin sentimientos de culpa.

Eduardo Guerrero del Río: *Jorge Díaz: un pez entre dos aguas*, *op. cit.*, págs. 53-54.

En otra ocasión también comenta:

Al llegar a España, me encontré con un Madrid, desaforado, absolutamente extrovertido; y yo, pulcro y acartonado, me sentaba en un café. Al lado mío, se ubicaba un señor desaforado que se ponía a sollozar sobre mi hombro, haciéndome las confidencias más horrosas de su vida matrimonial, de su vida sexual, de todo; es decir, la extroversión del español llega a límites insospechados. Entonces, ésa fue una cura, una terapia de grupo. El grupo, en este caso, era todo Madrid, y la terapia resultaba gratis. Cuando llegué aquí, en 1994, hice dos o tres presentaciones y conferencias, por lo que Carla Cristi decía: “se fue a España un enfermo patológico, y volvió un exhibicionista”.

Eduardo Guerrero del Río: *Acto único: dramaturgos a escena*, *op. cit.*, pág. 81.

Latinoamérica y que, sin embargo, su sensibilización hacia el lenguaje es 'española'¹⁵².

Incluso, antes que emplear la palabra 'desarraigo', Díaz prefiere utilizar 'multiarraigo' para hacer referencia a ese exilio involuntario y cruel que separa y obliga a permanecer en otro lugar.

Durante mucho tiempo me consideré un 'desarraigado'. Más aún, creo que cultivé el 'desarraigo' como una forma de vivir. Ahora, a los 62 años, considero que tenía una falsa óptica respecto a mi situación. Yo creo que no soy un 'desarraigado', precisamente, sino un 'multiarraigado'. El 'multiarraigo' es muy claro en mí. Lo siento en la identificación con rincones, con microclimas, con vagas añoranzas, y en ese nudo inexpresable aparecen y desaparecen las nieblas asturianas, la introversión vasca, la sosegada placidez del centro de Chile, la estimulante vitalidad de Madrid.

Hace mucho tiempo que no trato de deshacer nudos ciegos, ni analizar comportamientos: acepto todas las contradicciones, las hago mías y las amo a mi manera¹⁵³.

Durante su primer año en Madrid, recluso en una pensión de la Plaza de las Cortes, escribe, sin abandonar las “temáticas, resentimientos, irritaciones y cóleras latinoamericanas”¹⁵⁴, *Topografía de un desnudo* (“Esquema para una indagación inútil”) (1965), que a diferencia de sus obras anteriores, como *Un hombre llamado Isla* cuya temática se centraba en pequeños conflictos individuales, plantea un problema de carácter comunitario: la matanza de los mendigos del estado brasileño de Guanabara, por el gobernador Lacerda en 1963; un hecho real que sirve de pretexto para criticar la brutal represión que existe en algunos países y hacer un juicio general de la sociedad burguesa latinoamericana. La obra reconstruye la investigación del asesinato de un vagabundo, que en realidad es un dirigente político, y mediante una serie de escenas donde se mezclan vivos y muertos, se nos aclara el verdadero motivo del exterminio: la construcción de un barrio residencial. A través del humor negro Díaz crea un drama lleno de situaciones patéticas y caricaturescas que reflejan el estado de un mundo deformado,

¹⁵² Miguel Ángel Giella: “Transculturación y exilio: *La otra orilla* de Jorge Díaz”, en *De dramaturgos: teatro latinoamericano actual*, Buenos Aires, Corregidor, 1994, pág. 195.

¹⁵³ Eduardo Guerrero del Río: *Jorge Díaz: un pez entre dos aguas*, op. cit., págs. 81-82.

¹⁵⁴ Anónimo: “Jorge Díaz: siete años en España”, loc. cit., pág. 63.

Jorge Díaz recuerda ese primer año en Madrid como:

un año en el que me asomo a una ciudad desconocida para mí, empiezo a perder el tiempo –cosa que en Chile era impensable– empiezo a escuchar a la gente reírse a carcajadas, empiezo yo mismo a levantar el tono de mi voz, empiezan a pasarme una serie de cosas.

Ibíd., pág. 62.

egoísta y absurdo, donde la injusticia, la crueldad y la deshumanización permiten la tortura y la muerte para posibilitar simples negocios inmobiliarios¹⁵⁵.

Aunque Díaz ya lleva unos meses en España cuando escribe *Topografía de un desnudo*, afirma que es una obra cien por cien latinoamericana, traída desde América Latina sin acusar ninguna influencia ni de Madrid, ni de España en su ejecución¹⁵⁶. Sin embargo, *Introducción al elefante y otras zoologías* (1968) y *Americaliente* (1971) son obras escritas desde España con la mirada puesta hacia Latinoamérica, nacidas de un compromiso político que surge del contacto con gente de ideología anti-franquista¹⁵⁷.

Unos meses después, en octubre de 1965, termina de escribir *La vispera del degüello* o *El génesis fue mañana*, una visión apocalíptica del fin de la existencia humana con un final donde la angustia de la desesperación hace desaparecer la esperanza de un posible cambio; y comienza a escribir la nueva versión en dos actos de *El cepillo de dientes* (“Náufragos en el parque de atracciones”), obra que ya había estrenado en Chile y que ahora retoma para convertirse, en 1966, en su primer estreno en España. Su re-escritura la convierte en una comedia de humor sofisticado y con una clave cultural

¹⁵⁵ La obra, estrenada en La Habana en 1966, no sigue un criterio documental donde se examine la realidad brasileña, sino que se levanta en contra de la Injusticia con mayúsculas:

La obra está basada en un suceso real ocurrido en Brasil, del cual los periódicos informaron en su oportunidad, pero podría haber sucedido en cualquier país donde se encuentre la injusticia, represión y violencia.

José Monleón: “Jorge Díaz, una versión de Latinoamérica”, *op. cit.*, págs. 31-32.

Es una obra que tuvo un eco bastante grande fuera de Chile, se ha representado en muchos países, se han hecho adaptaciones e incluso traducciones, como la realizada para la RAI (televisión italiana) porque es una obra que sigue estando vigente. En el Festival de Manizales (Colombia) se juzgó *Topografía de un desnudo* como un modelo a seguir por el teatro latinoamericano, como una “posibilidad de tratamiento de un tema latinoamericano en forma más o menos original y nuestra”. Anónimo: “Jorge Díaz: siete años en España”, *loc. cit.*, pág. 64.

¹⁵⁶ Cito textualmente:

Topografía de un desnudo fue posible por una cosa muy fantástica y es que de pronto tú te alejas del país y sin que te lo propongas, sin documentarte, sin leer, sin reflexionar casi, por dentro adoptas una segunda mirada al país, la cual es mucho más certera y radiográfica. Eso es lo que me pasó. Yo aquí no habría podido escribir esa obra, pero me bastó con distanciarme, encontrarme yo mismo en soledad, para que de pronto viera una posibilidad de escribir una obra que tuviera que ver con América Latina, manteniendo una línea poética de teatro que, por otra parte, creo que en el fondo es lo que siempre me ha interesado. Con distintos matices, un filón, un hilo poético se encuentra en casi todas mis obras.

Eduardo Guerrero del Río: *Jorge Díaz: un pez entre dos aguas*, *op. cit.*, pág. 56.

¹⁵⁷ Véase anexo: Entrevista con Jorge Díaz.

internacional.

Después de vivir tres años en la península, regresa a Chile en 1968 con el esbozo de *Introducción al elefante y otras zoologías*¹⁵⁸, que más tarde se convertiría en una obra colectiva al contar con las aportaciones de los miembros de Ictus, quienes ya habían madurado como actores y habían mejorado la gestión del teatro La Comedia. La pieza, considerada como una de las de mayor solidez en América Latina, es una especie de mosaico donde se tratan temas relacionados con la guerrilla y las relaciones entre los Estados Unidos y América Latina, y que nació de una serie de informaciones que Díaz encontró en la prensa española. El autor la describe como

una farsa antimilitarista y anti-imperialista. En la obra se planteaba, en clave de sátira política, la tortura, la infiltración de la CIA, la pasividad de los intelectuales, la guerrilla latinoamericana, etcétera, desde nuestra óptica, que nos creíamos –entonces– el modelo de democracia para el continente. En cierta forma, la obra era premonitrice de lo que iba a ocurrir en Chile, pero, al mismo tiempo, era irritablemente paternalista. Quizá por eso mismo, fue el primer éxito comercial del Ictus¹⁵⁹.

Además, esta obra supuso para Díaz un importante trabajo de 'teatro-documento', donde por primera vez se alejaba de la metáfora para utilizar alusiones directas:

Es la primera vez que yo hablaba de América con pelos y señales y con nombres propios. Esto significa vencer una cantidad de obstáculos que yo mismo me ponía; siempre utilizaba metáforas, cosas alusivas, porque tenía temor a acercarme a la realidad en términos casi periodísticos. En este sentido fue una experiencia muy útil¹⁶⁰.

¹⁵⁸ Díaz habla sobre *Introducción al elefante y otras zoologías*.

Pienso que esa fue sin duda la primera obra en que hubo por mi parte una reflexión de tipo político provocada por una circunstancia muy concreta que es la visión distanciada de América Latina. Hacía 4 años que estaba fuera y se dice que las cosas que a veces se tiene muy encima uno no las ve. En esos 4 años, sin ninguna militancia política, adquirí una visión en perspectiva de América Latina. Reflexioné por primera vez sobre los problemas fundamentales políticos del continente. En ese sentido es claro que la obra tenía un contenido político y que se estrenaba en años de despertar del pueblo chileno que vivía entonces la experiencia de la Democracia Cristiana. Terminaba la obra de manera sugerente y curiosa. Después de mostrar hechos trágicos como la represión, torturas, dictaduras militares corrompidas, etc. se veían en el escenario unas butacas exactamente iguales a las de los espectadores. Los actores se sentaban en esas butacas, miraban y se quedaban quietos allí. No había indicios de que la obra se hubiese terminado. Se producía una situación tensa y larga. Los actores daban a entender que ahora ellos querían saber qué haría la concurrencia frente a lo que habían visto. Insinuaban que normalmente los peores criminales se contemplan de manera pasiva y que para terminar con ellos era necesario otra actitud. Esa era la intención de esa escena final.

En Martín Ruiz: "Jorge Díaz una conciencia en el teatro", *loc. cit.* págs. 64-65.

¹⁵⁹ Eduardo Guerrero del Río: *Jorge Díaz: un pez entre dos aguas*, *op. cit.*, pág. 57.

¹⁶⁰ Anónimo: "Jorge Díaz: siete años en España", *loc. cit.*, pág. 65.

Sin embargo, después de escribir *Introducción al elefante y otras zoologías*, afirma que le vino la tentación de la mudez total, provocada por la saturación y la impresión de estar repitiendo siempre tópicos ajenos.

A todos los escritores que nos hemos sentido contagiados por la parte ideológica y testimonial, llega un momento que eso termina por saturar, cansar y a uno le da la impresión de que está repitiendo tópicos ajenos. Se produce en ese momento una sensación de hastío con respecto a la escritura. Y *Ceremonia ortopédica* es una recopilación de tópicos (era como decir yo no tengo decir propio, yo no tengo ninguna idea propia sobre la sociedad). Todo lo que hago es repetir tópicos como todo el mundo. Es una obra exasperada y muy divertida, porque el humor acompaña siempre a estas cosas, pero en el fondo es una obra muy desesperanzada¹⁶¹.

Ante la amenaza del silencio definitivo, Jorge Díaz escribe en noviembre de 1969 *La orgástula y Liturgia para cornudos*¹⁶², donde el autor desborda de nuevo la imaginación y el sentido del humor¹⁶³. En la obra, las frases hechas, los refranes, los *slogans* son la base de un lenguaje deshumanizado donde se renuncia totalmente a la posibilidad de comunicación que trae como consecuencia la soledad del hombre. Díaz juega con formas sin contenido y al buscar la retórica vacía del lenguaje consigue “la anti-retórica porque por debajo del diálogo corre una significación no aparente, subterránea y trascendente”¹⁶⁴.

En uno de sus artículos¹⁶⁵, Díaz alude al progresivo desgaste del lenguaje teatral y cómo éste se ha

¹⁶¹ Véase anexo: Entrevista con Jorge Díaz.

Ceremonia ortopédica (1976) es una obra que continúa con el juego de 'ceremonias' y rituales de la violencia, una pieza que refleja dos motivos constantes en Díaz: la muerte y el deseo.

¹⁶² El lenguaje es portador de 'contenidos espejeantes'. La frase de una novela, el titular de un periódico, un anuncio o la voz de un locutor en la radio le sirven al autor para crear una obra:

En *Liturgia para cornudos* (Santiago, 1970), se recogían fragmentos de origen tan dispar como Camilo José Cela, la Sra. Francis (consultorio radiofónico), viñetas de Chumy Chúmez, impresos de farmacología, folletos de Elizabeth Arden, etc. En ese momento, me sentía capaz de componer un gigantesco “collage” que podía durar seis horas, siempre girando alrededor de una pareja y su “lenguaje de consumo”.

Eduardo Guerrero del Río: “El ‘desarraigo voluntario’ de Jorge Díaz”, en *Araucaria de Chile* 30, (1985), págs. 142-143.

Para Jorge Díaz *Liturgia para cornudos* es una pieza que resulta muy interesante debido a una serie de claves instintivas y subconscientes: “Es la obra en que yo me he volcado más, pero sin control; hay una carga onírica que yo no he racionalizado, y que debe significar una parte importante de mi personalidad”. Anónimo: “Jorge Díaz: siete años en España”, *loc. cit.*, pág. 65.

¹⁶³ Durante quince años Jorge Díaz compaginó la itinerancia con la escritura en solitario. Muchas de las obras de este periodo acabarían siendo estrenadas por otros grupos de teatrales, entre los que hay que incluir el mismo Ictus.

¹⁶⁴ Jorge Díaz: “Dos comunicaciones” *loc. cit.*, pág. 75.

¹⁶⁵ *Ibíd.*

convertido en el reflejo de la falsedad del hombre. La comunicación no es más que una serie de fórmulas pre-establecidas donde a cada frase dicha le corresponde otra igualmente deteriorada. Díaz está completamente seguro que los ordenadores crearían 'diálogos' más auténticos y humanizados que los de la mayoría de las obras teatrales. Además, este vacío se acentúa con la falsedad gestual de los actores y los sucesivos montajes, tan repetitivos que han provocado que las usuales formas del lenguaje se hayan ido desinflando y cayendo por el camino.

Liturgia para cornudos se estructura en una serie de escenas absurdas y 'familiares' sin una línea argumental coherente: los dos protagonistas, Castor y Gala, 'parlotean' frente al televisor, ella da a luz y confunden al técnico, que llega para reparar el aparato, con el inexistente recién nacido. Este tercer actor se convierte después en un clérigo, en el cobrador del gas que ama a Gala en el ataúd, y en el vendedor ambulante que se instala en la casa. Se trata de escenas con detalles macabros, sorprendentes y eróticos, cargadas de humor negro y que conducen a la reflexión de las relaciones de pareja a través de un hombre y una mujer que mantienen un fuerte vínculo de dependencia y destrucción.

La otra obra, *La orgástula*, es un juego irrepitible donde ir más allá sólo supondría el silencio absoluto¹⁶⁶. La pieza fue escrita a base de fonemas sin sentido, un diálogo de palabras inventadas y totalmente incomprensibles (años después Díaz descubriría que involuntariamente había 'inventado' palabras catalanas, vascas e italianas) con el que pretendía huir de la relación diálogo-personaje, de la correspondencia entre un tipo específico de personaje y una manera de hablar determinada. Por ello Díaz intenta destruir sus propias imágenes, lograr una obra imprevisible y así conseguir la absoluta inverosimilitud del personaje, algo más complicado que lograr su convincente identidad. “Acudamos a la letra impresa como a un basural de desechos”¹⁶⁷ para conseguir el diálogo-collage que nos permita quebrar esa relación. Recurramos al lenguaje periodístico, al político y publicitario, a los cómics, a los chistes, a los libros de matemáticas, a las obras de Shakespeare o Corín Tellado

¹⁶⁶ En esta pieza, que trataremos más extensamente en un capítulo posterior, Díaz consigue un teatro esencialmente lírico, reflejo de los deseos, de los sentimientos, de lo misterioso e irracional del ser humano.

¹⁶⁷ Jorge Díaz: “Dos comunicaciones” *loc. cit.*, pág. 77.

(1927-2009) para hacer hablar a un personaje, ya que así, tal vez, se rompa esa relación, se produzca en el espectador la sorpresa, y el significado de las palabras deje de ser vacío y alcance un sentido nuevo y más profundo¹⁶⁸. La distorsión grotesca del lenguaje nace de un intento de devolver al hombre su experiencia pura y originaria. Consiste en retornar al hombre la vitalidad de sus vínculos con lo real, porque sólo el lenguaje tiene la capacidad de mostrar que una realidad existe.

II. 1. HACIA UN TEATRO MÁS SOCIAL. *TOPOGRAFÍA DE UN DESNUDO* E *INTRODUCCIÓN AL ELEFANTE Y OTRAS ZOOLOGÍAS*

El abdomen de las abejas tiene dos estómagos: uno privado y otro social. En el social sólo almacenan el néctar que luego depositarán en los panales para su uso público. Cuando escuchamos un texto, parte de la sabiduría adquirida se deposita en una especie de estómago social del que se beneficia toda la colectividad. Por eso *La vida es sueño* o *Hamlet* han influido en individuos que a lo mejor no sabían leer ni fueron jamás al teatro.

Cuando usted se toma una pastilla para el dolor de cabeza, sólo se le quita el dolor a usted. Pero cuando ve una obra de teatro o escucha un cuento, sus efectos terapéuticos se propagan al resto de la comunidad¹⁶⁹.

Durante las décadas de los cincuenta y los sesenta se puede observar que en el nuevo teatro chileno surge una tendencia temática que se centra en los problemas de la marginalidad, las injusticias sociales y los anhelos de superación de las clases más desfavorecidas. A veces las obras adquieren tonos costumbristas, de teatro-documento, brechtianos y, en algunas ocasiones, un tono absurdistas y expresionista. Desde este enfoque sociológico los antagonistas de las clases más pobres no son sus circunstancias inmediatas, sino las clases sociales que basan su posición en el poder y la economía: como los dueños de los medios de producción, las fuerzas armadas, la Iglesia o los medios de

¹⁶⁸ Díaz tiene aversión al lenguaje naturalista y psicologista. Le gusta que los personajes hablen como él quiera, sin que el lenguaje le determine para un retrato psicológico predeterminado:

Las improvisaciones “stanislavskianas” que ajustan el lenguaje a la situación del personaje, a su pasado, a sus emociones, contexto social, etc., me parecen tan aburridas y falsas como la “vida misma”. El teatro de pura invención, de “collage”, es *mucho más real que la vida*.

Eduardo Guerrero del Río: “El ‘desarraigo voluntario’ de Jorge Díaz”, *loc. cit.*, pág. 143.

¹⁶⁹ Jorge Díaz: “Palabras, palabras, palabras...” en *Antología de la perplejidad*, Santiago de Chile, Editorial Don Bosco-Edebé, 2003, pág. 26.

comunicación masivos. Ahora se trata al “pobre” desde el punto de vista del explotado y se presentarán como los desheredados, los que sobreviven en los basurales, los que pueden desarrollar sus pensamientos internos, sus afectos, sus valores, mientras que los antagonistas representan al poder, se moverán por intereses egoístas y serán tratados desde la parodia y la farsa. Pero siempre este teatro tenderá a recrear tipos universales sin entrar en particularidades de carácter nacional o regionalista. Algunas de estas piezas son *Topografía de un desnudo* (1965) de Jorge Díaz; *Los papeleros* (1963) de Isidora Aguirre; o *Viña* de Sergio Vodanovic. En muchas de estas obras el punto de partida suele ser un hecho que ha ocurrido en Chile o en Hispanoamérica, como el exterminio de pobres en Brasil, en el caso de la obra de Jorge Díaz *Topografía de un desnudo*¹⁷⁰.

Esta tendencia fue trazada también por la dramaturga Isidora Aguirre con obras como *Carolina* (1955), *Las Pascualas* (1957) o *Población Esperanza* (1959) en la que, como postulaba Brecht, obliga al público a pensar sobre los grandes problemas de su tiempo. En *La pérgola de las flores* (1960) realiza una labor de teatro-documento mediante el cual muestra la realidad chilena. Sin embargo, su mayor éxito, y en el que sigue enteramente el sistema establecido por el dramaturgo alemán, es *Los papeleros*, estrenada en 1963. La obra tiene como protagonista a ese sector de ex hombres “desposeídos y marginados –dice la autora-, que aún no adquieren la conciencia social ni política como para levantar ellos mismos la voz”¹⁷¹. La pieza cuenta la historia de los recuperadores de basura y cómo son explotados por el dueño del basural. Hay una clara denuncia de las condiciones de vida

¹⁷⁰ María de la Luz Hurtado le da mucha importancia a la presencia del teatro de Brecht en este tipo de obras:

En la forma expresiva prevaleció el brechtianismo, visto como una forma de extrañar al público y al actor de la situación representada, para iluminar el entendimiento racional de las circunstancias en que la gente está ubicada. La orientación didáctica en estas piezas es evidente, y su objetivo es que cada persona de la audiencia entienda cuál es su lugar en el actual orden de la sociedad, cuál es el lugar de cada uno de los otros miembros y, consecuentemente, cuál debiera ser el lugar futuro para uno mismo y los otros, en un orden por sobre todo justo y moral que será construido mediante el cambio de la posición de poder de las fuerzas de la historia.

María de la Luz Hurtado: “Construcción de identidades en la dramatización de la realidad chilena”, en *Latin American Theatre Review* 34/1 (2000), pág. 48.

Para mayor información véanse los estudios sobre Brecht: Bernard Dort: *Lectura de Brecht*, Barcelona, Seix Barral, 1973; Fernando de Toro: *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*, Buenos Aires, Galerna, 1987.

¹⁷¹ Julio Durán-Cerdá: *El teatro chileno de nuestros días*, Santiago de Chile, Aguilar, 1970, pág. 36.

en las que viven y las consecuencias que sufren por la falta de unidad. Además, esta pieza es un claro referente para *Los invasores*, de Wolff, quien junto a dramaturgos como Sergio Vodanovic o José Chesta (1936-1962), busca nuevos modos de atrapar satírica y críticamente la imagen del mundo contemporáneo.

Otros autores que tratan el tema de la marginalidad son Fernando Cuadra (1927), con *La niña en la palomera* (1966); Alejandro Sieveking (1934), con *Dionisio* (1960); o Juan Guzmán Améstica, con la obra *El wurlitzer* (1964). Estas tres piezas tienen una temática común que reflexiona sobre la situación sin esperanza de la juventud chilena y cómo las miserias de la sociedad, la incomunicación con los padres y la falta de recursos obligan a estos jóvenes a huir hacia un destino incierto que les puede arrastrar a la violencia, la delincuencia y, en definitiva, a la horrible soledad. Es decir, son obras que en buena parte son una crítica social que plantea el desamparo que sufre la juventud chilena por parte del Estado¹⁷².

A finales de la década de los sesenta esta crítica social evoluciona hacia un enfoque mucho más político en el que los protagonistas son personajes colectivos que buscan una vía para luchar contra el poder de la propiedad privada y las fábricas, el cambio de las autoridades, el sistema de participación en las universidades o la dirección de la minería. De nuevo la figura del dueño y del poder establecido aparecen como muñecos grotescos de carnaval. *Introducción al elefante y otras zoologías*, de Jorge Díaz; *Nos tomamos la universidad* (1969), de Sergio Vodanovic; *Los que van quedando en el camino* (1969), de Isidora Aguirre; o *Una casa en Lota Alto* (1973), de Víctor Torres

¹⁷² Para adentrarse más en la obra de los dramaturgos chilenos más importantes de esta época, véase: Sergio Vodanovic: *Teatro*, prólogo y notas de Juan Andrés Piña, Santiago de Chile, Nascimento, 1978; Juan Andrés Piña: “Ética y moral en la obra dramática de Sergio Vodanovic”, en *Revista Iberoamericana* LX, 168-169 (julio-diciembre de 1994); *Antología de obras teatrales*, Santiago de Chile, RIL Editores, 2003; Pedro Bravo-Elizondo: *La dramaturgia de Egon Wolff: interpretaciones críticas (1971-1981)*, Santiago de Chile, Nascimento, 1985; Egon Wolff: *Teatro completo*, Boulder, Colo, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1990; María Asunción Requena: *Teatro*, prólogo de Fernando Cuadra, Santiago de Chile, Nascimento, 1979; Marina Gómez: *María Asunción Requena y su creación teatral*, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1985; Jacqueline Boudon: *El teatro de Fernando Debesa*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1980; David Dávila: *The life and theater of Gabriela Röepke*, Cincinnati, University of Cincinnati, 1973; Miriam Balboa Echeverría: “Historia y representación en Chile: la voz de Isidora Aguirre”, en *Asociación Internacional de Hispanistas, Actas X* (1989), págs. 421-427; Marcela del Río: “Alejandro Sieveking y el teatro en Chile”, en *Cuadernos de Bellas Artes* II, 4 (abril de 1961), págs. 31-36; Mónica Brunet Correa: *Diez obras de Alejandro Sieveking*, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1976.

(1934), son algunos ejemplos que buscaban la construcción de una identidad popular a través de la crítica ácida a las instituciones públicas y privadas, las costumbres, los valores, la educación, las relaciones entre los seres humanos; como consecuencia se dedujo que había que romper con la hipocresía, la represión, la injusticia, la infelicidad, para que “un *hombre nuevo* en una *sociedad nueva* pueda emerger”¹⁷³.

II. 1. 1. *TOPOGRAFÍA DE UN DESNUDO*

Topografía de un desnudo fue escrita en julio de 1965 en Madrid y estrenada en 1966 bajo la dirección de Eugenio Guzmán en La Habana (Cuba) con ocasión del VI Festival de Teatro Latinoamericano. Obtuvo una Mención Especial en el Concurso de Casa de las Américas en Cuba y el Premio Palencia de Teatro en 1986 (España)¹⁷⁴.

El 28 de agosto de 1967 se presentó en Santiago de Chile, concretamente en la sala Camilo Henríquez, bajo la dirección de Fernando Colina y el diseño escénico de Bernardo Trumper, con un total de 47 funciones. La pieza fue representada por los jóvenes componentes del Taller de Experimentación Teatral de la Universidad Católica de Chile, quienes buscaban un nuevo lenguaje teatral que se alejara de los viejos cánones tradicionales de construcción dramática:

desicologización de los personajes, fragmentación narrativa que evitaba la linealidad, fracturación de la verbalidad, amplia y libre propuesta escénica y de movimientos, así como referencia a un tema de candente actualidad política y social: el asesinato de un grupo de mendigos ocurrido en Brasil el año 1961, ordenado por autoridades del país¹⁷⁵.

El reparto estaba compuesto por Arnaldo Berríos (El Rufo), José Pineda (El Notario), Ramón Núñez (El Topógrafo), Peter Lehmann (El Meteorólogo), Marcelo Gaete (Abel), Francisco Morales

¹⁷³ María de la Luz Hurtado: “Construcción de identidades en la dramatización de la realidad chilena, *loc. cit.*, pág. 50.

¹⁷⁴ Publicada en varias ocasiones (véase bibliografía), cabe destacar la publicación en 1972 de una versión en inglés en la revista *Mundus Artium* editada por la Universidad de Ohio (Estados Unidos).

¹⁷⁵ Juan Andrés Piña: “*Topografía de un desnudo* y el teatro social latinoamericano de los sesenta”, en Carola Oyarzún L. (ed): *Colección de ensayos críticos: Díaz*, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 2004, pág. 16.

(El Juanelo), Pedro Villagra (El Cabo), Yoya Martínez (La Teo), Lucy Salgado (La Monja), Mario Montilles (El Comandante), Eduardo Naveda (El Gobernador), Armando Fegوليو (Don Clemente), Eduardo Soto (El Cura), Willie George, Alberto Chacón y Sara Astica (Pobres). La dirección estuvo a cargo de Fernando Colina, la escenografía Bernardo Trumper, la música Juan Lemman y las fotografías las realizó Luis Poirot.

Topografía de un desnudo hace referencia a la frialdad con la que es tratada la muerte de un hombre, de ese cuerpo aparecido ‘desnudo’ que representa a todos aquellos seres negados por la sociedad y que, sin embargo, existen. El Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua contiene dos acepciones de la palabra “topografía”: “Arte de describir y delinear detalladamente la superficie de un terreno” y “Conjunto de particularidades que presenta un terreno en su configuración superficial”¹⁷⁶; la superficialidad policial con la que los miembros del orden público llevan a cabo una investigación que no interesa porque desde un principio está manipulada, aunque afirmen lo contrario (“EL NOTARIO.– Ahora cumplan con su deber. Presientan la realidad. Ausculten los hechos. ¡Quiero testimonios responsables, fidedignos!”¹⁷⁷). El subtítulo de la pieza nos ayuda a esclarecer la intención de denuncia de la obra: “Esquema para una indagación inútil. Obra en dos actos de caridad”; inutilidad de una investigación desde el momento de su origen, ya que constituye un elemento de falsa indagación que se utiliza, precisamente, para suscitar el efecto contrario: ocultar los verdaderos fines económicos.

La obra, una especie de teatro documento, visto desde una perspectiva cinematográfica y con un argumento de carácter detectivesco, trata el tema que se corresponde con una tendencia que dominaba en aquellos años: la visión crítica de la política tradicional y de las dictaduras militares, la manipulación de los medios masivos de comunicación, como la radio y la televisión, y las fuertes desigualdades sociales. Respecto a este teatro social de urgencia, tendencia a la cual pertenece esta

¹⁷⁶ Real Academia Española: Diccionario de la Lengua Española, http://buscon.rae.es/draeI/SrvltGUIBusUsual?TIPO_HTML=2&TIPO_BUS=3&LEMA=topograf%C3%ADa

¹⁷⁷ Jorge Díaz: “*Topografía de un desnudo*”, en *Antología Subjetiva*, op. cit., pág. 102. A continuación citaremos por esta edición.

obra, Díaz supo permanecer sobre el tiempo y la moda convirtiendo a la pieza en un tema que se considera actual hasta hoy en día. Aunque, por primera vez la obra de Díaz parece sustentarse según las localizaciones geográficas y las características sociales de Brasil, el autor jamás se ciñe a datos económicos, ni sigue criterios documentalistas, ni analiza expresiones propiamente brasileñas, sino que remite a un estado de injusticia universal. Elimina todos aquellos rasgos característicos que puedan individualizar el episodio y situarlo en un contexto reconocido para llevarlo a cualquier país en el que las estructuras de poder permitan que lleven a cabo tales delitos y el que exista una masa de marginados creciente de la cual se ha perdido el control.

Aunque la historia se desarrolla en una zona de la ciudad llamada San Lázaro (“EL TOPÓGRAFO.– El lugar es indescriptible. Un fértil oasis de basura, el último resumidero de la gran ciudad. Y yo diría que el aspecto de esa tierra de nadie sugiere... sugiere... [...] Una gran fosa común”, pág. 102), haciendo referencia al personaje bíblico que resucitó de la muerte; Díaz se aleja del carácter descriptivo de la miseria al presentar un escenario que aparece completamente desnudo y en el que los actores emplean ropas neutras. El uso de innovadores recursos teatrales en el montaje, como la utilización de imágenes clarificadoras y la proyección de breves secuencias fílmicas en el fondo del escenario, acentúan la crítica social a través de un distanciamiento identificativo entre público y escenario; alejamiento que, en numerosas ocasiones, se ve roto con la comunicación directa de los personajes, quienes buscan un contacto con el espectador para que éste active su conciencia crítica. Ellos mismos son los encargados de presentarse, así conocemos su pasado y aquellos detalles interesantes de sus vidas que sirven de complemento a la brutal historia que se nos cuenta, como Rufo, su protagonista:

RUFO. –Me llaman “el Rufo” como podrían haberme llamado “el Conde” o “el Piojo” o cualquier cosa... y hacen bien, porque si tuve nombre alguna vez, se lo llevó alguna ventolera fría del sur durmiendo a la escampada. Estoy muerto desde ayer después de 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. [...]

Ése es “El Juanelo”. Vive en el basural, por donde cae. Dicen que es ladrón. Yo creo que es un poco mañoso, pero tan desgraciado como cualquiera. El otro debe ser un

periodista porque hace preguntas difíciles y él mismo las contesta. El Cabo ese se llama San Lucas. Yo digo que tiene nombre de santo y entraña de condenado. Ésa es “La Teo”. Vive conmigo... bueno, claro, ahora vivirá sola, por lo menos por un tiempo. ¿Qué puedo decir de ella...? Sabe bien parir y eso es mucho en la gente pobre. A ese otro caballero no le he visto nunca. La morena chascona es “La Isabel”. Le dicen “La Monja”. Corretea por los hoteles y anda siempre con el ojo alerta para despistar a la policía. Los otros señores no sé quiénes son. Supongo que irán apareciendo y desapareciendo; presentándose ellos mismos y también mintiendo un poco. Cuando uno está muerto se le mezcla todo, y ya no se sabe si las cosas pasaron, están pasando o van a pasar. (págs. 104-105).

Díaz crea un universo de ambiente onírico en el que se mezclan vivos y muertos y se suceden escenas de raíz expresionista en las que se produce una ruptura de la estructura temporal. En varias ocasiones se nos presenta un retorno a hechos que tuvieron lugar en el pasado o que podrían ocurrir en el futuro; pero que se vuelven esenciales para que poco a poco El Rufo vaya recordando lo que le sucedió y desvelándonos la 'verdadera' realidad del suceso. Un hombre de unos cincuenta años, cesante, sin nombre, ni domicilio conocido es encontrado supuestamente ahogado al amanecer. Luego se sabrá que se trata de El Rufo, personaje a medio camino entre el poder y la mendicidad al poseer una cualidad que culturalmente lo hace superior: sabe leer y ha enseñado a los demás indigentes del basural. Se asemeja a un intelectual, una especie de filósofo que reflexiona sobre su situación: la utilización como cebo para limpiar la zona de mendigos y su posterior asesinato. Pero la muerte del protagonista no es la única que se sucede en la pieza, días antes habían desaparecido unos veinte mendigos y posteriormente se anuncia, al comienzo del segundo acto, que un nuevo cadáver ha aparecido junto a la orilla del río. Se establece así un paralelismo entre el primer acto, donde se sucede el asesinato de El Rufo, y el segundo acto, con la muerte de su verdugo, el Cabo San Lucas, quien ha fallecido debido a los métodos policiales utilizados con él. Se trata de un plan organizado por los miembros del poder para convertir a los mendigos en los verdaderos causantes de la corrupción y el crimen organizado, y así encontrar un motivo para acabar con ellos mediante una redada.

La *desicologización* de los personajes va más allá de una concepción estética, ya que funcionan al servicio del contenido de la obra. No hay personajes populares, ni costumbristas. Como dice Juan Andrés Piña, son “seres humanos parecidos a otros, pero despojados de su verdadera índole

humana”¹⁷⁸. En este mundo grotesco se pueden apreciar dos grupos humanos: los que encarnan el poder y la violencia y el formado por la masa de marginados que están abocados al fracaso. Estos se caracterizan por la imposibilidad de organizarse ante el peligro y la debilidad de saberse capaces de venderse a sí mismos para evitar males mayores. No pueden librarse de su condición de miseria y desconfianza hacia sus iguales. Los indigentes no poseen ni una mínima dignidad, carecen de nombre propio, de hecho son reconocidos por un alias (El Rufo, La Monja); y son tratados como animales u objetos a los cuales manipular para acabar con ellos. A veces, El Rufo es sólo la silueta de su cuerpo dibujado con tiza que dejan los funcionarios. Sin embargo, esta degradación humana se muestra expresamente con la humanización de Canela (¡Pero el Canela era mío, mío...! como si yo lo hubiera parido, pág. 115), el perro de El Rufo, asesinado con dos balazos en el cuerpo como si de un hombre se tratase, y que contrasta con la animalización de la muerte de los mendigos (LA MONJA. -Encierran el ganado. RUFO. -Hemos vivido como animales y ahora resulta además que somos culpables, pág. 128). Son seres que no cumplen ningún rol dentro del sistema establecido, no pueden oponerse a la agresión del poder porque, simplemente, para ellos no existen.

El grupo dominante desata la violencia y el miedo sobre esa masa marginada, en especial Don Clemente, dueño del terreno y del periódico de la ciudad. Está obsesionado con la idea de acabar con el basural; para ello inventa que son los 'buenos ciudadanos' de los alrededores los que quieren que éste se erradique. Como el verdadero dueño de la ciudad, no sólo controla los medios de comunicación, sino también al resto de personajes que mueve como piezas para lograr sus fines más oscuros. Entre estos títeres caricaturescos se encuentran el Cabo San Lucas; El Comandante Blanco, encargado de llevar a cabo la redada; El Gobernador, autoridad que avala el exterminio; el Cura, representante de la Iglesia que se muestra ciego ante esa realidad; el Notario; o el Topógrafo, quienes, como seres extraños en ese basural, poseen nombres genéricos.

Entre estos dos grupos enfrentados se encuentra un periodista que pertenece al grupo intermedio

¹⁷⁸ Juan Andrés Piña: “*Topografía de un desnudo* y el teatro social latinoamericano de los sesenta”, *loc. cit.*, pág. 29.

de aquellos que todavía conservan la posibilidad de luchar contra la injusticia aunque no sufran directamente sus consecuencias y, en cierta manera, estén condicionados por el poder. Abel, que escribe para el diario de la ciudad, es uno de los motores del conflicto cuando inicia una investigación para llegar al fondo de algunas irregularidades que se han producido; tales como el hallazgo del cadáver sin cordones en los zapatos y sin cinturón, lo que hace pensar que anteriormente había sido detenido e interrogado por la policía. Este hombre, siguiendo un paralelismo con las Sagradas Escrituras, encarnaría a los dos hijos de Adán y Eva: Abel y Caín. Se convertiría en Abel en cuanto busca la verdad sobre la muerte de El Rufo, sin embargo, es Caín cuando reconoce ser un subordinado de ese poder simbolizado por la figura de Don Clemente, padre opresor, en el momento de no atreverse a publicar el artículo sobre su investigación. Al final, Abel se siente cómplice por haber dejado crecer el sistema en el cual está inserto, pero también se siente incapacitado para reaccionar. Tiene acceso a los medios para llevar a cabo la denuncia pero carece de la valentía y de unos sólidos ideales para efectuarla, ya que en el fondo es uno de ellos. Desde el principio de sus averiguaciones se debate entre lo moral, la lealtad de sus principios, y lo material, su supervivencia económica.

En este retrato descriptivo y frío, que marca distancia entre el público y el escenario, se utiliza un tono discursivo que se aleja de otras piezas de la época. Se trata de un lenguaje con un registro formal que, a veces, adopta cierto tono poético. El mismo Rufo reflexiona filosóficamente desde una perspectiva intelectual nada característica de su condición de mendigo.

RUFO. —(*Como para sí.*) No me importa saberlo. Ya es demasiado tarde para intentar algo. Aprender a odiar, después de morir parece una tontería. Uno se desgasta como una piedra de río. Con la vida va perdiendo las aristas duras y así se pone a rodar sin hacer ruido ni daño. Es una forma de sobrevivir. (*Un silencio.*) Muchas veces, tendido en medio de la basura, me sentí totalmente feliz mirando subir el humo o escuchando y reconociendo los ruidos de la ciudad. Me sentía casi en mi lugar. (*Un silencio.*) No, no es el momento de empezar a odiar. Es demasiado tarde para eso. Estoy un poco cansado. Al fin podré quedarme definitivamente quieto... La piedra del río dejó de rodar. (págs. 119-120).

No obstante, Díaz realiza una crítica al lenguaje social, de aquellos que están al servicio del poder, a través de la estereotipación irónica de la jerga periodística y la frialdad de un lenguaje basado en

las estadísticas. Con el objetivo de ocultar los hechos, se recae en la abundancia de una información vacía e inservible que es incapaz de comunicar nada. La falsedad de este tipo de hombres, sustentadores del poder, se puede apreciar en cada una de las palabras que llenan su discurso¹⁷⁹. Prevalece una comunicación rápida e instantánea que origina diálogos que son, en el fondo, monólogos individuales y que, a veces, van dirigidos directamente al público.

GOBERNADOR. –Ustedes lo han oído. Me hizo chantaje. Es un oportunista.

ABEL. –Ustedes son testigos. El miserable quiso sobornarme.

GOBERNADOR. –Sólo porque tenía unas declaraciones de mendigos que, según él, me comprometían.

ABEL. –Le pedí que impidiera al Comandante Blanco realizar sus planes. Ésas fueron las condiciones que impuse.

GOBERNADOR. –Fue detenido por intento de chantaje. Vivía de asuntos como éste.

ABEL. –No he sido un santo, desde luego; pero esto es otra cosa. Esto era realmente grave. Me ofreció un cargo remunerado. Lo rechacé indignado. Entonces llamó a la policía.

GOBERNADOR. –Me negué a aceptar sus proposiciones. Se violentó y me amenazó físicamente. Entonces llamé a la policía. (pág. 133).

Al final la verdad es ocultada y todo permanece como al principio. El hecho no tiene más relevancia que una nota en la crónica de sucesos, quizás nunca publicada, y el cuerpo del protagonista vuelve a su postura inicial, se adapta al dibujo de tiza que hay en el suelo; este hecho otorga un sentido circular a la obra en la que todo parece volver a repetirse sin solución. *Topografía de un desnudo* es una pieza cíclica que comienza y termina con esa situación idéntica. Díaz no ofrece soluciones, simplemente nos muestra la realidad de estos seres insertos en un mundo que los supera y dentro del cual intentan sobrevivir. En palabras de Elena Castedo-Ellerman, el autor “reconstruye un episodio real que conlleva una protesta. Lo hace con un número de piezas de rompecabezas cortadas en forma

¹⁷⁹ Después de la muerte de El Cabo San Lucas, ejecutor directo de El Rufo, el Comandante realiza un discurso de despedida que se caracteriza por su falsedad al intentar enardecer las cualidades de este policía.

COMANDANTE. –Hoy enterramos aquí la honradez, el valor, el espíritu cívico. ¡San Lucas, en la tierra abonada en que te hemos plantado debe germinar la venganza y el castigo! Porque alguien que, como tú, ha caminado por la tierra con paso evangélico, no debe quedar sin justificación. ¡San Lucas, donde tú ponías el pie, no volvía a florecer la sonrisa! ¡Donde ponías la mano, dejabas la caricia en carne viva! Eras un hombre sin concesiones, sin costuras, íntegro y rotundo como un huevo. Hasta hoy nuestro ojo paternal sólo vigilaba, pero ahora nuestra mano hará sentir el filo del escalofrío. No estamos de duelo porque los vengadores no conocen el luto. ¡San Lucas, descansa en paz que nosotros desataremos la guerra en tu nombre! (pág. 124).

intensa y sobria y de manera que, poco a poco, encajan una con otra, hasta lograr un total que sacude por su lógica y su calidad artística”¹⁸⁰.

II. 1. 2. INTRODUCCIÓN AL ELEFANTE Y OTRAS ZOOLOGÍAS

Si *Topografía de un desnudo* es considerada una obra documento en donde el autor realiza una dura crítica social de un hecho ocurrido en Brasil, en 1968 Díaz escribe, con la colaboración de Ictus, una pieza en la que, desde la distancia, toma conciencia de su país y de todo un continente latinoamericano: *Introducción al elefante y otras zoologías*. La farsa, que consta de siete cuadros, hace referencia a hechos que sucedieron hasta ese año del 68 en Hispanoamérica y, de alguna forma, es una obra premonitoria que anticipa lo que años más tarde iba a suceder en Chile con la dictadura represiva de Augusto Pinochet. Teodosio Fernández la inserta dentro de un tipo de teatro que se denomina “teatro periodístico” y que “intentaba dar a la noticia convencional su exacta dimensión mediante un adecuado entorno escénico que descubriera tras las actitudes y las justificaciones todo un mundo de corrupción y apatía”¹⁸¹.

Esta obra, con un título sin un aparente sentido literal que recuerda a su etapa absurdista, fue estrenada por el grupo Ictus en el Teatro La Comedia en 1968, bajo la dirección de Jaime Celedón, la iluminación estuvo a cargo de Víctor Segura y el vestuario de Grace Parry. Contó con la música del compositor Vittorio Cintolesi y el elenco de actores estuvo formado por Nissim Sharim, Julio Jung, Marcelo Gaete, Delfina Guzmán, Luís Melo y María E. Duvauchelle.

Bajo la visión de EE.UU. como un país que defiende por encima de todo sus intereses económicos, se nos presentan siete cuadros cuyos títulos hacen referencia al proceso de eliminación de cualquier elemento subversivo: “La búsqueda”, “El interrogatorio”, “La tortura”, “El juicio”, “La ejecución”, “El carnaval” y “La acción”, que termina con la presencia de todos los actores en el escenario, quienes

¹⁸⁰ Elena Castedo-Ellerman: *El teatro chileno de mediados del siglo XX*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1982, pág. 135.

¹⁸¹ Teodosio Fernández: *El teatro chileno contemporáneo (1941-1973)*, Madrid, Editorial Playor, 1982, pág. 164.

miran directamente al público y guardan silencio absoluto; todo ello mientras se lee un letrero que dice: “No sólo de pan muere el hombre, sino de conformismo e indiferencia”. La situación, con una iluminación que enfoca directamente a la platea, se prolonga hasta la salida de los espectadores de la sala, concediendo un final abierto a la pieza que implica directamente al público con la esperanza, casi perdida, de una posible acción por su parte. Esta “Farsa para titiriteros y simios”¹⁸² tiene como objetivo provocar y ofender a un público a través de bailes y actos obscenos. Los actores se dirigen a los espectadores para buscar, desde un principio, esa implicación directa y convertirlos, así, en el elemento más importante de la pieza¹⁸³. Sin ellos, su significado último carecería de sentido.

Pero volvamos al principio, cada cuadro farsesco comienza con la lectura de un cable que alude a las distintas circunstancias socio-políticas que sacudían Latinoamérica en aquellos años. “La búsqueda” hace referencia al día ocho de octubre de 1967 cuando un grupo de guerrilleros, dirigidos por Ernesto “Che” Guevara, quedó rodeado por el ejército boliviano, quien los capturó y los ejecutó a sangre fría. Aunque las fuerzas del orden se atribuyeron la responsabilidad, en realidad fue el gobierno estadounidense el máximo responsable, ya que las entrenó, les proporcionó las armas y ordenó matarlo.

Desde sus orígenes Bolivia ha sido un país dependiente y dominado por lo extranjero, situación que permitía el enriquecimiento de una pequeña clase burguesa, mientras que la mayoría de la población vivía en la más cruel pobreza de aldeas campesinas aisladas que sufrían una opresión casi feudal. El pueblo boliviano luchó por recuperar sus recursos naturales, sin embargo, para defender sus inversiones económicas en el país, EE.UU. frenó los procesos democráticos, eliminó y corrompió a los dirigentes sociales y, finalmente, impuso, en éste y otros países, regímenes políticos que

¹⁸² Jorge Díaz: “Introducción al elefante y otras zoologías”, en Jorge Díaz y Nissim Sharim: *Ictus. La palabra compartida*, Tomo I, Santiago de Chile, Editorial Edebé, 2002, pág. 76. A continuación citaremos por esta edición.

¹⁸³

AZAFATA EN OFF. –“Su atención, por favor. Rogamos a los señores espectadores que tengan ocultas armas o material impreso subversivo, instrumentos cortantes o municiones, hagan el favor de depositarlos en el buzón que encontrarán en el foyer para ese efecto. Igualmente, rogamos que se sirvan de mostrar su documentación a los requerimientos de los campesinos que se han prestado voluntariamente a esta tarea. Muchas gracias”. (pág. 77).

favorecieron sus intereses transnacionales.

Los encargados de llevar a cabo esa búsqueda eran aquellos ‘pobres diablos’ que se encontraban obligados a asesinar rebeldes a cambio de alguna recompensa económica que parece no llegar. Las fuerzas del orden se lavan las manos y en su lugar recurren a campesinos ‘voluntarios’ para que realicen un trabajo por el cual luego otros serán recompensados. Existe una clara manipulación, que comienza con los medios masivos de comunicación, y los discursos propagandísticos que en ellos se producen, los cuales aparecen como elementos fundamentales que manejan a esos seres que todavía creen en la promesa de alcanzar algún día los derechos humanos y la convivencia democrática entre todos los ciudadanos. No obstante, el poder y el dinero siguen estando por encima de todo.

ACTOR 3. –(*Como presidente*) Consciente de la misión histórica que se nos ha encomendado y lleno de fervor patrio que provoca la legítima defensa del territorio y de los más grandes valores heredados de nuestros antepasados, yo me dirijo al país, a mis conciudadanos, a mis hermanos de sangre, a mí mismo, para hacerles una sola pregunta: ¿Dónde están? ¿Dónde conspiran, esperando el momento de dar el zarpazo? Con la íntima convicción de ser la expresión más fiel de miles de corazones patriotas, con la voz temblorosa por la enorme responsabilidad, con la estremecida emoción de una decisión compartida y guiada por los designios del Todo poderoso, yo pregunto: ¿Dónde se esconden esos hijos de la grandísima puta? (*Sonido de campanilla de teléfono. Unas manos anónimas le alargan un teléfono rojo. El presidente habla por él*) ¡Aló... aquí el Presidente!... Oh, yes!... ¿Washington?... Of course! (*Escucha un rato*) Oh, yes, yes...! One million dollars! Thanks you! Okay, boss... (*Cuelga. Dirigiéndose al público con una sonrisa de oreja a oreja, pero hablando siempre como presidente*) ¡Habrà dólares!... ¡Una gran recompensa ofrecida por un “donante anónimo”! (págs. 81-82).

Todo parece estar al servicio del dinero, hasta las vidas humanas. El siguiente cuadro, “El interrogatorio”, hace referencia a la lucha de las guerrillas de izquierda en contra de las dictaduras apoyadas por los EE.UU. en Guatemala. Durante los años sesenta, diversas asociaciones guerrilleras, entre las que se encuentran las F.A.R., centraron sus ataques en la Ciudad de Guatemala donde secuestraron y asesinaron a figuras públicas importantes, como el embajador estadounidense John Gordon Mein en 1968. Los duros interrogatorios llevados a cabo por la C.I.A. son el elemento central de este acto donde el autor va más allá y realiza una fuerte crítica comparando la peligrosa organización norteamericana con la misma Santa Inquisición. De nuevo el mundo de la publicidad

está presente. Aunque en un principio ese interrogatorio está dominado por la violencia sin control capaz de torturar hasta al pobre inocente, Díaz vuelve a su primera etapa y nos presenta dos diálogos donde el lenguaje se aproxima a su distorsión. En el primero de ellos, el agente de la C.I.A. utiliza una lengua de temas inconexos sacada de los antiguos manuales para la enseñanza de idiomas extranjeros (“*Interrogando. ¿Quezaltenango está cerca o lejos, encima o debajo de Machu Picchu? He de preguntárselo a mi tía. Tengo dos, tres, cuatro tías. El guerrillero tiene tía, cuñado, yerno, primo, suegro y el hermanastro de mi padre tiene tifus*”, pág. 90); mientras que en el segundo se nos reproduce la conversación entre un comercial y un encuestado, que lejos están de parecerse a la crueldad y la violencia de un interrogatorio policial de tales circunstancias. Esta encuesta comercial de aparente inocencia contiene dobles sentidos que aluden al padre del socialismo, a las características de la guerrilla y a los ideales que éstas defienden.

ACTOR 4. –Cuando usted alquila mercenarios, ¿repara sobre todo en el color de la piel, en el color característico o en el envoltorio?

ACTOR 1. –Sólo me fijo en el precio. (*El Actor 4 toma abundantes notas*).

ACTOR 4. –¡Totalmente captado en su profunda significación!

ACTRIZ 1. –Por su valiosa colaboración en esta investigación de mercado, permítame obsequiarle este paquetito gigante de Solpicado Concentrado de Ave y Ternera MARX.

ACTRIZ 2. –Un gustito siempre presente en la lucha ideológica.

(La Actriz 2 le entrega al Comandante un gigantesco paquete de sopa en polvo. La etiqueta del paquete muestra el retrato de los hermanos Marx. El Comandante no halla qué hacer con el inmenso paquete, pero se siente orgulloso. Óscar Ernesto se acerca nuevamente al montón de harapos).

ACTOR 4. –Conocemos su impresionante currículum bitácora, su nutrido prontuario, su extracto de filiación. Eso justifica nuestro interés en preguntarle: Su uniforme revolucionario verde oliva, ¿es lavado con detergentes corrientes, limpiando al seco o es de fibra polietilénica “wash and wear”? Usted, como guerrillero, ¿interviene en la Copa Libertadores de América? ¿En qué puesto y equipo? Marque con una cruz o con una hoz y un martillo la víctima de su próximo atentado terrorista: el General Alsogaray, Miguel Ángel Asturias, su tía Eulogia. Dé razones para su elección. ¿Para qué usa exactamente la Coca Cola? ¿Para teñirse el pelo, para barnizar sus muebles o para eliminar el perro del vecino? Explique causas y motivaciones (*Un gran silencio*) ¿Cómo? ¿Dijo algo? ¿Se molesta, señor, y alza un poquito la tonalidad? (págs. 94-95).

De nuevo, mediante el uso del lenguaje publicitario, se evidencian temas de enorme significación y seriedad como “La tortura”, hecho que coincide con el título del tercer cuadro farsesco. La

importancia del capitalismo y, más concretamente, del mercantilismo tecnológico procedente del país norteamericano se presenta en la pieza a través de una máquina torturadora anunciada como un objeto cotidiano y verdaderamente útil. La “Torturadora Automática American Hit” es una pieza funcional, potente y decorativa capaz de obtener “un máximo rendimiento en ‘washingbrain’, confesiones simples o colectivas” (pág. 97). Contiene pequeños detalles que ahogan los gritos del torturado convirtiéndolos en risas infantiles, produce la “trituration automática de desechos” (pág. 98), intensifica sorprendentemente el dolor y, “para que todo resulte más humano, las blasfemias del torturado se convierten en himnos religiosos simplemente pulsando este botón” (pág. 98). Todo un instrumento pionero que convencerá a quien lo use por su alto rendimiento y que no tardará en ser probado con un hombre cualquiera, detenido durante la desmantelación del campamento guerrillero de la zona montañosa de El Bachiller, cerca de Caracas (Venezuela).

Ante la terrible tortura a la que está siendo sometido un hombre, sus compañeros parecen comprometerse, pero permanecen inactivos ante las circunstancias. Se critica así la falta de hechos prácticos de una ideología llevada por la teoría de grandes pensadores, como Engels, Lenin o Régis Debray; quizá incapaces de llevar a cabo sus ideas. La falta de intervención y la pasividad de estos 'hermanos' de partido se transforma en la culpabilidad de colaborar con el mismo torturador. En último término, son considerados tan culpables como aquellos que torturan.

ACTOR 2. –Continúan torturándolo.

ACTOR 3. –Es inhumano.

ACTRIZ 1. –Debemos impedirlo.

ACTOR 3. –Sí, ahora mismo.

ACTOR 1. –La pasividad sería culpabilidad en este caso.

ACTRIZ 1. –Sería colaborar con el torturador.

ACTOR 2. –Es urgente, no cabe duda.

ACTOR 1. –Y muy simple en el fondo: tomar resoluciones.

ACTOR 3. –Por suerte, en eso todos estamos de acuerdo.

ACTRIZ 1. –Tomar una actitud clara ahora es vital para el desarrollo del movimiento revolucionario.

ACTOR 2. –Hay situaciones que no resisten análisis y una de ellas es ésta. [...]

ACTOR 3. –Ya no se trata de nosotros. Se trata de la vida de un hombre.

ACTRIZ 1. –¡Vamos a impedir la tortura!

ACTOR 2. –¡Apoyo la proposición de la compañera!

ACTOR 3. –¡Sí, rebelarnos es lo único digno que podemos hacer!

ACTOR 1. –¡Vamos!
ACTRIZ 1. –¡Vamos!
ACTOR 2. –¡Vamos!
ACTOR 3. –¡Vamos!

(Ninguno se mueve. Un silencio largo. Nuevos y desgarradores y cada vez más urgentes gritos del torturado. Esta vez son ahogados por las risas infantiles y por la música sagrada a la vez. Un silencio) (págs. 102-103).

Precisamente Regis Debray se convierte en el protagonista del cuadro titulado “El juicio”. Este filósofo y escritor francés fue fiel seguidor del pensamiento marxista y acompañó al Che Guevara en su camino de extender la revolución hasta Bolivia. Poco antes de la muerte de su amigo, fue detenido, torturado, juzgado y condenado a treinta años de prisión en Bolivia, junto al argentino Ciro Bustos. Existen versiones que culpan a ambos de la información necesaria obtenida bajo tortura y presión que permitió a los militares bolivianos y a los agentes de la C.I.A. capturar al Che.

Después de una dura tortura, el prisionero sólo es capaz de emitir sonidos guturales y sufre compulsiones epilépticas. Aun así se celebra un juicio que desde el principio se torna imparcial al contar con la participación de miembros sobornados. Sin ninguna capacidad de defensa, el juicio se asemeja a la pista central de un circo pobre, donde se escuchan rugidos de fieras que insultan violentamente al prisionero y donde un gorila, desde un entarimado, atrae la expectación general al ser considerado el juez incorruptible, 'humano', imparcial y representante del pueblo que devolverá el orden natural establecido. Sin embargo, sólo es capaz de eructar. La justicia es degradada hasta su nivel más ínfimo, al estar sometida al poder político. Su representante es manejado sin escrúpulos por una entidad superior que posee el dominio económico, invierte en países en vías del desarrollo y controla los medios masivos de comunicación. Todo ello con la excusa de un propósito de desenvolvimiento democrático en toda Latinoamérica.

Con esta situación, la Iglesia parece callar. En “La ejecución”, mientras una parte recurre a la oración como contribución a la solución del problema y se opone a las voces disidentes, existen otros miembros que promueven el diálogo y la reconciliación entre el marxismo y el catolicismo, como el sacerdote católico Camilo Torres (1929-1966). Este colombiano fue pionero de la Teología de la

Liberación, perteneció al grupo guerrillero Ejército de Liberación Nacional y por ello fue fusilado. Díaz nos ofrece dos perspectivas muy diferentes ante el conflicto: los que permanecen en el silencio y asientan las acciones, y los que mueren y se entregan por un pueblo hasta la muerte.

ACTOR 4. –Están enterrando mi cuerpo. Entre dos luces, en medio del campo, entre grillos, ruidos de armas y toses secas. He caído medio doblado en la fosa, los ojos entreabiertos, las manos dobladas hacia adentro... Las últimas paladas de tierra... Los últimos murmullos... Empiezo a desaparecer... Se van. Mi cuerpo se empieza a acomodar. Es algo parecido a la paz. Comienza a amanecer... (pág. 118).

Restablecido en apariencia el orden, los culpables han sido ejecutados. Es ahora cuando se da paso al “Carnaval”¹⁸⁴, sexto cuadro farsesco en el que se alude a la llegada del señor Samuel Hüber a Río de Janeiro, enviado especial por el presidente estadounidense Lyndon B. Johnson para apoyar económicamente el golpe de estado de Castelo Branco en 1964, después de las operaciones de la C.I.A. que condujeron al derrocamiento del gobierno de Goulart el 1 de abril de ese mismo año. Ante la pasividad del ciudadano medio latinoamericano (a quien se le concederá la “Gran Medalla de la Orden de la Pasividad”, pág. 125) y del clero, se producen cambios políticos que favorecen los intereses norteamericanos y que desembocan en una situación que llega hasta el extremo de la idolatría nacida de la ignorancia (“¡Besamos la mano del que nos salva la vida!, pág. 124). El presidente recuerda a un pelele infantil, con sombrero de cartón y banda tricolor, que parece estar algo borracho; pero rápidamente es sustituido por un muñeco de uniforme militar utilizado por un ventrílocuo en sus espectáculos y al cual se dirige sin ningún ápice de dificultad. El cuadro termina con un paseo triunfal del señor Hüber repartiendo condecoraciones y gran cantidad de dólares, al mismo tiempo que el pueblo canta una batucada alegre cuya letra remite a la preocupante situación vivida:

TODOS CANTAN. –Un dólar para Argentina.
Un dólar para Asunción.
Un dólar para Bolivia.
Un dólar para Ecuador.

¹⁸⁴ Para nosotros, este cuadro farsesco tiene importantes reminiscencias de la película dirigida por Luis García Berlanga (1921- 2010) *Bienvenido Mr. Marshall* (1953), en la que un pueblo español se prepara para la presunta visita de los estadounidenses en pleno plan para el desarrollo de la Europa Occidental de la postguerra.

Estribillo: Si alguien muere es cosa suya.
 Si alguien grita de dolor,
 que calle, que no oigo
 el ritmo de mi bongó.
 Un dólar para drogarte
 y dormirte la razón.
 Un dólar para que encuentres
 las cosas sin ton ni son.

Estribillo: Un dólar para venderte
 tu sangre y tu sudor.
 Un dólar para joderte
 cualquier revolución.

Estribillo: Te dan queso, pan y harina
 y una condecoración.
 Te regalan vitaminas,
 pero te dejan capón. (págs. 125-126).

El último cuadro, “La acción”, se convertiría con el paso de los años en una paradoja final de una situación similar que no tardaría en llegar apenas cinco años después: el 11 de septiembre de 1973 el general Augusto Pinochet, junto con el apoyo de los EE.UU., se hacía con el poder del estado al derrocar al, entonces, presidente electo Salvador Allende.

Aunque se defienden los derechos humanos y la convivencia democrática, al final las 'buenas intenciones' siempre se vuelven al servicio del dinero y del poder. La lucha contra el imperialismo estadounidense es acallada a través del soborno a altos cargos político-militares y la pasividad de unos ciudadanos que muestran la más fiel sumisión. De ahí las palabras del poeta chileno Efraín Barquero (1931) con las que Díaz prologa la obra: “Parecemos comer y alguien nos devora...” (pág. 76).

II. 2. REMINISCENCIAS DEL ABSURDO. *LA VÍSPERA DEL DEGÜELLO O EL GÉNESIS FUE MAÑANA*

La relación entre Él y Ella, los dos protagonistas de *El cepillo de dientes*, parece que es llevada al extremo de la vejez en *La vispera del degüello*, también titulada *El génesis fue mañana* y subtitulada “Acto homicida”, resumen de la pieza breve, en un acto, que narra el fin de la esperanza en el ser humano como especie. La pieza fue escrita en Madrid en 1965 y estrenada en esa misma ciudad en 1967. A mediados de 1970 fue reestrenada en la Universidad de Temple, en Filadelfia (EE.UU.); en

julio de 1970, el grupo teatral Gogo montó la obra en el Instituto de Estudios Norteamericanos de Barcelona; el martes 1 de junio de 1971 el grupo Aytor la representó en el Instituto de Cultura Hispánica; y, al año siguiente, en noviembre de 1972 Los Errantes realizaron una versión en el Club de Teatro Puente Cultural bajo el título de *Vigilia de la degollación*, con la dirección del chileno Carlos Lamas.

Este relato apocalíptico de inversión paródica en un acto comienza con una gran explosión de la que únicamente sobreviven tres seres 'humanos': un Adán impotente, Custodio; una Eva virgen y parálitica, Hosanna; y un ángel mudo, perturbado y embarazado, la Pioja. Los sobrevivientes son un reflejo de los hombres de hoy, es decir, un viejo matrimonio senil que empuja un cochecito lleno de basuras y una joven loca con rasgos de salvaje, cara de animal y movimientos bruscos por falta de coordinación; un ser demente y asustado inserto en un mundo nuevo y en el que constituye la única posibilidad de engendrar vida. A Custodio y Hosanna como matrimonio sólo les une un profundo antagonismo. Su vida conyugal ha llegado a un punto extremo que se refleja en lo gastado de los trajes de novio, que aún llevan puestos; en el cochecito de niño, vacío y destartado, que vienen arrastrando; y sobre todo, en el vacío que les rodea. Al igual que los protagonistas de *El cepillo de dientes* no pueden vivir juntos, se odian; pero tampoco separados, se necesitan. Están tan viejos y cansados que ya no les quedan fuerzas para enfrentarse.

Entra una muchacha sucia, desgreñada y descalza con algo de salvaje y puro en la expresión. Cubren su cuerpo unos harapos indescritibles que le llegan a los pies y le ocultan absolutamente las formas del cuerpo.

Un pie lo lleva descalzo y el otro protegido y recubierto de trapos. En realidad, toda ella es una masa informe de trapos sucios, de los que emerge una cara de animal joven de rápidos reflejos.

[...]

Aparecen, casi inmediatamente, HOSANNA Y CUSTODIO. Son muy viejos.

Ella vestida con un traje de novia ajado del que cuelgan algunos jirones que ella a veces recompone y ordena en forma casi involuntaria, como un viejo tic repetido durante años.

Su rostro está empolvado y retocado en forma patética.

Todavía lleva en la mano un "bouquet" marchito. En la otra mano, un bastón metálico. Cojea.

Él, con pantalones rayados de etiqueta y chaqueta negra. Los codos y el cuello algo sebosos, un clavel marchito en el ojal. Ambos se ven algo polvorientos, aunque

*mantienen una dignidad que no es ridícula en absoluto, sólo quizá algo desconcertante*¹⁸⁵.

Su relación es llevada al extremo de la degeneración personal al estar cargada de odios, de violencia, de reproches, de instintos asesinos. Personifican a la humanidad entera de una manera simplificadora, resumiéndola en odio, caos y absurdo. Carentes de auténticos rasgos morales, se caracterizan por la incapacidad de poder aceptar la nueva realidad en la que están insertos y siguen comportándose con los valores de un mundo antiguo y destruido y sus prejuicios sociales, como el poder natural del sexo. En los actos y en el lenguaje de ambos personajes decadentes se muestra una rutina frívola de relaciones formales que no justifican su existencia en la tierra. Desterrar las costumbres del pasado para establecer unos nuevos cimientos resulta imposible, ya que la preocupación por el prójimo es reemplazada por el amor propio y egoísta que, únicamente puede conducir a la incomunicación y la muerte en soledad.

La pareja son los únicos sobrevivientes de una civilización supuestamente avanzada que ha sido incapaz de asegurarse su existencia en el planeta, debido a la irresponsabilidad de sus actos que desembocaron en una gran explosión que destruyó todo. Representantes de un mundo decadente y sin esperanza, recuerdan a los personajes alegóricos de los autos sacramentales. Ellos son los encargados de repoblar el mundo; sin embargo, esa única esperanza desaparece cuando Custodio y Hosanna, llevados por la envidia, entierran a la joven bajo la chatarra. Ya no puede pasar nada, la obra se transforma así en un reflejo agónico de la cultura que llegó a su Apocalipsis. Es, prácticamente, la única obra de Jorge Díaz donde la posibilidad de cambio, tan característica del absurdismo hispanoamericano, desaparece al final convirtiéndose en angustia y desesperación.

Aunque el nombre de Hosanna lleve implícito el significado de “salvación” y el de Custodio nos recuerde a la “Santa Custodia”, vaso sagrado en el que se coloca para que pueda ser vista la Hostia consagrada (trozo de pan ácimo que representa el cuerpo de Cristo y que se toma en la eucaristía para

¹⁸⁵ Jorge Díaz: *El génesis fue mañana* (“*La víspera del degüello*”), Madrid, Taurus Ediciones, 1967, págs. 93-94. A continuación citaremos por esta edición.

redimir los pecados); y al “Ángel Custodio”, que nos guarda y nos protege a cada uno de nosotros y cuya misión es ayudar al hombre a alcanzar su salvación, es decir, llegar al cielo, al paraíso prometido, lejos están estos personajes de garantizar la repoblación, sólo la Pioja, cuyo nombre nos recuerda a un parásito que se alimenta de la sangre de los mamíferos, tiene la fecundidad necesaria para conducir al mundo a la salvación. Su embarazo está ligado a la fecundidad de la tierra, hecho mítico relacionado con la creación de la vida. Su acto de recoger chatarra, amontonarla y organizarla se puede ver en el sentido de reconstruir el mundo, representando la única esperanza vital posible. Opuesta al personaje femenino de Hosanna, ella pertenece a la naturaleza y, por ello, Díaz nos la presenta con sus potencialidades sexuales al máximo. La fertilidad es el motivo de conflicto entre los tres personajes en el sentido de única posibilidad de vida, de reproducción humana, en un planeta sembrado de cadáveres y de muerte. Esta característica física provoca los celos de Hosanna, hasta el límite de llegar a incitar a Custodio para que la mate. Él ha sido el causante de la mayor frustración de su mujer. Debido a su esterilidad, no ha podido ser madre y esto ha desembocado en un tremendo odio a su pareja y su deseo de acabar con la Pioja.

De esta manera, Díaz nos presenta un universo donde el final ha llegado y se ha convertido en un túmulo de chatarra inmóvil de la que asoman cadáveres, símbolos de una civilización decrepita; ¿qué podemos esperar de una pareja de burgueses que, llevados por el orgullo de clase, sus hipocresías institucionales y sus odios subconscientes que no pueden expresar sino es a través de la violencia, han acabado con el único resquicio de esperanza para repoblar la tierra? Custodio y Hosanna son dos seres grotescos que representan la destrucción del hombre y del mundo por el hombre mismo, quien conscientemente aplasta a su prójimo con los adelantos de la civilización hasta el fin de la misma. Aun cuando todo queda destruido, sienten la necesidad de apagar el último resquicio de vida con los despojos y la chatarra que queda. Se dejan llevar por una fuerza diabólica que se manifiesta inocente e infantil, sin ninguna noción de valor moral. Aunque la faz de la tierra se haya cubierto de muertos, de “montañas de seres retorcidos que llegan hasta el mar” (pág. 97), ambos personajes muestran su

indiferencia ante tal estado de cataclismo, hasta el punto de acostumbrarse con toda naturalidad a caminar por encima de ellos:

CUSTODIO. –¿Sabes una cosa, Hosanna? Después de andar kilómetros sobre ellos, me acostumbré. Sí, acomodé el paso y la respiración. Mi pie fue aprendiendo a encontrar el paso y la parte más firme de los cuerpos. Sólo una vez miré hacia abajo.

HOSANNA. –Cuando tropezaste.

CUSTODIO. –No. Cuando pisé y quebré un par de lentes sobre un rostro.

HOSANNA. –Deberíamos...

CUSTODIO. –Tuve miedo. Creí que pisaba una cucaracha –fue un ruido así –, pero me alivié cuando vi que sólo era un rostro ciego y unos lentes quebrados. (pág. 97).

El miedo que tienen a aceptar el paso del tiempo hace que los personajes vivan en un mundo atemporal y monótono donde todo se viene a repetir diariamente; sin embargo en *La víspera del degüello* o *El génesis fue mañana* ese miedo al tiempo es también un miedo a la vejez que se muestra en sus trajes de novios recién casados (“Nuestra frustrada noche de bodas dura treinta años”, pág. 102) y en su actitud. Faltos de conciencia y de valores morales, los protagonistas viven en un tiempo para el cual no hay medida humana. No hay nada que nos indique que se trata de un tiempo lineal o histórico (“Tres días más tarde, es decir, a los cuatro meses y veintisiete días...”, pág. 101). Las únicas referencias temporales son el fruto de la obsesión que Custodio siente por el tiempo, y que choca con lo irrelevante y absurdo de lo que cuentan:

HOSANNA. –Hace dos años que no duermo.

CUSTODIO. –¿Dos años?

HOSANNA. –Desde que sucedió.

CUSTODIO. –O sea dos horas.

HOSANNA. –O sea dos años, veinte años...

CUSTODIO. –No recuerdo. (pág. 99).

Uno de los elementos presentes en su etapa absurdista, y que está estrechamente relacionado con el tiempo, es la circularidad, también presente en *La víspera del degüello*, pero aquí se desenvuelve en el nivel del mito. Gracias a la naturaleza cíclica del tiempo mítico, el génesis puede considerarse,

a la vez, como un momento de creación y como un momento de destrucción y caos¹⁸⁶. Esa gran explosión, con la que empieza la obra, puede verse linealmente como el principio y el fin del concepto del tiempo irreversible; sin embargo, consideradas míticamente, son una sola, repetida por el efecto del tiempo cíclico, donde nuestras medidas en horas, días, años ya no cuentan. Aunque Custodio intente dominarlo regresando al origen de su vida, a su infancia, al final, la angustia se apodera de él cuando comprueba que es algo imposible que se escape de sus manos. ¿Qué sentido puede tener contar las horas, los minutos, los días? El ser humano cuenta el tiempo cuando éste avanza, no cuando retrocede hasta la hecatombe en esta víspera del degüello, de génesis invertido. La obsesión de Custodio por el regreso al origen forma parte de esa vuelta a un mundo paradisiaco que permite dominar el tiempo; ya que sólo en la niñez somos poseedores de prácticamente la totalidad de nuestra vida. De ahí que manifieste su angustia al comprobar que su tiempo, visto desde la ancianidad, se le escape.

Esta concepción mítica del tiempo, también está relacionada con el espacio. Su ubicación es completamente mítica. Los personajes siempre están haciendo referencia a su peregrinar en busca del Paraíso que, precisamente por ser mítico, pierde el sentido de su ubicación y se convierte en un estado subjetivo que hace referencia a esa vida de perfección y divinidad de la que un día fue expulsado el ser humano¹⁸⁷. Irónicamente, el Paraíso es percibido como recompensa, después de matar al único ser que sobrevivió junto a ellos, la Pioja, el único que podía repoblar el mundo con vida. Además, están convencidos de que su misión en la tierra es reconstruirla, lo que resulta imposible después del

¹⁸⁶ Esa idea de creación y destrucción, de explosión y oscuridad está ya presente en el título de la obra, donde convergen Génesis y Apocalipsis. En una versión recogida por Frank Dauster y León F. Lidia en su libro *En un acto. Nueve piezas hispanoamericanas*, Díaz dice al final de la pieza:

cuando Dios creó la tierra / sin semilla / y colgó a secar el cielo. / Hizo a las bestias, bestias, / y a los nombres sin sentido / les dio pelos y mordiscos, / pero a mi carne, carne, / no le dio reposo alguno. [...] / En el principio, / yo hablo del principio, / vi que se separó la luz / de las tinieblas / y así anocheció / y pudo luego amanecer.

Jorge Díaz: “*El génesis fue mañana*”, en Frank N. Dauster y Leon F. Lidia: *En un acto. Nueve piezas hispanoamericanas*, New York, D. Van Nostrand Company, 1974, pág. 137.

¹⁸⁷ Cirlot en su diccionario nos asegura que la cualidad de “perdido” que determina a ese Paraíso “se relaciona con el sentimiento general de abandono y de caída que el existencialismo reconoce como estructura esencial en el humano”. Juan Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos, op. cit.*, pág. 361.

crimen tan atroz cometido:

HOSANNA. –¿No te das cuenta?

CUSTODIO. –¿De qué?

HOSANNA. –Tenemos que repoblar el mundo. (*Se ríe.*)

CUSTODIO. –Podemos empezar por inventar el pecado.

HOSANNA. –¿Qué vergüenza! ¿Qué dirían de nosotros?

CUSTODIO. –¿Quiénes?

HOSANNA. –Es verdad. Estamos solos en el Paraíso (*Pequeña pausa.*) Y, sin embargo, todo depende de nosotros.

CUSTODIO. –¿Depende qué?

HOSANNA. –Rehacerlo todo, reconstruir el mundo, inventar la vida... Fíjate, eso casi suena convincente: ¡la vida! (pág. 103).

Dentro de esta concepción de los personajes, Jorge Díaz utiliza también la parodia como recurso crítico, para burlarse de los nuevos padres de la humanidad: Hosanna y Custodio, quienes carecen de las cualidades necesarias para convertirse en los progenitores primeros del mundo. Aunque esta pareja guarda estrechas relaciones con Adán y Eva, el paraíso bucólico que se menciona en el Génesis dista mucho de ser el cataclismo que nos presenta Díaz. El escenario que se dibuja es inverso al de la creación: en vez de seres vivos, luz y campos verdes, sólo quedan paisajes de cadáveres, oscuridad y chatarra. Se cumple la profecía anunciada en el Génesis: “Maldita será la tierra por tu causa”¹⁸⁸. Como dice Hosanna:

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. (pág. 103).

Aunque Custodio y Hosanna aparenten ser el nuevo Adán y la nueva Eva, no hay ningún dios que los guíe, ni demonio que les detenga, más bien caminan sin rumbo en un mundo perdido de la mano de Dios. La Pioja desempeña un papel de ángel de la guarda o criada al servicio del nuevo patriarca, pero acaban con ella. En contraposición con el sacrificio de Cristo, el de la Pioja ni redime nuestros pecados, ni de ella brotará la creación, la última esperanza se ha ido con ella. Este sacrificio conlleva la desmitificación del rito como ceremonia de naturaleza religiosa y contrasta con el fallecimiento de Hosanna, quien es atacada por Custodio con una botella de agua bendita, la cual, en lugar de sanar,

¹⁸⁸ Génesis 2, 17.

hiere hasta la muerte.

La religión, combinada en la pieza con la violencia y la frustración sexual, ya no es vista como un instrumento que conduce a la verdadera fe, sino como un fetiche vacío, que ha olvidado su profundo significado. Ello produce inquietud, incertidumbre, el ser humano no encuentra nada a lo que pueda aferrarse por lo que le produce desequilibrio y locura. La violencia, asociada por los hombres primitivos al valor religioso y aliada con la muerte, constituye una cualidad propia del ser humano, que le determina, le conduce hacia la destrucción misma y lo convierte en un ser vulnerable que se deja dominar por sus más bajas pasiones.

La dicotomía entre amos y sirvientes se emplea en la obra para caricaturizar a la alta burguesía, sus costumbres, su falsa religiosidad, que les lleva a matar a un ser inocente en nombre de un ser superior que les ha abandonado. Los dos protagonistas no fueron escogidos por Dios para repoblar el mundo, ni siquiera para representar a lo más fuerte de la raza humana; como representantes de una sociedad sin valores sólo caminan hacia la aniquilación total; es decir, el mundo está abandonado de la suerte de Dios, porque nosotros hemos acabado con él.

Según Eduardo Thomas, la explosión inicial y sus consecuencias simbolizan la ruptura de la palabra creadora. Estaríamos ante la concepción desintegradora del lenguaje, que arrasaría con todo para lograr una nueva forma de comunicación más auténtica. Se enlazaría, así, al ritual de sacrificio que mencionábamos antes y en el que el morir debe ser un acto necesario para engendrar esperanza y crear ese lenguaje puro, inocente, original y comunicador.

Ni siquiera en una situación apocalíptica como la de *La víspera del degüello* la comunicación entre los seres que sobreviven a ella es posible. El lenguaje de Hosanna y Custodio está basado muchas veces en juegos lingüísticos que tienen su base en prejuicios sociales:

HOSANNA. —¿Copulaban, Custodio?

CUSTODIO. —Copulaban, Hosanna.

HOSANNA. —¿Ahí mismo...?

CUSTODIO. —Ahí.

HOSANNA. —Lo imaginaste. Siempre imaginas cosas así.

CUSTODIO. —Una encima de la otra. A la vista de todos. [...]

HOSANNA. –Es vergonzoso, Custodio. Dos moscas montadas sobre la boca de alguien.

CUSTODIO. –No era alguien.

HOSANNA. –Dos moscas lujuriosas.

CUSTODIO. –Dije que no era alguien.

HOSANNA. –¿Qué?

CUSTODIO. –Por lo menos alguien cualquiera.

HOSANNA. –Uno tiene que limpiar las cosas antes de mirarlas, Custodio.

CUSTODIO. –Ya no era nadie. Estaba muerto. (pág. 95).

Esa comunicación se ve extinguida, por una parte en la figura de La Pioja, un ser mudo que sólo emite sonidos guturales y articula incoherencias; y por otra parte, en el diálogo entre Custodio y Hosanna quienes no logran establecer una comunicación profunda. Sobre todo es en las conversaciones entre estos dos seres decrepitos cargadas de omisiones, ambigüedades, distorsiones del significado o carga grotesca del lenguaje, donde se aprecia con más claridad la expresión vacía de una civilización destruida. Ya no importa ni la intención de la pregunta, ni la distorsión de la respuesta, puesto que la comunicación no se ve como un acto de emisión y recepción de información, sino como la expresión automática de la sonoridad de la palabra hueca.

CUSTODIO. –“Guía sus pasos para que no tropiece...”

HOSANNA. –Guárdala del mal, Señor. (*Nuevo trozo de chatarra sobre la Pioja*).

CUSTODIO. –“Dale fuerzas a la hora de la prueba...”

HOSANNA. –Guárdala del mal, Señor. (*Más chatarra sobre su cuerpo*).

CUSTODIO. –“Que no le sorprendan desprevenida las trompetas del Juicio...”

HOSANNA. –Guárdala del mal, Señor. (*Más chatarra sobre su cuerpo*).

CUSTODIO. –“A la santa hora del Martirio...”

HOSANNA. –Guárdala del mal, Señor. (*Más chatarra sobre su cuerpo*).

CUSTODIO. –“Que el peso de la vida le sea leve...”

HOSANNA. –Guárdala del mal, Señor. (*Más chatarra sobre su cuerpo*).

CUSTODIO. –“Que el amor inspire nuestros actos...”

HOSANNA. –Guárdala del mal, Señor. (*Más chatarra sobre su cuerpo*).

CUSTODIO. –Perdónale, Señor, sus debilidades y reconfórtala en la hora de su muerte. (págs. 106-107).

Estas letanías recitadas por Hosanna con una voz monótona y rutinaria, que remiten a un pensamiento y un significado profundamente religioso asociado a la muerte y el sacrificio, nos presentan un lenguaje que conduce al espacio de la celebración donde la palabra precisamente por ser ritual se convierte en una expresión mecánica y desgastada por el uso. Sólo con el silencio se puede

alcanzar un sentido tan relevante y una tensión trágica tan importante como al principio de la pieza, cuando la Pioja acarrea la chatarra sobre la escena vacía y emitiendo ruidos incoherentes logra comunicar al público “una especie de desgarramiento profundo e instintivo, casi aterrador, como el que se siente frente a ciertos hechos inexplicables de la naturaleza” (pág. 93). Lejos está ya la palabra que comunica y nos redime; ni siquiera después de la destrucción, cuando sólo es posible la redención, el lenguaje es capaz de ser un medio que permita una interacción fructífera entre los seres humanos; sólo el ruido del silencio es capaz de comunicar lo incomunicable. Pero Díaz va más allá, utiliza la desmitificación religiosa, la dislocación temporal, la incongruencia, la distorsión del lenguaje de una manera desproporcionada para mostrar, a través de la inversión de lo esperado cuyo sustento se halla en el sarcasmo y el humor negro, una realidad que resulta a la vez bastante lógica e inaceptable por el espectador. Frente al drama de lo escenificado, el autor busca ese choque emocional que convierte al público en un ser activo ante el peligro de lo que puede resultar lejano y que nos hace percatarnos de lo verdaderamente trágico de la condición humana.

II. 3. DE LA DISTORSIÓN GROTESCA DEL LENGUAJE A LA TENTACIÓN DE LA MUDEZ TOTAL. *CEREMONIA ORTOPÉDICA Y LA ORGÁSTULA*

II.3.1. *CEREMONIA ORTOPÉDICA*

Aunque en la primera etapa Jorge Díaz lleva a cabo la distorsión grotesca del lenguaje con obras como *El cepillo de dientes*; no será hasta finales de la década de los sesenta cuando esa distorsión sea conducida hasta el límite de sus propias consecuencias. Es, entonces, cuando escribe *La orgástula* y la primera versión esquemática de una pieza donde televisión y publicidad están muy presentes: *Liturgia para cornudos*. Esta primera versión esquemática de *Ceremonia ortopédica* (1969) fue estrenada en 1970 en Chile, bajo la dirección de Luis Poirot, con la escenografía de Juan C. Castillo y la iluminación de Carlos Cabezas. El elenco de actores estaba formado por Carla Cristi (Gala), Jorge Álvarez (Castor) y Rafael Benavente (Jonás, Matías, Rossano, Apolo). La dirección de escena estuvo a cargo de Roberto Cabrera y de su asesor Ludwig Zeller. En 1976, la versión en dos actos ya con el

título de *Ceremonia ortopédica*, obtuvo el Primer Premio de El Lebril Blanco de Teatro, quien la estrenó en el Teatro Goyarre de Pamplona (España) el 27 de septiembre de ese mismo año con el elenco formado por Pilartxo Munárriz (Gala), Jesús Idoate (Seve), José María Asin (Los demás personajes) y con la dirección de Valentín Redín.

La obra comienza con la llegada de una pareja de recién casados a lo que se supone su refugio de amor. Desde un principio se nos muestra la profunda soledad por la que están unidos los dos protagonistas. Los elementos escenográficos acentúan esa idea de soledad y ese vacío que inunda sus vidas. Díaz nos sitúa en un espacio completamente blanco acentuado por el vestido de novia de ella y un armario del mismo color, elemento central en sus vidas, que contrasta con los focos negros colgados de las varas transversales y el traje negro convencional de él. No poseen casi nada, ni siquiera una sencilla cama para llevar a cabo la consumación de su amor en la noche de bodas. Sin embargo, parece no importarles ya que carecen de unos rasgos personales que les caractericen. Incapaces de pensar por sí mismos, se dejan llevar por los impulsos de cada situación, mostrando su vulnerabilidad a través de la violencia, y por unos valores sociales y morales caducos e invertidos que provocan escenas llenas de brutalidad, grotescas, pero que se presentan suavizadas mediante el humor que nace de esa inversión de lo inesperado.

El sexo para ellos se asemeja al acto cotidiano de ver la televisión, incluso se llegan a sentir culpables por ese momento de desborde pasional que les condujo a verla antes de estar casados. Dominados por el medio masivo de la falsa comunicación, reducen su vida a un programa televisivo. Las fases más importantes de su relación se encuentran supeditadas y su comunicación suplida a lo que dice la publicidad. Sus conversaciones se reducen a anuncios enlazados unos con otros, que no comunican nada, que podrían intercambiarse entre sí y que, a veces, juegan con esa sexualidad que ambos parecen desconocer y que les convierte en seres con movimientos rígidos y marcados por las acciones publicitarias.

Ráfaga musical publicitaria, se han sentado a mirar la televisión en un cajón. Seve le acaricia, tímidamente, el brazo a Gala.

VOZ EN OFF (*masculina*). –“MACROLAN, la única fibra textil que palpita, que sufre, que siente con usted. Su marido no la acariciará a usted...! Acariciará a MACROLAN, la fibra que se ruboriza¹⁸⁹”.

Poco a poco su relación se vuelve más y más violenta y sus diálogos se basan en un lenguaje distorsionado de palabras fuera de contexto y lanzadas al vacío que en muchas ocasiones no son más que sonidos articulados que carecen de total significación. Frases previsibles en un entorno de caos que resultan inadecuadas, exageradas y grotescas.

SEVE. –¿Qué quieres cariño?...

GALA (*dudando*). –Eh... Me encantan los perros asilvestrados de Rodhesia.

SEVE. –¿Nada más?

GALA. –No.

SEVE. –Querías decirme algo más.

GALA. –Te aseguro que no.

SEVE. –Ibas a decirme: “Seve, tengo mucho calor”.

GALA. –Y tú ibas a responderme: “Las mujeres decentes no tienen nunca claro”.

SEVE. –Esto es lo bueno de quererse tanto, que se conocen de antemano todas las preguntas y todas las respuestas.

GALA. –Sí, es lo malo de quererse tanto.

Un silencio. Sólo la música del programa de televisión. Los dos hablan mirando el televisor. (págs. 151-152).

Como consecuencia, se llega a un momento en el que esa conversación de frases previsibles, de las que ambos participan y son conscientes, se rompe, desembocando en una situación en la que se encuentran perdidos, confusos y comienzan a desconfiar totalmente el uno del otro. Surge así un recelo que sólo conduce a la repulsión hacia el otro y hacia la violencia. Sin embargo, se siente felices porque confunden esa repulsión que produce asco y vómitos con un posible embarazo de ella; situación inverosímil de la que esperan que nazca un señor respetable.

SEVE (*para sí*). –Yo preferiría que dices a luz un señor respetable, eclíptico y calvo que no se meara encima constantemente. Aunque un niño tampoco quedaría mal, colgado aquí en el salón, sobre la chimenea... siempre que no salga cretino o jorobado, claro está. (*Mirándole el vientre*) Cualquiera sabe lo que se prepara allí dentro. (pág. 156).

Su concepto del mundo y las relaciones humanas es tan falso como su lenguaje. El hecho vital de

¹⁸⁹ Jorge Díaz: “*Ceremonia ortopédica*”, en *Teatro. Ceremonias de la soledad*, Santiago de Chile, Nacimiento, 1978, pág. 150. De aquí en adelante se citará por esta edición.

engendrar a un hijo es considerado por ambos como un convencionalismo que se escapa de su comprensión y es producto de una sociedad religiosa educada en el miedo del pecado. Esto únicamente puede conducir a la distorsión y humillación del ser humano, que se nos muestra como un ser grotesco cercano a la animalización repulsiva y a los cuales no resulta extraño que le salga “una planta trepadora por el oído” (pág. 157), que lleve a “un hermanito siamés pegado al sobaco” (pág. 158), que alguien dé a luz “una especie de lagartija que aún la conserva en alcohol encima del piano” (pág. 158), que la sobrina tenga “contabilizadas por los médicos once tetas” (pág. 158) o que el hermano mate “las moscas con el olor a tumba que le sale por la boca” (pág. 158). Con tales antecedentes sólo es esperable que nazca un hijo deforme.

SEVE (*tierno*). –Estamos asustados, ¿verdad?

GALA (*igual*). –Creo que sí.

SEVE. –Y en realidad no hay por qué.

GALA. –Claro que no.

SEVE. –Porque nuestro hijo no va a ser como todos: un amasijo informe de mocos y de pelos.

GALA. –Nuestro hijo va a ser distinto.

SEVE. –Estará provisto de tentáculos.

GALA. –Va a succionar como una planta carnívora.

SEVE. –No tendrá líneas legibles en las manos.

GALA. –Será un niño soluble en agua bendita.

SEVE. –Será un niño amaestrado a fuego lento.

GALA. –Será un niño dentro de una orden.

SEVE. –Será un niño azul no disidente.

GALA. –Porque un hombre sobornable como tú y una mujer analfabeta como yo engendran casi siempre a un niño “Doctor Honoris Causa”.

SEVE. –Un hombre de derechos como yo y una mujer religiosa como tú engendran casi siempre a un agente de la Brigada Político Social. (pág. 159).

Al hijo que esperan, nacido de un ataque de hipo, lo confunden con un hombre que sale del armario, que porta un maletín de herramientas, viste mono azul de obrero y viene a conectar el televisor con la antena colectiva. César, que así se llama, se muestra, al igual que el profesor Ismenio, perdido en una conversación que tiene como referente un mundo que no comparte. Surge de nuevo en este contexto grotesco de caos una situación exagerada en la que se ridiculiza el lenguaje empleado con los bebés, mediante la utilización de apelativos irrisorios como “gamberrín”, “pichón”, “nenito”, “machote”, “tesoro”; expresiones como “repollo en porreta viva” o “culete de mamá”; y frases que

intentan imitar los sonidos de la pronunciación infantil: “¿Quién es chu papito cochita pochocha?” (véase pág. 165).

Su idea de la juventud, al igual que su concepto sobre el mundo de las relaciones sexuales, aparece estereotipada por un convencionalismo social caduco que reduce a esta etapa fundamental en la vida de cada persona a un universo de drogas, violencia y sexo. La ignorancia de estos dos seres les produce inhibiciones y cambios de personalidad que pasan a formar parte de esos juegos, a veces inconscientes, que les ayudan a vivir. Ni siquiera el recuerdo de su primer encuentro carnal, que parece quedar ya en el olvido, constituye una experiencia positiva que transmitir a su hijo. Huyen de los cuentos infantiles que hablan sobre la fecundación y la sexualidad para adoptar un ilógico lenguaje especializado en exceso que se aleja del cariño de la educación paterna.

GALA (*al niño del cochecito*). –¿Has oído hablar de los genes? Pues por ahí va la cosa.

SEVE (*abochornado*). –Por favor Gala.

GALA. –¡Debe saberlo y ahí empieza todo! O mucho antes. Tu origen hijo mío está en los hidratos de carbono.

SEVE (*suplicando en voz baja*). –¡Más metáforas, más metáforas, por favor!

GALA (*implacable*). –¡Mojigaterías no, Seve! Hijo mío, las cantidades de nitrógeno en las combinaciones binarias crean los caracteres diferenciados que se conocerán más tarde como características sexuales.

SEVE. –¡Es lo más obsceno que he oído nunca! (pág. 193).

Lo mismo parece ocurrir con la educación, basada en el castigo, la autoridad y la obediencia y carente de referentes humanos. Ésta queda reducida a la acumulación memorística de elementos inútiles encaminados a impedir todo pensamiento que pueda resultar subversivo. Una vez más se muestra la ignorancia a la que ha conducido la falsa religión en un mundo donde la importancia de aparentar lo que no se es, está por encima de todo. Muestra de ello es la importancia que se da a los preparativos de la boda del hijo, olvidando el verdadero sentido del matrimonio: la unión entre dos seres.

Sólo el recuerdo confidencial del pasado vivido individualmente por la pareja y expresado en dos monólogos, les convierte en seres sinceros creando una atmósfera casi poética de su vida interior. Sin embargo, esto se vuelve un espejismo con la llegada de Rosano a casa, antiguo amor de Gala y

honrado vendedor de productos de belleza a comisión, quien habla con un lenguaje mecanizado, vacío y perteneciente al ámbito de lo comercial. Con este nuevo personaje en escena, Díaz realiza una parodia humorística de una conversación entre un cornudo y el amante de su mujer, a través de la inversión de lo inesperado en una situación dominada por la educación, la cortesía y el lenguaje automático que sigue los convencionalismos sociales.

ROSANO. –Lo que oye. Soy –dentro de lo que cabe– el amante de su mujer.
SEVE. –Y a mucha honra, por muchos años y que yo lo vea.
ROSANO. –Porque, eso sí, uno ha nacido pobre, pero vicioso.
SEVE. –Es lo único que uno le puede dejar a los hijos.
ROSANO. –A usted no había tenido el gusto de conocerle, pero a su mujer sí la conozco mucho.
SEVE. –¿Y qué le parece?...
ROSANO. –¿Sin ofenderse?...
SEVE. –Naturalmente.
ROSANO. –Un poco caída de glúteos.
SEVE. –¿Es posible?
ROSANO. –Tal como lo oye.
SEVE. –Espero que usted lo sepa llevar con conformidad.
ROSANO. –Es lo que intento. Después de todo, una nalga es una nalga.
SEVE. –En eso lleva usted razón.
ROSANO. –Si uno se fuera a fijar en los detalles...
SEVE. –A dónde iríamos a parar.
ROSANO. –No mires la paja en el glúteo ajeno sino la viga en el propio, con perdón.
SEVE. –No hay nada que perdonar. (págs. 182-183).

La intimidad de una pareja en su larga noche de bodas se ve interrumpida por la aparición del amante de ella y el consentimiento educado del marido. El matrimonio deja de ser una unión libre entre dos seres para convertirse en un mero convencionalismo carente de sentido y en el que la religión es vista como una forma más de dominio televisivo. El hecho de convertirse en un único ser mediante el acto religioso del matrimonio se distorsiona hasta llevarlo al sentido literal de la frase “Hasta que la muerte nos separe”. El lenguaje propio de dicho sacramento es llevado a la distorsión. Sacadas de su contexto e incluidas en uno grotesco, las palabras se vuelven sonidos vacíos de sentimientos fingidos. El acto sexual es convertido en un acto caníbal cuando Seve devora a Gala y sus vidas quedan para siempre unidas físicamente.

En esta pieza con continuos saltos temporales y espaciales también está presente el tema de la

vejez y la muerte. Al final de sus vidas se hallan encerrados y abandonados por un hijo egoísta, muy ocupado que antepone su trabajo y el dinero a las relaciones personales. Paradójicamente, éste es el encargado de la preservación de los valores humanos y familiares. Sin embargo, únicamente le mueve el interés cuando visita a sus padres con el fin de convertir en la habitación en la que viven en un invernadero para su mujer. Avergonzado de estos despojos de seres que le perjudican dentro de una sociedad inauténtica, los relega a vivir en un oscuro sótano en el que sólo un pequeño tragaluz constituiría el único contacto con el mundo exterior. Al final, el armario, mueble que les acompañó desde el principio de su vida en común, será su refugio mientras estén vivos y su ataúd cuando les llegue la inminente muerte; muerte a la que están condenados y que se halla presente desde el primer momento.

Los dos viejos tratan de llevarse el armario, pero ya no pueden con él. Después de varios intentos lo mueven un poco y finalmente consiguen dejarlo en el suelo en forma horizontal con las puertas hacia arriba. Es ya un inmenso ataúd.

GALA (*jadeando*). –No puedo, Seve.

SEVE. –Es inútil. No conseguiremos nunca sacarlo de aquí.

GALA. –No.

SEVE. –Será mejor quedarnos quietos.

GALA. –Muy quietos.

Un silencio

Seve, yo...

SEVE. –Habla.

GALA. –No, nada.

SEVE. –Ibas a decir: “Seve, tengo frío”.

GALA. –Sí... Mucho frío. (pág. 234).

II.3.2. LA ORGÁSTULA

La otra pieza que mencionábamos es *La orgástula*, que fue escrita en Madrid en 1969 y estrenada en la Universidad de Indiana (EE.UU.) en 1972 por The Latin American Student Association. En obras como *Ceremonia ortopédica*, hemos visto que Jorge Díaz lleva a la práctica la teoría de un lenguaje al servicio del humor; sin embargo, en esta pieza da un paso más y nos lleva a los límites de

la desintegración total del lenguaje. La obra, una pieza breve que dura alrededor de diez minutos (lo necesario para mantener la atención y el interés del público), se compone de un antidiálogo entre un hombre y una mujer unidos por un vendaje, que son observados atónitamente por un niño que se muestra desconcertado frente a lo que parece un acto sexual. Las relaciones entre los seres humanos se han desgastado y, ante ello, sólo queda como solución la posible ternura de un niño¹⁹⁰. Los personajes ya no se expresan en lengua española, sino en un nuevo idioma creado por el autor y que tiene como base el sistema fonético del español.

MUJER. –Va-do-liooooo.
HOMBRE. –¿Vadolio yaja?...
MUJER. –Vadolio.
HOMBRE. –¿Inedia?... ¡Escofio!
MUJER. –Vadolio sin escofio.
HOMBRE. –¿Saja, te saja guavamente?
MUJER. –Me bisarga.
HOMBRE. –¿Risa mi vanieja?
MUJER. –(*Risita*). Novalda.
HOMBRE. –¿Te ceda la versa matula?
MUJER. –¡Afora ta mina!
HOMBRE. –Niesca, vana tu escula.
MUJER. –¡Oh, no riesgos el escondrio!¹⁹¹

Estas 'palabras' parecen ser jitanjáforas vinculadas con artículos, conjunciones o pronombres posesivos; algunas son sustantivos hechos verbos y otras están formadas por sufijos que recuerdan a adjetivos. Es como si las palabras de un diálogo cualquiera se hubieran cortado en sílabas, se hubieran metido en una bolsa y dejado que se junten al azar, como lo hacían los dadaístas.

La orgástula muestra de nuevo la fusión de amor y violencia, tan característica en las obras de

¹⁹⁰ Comentó Jorge Díaz en una ocasión:

Un día descubrimos –siempre demasiado tarde– que, agotado el lenguaje, agotadas las posibilidades del juego amoroso y vaciados los contenidos de todos los códigos cifrados que se han inventado entre un hombre y una mujer, todavía queda la disposición de la ternura. La ternura frente a la frustración total. La 'caída libre'.

Jorge Díaz: “El ganador del concurso de guiones de teatro escribe para 'La voz'”, *loc. cit.*

¹⁹¹ Jorge Díaz: “*La orgástula*”, en *Latin American Theatre Review* 4/1 (otoño de 1970), págs. 79-80. A continuación citaremos por esta edición.

Díaz. Al final de la breve pieza el hombre y la mujer se acuchillan y caen ensangrentados a los pies del niño, quien no demuestra espanto, sino más bien fascinación. El silencio iniciado tras el grito desgarrador de la mujer, es roto por un canto gregoriano que entonan dos monjas vestidas de blanco y que son contestadas por un coro de voces blancas procedentes de fuera del escenario formando una especie de letanía que nos recuerda a una solemne misa:

MONJAS. –(*En gregoriano*) Inistra la guarufa moliente...

CORO. –(*En gregoriano*) Cornuja...

MONJAS. –(*Letanía en gregoriano*)

La orgástula te plicitinia folga...

La orgástula ederga el ribamento solio...

La orgástula se blabea el troqueo...

La orgástula me chifra la cogolla

La orgástula reflaja el pomo

La orgástula selimenta el clisio

La orgástula santificheta el óspito

La orgástula rejonía la crosta

La orgástula goliosa son escuajo

La orgástula sobaja la cestra

Fromino ligaceto el sorumen idio...

CORO. –Cornuja...

MONJAS. –Ademecum regulía la piclama...

CORO. –Cornuja... (págs. 82-83).

Esto nos confirma cómo Jorge Díaz, en su búsqueda de un lenguaje con una expresión auténtica, tiende a escribir un teatro violento y cruel (en muchas ocasiones también cómico), que junto con el amor son sentimientos que se encuentran muy cercanos. Así como la violencia nace de una fuerza que guía al hombre a su propia destrucción, el amor es la fuerza que lo amolda a los patrones burgueses convencionales, convirtiéndolo en un ser que se deja llevar por la mecanización y el automatismo de la sociedad.

Por eso el autor nos propone un diálogo destructor construido de palabras inventadas, que al igual que muchas manifestaciones dadaístas, cobre poder artístico y creador¹⁹². Si el continuo uso de la

¹⁹² En uno de los textos escritos por Jorge Díaz, titulado *Insulta, que algo queda*, habla sobre los insultos y el reemplazo de los contenidos obscenos de estos por sonidos injuriosos. Las palabras esdrújulas, así como ciertos sufijos, resultan agresivos y su estructura sonora los convierte en ideales “para la anatema y el dicterio”.

Pruebe a asomar su cabeza llena de adrenalina por la ventanilla del auto y vociferar: “¡Archipámpano! ¡Almácigo! ¡Palmífero! ¡Palúdico! ¡Corpúsculo! ¡Retruécano!”... Y si se trata de una

palabra en su contexto convencional ha llegado a desgastarla y a convertirla en un residuo que no significa apenas nada, sólo regresando a su origen la palabra recobrará su esencia y su significado más íntimo a través del personaje, quien le proporciona una identidad. Una palabra no alcanzará sentido completo hasta que cada individuo no le otorgue un significado que traspase los límites del referente; es decir, “amor” no expresará nada hasta que cada uno no la recubra de una experiencia personal¹⁹³. Es lo que se ha denominado en gramática el significado connotativo de las palabras¹⁹⁴.

mujer el blanco de sus insultos ensaye estos garabatos: “¡Asafétida! ¡Peripatética! ¡Carótida! ¡Sarcófaga! ¡Endémica!”.

En los cruces de semáforos son ideales las palabras terminadas en ACO: “¡Arrumaco! ¡Retaco! ¡Sobaco! ¡Chancaco!” Las palabras terminadas en ADO también humillan bastante: “¡Desbragado! ¡Mantecado! ¡Venado! ¡Diputado!” (Esta última palabra es quizás demasiado fuerte). No hay que olvidar los insultos terminados en ILLO: “¡Cabestrillo! ¡Garrotillo! ¡Membrillo! ¡Pestillo!”. Los garabatos terminados en INO no están nada mal: “¡Cebollino! ¡Palomino! ¡Pingüino! ¡Gachupino!”. Las palabras terminadas en OJO están al alcance de cualquier conducto con la bilis subida: “¡Gorgojo! ¡Cerrojo! ¡Rastrojo! ¡Calabrojo! ¡Pistojo!”.

La mayoría de las palabras son inventadas, pero eso no importa. Lo fundamental es el sonido. Hay sonidos que fustigan la cara como un latigazo.

¡Renueve sus garabatos! ¡Sea creativo! ¡se lo agradecerá la Academia de la Lengua! Pero no se olvide de los garabatos folklóricos tradicionales que nunca fallan en los momentos cruciales.

Jorge Díaz: *Insulta, que algo queda*, manuscrito.

¹⁹³ En una de las obras que ya hemos mencionado en el capítulo II, *El nudo ciego*, un segundo texto que los espectadores oyen a través de unos auriculares está compuesto por expresiones cuyo significado va más allá de lo que indica un diccionario, integrándose en una realidad mucho más rica y compleja. Las palabras adquieren valor en función de la situación y del personaje que las pronuncie.

¹⁹⁴ Existe una doble significación simultánea. En cada palabra hay usualmente un sólido núcleo de significación que es relativamente estable y que puede ser modificado por el contexto dentro de unos ciertos límites. El significado pleno de ciertas palabras sólo puede apreciarse cuando lo restituimos en un contexto socio-cultural adecuado y adquiere una carga emotiva relevante para el hablante. Por ello hay que distinguir dos conceptos: denotación o el significado propio y estable de una palabra cuyo valor es común en el conjunto de los hablantes de una lengua, y connotación o significado subjetivo y adyacente, con matices afectivos o emocionales, es decir, la esencia funcional del significado. Este matiz afectivo de la perceptiva humana constituye el factor determinante según el cual el pasado influye en nuestra manera de captar el presente. Para mayor información sobre estos dos conceptos a lo largo de la historia véase: Beatriz Garza Cuarón: *La connotación: problemas del significado*, México, El Colegio de México, 1978; Catherine Kerbrat-Orecchioni: *La connotación*, Buenos Aires, Hachette, 1983; Francisco Meix Izquierdo: *La dialéctica del significado lingüístico*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993. Para el concepto de significado véase también: Stephen Ullmann: *Semántica. Introducción a la ciencia del significado*, traducción de Juan María Ruiz-Werner, Madrid, Taurus, 1991.

CAPÍTULO III. DE LA ITINERANCIA A LA SOLEDAD DE LA ESCRITURA (1969-1990)

De regreso a España decide participar activamente dentro del teatro español, que en aquellos momentos era un “páramo desértico” (salvo alguna excepción) y se encontraba dominado por la censura¹⁹⁵. Muchos de sus compañeros en Ictus nunca llegaron a comprender cómo Díaz abandona su actividad en Chile para intentar introducirse en un teatro donde los atrevidos montajes del Ictus no tenían cabida con la censura franquista. Sin embargo, él mismo confiesa que a la hora de escribir, se sentía en Madrid mucho menos reprimido, más vivo que en Santiago¹⁹⁶, aunque tuviera dificultades para adaptarse al nuevo ambiente.

Al llegar a España uno se encuentra con un mundo confortable y acogedor. Pero cuando intenta penetrar y echar raíces realmente en el medio, esa imagen resulta periférica y superficial, porque lo que aparece es un orden muy diagramado y muy duro, frente al que el sudamericano se siente confuso y perdido¹⁹⁷.

Una de las mayores dificultades que tuvo que afrontar y que le cerró muchas puertas fue, curiosamente, su acento; el mismo que con el paso de los años, de vivir en España, le hizo sentirse en

¹⁹⁵ ¿Cómo veía Díaz el teatro español en aquella época?

el teatro en España (cosa que no ocurre ahora, naturalmente) era un teatro atrasado totalmente. Se estaba empezando a descubrir la labor de una dirección teatral. Habían aparecido ya directores como Escobar, gente que había viajado por Europa y que tenía repertorios donde la dirección era un elemento fundamental. Por supuesto la dramaturgia española, a excepción de Buero, era un páramo desértico. Había jóvenes que escribían pero estaban absoluta y totalmente censurados, y tenían que publicar en EE.UU. o en Francia. Era una época realmente oscura.

Véase anexo: Entrevista con Jorge Díaz.

¹⁹⁶ Comenta Jorge Díaz que:

El teatro español empieza a revivir en los años 79, 80 (hoy en día está muy bien en muchos aspectos); pero en esa época era un páramo. Por eso mismo que muchos compañeros del Ictus nunca comprendieron cómo me venía yo aquí. Porque sabían perfectamente que yo aquí no podía continuar el trabajo que estaba haciendo en Ictus. Todas las obras que hacíamos en Ictus, en Madrid no se habían podido hacer, sencillamente por muchas razones; nosotros teníamos un teatro propio, una sala propia. En segundo lugar, había puestas en escenas atrevidas que la censura franquista no habría permitido. Entonces, ellos se preguntaban qué diablos iba a hacer yo en Madrid. Yo no podía explicarles, ni yo mismo lo sabía muy bien tampoco, pero me era imposible transmitir la sensación de que Madrid, a pesar de todo eso, era viva. Yo me sentía mucho más vivo en Madrid que en Santiago de Chile. El trabajo teatral era mucho más interesante en Santiago de Chile pero yo vivía menos, estaba mucho más reprimido que en Madrid.

Véase anexo: Entrevista con Jorge Díaz.

¹⁹⁷ George Woodyard: “Jorge Díaz, y el teatro chileno desde la otra orilla”, en Heidrun Adler y George Woodyard: *Resistencia y poder. Teatro en Chile, op. cit.*, pág. 76.

“tierra de nadie”.

En Madrid hay “una intolerancia racial, en el escenario, a los ‘acentos’. [...] En el escenario, un actor o una actriz con ‘acento’ tiene problemas grandes. [...] Lo absurdo de esta intolerancia es que España es el país que tiene más acentos regionales en Europa: es casi un conjunto de países. [...]”

Cuando voy a Chile me dicen que ya no hablo como chileno, pero cuando estoy aquí tampoco hablo como español. Basta pedir un billete en el metro para que, con esas dos palabras, se sepa que ya no eres de este país. Esto hace que te vayas sintiendo en una tierra de nadie, y eso hace que por una parte se te reafirmen algunas claves de identidad”¹⁹⁸.

No obstante, en Madrid descubre un lenguaje que Díaz percibe como una forma más de vida entre los españoles, y de la cual se empapó.

Soy absolutamente permeable al lenguaje. Imperceptiblemente, me he ido llenando de resonancias españolas, de formas de decir (que son “formas de vivir”). El lenguaje no es “forma”, “instrumento”, “superestructura”, es en sí mismo contenido, espejo, denso tejido de imágenes, de ideas. El lenguaje me remite a la vida y viceversa¹⁹⁹.

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 a los primeros balbuceos creativos, a las asociaciones libres. Y, lo que es para mí más decisivo, afecta al humor, al atornasolado mundo de las significaciones dobles, triples, al subtexto de la ironía, a las imágenes que se encadenan a partir de una expresión y explotan en el cerebro como una bengala²⁰⁰.

En 1969 forma junto a la actriz chilena Magdalena Aguirre el grupo Teatro del Nuevo Mundo, organizando unas lecturas dramatizadas a modo de conferencias que terminaban con la representación de una obra teatral:

Nosotros presentábamos guiones de conferencias, que no tenían por qué ser censuradas. Recuerda que era la época de Franco, que Dios lo tenga en su santo infierno. Yo aparecía con un atril de conferencista y con una botella de agua. Comenzaba la conferencia, y a los cinco minutos, entraba Magdalena Aguirre y me

¹⁹⁸ *Ibíd.*, págs.85-86.

Además, para Jorge Díaz “Madrid no significó nunca la seguridad, ni económica ni política (definitivamente perdí mi “status” chileno de alta clase media). Madrid significaba el ‘aislamiento’, la necesidad compulsiva de salir del país que sentimos los burgueses latinoamericanos (y ahora algunos, abusivamente, han transformado esa frívola compulsión de éxodo, en “exilio político”). Yo nunca fui ni antes ni ahora, un exiliado político”. (En Jorge Díaz: “Lucha cuerpo a cuerpo conmigo mismo. Intento de autodifamación razonada”, *loc. cit.*, pág. 4).

¹⁹⁹ Eduardo Guerrero del Río: “Siempre he tratado de impedir que mi oficio me aparte de la gente. Entrevista a Jorge Díaz”, en *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano* 70 (1986), pág. 51.

²⁰⁰ Jorge Díaz: “Jugando con la palabra en tierra de nadie”. *Las puertitas del drama. Revista de la asociación de autores de teatro* 12 (otoño de 2002), pág. 19.

interpelaba. A los diez minutos estábamos actuando, y a los veinte, había desaparecido el atril y estábamos haciendo una obra²⁰¹.

El Teatro del Nuevo Mundo era un grupo formado por españoles y latinoamericanos que trabajaban unidos para dar como resultado una mezcla de acentos, músicas, textos que el público recibía con benévola y desconcertada atención²⁰². Su objetivo era proyectar una imagen de América Latina al margen de la oficial, y abrir un diálogo enriquecedor que se fundara en las raíces del idioma común y sensibilizara frente a los problemas. Dice Díaz que nunca se les ocurrió la idea de “españolizar a los actores latinoamericanos ni homogeneizar a los españoles”²⁰³. Quizá en esa mezcla radica la originalidad del grupo, una combinación de culturas, de perspectivas de la vida, que enriquece la labor teatral, basada en un teatro itinerante y “pobre”, como dice Díaz²⁰⁴, en el que sólo utilizaban la palabra y los cuerpos, sin decorados, y que era representado en espacios improvisados como colegios, ayuntamientos o casas de cultura; una experiencia que resultó muy interesante para Díaz porque gracias a ella vivió el contacto directo con el público durante y después de cada función, conoció cada región de España y empezó a comprender el fenómeno teatral en su conjunto a través de los ensayos, las tertulias y el vivir día a día con los otros miembros del equipo²⁰⁵.

La itinerancia, para mí, fue importantísima por el aspecto artístico desde el punto de vista humano. Yo en Chile iba desde la oficina de arquitecto al teatro, que quedaba en la misma manzana, y de pronto esto significa viajar, cargar maletas, llegar a sitios, adaptar el escenario a sitios inadecuados, tener foros o coloquios después de cada función con gente heterogénea (de regiones de España, que no tenían nada que ver

²⁰¹ Eduardo Guerrero del Río: *Acto único: dramaturgos en escena, op. cit.*, págs. 81-82.

²⁰² Estaba formado por Jorge Díaz, Magdalena Aguirre, Manuel Aránguiz y Pedro Meyer.

²⁰³ Eduardo Guerrero del Río: *Jorge Díaz: un pez entre dos aguas, op. cit.*, pág. 58.

²⁰⁴ *Ibíd.*, pág. 57.

²⁰⁵ Cito textualmente:

Esta actividad múltiple (interpretación, dirección compartida, contacto con el público durante y después de cada función, adaptación a espacios diferentes como una iglesia románica vacía o un tablado en un transporte de heno, etc.) realizada en forma itinerante, compartiendo con los demás compañeros del teatro la furgoneta, quedándonos a comentar las incidencias de la función hasta muy tarde por la noche, me sirvió de aprendizaje, reemplazó la “escuela”. Se puede decir que yo empecé a comprender algo del fenómeno teatral en su conjunto sólo en España y gracias a esa experiencia.

Ibíd., pág. 58.

Me parece importante mencionar que a Díaz le gustaba, una vez conseguida la representación convincente, repetirla milimétricamente todos los días. Durante su etapa itinerante aprendió que cada función es un hecho único, determinado por una serie de circunstancias, como el espacio o el mismo público, que hacen que cada representación sea irrepetible.

unas con otras, que, a veces, hablaban distinto). Eso fue humanamente muy enriquecedor. Y luego está el aspecto artístico, evidentemente, significaba salirme del escritorio para escribir un teatro mucho más en contacto con el público²⁰⁶.

Trabajar en un grupo itinerante implica muchas limitaciones a la hora de realizar un montaje, a las que hay que sumar las dificultades impuestas por la censura que existía en aquella época en la sociedad española:

Las limitaciones de este tipo de trabajo eran evidentes: la falta de una infraestructura de producción adecuada; el carácter itinerante; la adaptación, sobre la marcha, de locales inapropiados para recibir una representación escénica; la censura (la presencia de los censores en el ensayo general y la de algún policía aburrido en las representaciones, ponía tensos a los actores, a veces, pero, para mí fue una anécdota); y sobre todo, la urgencia que teníamos de transmitir unos contenidos testimoniales o críticos, que nos hacían muy poco rigurosos a la hora de buscar medios de expresión imaginativos y lúdicos²⁰⁷.

Además de El Teatro de Nuevo Mundo, también creó el grupo Teatro Tres, con el que estrenó *Ligeros de equipaje* (1982) y Teatro de Hoy quienes llevaron a escena *Dicen que la distancia es el olvido* (1986) y *Matilde (La Chascona)* (1987)²⁰⁸. El Teatro del Nuevo Mundo comienza su actividad teatral el 17 de abril de 1970 en el Colegio Mayor Calasanz, de Madrid, con el montaje *Acerca de la*

²⁰⁶ Véase anexo: Entrevista con Jorge Díaz.

En otra ocasión comentó sobre el teatro itinerante:

Lo que me resulta particularmente valioso y potencialmente importante para mi trabajo futuro es este año y medio de trabajo por los pueblos de España y las diversas ciudades de provincia, ya que en Madrid hemos trabajado relativamente poco. La posibilidad de moverse por la geografía de un país, detectar lugares donde actuar, a veces pueblos verdaderamente pequeños, llegar a pequeñas comunidades que esperan a que uno suba al escenario a decir algo, o que si no lo esperan tiene curiosidad por ello, entrar en controversia con minorías intelectuales o con minorías laborales, todo esto, sobre todo considerando mi formación y mi trabajo en Chile, resultaba hasta hace poco imposible de prever. Lo importante de este trabajo, más allá de la posible calidad del producto teatral ofrecido, es que se toma conciencia de una serie de aspectos de la realidad; yo no pretendo en absoluto decir jactanciosamente que ahora conozco España. Simplemente, empieza uno a sospechar las claves por las que se mueve este extraño y complejísimo panorama español, que cada día me resulta más difícil de aprehender, de coger. En todo caso, uno empieza a aproximarse a zonas de esta realidad que son totalmente inaccesibles desde Madrid, desde una oficina o desde la habitación en que uno escribe. Hasta tal punto esto es importante para mí, que el regreso a Chile está totalmente marcado por esta actividad, y me resulta imposible pensar que voy a volver a Santiago a trabajar en una sala como la del ICTUS, donde realizaban y realizan una labor meritoria.

Anónimo: "Jorge Díaz: siete años en España", *loc. cit.*, pág. 69.

²⁰⁷ Eduardo Guerrero del Río: *Jorge Díaz: un pez entre dos aguas*, *op. cit.*, pág. 58.

²⁰⁸ A las obras cuya temática tiene que ver con el exilio les dedicaremos un análisis aparte.

libertad, los elefantes y otras zoologías (documento-collage), una lectura dramatizada en la que se representaban fragmentos de las obras *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta* (1966), de Pablo Neruda (1904-1973); *Libertad, libertad* (1966), de Flavio Rangel (1934-1988) y Millôr Fernandes (1923-2012); e *Introducción al elefante y otras zoologías*, del mismo Jorge Díaz. En 1971 viajan allende el Atlántico y estrenan en el Festival de Teatro Latinoamericano de Puerto Rico *Americaliente*, obra que más tarde llevarán en su gira por Estados Unidos. La pieza, que está estructurada en una serie de cuadros es una denuncia de la miseria y la represión que se sufre en toda Hispanoamérica²⁰⁹. Díaz se acercaba así a un teatro más contingente en el que buscaba provocar en el público la polémica para que los espectadores salieran del teatro discutiendo sus distintos puntos de vista²¹⁰.

Unos meses después, en septiembre de 1970 termina de escribir *La pancarta o Está estrictamente prohibido todo lo que no es obligatorio*, obra que sería estrenada por el grupo Teatro del Nuevo Mundo en enero de 1971 en el Club Pueblo, de Madrid. La pieza nace de algunas viñetas humorísticas del desaparecido Chumy Chúmez y está organizada en cuatro actos breves que se pueden intercambiar según el libre albedrío del director o del público, convirtiéndose éste en un personaje más. Además, en ella Díaz hace una fuerte crítica de la lucha de clases y nos ofrece, con un final abierto, la

²⁰⁹ Comenta Jorge Díaz sobre las historias de *Americaliente*:

Yo empecé a contar pequeñas historias, que han pasado totalmente inadvertidas, como, por ejemplo, la del campesino que denunció en Vallegrande al grupo paralelo al del Che Guevara y que recorre, cesante, los despachos de La Paz, reclamando el premio que por su delación le habían prometido. La situación de este campesino, padre de siete hijos, resumida en cuatro folios, me pareció que expresaba muchas cosas.

Anónimo: “Jorge Díaz: siete años en España”, *loc. cit.*, pág. 66.

²¹⁰ Con *Americaliente* no es la primera vez que se aproxima a este tipo de teatro, ya lo había hecho antes con la obra *Introducción al elefante y otras zoologías*. En diciembre, un mes después de estrenarse *Americaliente*, viaja a Chile solo y regresa a España en marzo de 1972.

Yo venía con *Americaliente* debajo del brazo, con la cabeza caliente y los pies fríos, con las historias de las utopías y de la revolución necesaria; acababa de ser el mayo del 68, toda la onda ésta que había en América Latina. Pero, claro, yo no tenía idea de lo que estaba pasando en Chile: la sociedad estaba metida en un “berenjenal” que realmente el teatro se hacía en las calles, en las fábricas, en las poblaciones. Entonces, el teatro de sala no interesaba mucho. Además, *Americaliente* era una obra interesante para darla afuera y en Estados Unidos interesó precisamente en la medida en que se criticaba a los Estados Unidos, pero aquí parecía de una agresividad innecesaria.

Eduardo Guerrero del Río: *Jorge Díaz: un pez entre dos aguas*, *op. cit.*, pág. 59.

oportunidad de reflexionar sobre un desenlace alternativo que posibilite un cambio en la situación de la clase dominante con la clase dominada. Es el público quien debe involucrarse en la obra y tomar partido ante una de las dos posiciones: ¿esa relación de opresión cambiará o, por el contrario, conducirá a la degradación absoluta? Díaz busca un espectador ‘activo’ que termine de darle sentido completo a la obra. No basta con presentar una serie de imágenes que diviertan, sino que hay que avanzar más allá, crear conciencia y recapacitar sobre las relaciones humanas en un mundo cada vez más deshumanizado.

Tres años más tarde, en mayo de 1973, el Teatro del Nuevo Mundo estrena *Antropofagia de salón*, una nueva versión de la obra *Humor para gente en serio* (1968), basada en unas viñetas de Jules Feiffer (1929) recopiladas por Alejandro Sieveking y Luis Poirot (1940)²¹¹; y en noviembre de 1974 estrena *Los alacranes* y *Las hormigas*, basadas en los relatos del escritor sueco Francisco Javier Uriz (1932), “dos apuntes dramáticos sobre la insolidaridad y la violencia”²¹², dos símbolos, uno “pueril e inconsciente” y otro que “interesa y hace pensar”, que le permiten al autor hacer crítica sociopolítica con un peculiar sentido irónico.

Durante los quince años que vive de la itinerancia, compagina su labor dentro del grupo teatral con la creación en solitario y escribe una serie de piezas que vuelven a indagar fundamentalmente en las relaciones entre hombres y mujeres: *Mata a tu prójimo como a ti mismo* (1974), *El locutorio*

²¹¹ Esta obra ha tenido otras versiones como *Educastración de superman*, *¿Estudias o trabajas?* o *Au revoir, muñeca*; y es un ejemplo de cómo Jorge Díaz corrige continuamente sus creaciones, considerándolas productos “no acabados” que deben estar en constante cambio:

Los textos teatrales son para mí “referencias mutables” de una acción escénica. Como tales, provisorios. El teatro está tan lejos de la literatura como puede estarlo un “happening” de la Misa.

Hay otro aspecto a considerar. Las obras teatrales son siempre coyunturales, no solamente con respecto al momento sociopolítico en que se crean o representan, sino también con el clima emocional de uno mismo. Por lo tanto, al pasar un tiempo, cambian las circunstancias y siento que el texto debe corregirse. Al mismo tiempo, los personajes han seguido viviendo soterradamente dentro de mí, como un tumor, y con el paso del tiempo, al reactualizar la obra, exigen que se les conceda nuevamente voz.

También ha dicho en alguna ocasión que necesita de un título para comenzar a escribir una obra, que es “la síntesis de una emoción, de la emoción primera que hizo nacer la idea de la obra”. “Mas que buscar ideas o temas para escribir obras, busco títulos”. Eduardo Guerrero del Río: “El ‘desarraigo voluntario’ de Jorge Díaz”, *loc. cit.*, pág. 138.-139.

²¹² Eduardo Guerrero del Río: *El teatro hispanoamericano en Madrid desde 1939 hasta nuestros días*, tesis, Madrid, Universidad Complutense, 1986, págs. 253-254.

(1976), *Ecuación* (1979) *Un ombligo para dos* (1981) y *Piel contra piel* (1982) con la que regresa a Chile después de diez años de ausencia para su montaje y que fue escrita especialmente para Carla Cristi (que residía entonces en Barcelona). La pieza resultó un fracaso ya que Díaz había perdido las claves culturales del país andino, un lenguaje que no supo mostrar las preocupaciones en las que estaba sumergido el público chileno. En 1988 también estrena en Chile *Oscuro vuelo compartido* (1979) con un tema casi ausente en la dramaturgia chilena: la drogadicción y las consecuencias de su dependencia, otra clase de sumisión y de dictadura. La obra parte de las extrañas relaciones entre sus tres protagonistas: Ana, Martín, un músico fracasado, y Rafael, un policía que llega en busca de Ana. La pieza termina con cierto optimismo y esperanza ante la posible superación de la dependencia.

Durante los quince años que vivió del teatro itinerante también creó el grupo teatral Los Trabalenguas²¹³ que únicamente se dedicaba al montaje de obras destinadas al público infantil y que llegó a estrenar once obras en unos diez años, como *El pirata de hojalata* (1972), *Rascatripa* (1973), *Cuentos para armar entre todos* (1975) o *Carasucia* (1977); y cuyo principal objetivo era difundir el teatro para niños por pueblos y ciudades españolas.

El teatro infantil debe surgir del niño para el niño. Como dice Guerrero del Río es poesía en movimiento, imaginación desbordante, sinceridad, verdad, comunicación, un juego entre la realidad y la fantasía en el que se necesita la participación activa del pequeño público. Es un juego que implica la enseñanza de comportamientos, valores, conocimientos, etc. Sin embargo, ¿qué significa el teatro infantil para Jorge Díaz? ¿Qué le ha llevado a escribir obras para el público más joven? Para el dramaturgo chileno representar una obra infantil es algo imprevisible cada día: “el teatro es una historia de un día de lluvia que hay que cambiar al día siguiente cuando sale el sol”²¹⁴. Si le interesa ese tipo de teatro es porque sabe que va a contar con la participación activa y física del niño, el cual

²¹³ El grupo de teatro Los Trabalenguas estaba formado por Pedro Muñoz, Julio Fischtel, Amparo López e Ismael Abellán.

²¹⁴ Eduardo Guerrero del Río: “El placer de una fascinante aventura”, en Jorge Díaz: *Teatro para niños*, Santiago de Chile, Editorial Emisión, 1992, pág. 10.

abandona su butaca y se incorpora al espectáculo. Le resultaría impensable escribir un teatro para niños de manera aislada, como si fuera una pieza literaria; debe ser una obra abierta a cualquier improvisación, porque, precisamente, en la espontaneidad de ese público radica lo excitante de la representación.

Díaz escribió el texto *Para explicar lo inexplicable*:

Me han preguntado muchas veces por qué escribo obras de teatro para niños. Las representaciones teatrales dirigidas a públicos infantiles –sin la presencia represiva de padres, tíos, profesores, etcétera– es una acción irreplicable en la cual el público decide, cambia, paraliza y trastorna los esquemas previstos. El teatro de los adultos es como los adultos: chato, gris, aburrido, convencional y penoso.

El mundo infantil es una selva virgen llena de apasionantes y peligrosos desafíos. El niño se mueve en esa selva con la apasionada violencia y la alegre intensidad de un ser instintivo y libre, instinto y libertad que perderá al ser adulto.

En las representaciones teatrales lo que importa es la participación física, emocional y lúdica. Sólo en las representaciones teatrales para niños he vislumbrado este clima. En ellas el espacio teatral pierde sus límites y puede llegar hasta la calle, hasta su casa, hasta su cama, donde continuará la función entre las sombras movedizas que se proyectan en la pared.

No estoy seguro de que los niños me fascinen, ni siquiera me preocupan demasiado, pero de lo que estoy seguro es de que puedo jugar con ellos²¹⁵.

Su labor para el público más joven comienza en 1963 en el Teatro La Comedia de Santiago de Chile, cuando estrena junto a Mónica Echeverría *Chumingo y el pirata de lata*; a la que le siguen *Serapio y Hierbabuena* (1963), estrenada en la misma sala; y *La mala Nochebuena de don Etcétera* (1964), estrenada por la Compañía de Chela Hidalgo en el Teatro Astor de Santiago de Chile.

En 1967, ya en España, escribe *Los ángeles ladrones*, una comedia musical estrenada en 1970 por el Teatro Ictus en Santiago de Chile²¹⁶, en la que se nos invita a participar en la historia de tres gatos, Ludovico, Aniceto y Toribio, que forman una orquesta llamada Los Ángeles y deciden robar los pájaros cucú que fabrica un viejo encantador, Inocencio. El segundo acto consiste en la búsqueda de esos ladrones y en el juicio donde se establece como veredicto la culpabilidad de los gatos:

Los niños del Jurado han declarado CULPABLES de manera que los Gatos deberán corregir sus voces desafinadas y su glotonería pasando una temporada en el

²¹⁵ Jorge Díaz: “Para explicar lo inexplicable”, *Teatro para niños, op. cit.*, pág. 17.

²¹⁶ En 1979, *Los ángeles ladrones* con el título *El día que los ángeles se comieron los pájaros cucú* obtuvo el Segundo Premio en el Certamen de Teatro Infantil de Barahona de Soto, en Lucena (Córdoba).

GATÓMETRO, que es una Escuela de Gatos que hay en el desván²¹⁷.

Eduardo Guerrero del Río destaca de la obra la gracia de los diálogos, su ritmo ágil, los juegos coreográficos, las vestimentas de los personajes, su carácter de comedia musical y la participación directa del niño en la acción dramática. Es una obra que conserva la frescura, la naturalidad y la informalidad que podemos encontrar en el corazón de un niño.

En ese mismo año la compañía de teatro Los Trabalenguas estrena *Piruetas y Volteretas*²¹⁸, basada en una serie de chistes de Chumy Chúmez (1927-2003) y con música del chileno Vittorio Cintolesi (1935)²¹⁹; y dos años después *El pirata de Hojalata*²²⁰, una nueva versión más personal de *Chumingo y el pirata de lata*, donde se incita a los niños a participar en la persecución del pirata Hojalata, una aventura que transcurre en el fondo del mar en la que, como explicaban los componentes del grupo: “todos estaremos convencidos que respiramos como los buzos... con burbujas”²²¹.

En 1973 le conceden a Díaz el premio de teatro infantil Ciudad de Barcelona con la obra *Rascatripa*²²², llevada a escena por el grupo Los Trabalenguas con un montaje que tenía como base la técnica circense²²³. La representación es una acción viva, intensa, realizada en el patio de butacas, con diálogos que deben improvisarse debido a la intervención de los niños, y en la que se plantea el problema de los oficios. Cada niño tiene que hacer algo en la vida porque, como dice una de las canciones, “El trabajo da derecho a descansar”²²⁴.

Los Trabalenguas estrenaron otras piezas de Jorge Díaz como *La barraca de Jipi-Japa* (1974), una comedia de canciones y títeres en la que se mezcla la realidad y la fantasía; *Cuentos para armar entre*

²¹⁷ Eduardo Guerrero del Río: “El placer de una fascinante aventura”, *loc. cit.*, pág. 13.

²¹⁸ Fue estrenada en mayo de 1970 por la compañía Los Trabalenguas en León.

²¹⁹ Vittorio Cintolesi también ha compuesto la música de otras obras de Jorge Díaz como *Chumingo y el pirata de lata*, *Los Ángeles ladrones*, *Ligeros de equipaje* o *La luminosa herida del tiempo*. Para mayor información véase: www.vitcintolesi.scd.cl. (noviembre de 2015).

²²⁰ Llevada a escena por Los Trabalenguas en diciembre de 1972 en Huelva.

²²¹ Eduardo Guerrero del Río: *El teatro hispanoamericano en Madrid desde 1939 hasta nuestros días*, *op. cit.*, pág. 250.

²²² Estrenada en marzo de 1973 en el Teatro Alfil de Madrid.

²²³ *Rascatripa* fue reestrenada por la misma compañía en 1982 en el Centro Cultural de la Villa de Madrid.

²²⁴ Eduardo Guerrero del Río: *El teatro hispanoamericano en Madrid desde 1939 hasta nuestros días*, *op. cit.*, pág. 251.

todos, un espectáculo alegre, sencillo y directo nacido de cuentos como los de *El conde Lucanor* (1335); *Rinconete y Cortadillo* (1975), adaptación musical de la novela homónima de Miguel de Cervantes; *La ciudad que tenía la cara sucia* o *Carasucia* (1976)²²⁵, donde se establece un juego-protesta para que se tome conciencia de lo difícil que es vivir y jugar en Madrid; o *El generalito*²²⁶, quizá una de las obras infantiles más importantes de Jorge Díaz, quien la considera como un “juego de liberación” en la que “a pesar de ser una fábula sobre la tiranía, es una fábula para cantar, para reír, porque también se conquista la libertad cantando y riendo”²²⁷. En la obra se cuenta la historia de un país grande en el que mandaba un Generalito “chiquito, chiquito, chiquito”, quien obligaba a todo el mundo a andar de rodillas. Un buen día, uno de los personajes, Juan, se pone de pie y descubre una nueva realidad, el mundo visto desde una perspectiva diferente, e invita a los demás a “levantarse”. Con esta obra, y desde un título que hace referencia directa a connotaciones sociopolíticas tanto del contexto chileno como del español, Díaz alude al tema de la represión, a la falta de libertad, a la necesidad de permanecer unidos para luchar contra la injusticia. En palabras del mismo Jorge Díaz: “para que vuelva la luz, para que sintamos que somos MUCHOS riéndonos del MIEDO, cada uno con el color de su corazón levantándolo muy alto”²²⁸. La pieza termina con un “levantamiento” de colores, donde el pueblo unido grita reivindicando su derecho a ser escuchado:

Por fin
estamos de pie.
Todos juntos.
Codo a codo.
Ya veis.

El pueblo dijo sí
y ya lo van a oír,
y ya lo van a oír²²⁹.

²²⁵ *La barraca de Jipi-Japa* fue estrenada en marzo de 1973 por Los Trabalenguas en el Teatro Alfil de Madrid, al igual que *Cuentos para armar entre todos*, estrenada en febrero de 1975, y *Carasucia*, estrenada en enero de 1977 en la Plaza del Conde Valle Súchel de Madrid. La obra sería reestrenada por el mismo grupo en el Palacio de Cristal de la Casa de Campo de Madrid en 1980, durante la celebración del I Festival de la Infancia y la Juventud (Juvenalia 80).

²²⁶ Esta obra también ha sido conocida como *El mariscalito*, *Rompan filás* o *El fulanito*. Fue estrenada en septiembre de 1979 en Madrid.

²²⁷ Eduardo Guerrero del Río: “El placer de una fascinante aventura”, *loc. cit.*, pág. 15.

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ Jorge Díaz: *El Generalito*, León, Editorial Everest, 2000, pág. 59.

En la década de los ochenta, y antes de que desaparecieran, Los Trabalenguas estrenaron *Cacos y comecocos* (“*El imperio del humo*”) (1980)²³⁰ con la que se intentaba sensibilizar al niño del problema energético y aconsejarle sobre las medidas a tomar para un buen ahorro del mismo; *Viaje alrededor de un pañuelo* (1982)²³¹, en la que un payaso, Titiloco, decide suspender un día su función para marcharse a conocer el mundo; *La ciudad al revés* (1983)²³², una comedia que contiene canciones sobre la vida y los problemas de las grandes ciudades, como el tráfico, la basura, los semáforos, los autobuses, etc.; o *Entre pícaros anda el juego* (“*Pícaros*”) (1983)²³³, protagonizada por dos golfillos del Rastro madrileño que pretenden “engañarse” el uno al otro improvisando escenas de obras clásicas como el *Lazarillo de Tormes* (1554), *Rinconete y Cortadillo* (1613), de Cervantes, o *Guzmán de Alfarache* (1599-1604), de Mateo Alemán (1547-1616?).

Sin embargo, no todas las obras infantiles de Jorge Díaz que se llevaban a escena fueron estrenadas por el grupo Los Trabalenguas; su labor teatral fue aprovechada por otras compañías como Saltalaucha, que representó en Madrid *El guirigay*²³⁴, donde el poder, la ambición y la ignorancia se representa a través del personaje antagónico Muchorrostro, quien al final será desenmascarado, quedando visible la cara asustada del actor que lo interpreta. Como dice uno de los personajes, Don Isidro: “¡Vamos a quitarnos las máscaras y jugar a las verdades!”²³⁵.

Ulises en el titirimundo (1981) es una obra hecha para actores y títeres, que fue estrenada por el grupo Taormina en octubre de 1985 en Getafe (Madrid) y que obtuvo el Premio de Teatro infantil “La

²³⁰ En Chile se estrenó como *Mister Humo no +*. En España fue estrenada por Los Trabalenguas el 11 de enero de 1981 en el Auditorium del Centro Cultural de la Villa de Madrid y obtuvo el premio de Teatro Infantil Tilingo en 1980, Caracas (Venezuela).

²³¹ Estrenada el 14 de febrero de 1983 por Los Trabalenguas en el Auditorium del Centro Cultural de la Villa de Madrid.

²³² Pieza estrenada en octubre de 1983 por la compañía Los Trabalenguas en el Auditorium de Valencia.

²³³ Estrenada en noviembre de 1983 por Los Trabalenguas en la Campaña de Teatro Escolar en Madrid.

²³⁴ La obra también tiene dos versiones *Zambacanuta*, estrenada en 1983 por el Grupo de Teatro Saltalaucha en el Teatro Ñuñoa de Santiago de Chile, o *La escuela refrescante*, estrenada el 1 de mayo de 1988 por el grupo Papaote de Ana Reeves, en el teatro Camilo Henríquez de Santiago de Chile. La obra ha obtenido el premio de Teatro Infantil Barahona del Soto en 1981, Lucena (Córdoba)

²³⁵ Eduardo Guerrero del Río: “El placer de una fascinante aventura”, *loc. cit.*, pág. 14.

Parrilla” (Huesca) ese mismo año. Los personajes son Ulises, el protagonista, un paragüero bondadoso y solidario que ha recorrido medio mundo arreglando paraguas; Titiloco, “un títere de guante o de varillas (...) de expresión alocada y sonriente”; Don Benito, “el rico del pueblo: ofrece mucho y da poquito”; Cabezón-pegaduro, un muñeco-actor, que no piensa porque “todos los que usan la fuerza y el garrote tienen la cabeza así”; y Antón, el ratón glotón, “un títere de guante que representa un ratón simpático de grandes dientes roedores”²³⁶.

Eduardo Guerrero del Río destaca de la obra el enfrentamiento entre buenos y malos con la presencia de la violencia, las diversas canciones y el espacio escénico lleno de una gran cantidad de paraguas abiertos de todos los colores. Además, al final de la representación Ulises invita a todos los niños a subir al escenario para bailar todos juntos un rock que termina con un mensaje-moraleja del protagonista a Don Benito: “no guarde lo que gane debajo de un ladrillo. ¡Compártalo!”²³⁷.

Después de su regreso definitivo a Chile, Jorge Díaz siguió cosechando éxitos en el teatro infantil como con la obra *El cañonísimo* (1997) estrenada por el grupo El Riel en la Feria del Libro de Santiago en 1998. La pieza está protagonizada por dos personajes salidos del papel que llevan a dos amigos marginales a construir el decorado de un cuento, el del mariscal Bombom, quien al perder la guerra decide fundir todos los instrumentos de bronce y fabricar un gran cañón, “El cañonísimo”, para intentar ganar la guerra de un solo disparo; sin embargo ese cañón sólo dispara música.

Díaz invita a niños y a adultos a introducirse en un mundo de imaginación y fantasía, les invita a jugar con sus personajes, a bailar, a descubrir un universo lleno de creatividad, “una selva virgen llena de apasionantes y peligrosos desafíos”²³⁸ para desinhibirse y observar el mundo desde una nueva perspectiva, la de la ilusión. Una labor que Díaz ha logrado con creces, y que está avalada por diversos premios y el éxito de sus representaciones.

²³⁶ *Ibid.* 12.

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ *Ibid.*, pág. 16.

La etapa de autor y cómico de la lengua de un teatro independiente termina hacia 1976 después de producirse la muerte de Francisco Franco, los sobresaltos de la transición y las dulces expectativas de la democracia. El teatro itinerante se había dejado fecundar de la riqueza barroca del lenguaje de todas las regiones españolas, había sido acogido en espacios heterogéneos, imprevisibles, inadecuados, y se había logrado una auténtica comunicación teatral con el oficio y con los diversos pueblos de España. En esos años en los que el franquismo daba sus últimos coletazos, se vivía un centralismo cultural evidente, resultado de una política dictatorial que había reprimido las distintas lenguas, la diversidad española, y había empobrecido la vida cultural, sin terminar del todo con la creatividad. Desde la capital los teatros oficiales eran madrileños en grupos independientes que itineraban hacia la periferia. Les contrataban para festivales, ciclos culturales, campañas teatrales, etc. Con la llegada de la ansiada democracia y la aprobación de la nueva Constitución se da un vuelco a la situación: se reconocen las cuatro lenguas oficiales y se crean organismos políticos y regionales con una cierta independencia de la administración central. En cada uno de esas autonomías se crean grupos de teatro estables que descubren acentos inéditos y empiezan a ser considerados en los festivales europeos dado su carácter internacional. La situación se invierte, el teatro español se descentraliza y las giras de las compañías madrileñas no desaparecen de momento, pero pasan a un segundo plano al perder el privilegio y competir con los teatros regionales, que también se apoyan en subvenciones estatales o autonómicas. Además, el teatro para niños se margina a los canales de comunicación comerciales y se busca en las asociaciones culturales y los colegios.

El 11 de septiembre de 1973 se produce en Chile el golpe militar de Augusto Pinochet. Ante la nueva situación dictatorial muchos intelectuales se exiliaron y en un primer momento sintieron la necesidad de dar testimonio de las circunstancias por las que atravesaba su país: injusticia, violencia, muerte; y en algunos casos se dejaron llevar por la compulsión de transmitir solamente información. Desde Madrid, Díaz mantenía el contacto y la preocupación por todo lo que estaba pasando; por lo

que se vio en la obligación de denunciar la tortura y las consecuencias del exilio en general, ya que muchas de sus obras no remiten sólo a las realidades vividas en Chile, sino también a las sufridas en toda Iberoamérica. Nos referimos a piezas como *Americaliente*, *Mear contra el viento* (1974), en la que presenta una visión amarga de la intervención norteamericana en Chile por medio de las ITT (*International Telephone and Telegraph*), *La puñeta* (1977)²³⁹ o *Toda esta larga noche* (“Canto subterráneo para blindar una paloma”) (1976), un “canto de libertad” de cuatro mujeres que se encuentran prisioneras en una celda, pero que todavía no han perdido la esperanza.

En un segundo momento, estos exiliados sienten la nueva necesidad de dar testimonio de su propio aislamiento, de las dificultades y penalidades de su destierro, de los problemas de convivencia en un país extranjero²⁴⁰; en definitiva de las consecuencias del exilio. Es, entonces, cuando las obras comienzan a cargarse de inquietudes personales que poco a poco se vuelven universales y se liberan de la función didáctica e informativa. En ese momento Díaz escribe *Ligeros de equipaje*, el diálogo de una actriz con sus más profundos recuerdos e inquietudes antes de salir a escena; *Dicen que la distancia es el olvido*, donde los recuerdos atormentan a una víctima más del régimen dictatorial de Pinochet; *Muero, luego existo* (1985), que trata el tema de la emigración por motivos económicos; y *La otra orilla* (1986), escrita cuando la situación en Chile se encaminaba hacia actitudes más optimistas y en la que Díaz nos acerca a unos personajes donde la ingenuidad les lleva hasta la esperanza utópica, hacia ese deseo de encontrar la felicidad en otro país, en otra tierra, pero que termina con una tremenda decepción.

²³⁹ *La puñeta* es una obra-collage de una gran carga política basada en una creación colectiva del grupo Aleph, *Érase una vez un rey* (Chile, 1972) y que contiene fragmentos de Nicanor Parra (1914). La obra fue estrenada por el grupo El Lebrél Blanco en Pamplona en el año 1977 y también por la Compañía Chilena de Teatro en 1978 en Chile.

²⁴⁰ Ante las numerosas dificultades y en el intento de adaptarse a las nuevas condiciones de vida, muchos exiliados pueden llegar a renegar de sus propios orígenes culturales y nacionales. Otros, en cambio, se aíslan y no dejan que el contacto con la nueva cultura les enriquezca a nivel personal. En mi opinión no se debe abandonar nunca la propia cultura, pero tampoco cerrarse a las nuevas influencias.

Sabemos que es muy difícil establecerse en un país extraño sobre todo cuando hay marginación hasta en el teatro. De hecho, la mayoría de las obras de intelectuales exiliados quedan relegadas a una minoría que comparte la lengua (incluso en España) y las ideas. Nadie recibe con los brazos abiertos, sólo con el paso del tiempo y de forma gradual, la gente de teatro se va insertando en el nuevo espacio y adquiriendo sus claves culturales. Una solución para que ese proceso se agilice es que los temas localistas salten la barrera y entronquen con la universalidad.

En noviembre de 1984 Jorge Díaz termina de escribir *Las cicatrices de la memoria*, titulada en 1987 *Ayer, sin ir más lejos*, una pieza donde vuelve a tratar las relaciones de pareja pero en un doble contexto histórico: los años del franquismo y los primeros años de la estrenada democracia española²⁴¹. Aunque es una obra de desencanto, sin embargo, aún queda la esperanza de encontrar un futuro mejor; futuro que viene representado en la figura del hijo del matrimonio protagonista, que está al otro lado de la puerta escuchando discutir a sus padres, e indeciso, no sabe si entrar en casa o bajar corriendo las escaleras para olvidarse de una familia destrozada por la monotonía de la vida.

Además, durante su larga estancia en España, Díaz sobrevivió gracias a las realizaciones de guiones para la radio y la televisión. El autor considera que existe un nexo de unión entre el espectáculo teatral y el radioteatro, dos manifestaciones que pueden presentar un mismo tema pero con dos expresiones muy diferentes. “La radio es sugerencia sonora. El teatro es carnalidad, emociones transmitidas con muchísimos metalenguajes, aparte del literario. En ambos géneros se cuentan historias, pero las emociones llegan de otra manera”²⁴². Cuando se representa una pieza teatral en un escenario, su significado se completa con la aparición de signos gestuales, acciones, elementos que configuran el ámbito de la escenografía y contribuyen a la creación del universo que se quiere mostrar de manera visual e instantánea. Sin embargo, en un radioteatro las palabras de los distintos personajes deben ser precisas y las acotaciones deben crear sonoramente el mundo que rodea a esos seres que conocemos a través de lo que dicen y cómo lo dicen. La recepción física es mucho más restringida y el autor debe contar con la creación de situaciones mediante la imaginación del oyente.

²⁴¹ Jorge Díaz escribió en 1978 *Un día es un día* (“*La carne herida de los sueños*”) donde el dramaturgo se acuerda de los sobrevivientes de una guerra e intenta indagar en las diferentes conductas de los individuos marginados. La obra tiene como contexto la postguerra española y está inspirada en un trabajo del colombiano Jairo Anibal Niño (1941), *El monte calvo* (1975). Fue estrenada en noviembre de 1978 por el Teatro de Ensayo de Madrid en el Centro Cultural de la Villa de Madrid. Ese mismo año también escribe *La manifestación* (1978), pieza que analizamos en el siguiente apartado.

²⁴² *El lugar donde mueren los mamíferos*. Radioteatro. Manuscrito mecanografiado, Santiago de Chile, Biblioteca de la Escuela de Teatro, Cine y Televisión de la Universidad Católica de Chile, pág. 27.

En definitiva, Díaz nunca ha llegado a ser un exiliado, aunque sí se ha sentido como tal, un extranjero de ninguna parte que vivió alejado de sus raíces y que siempre mantuvo el contacto con su gente y con lo que estaba sucediendo en su país; circunstancias que le hicieron desarrollar una sensibilidad especial para tratar en sus obras temas como la pérdida de la identidad, la supervivencia en un país extraño, la soledad, etc. y que, de alguna manera, impedían que desde la distancia Díaz se olvidara de los suyos.

Pensamos que las obras más relevantes de este periodo se engloban dentro de tres grandes temas que hemos titulado como “El amor y el juego en las relaciones interpersonales”, en las que nos vuelve a recordar etapas pasadas; “Testimonio de dos mundos”, donde se recogen obras combativas y beligerantes; y “Los tiempos oscuros en la distancia del exilio”, piezas escritas para manifestar un periodo oscuro en la historia de Chile.

III.1. EL AMOR Y EL JUEGO EN LAS RELACIONES INTERPERSONALES

Durante esta etapa, Jorge Díaz vuelve a tratar las relaciones interpersonales como hizo en obras como *El cepillo de dientes* o *El velero en la botella*, que se vinculan, como ya dijimos anteriormente, con la tendencia que busca el sentido del hombre en el mundo y el significado de su existencia desde diferentes perspectivas como el realismo poético, el absurdo o el expresionismo. Las principales piezas que se insertan dentro de ésta son *Mata a tu prójimo como a ti mismo*, *El locutorio*, *Ecuación*, *Un ombligo para dos*, *Oscuro vuelo compartido* y *Piel contra piel*. Todas ellas tienen en común la existencia de un juego cíclico que ayuda a sobrevivir a esos personajes insertos en un mundo que les resulta doloroso y hostil. Incapaces de hallar el amor y la comunicación fructífera, salvo alguna excepción, sienten un miedo atroz que les impide abandonar su ritual particular; por eso, aparece la muerte, real o metafórica, como la única solución a sus vidas.

III.1.1. *MATA A TU PRÓJIMO COMO A TI MISMO*

La obra fue escrita en octubre de 1974 en Madrid. Se estrenó el 3 de junio de 1976 por la compañía de teatro El Tragaluz en el Teatro Quart 23 de Valencia (España) y en enero de 1983 por Pflazthater en Kaiserslautern (República Federal Alemana). Existe una segunda versión, titulada *Esplendor carnal de la ceniza*, que fue reescrita el 23 de julio de 1984 también en Madrid y estrenada el 5 de noviembre de ese mismo año por el Teatro del Alma en el teatro El Conventillo de Santiago de Chile. En 1975 obtuvo el Premio Tirso de Molina, otorgado por el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, quien la publicó en 1977.

Para esta obra en tres actos, Jorge Díaz recurre al mandamiento de Cristo “Ama a tu prójimo como a ti mismo”, símbolo de amor, vida y optimismo; para retocarlo y darle un nuevo significado donde se contraponen las ideas de vida y muerte. Si en las Sagradas Escrituras el amor es visto como una forma de vida, de la misma manera el título de Díaz causa un efecto parecido convirtiendo a la muerte en esa forma de vida que necesita de la violencia y la ausencia de libertad para sobrevivir. No obstante, el autor escoge un nuevo título para la pieza, que se publica en *Antología Subjetiva: Esplendor carnal de la ceniza*, bajo el subtítulo de *Mata a tu prójimo como a ti mismo* y prologada con unas palabras de Ramón J. Sender (1901-1982) que nos inician en ese mundo dramático creado por Díaz: “Personajes destructivos, sin esperanza / Diálogo cruel, cortante, duro, violento”²⁴³. Eduardo Guerrero comenta que las palabras “esplendor carnal” de la segunda versión parten de un concepto dionisiaco de la sensualidad floreciente y vitalista que al unirse con la palabra “ceniza”, logra que se contrapongan los conceptos de vida y muerte, la dualidad entre contrarios, como en el primer título creado por Díaz²⁴⁴.

²⁴³ Jorge Díaz: *Esplendor carnal de la ceniza*”, en *Antología subjetiva, op. cit.*, pág 443.

²⁴⁴ Dionisio es considerado una “deidad infernal. Símbolo del desencadenamiento ilimitado de los deseos, de la liberación de cualquier inhibición o represión. Nietzsche llamó la atención sobre la polaridad de lo apolíneo y lo dionisiaco, como extremos del arte y de la vida, atrayendo hacia el orden y hacia el caos y también, en consonancia con el instinto tanático de Freud, hacia la existencia y la eternidad, o hacia el autoaniquilamiento. Lo insaciable del dios griego, que se supone venido de Asia Menor o de Escitia, se muestra en los atributos que se le adjudican comúnmente: el tirso rematado en el símbolo fálico de la piña; la serpiente, el caballo, el toro, la pantera, el macho cabrío y el cerdo. Según Jung, el mito de Dionisio significa el abismo de la 'disolución apasionada' de cada individualidad humana, a través de la

La trama parece situarse en un lugar, España, después de la Guerra Civil; sin embargo, la obra hace referencia a un universo mucho más amplio. La acción sucede en una vieja casa, vacía y abandonada, reflejo de un tiempo pasado más alegre y completo; donde hay muebles antiguos tapados con sábanas blancas, que parecen ocultar aquello que les lleva a recordar el dolor de los acontecimientos pasados. Este espacio dice mucho de sus personajes, seres incapaces de aceptar unos hechos que les condicionan y les niegan a vivir, de manera inconsciente, el presente. Entre los objetos cubiertos se encuentra un espejo, el cual las mujeres evitan para no tener que mirarse y finalizar con sus juegos vitales. El encierro de esas cuatro paredes nos sumerge en la soledad de las dos protagonistas, insertas en un ambiente de violencia y reclusión en el que todo parece transitorio y donde se carece de cualquier elemento de vida. El tiempo también parece suspendido. No sabemos con certeza cuál es el principio o el final. La repetición cíclica de unos juegos macabros confunden al espectador causando la desvinculación con la realidad (“Nada es verdad en esta casa. Además no me acuerdo. He olvidado hasta mi nombre... Estoy cansada”²⁴⁵).

Las dos mujeres protagonistas son dos hermanas: Nuncia, un ser reflexivo, intelectual, que medita todo lo que piensa, simboliza la esterilidad, viste de negro y prefiere mantener las puertas y ventanas cerradas. Poncia es su opuesto, un ser contrario y enloquecido que convierte a la violencia en un elemento vital y siempre latente en ella. Es quien representa la vida y así se muestra en sus palabras y en pequeños actos como abrir las ventanas y vestirse de blanco. No obstante, ambos personajes se asemejan a fantasmas atrapados en esa vieja casona derruida y abandonada por el paso del tiempo. De esta forma, surge entre ellas el enfrentamiento entre lo lógico y lo ilógico, entre la intelectualidad de la reflexión y la sensibilidad más pura; y que conduce a ambas hacia la violencia y la muerte (“Me ha empujado por la escalera, me ha disparado desde la azotea, me ha tratado de asfixiar con un almohadón, me ha clavado un cuchillo de cocina...”, pág. 13). Padecen una frustración individual que

emoción llevada al paroxismo y en relación con el sentido pretemporal de la 'orgía'. Es un llamamiento del inconsciente”. Juan Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos, op. cit.*, pág. 175.

²⁴⁵ Jorge Díaz: “*Mata a tu prójimo como a ti mismo*”, en *Ceremonias de la soledad*, Santiago de Chile, Nascimento, 1978, pág. 17. A continuación citaremos por esta edición.

radica en la carencia de afecto, de sexo con respecto a los hombres, y que nace de la incapacidad de rehacer sus vidas después de la sucesión de unos hechos que quedaron sepultados en el tiempo y que rompieron el equilibrio formado por un trío de hermanas²⁴⁶. Nuncia, Poncia y Salvia representaban la armonía perfecta (“Las tres descubrimos nuestros cuerpos al mismo tiempo. Nos acariciábamos hasta dormirnos. No necesitábamos a nadie. Era perfecto. El menor estremecimiento de una lo sentíamos todas”, pág. 39), las tres juntas eran autosuficientes, por ello con la marcha de Salvia ese equilibrio se quebró, desapareciendo lo creativo del ser y convirtiendo a las otras dos hermanas en miembros estériles del cuerpo (“¡La única preñada aquí soy yo! ¡La única que suelta jugos y limo verde soy yo! Tú sólo tienes sudores ácidos de hembra virgen”, pág. 26). Éstas se caracterizan por simbolizar la carencia de vida en contraposición a su hermana Salvia, cuyo nombre nos remite a una planta y recuerda fonéticamente a la palabra “savia”, elemento vivificador que vendría a significar a la hermana inteligente, poseedora de la energía y de la fertilidad, de la vida dentro de sí misma. Por ello, cuando ésta se enamora del soldado herido y se queda embarazada de él, se desata un conflicto familiar que termina con la muerte del padre y la expulsión de la tercera hermana de la casa.

Desde ese momento, ambas se muestran ansiosas y celosas de su hermana, hasta el punto de reprimirse y flagelarse mediante ritos sagrados. Se trata de juegos violentos, morbosos, sexuales y sádicos, frutos de sus secretos, de sus fantasmas y que utilizan como modo de aceptar y reconciliarse con ese pasado trágico que rompió de manera violenta el equilibrio formado por las tres mujeres.

NUNCIA. –No tiene nada que contar. ¿De qué va a hablar? ¿De nuestra manera de vivir?...

PONCIA. –¿Nuestra manera de vivir?... (*Se ríe*). ¡Nuestra manera de morir, querrás decir! Nuestros juegos secretos... nuestros deseos... todo. (pág. 29).

Después de negar a su hermana y toda capacidad de amar y procrear, sus rituales forman parte de la activación de un proceso que las haga sentirse vivas, y que puede encontrarse tanto en la base del

²⁴⁶ Según el *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot, el número tres representa la síntesis espiritual (recordemos la Santísima Trinidad) y es la resolución al conflicto planteado por la dualidad. Además simboliza el equilibrio y la perfección. Para mayor información véase: Juan Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos, op. cit.*, pág. 336.

afecto como de la violencia. Es un intento de aferrarse a la vida, aunque para ello tengan que recurrir a la destrucción. Para lograrlo necesitan a alguien foráneo y vital, que no se encuentre en su mismo mecanismo de vida, que ponga orden y haga justicia. A través de un anuncio en el periódico, buscan a un muchacho para poder reconstruir, a su manera, la unidad perdida; a un subordinado al servicio de unos juegos cíclicos, que llevan a las dos mujeres a experimentar emociones extremas en situaciones límites y angustiosas, donde lo grotesco y lo deforme están muy presentes.

PONCIA. *—(después de un silencio y con una inesperada sinceridad y desgarramiento). Me siento sola, aislada... (Vacila)... vieja. De pronto, vienen jóvenes como tú, y todo esto se anima, se llena de violencia, de miedo, de vida... Porque la vida es eso: violencia. Y yo quiero vivir... Y sólo me siento viva cuando ocurre todo lo que está ocurriendo ahora. (pág. 19).*

En esta pieza extraña, llena de símbolos complejos, Díaz viola temas considerados tabúes como son la violencia y la sexualidad, que aparecen junto a lo religioso (fijémonos simplemente en el primer título propuesto por el autor) como temas dominantes en la obra. Sus dos protagonistas están hambrientas de deseo, pero se flagelan y reprimen como si de un rito sagrado se tratase. Estos actos son ejecutados de forma ceremoniosa por unos personajes que entienden la religiosidad como una forma de unirse y de relacionarse. Por ello no es extraño que jueguen a ser otros, a interpretar roles de ese pasado lleno de sentimientos de culpa (“Nuncia, querida, qué manía tienes de destripar los almohadones. Siempre tienes que salirte del papel”, pág. 28). A veces, esos elementos rituales nos hacen pensar en la misa negra o en algún candombe diabólico y quedan reducidos a una simple repetición de acciones sin sentido.

El MUCHACHO se sobresalta cuando estalla una música ceremonial a todo volumen. Una especie de réquiem trágico. El MUCHACHO retrocede hacia el fondo cuando ve aparecer a PONCIA y NUNCIA vestidas con grandes túnicas. NUNCIA, con un tul negro sobre la cara como una viuda, y PONCIA con un tul blanco sobre la cara como novia. Mientras la música llena todo el recinto. Ellas se desplazan hasta la mesa con ritmo ceremonial. PONCIA se sienta. NUNCIA, de pie, levanta un poco la tetera como si fuera un cáliz. Luego sirve el té. Ahora toman el té con una lentitud sacramental. Se quedan rígidas e inmóviles. (pág. 15).

Estos gestos constituyen una forma de comunicación no verbal que logra expresar en ocasiones mucho más que la palabra y que, en este caso, manifiesta un estado de automatismo sin alma que está

al servicio de la risa. Esta especie de 'actos ceremoniales', en los que separamos la forma del contenido, hacen que las protagonistas se asemejen a simples marionetas que repiten sin pensar una serie de actos preestablecidos y a los que pretenden conferir un carácter solemne. Las dos mujeres se mueven de forma rítmica como si estuvieran en un trance, gestos que parecen ocultar la violencia volcánica que les hierve dentro y está lista para estallar. Nuncia revela que la liturgia que practican es una obsesión que les persigue desde niñas, que continúa también ahora de viejas y les lleva a profundos momentos de histerismo.

NUNCIA (*Vuelve al ensueño*). –Todas las semanas enterrábamos animalitos, insectos, pájaros... Yo los mataba. Tú les cortabas flores... Cantábamos... ¿Qué cantábamos?... (*Tararea*)

A la nana, nanita, nanita ea...

¿Era eso?... No creo.

Encendíamos una vela robada, como ésta... Yo, después de matar a los bichos, me aburría. Tú no.

Tú solo entonces empezabas a divertirte... las flores... el canto... (*Deja de peinarse y mira el cuerpo*). Nunca hubo sangre. Me habría dado asco... Ahora tampoco... (págs. 23-24).

Desde la infancia, la muerte está muy vinculada a sus vidas como un juego; hasta el extremo de ser considerada como una manera de sobrevivir al día a día. La nana que cantan y que recuerda a la poesía de Federico García Lorca, se aleja de un lenguaje destinado a dormir a los niños, para convertirse en un elemento cotidiano donde la parca está presente desde su niñez. (“A la nana, nanita, nana, nanita, ea, / que cierre los ojitos que yo la vea. / Le cantaré otra nana para que duerma, / que quiere verla dormida pero no muerta”, pág. 23). Su eterno juego vital también se transforma en su única forma de comunicación. Su lenguaje está lleno de ambigüedad, de fuertes connotaciones mortuorias y eróticas (“Sólo las personas vírgenes pueden matar porque sí, matar sin razón, ciega y gratuitamente... Y tú eres virgen, claro...”, pág. 10), que pueden llegar a resultar lascivas (“El chillido de los roedores violándose en la oscuridad, los grandes mamíferos rugiendo de celo, los insectos devorándose el sexo después del amor...”, pág. 27) y que representan el mundo en el que viven. Sin embargo, a veces, ese lenguaje se torna poético al interpretar Poncia el rol de mujer embarazada.

PONCIA. –Siento que la tierra está llena de vientres reventando como burbujas, de

embriones ciegos, de líquenes. Siento la hinchazón progresiva de los pechos de todas las mujeres del mundo, los ríos de leche, las palpitaciones, los desgarros. (pág. 26).

Su objetivo no es vivir sino morir de forma diaria; ya que se convierte en el único castigo posible al crimen cometido y la única alternativa de reposo. Ambas son conscientes, en algunos momentos de lucidez, de que viven como si estuvieran muertas, recordando ese pasado que las condiciona y sin tener la capacidad de crear nada nuevo. Sin embargo, la muerte parece simbolizar una transformación en la personalidad de los protagonistas. En un principio, parece que Poncia contrata al Muchacho para matar a Nuncia, puesto que, aparentemente, la relación entre las dos hermanas es de odio y violencia, acto que las anima y llena de vida. En esa relación basada en el sometimiento existe un cambio. El Muchacho, tímido al comienzo, indaga en sus vidas, descubre el pasado y se integra de manera activa después en los juegos, convirtiéndose en el hijo de Salvia que ha vuelto para vengarse (“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 dije!... Vine por el anuncio. Nunca creí que... No tengo nada que ver con ustedes ni con ese desertor... Era un juego”, pág. 44). La situación se invierte y el muchacho sobrepasa las expectativas iniciales al asumir la dirección de los roles llevados a cabo. Al final las apariencias engañan y es la propia Nuncia, representante de la esterilidad, la que decide dejar la casa como símbolo de la búsqueda de la vida verdadera como creación (“¡Vámonos de aquí! Todavía se puede salvar algo de nuestras ruinas [...] No tengo nada que llevar. Sólo el dinero y el abrigo”, pág. 42).

Para lograr esa tensión dramática, Díaz incorpora el factor sorpresa a través de la inversión de lo inesperado. Cuando se cree que las cosas son de una determinada manera, el autor nos conduce por caminos opuestos. De ahí nace el sarcasmo y el humor negro que, junto con la ambigüedad, dejan al espectador confundido entre la realidad y la ficción. Ya no se sabe qué es verdad y qué es invención en las representaciones que hacen las mujeres en esos juegos que tienen como base la violencia como expresión de su vulnerabilidad. Todo puede ser inventado porque en esa casa nada ni nadie es seguro (“Tú mismo, a lo mejor, no existes. Quizás yo te he inventado”, pág. 31); ni tampoco el pasado, ni el presente, ni el futuro.

NUNCIA. –No tenemos pasado.

PONCIA. –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.

NUNCIA. –Sólo me interesa el presente. (*Al Muchacho*). ¡Vete de aquí!

PONCIA. –También, claro, tenemos un presente, con muchachos que vienen y se van, con agonías... ¡Y el futuro, que es él! (*Señala al Muchacho*). (pág. 30).

En definitiva, en esta obra de estructura circular, los personajes femeninos se dejan llevar por la represión de unos impulsos eróticos infantiles que afloran como una forma de lucha para ocultar sus miedos y angustias más profundas. Por ello, y con la ayuda de un extraño, necesitan inventarse juegos enfermizos de dominación y muerte, que constituyen su único medio de comunicación, y que les permiten crear un mundo propio que utilizan para repetir las experiencias agradables a su voluntad, creando el sentido lúdico de su existencia. Necesitan de ellos para sobrevivir, pero no se quedan en puros juegos eróticos, van mucho más allá. Buscan los extremos de la mentira, la violencia, el sexo, el odio, los celos y la muerte hasta el punto que el mismo juego puede volverse contra ellas para conducir las a la más absoluta soledad.

III.1.2. *EL LOCUTORIO*

Jorge Díaz escribe esta pieza en un único acto, también titulada *Contrapunto para voces cansadas*, en 1976. Fue estrenada por el grupo Ecuación el domingo 2 de enero de 1977 en el Colegio Mayor Pio XII de Madrid, con la dirección de Antonio Álvarez Cano. Recibió el Premio Valladolid de Teatro Breve de 1976 y fue representada por el Aula de Teatro de la Universidad de Valladolid en septiembre de 1979, en la sala de la Caja de Ahorros Provincial de Valladolid. *El locutorio* también se publicó en un libro, junto a *Ceremonia Ortopédica* y *Mata a tu prójimo como a ti mismo*, bajo el título de *Ceremonias de la soledad*.

El título proviene del latín “locutus”, acto de hablar; y hace referencia a ese lugar de encuentro donde la pareja protagonista crea una nueva realidad personal a través del lenguaje. Se trata de dos voces ya cansadas que se desafían, concuerdan de forma armoniosa entre sí y que, como en la música,

son capaces de combinar dos o más melodías diferentes.

Él y Ella no poseen un nombre propio con el cual identificarse y su edad avanzada agudiza la situación límite en la que viven envueltos en una profunda soledad. Alguien en algún momento les abandonó allí, como a la pareja de ancianos de *Ceremonia Ortopédica*. Son seres olvidados, quizás por un hijo que marchó de su lado sin mirar atrás, pero del que todavía se sienten orgullosos (“Cuando empezó a caminar pensé que era para andar junto a nosotros, pero se marchó sin mirar hacia atrás”²⁴⁷, pág. 22). Sienten que son presos en un lugar donde les obligan a vestir con ropas extrañamente blancas y simples, que nos recuerdan al uniforme de algún hospital o sanatorio. Aunque el espacio es un lugar blanco, limpio y cómodo, donde no hay nada que temer; estos personajes le tienen un miedo atroz. Existe encima de ellos una atmósfera opresiva, restrictiva y normativa que los mantiene encerrados y los convierte en seres absolutamente vulnerables que realizan actos carentes de sentido. Los directores de ese supuesto sanatorio, a los que nunca se les ve, representan de manera simbólica tanto el poder represivo como las fuerzas incomprensibles que rigen el mundo, y se identifican con un cierto orden social y cultural, sabedor de valores morales. De nuevo aparecen la violencia y el miedo como dos sentimientos íntimamente ligados.

Cada sábado repiten una entrevista, donde crean identidades ficticias que se vuelven reales para cada uno de ellos. Eso otorga a la pieza el carácter cíclico tan presente en las obras de Jorge Díaz. Sin embargo, entre ellos se opone una reja, elemento físico que les impide acercarse, unirse, ayudarse para salir de esa situación. El único contacto que tienen es a través de la yema de los dedos. Tampoco existe una diferencia entre la zona para visitantes y para internados, ambos representan los dos roles. Son dos espacios idénticos que hacen referencia a la equitativa condición de los dos ancianos (“ÉL. - En realidad, nunca me había fijado: las dos partes del locutorio son exactamente iguales. ELLA.-En los dos lados podría estar el enfermo. ÉL. -El loco, hablemos claro”, pág. 11). Él da a entender que es Ella la que está recluida; en cambio, ella afirma lo contrario. Sin embargo, él actúa como figura

²⁴⁷ Jorge Díaz: “*El locutorio (Contrapunto para voces cansadas)*”, en *Ceremonias de la soledad*, op. cit., pág. 22. A continuación citaremos por esta edición.

protectora con ella, quien se muestra débil y confundida en numerosas ocasiones. El hecho de atribuir al otro un estado de enfermedad otorga a la estructura interior de la obra la circularidad.

ÉL. —Y yo también he venido a visitarte. Los dos decimos la verdad. ¿Por qué íbamos a mentir? Luego, o los dos estamos internados aquí sin darnos cuenta o los dos vivimos afuera, en libertad, y nos reunimos aquí cada semana para intercambiar manzanas, fresas y palabras de aliento. (pág. 11).

La circularidad temporal se estanca dentro de ellos y les produce un miedo desmesurado al tiempo indeterminado que transcurre. Sus vidas se muestran insertadas dentro de una mecánica en el que existen dos tiempos diferentes: el 'real' que transcurre en escena y 'el tiempo de la vida', inventado por ellos mismos con un pasado compartido. Para ello y durante meses han llevado a cabo una actividad que, aparentemente, carece de sentido: la de visitar a alguien desconocido. Además son incapaces de resolver ese conflicto de desconocimiento en el que ambos se hallan, por lo que vuelven de forma reiterada una y otra vez a sus dudas y preguntas sobre una realidad que intentan validar para romper con su más absoluta soledad.

Al comienzo de cada encuentro siguen unos formalismos sociales establecidos; sin embargo, a medida que avanza la conversación resulta paradójico que estos dos ancianos, que parecen psíquicamente perfectos y poseedores de personalidad, estén recluidos en esa especie de sanatorio. Sus reflexiones no parecen propias de personas que sufren alteraciones psicológicas, sino de seres humanos que, conocedores de la condición del hombre contemporáneo, intentan liberarse de las ataduras de este mundo creando un lenguaje que sí logra una comunicación auténtica. Si éste ha perdido su eficacia como componente comunicador, sólo mediante la gestación de un nuevo referente, aunque esté al servicio de la mentira, será posible su regeneración. Ya no importa que enmascare la realidad si se convierte en un elemento altamente poético con el que poder imaginar y fantasear.

Sin nadie que les visite, inventan el juego para sobrevivir a su reclusión. La palabra es el medio por el que optan para crear una historia pasada en común, llena de recuerdos cotidianos. Ella es la encargada de darles la identidad que necesitan y que se reafirma cuando Él la nombra como Elisa o Aurora. La comunicación es entendida tanto como un contacto físico en el pasado, como un contacto

verbal en la situación presente. Mediante el acto lingüístico se posibilita la unión entre ambos y la proyección de una relación ficticia en un futuro juntos, fuera de esas cuatro paredes de reclusión. Seguros del pasado, el presente les es desconocido; no obstante, logran un mínimo de verdad a través del lenguaje. La creación de un espacio nuevo, regido por nuevas leyes, se vuelve tan legítimo como la propia realidad. Abre, incluso, posibilidades que negaba el espacio considerado 'real'. Por ello, el acto creativo es visto como una vía de acceso a la verdadera comunicación con el ser individual y personal, quien descubre en la palabra justa la verdadera razón para vivir.

Surge en ellos el amor, como lo único importante y verdadero, inventado a través del lenguaje. Entre ambos ha nacido un sentimiento que convierte a su historia en algo real y auténtico; porque los recuerdos son lo único que les queda. El amor es visto como una fuerza interior que no sólo ayuda a sobrevivir, sino que da la ilusión para empezar una vida nueva alejada de la muerte, en todos sus diferentes sentidos. La salvación posible a esa situación alienante y de desconocimiento en el que viven. Por ello, se proponen un futuro en común y niegan la vejez recordando la juventud de un pasado y los proyectos que tenían hace cincuenta años.

ÉL. –Ya lo sé. Es por poco tiempo. Nos iremos a una habitación con cuarto de baño. Seguro que encuentro algo frente al mercado.

ELLA. –(*Ansiosa*). ¿Tú crees?

ÉL. –Que se puedan ver los puestos de fruta desde la ventana.

ELLA. –Y la pescadería y las verduras.

ÉL. –Y las mermeladas y las flores.

ELLA. –(*Esperanzada*). Sí, todo eso. Con una ventana basta. Nos arreglaremos con muy poco. Yo misma te arreglaré la ropa, te prepararé el pescado y la sopa.

ÉL. –Podremos estar juntos.

ELLA. –Y reírnos.

ÉL. –Y hacer planes...

Un silencio desolado.

Dijimos esto mismo hace cincuenta años, las mismas palabras. (págs. 18-19).

Una fotografía hace más evidente ese pasado matrimonial que ambos compartieron. Al igual que la evocación en torno al contacto físico que un día hubo entre los dos y que funciona como ayudante de ese recuerdo.

ELLA. –Deja tocarte la punta de los dedos, así...

Apenas se tocan.

Un silencio.

No, no me mientes.

ÉL. –¿Cómo lo sabes?

ELLA. –Lo sé. Hay muchas cosas que uno sabe con la punta de los dedos.

ÉL. –Muy pocas.

ELLA. –Muchas noches, en la oscuridad, después del amor, te tocaba con los dedos y sabía si me odiabas.

ÉL. –Nunca te odié. (págs. 12-13).

No obstante, los reglamentos de ese lugar impiden incluso que sueñen como dos adolescentes su actitud frente al sexo. De nuevo se manifiesta el temor a que las conversaciones se repitan cada sábado, que la circularidad marque sus vidas absurdas mediante un juego que se reitera continuamente y que empieza y termina con el sonido de un timbre. Desde su ignorancia, nace en ellos un sentimiento de culpabilidad, que resulta de esa situación de marginalidad e incomunicación en la que están presos. Representan la vulnerabilidad absoluta al no saber por qué sienten que han hecho algo negativo para estar en ese encierro.

ELLA. –No sé. A veces pienso que no estás enfermo, sino castigado.

ÉL. –¿Preso?

ELLA. –Aislado por algo que has hecho.

ÉL. –Que hemos hecho, Elisa. Es tan fácil sentirse culpable. Confesaríamos cualquier cosa.

ELLA. –No hacen nunca preguntas, pero, de alguna manera, acusan. (pág. 15).

Al final la farsa se derrumba cuando ella confiesa su verdad como acto de despedida. Se da cuenta de que las esperanzas de un futuro juntos están insertas en un tiempo ya muerto y acabado (“Ese tiempo ya lo vivimos. Está muerto”, pág.20). Ella se siente cansada y olvidadiza, como si el final vital estuviera próximo (“No me duele nada. Es como si no sintiera el cuerpo, la niebla, un cansancio...”, pág. 16). Hasta ahora parecía que ningún personaje creado por Díaz se atrevía a romper las reglas de ese juego llevado a cabo. Sin embargo, el amor y la muerte son las motivaciones que le ayudan a Ella para confesar al anciano su realidad y terminar con el mecanicismo del juego.

ELLA. -Que no me llamo Elisa, lo siento. No soy la mujer que usted viene a visitar. Le he engañado durante todos estos meses. Usted me llamaba Elisa y yo fingía ser ella, pero no lo soy. Me llamo Aurora. Nunca le había visto hasta el día en que me hice pasar por ella por primera vez. No sé quién es... esa Elisa. No he oído hablar de ella. Debe haberse marchado o debe haber muerto. Aquí no le dan importancia a esos detalles. Desaparece gente todos los días...

La mujer a la que viene a ver todos los sábados ya no existe o, por lo menos, no está aquí. Me gustaba verle todas las semanas. Me inventé recuerdos, deseos, remordimientos. Ya puedo hablar con mucho detalle de nuestra vida en común, que nunca existió. (pág. 24).

Tras el fallecimiento de ella sólo queda como real el discurso creado de ambos. La ficción se vuelve existencia cuando es el producto de una comunicación auténtica y fructífera cuyo objetivo, en este caso, es la supervivencia. Se trata de un discurso que aleja la muerte y hace posible la vida.

ÉL. –Yo lo sabía. Lo sabía todo el tiempo. No me refiero a tu cariño. Sabía que no eras Elisa. Todas estas semanas he vivido pensando en el locutorio, en esta mujer vieja, asustada y tierna que eres tú. Y así se me fue borrando la Elisa verdadera, a la que yo tendría que visitar o la que me tendría que visitar a mí. Y ya no me importaba nada...

Ahora, todos los recuerdos que tengo, todo mi pasado, es el que inventamos tú y yo, engañándonos mutuamente. Tú tratabas desesperadamente de adivinar mis recuerdos de viejo y no sabías que yo los inventaba para ti; pero ahora son la única cosa real que me queda, aparte de ti. Ya no quiero saber si tú o yo, o los dos, estamos recluidos en un sanatorio, si estamos locos, ahora sólo importa sobrevivir para seguir inventando una vida pasada creíble, seguir inventando un amor compartido, seguir inventándolo todo. Yo sólo vengo al locutorio a eso: a empezar a vivir... Sí, Elisa, aunque no lo creas, estamos empezando a vivir...

Elisa, cuando se quiere a alguien, uno se aleja de la vejez, se aleja de la muerte. (págs. 26-27).

En conclusión, Jorge Díaz nos conduce a un mundo carente de propósito, a un universo grotesco y absurdo en el que los personajes se encuentran perdidos. No saben ni quiénes son, ni que hacen en ese lugar, ni siquiera por qué los acusan. Son conscientes de su incapacidad para comprender, recordar y enfrentarse a una situación presente donde no hay salida; sin embargo, la persistencia en ese mundo de máscaras les lleva a inventar ficciones amparados en el miedo, y donde el lenguaje es el medio de elidir la más cruda realidad. Es el único camino para la búsqueda del descubrimiento de la verdadera razón para vivir. La incomunicación sólo lleva a la más absoluta soledad, de ahí la creación de un pasado juntos. No importa lo absurdo que sea el mundo, lo importante es vivirlo y amar profundamente, entendiendo el amor como contacto y comunicación con el otro. El objetivo de la obra es mostrarnos el rito que rescate el verbo original y verdadero, que permita un vínculo puro entre el ser humano y su realidad.

III.1.3. ECUACIÓN Y UN OMBLIGO PARA DOS

Ecuación y *Un ombligo para dos* guardan muchas semejanzas: el tema de la incomunicación, sobre todo en las relaciones amorosas, está muy presente. Éste ha sido tratado por Jorge Díaz desde *Un hombre llamado Isla* y obtiene su mayor desarrollo en *La orgástula*, pieza en la que el lenguaje, trivial y previsible, alcanza su mudez total. Además, como es habitual en otras de sus obras, recurre a la presencia del humor como elemento para afrontar y enfrentarse a la situación existencial.

Ecuación es una obra en un acto escrita en marzo de 1979 en Madrid (existe una primera versión fue titulada *La corrupción del Ángel Cibernético*, escrita en Madrid en 1971 y estrenada en 1972 en San Sebastián). Se estrenó en octubre de 1979 por el grupo Teatro de Montserrat Julió en el Café-Teatro de Zaragoza. Fue finalista en el Premio Teatro Breve de Valladolid durante ese mismo año. El título hace referencia a la “igualdad que contiene una o más incógnitas”²⁴⁸ y nos presenta la relación amorosa de dos personas tan semejantes aparentemente que se desconocen de manera profunda; porque siempre queda algún rasgo oculto por resolver. El dramaturgo introduce la pieza con una cita de Irwin Allen Ginsberg (1926-1997), poeta beat estadounidense, que hace referencia al amor como carga que mueve todos los actos del ser humano.

El peso del mundo
es amor
Bajo la carga
de la soledad
Bajo la carga
de la insatisfacción
el peso
el peso que llevamos
es amor
No hay descanso
sin amor
No se duerme
sin sueños de amor
sean helados o demenciales
obsesionado con ángeles
o máquinas
el deseo final

²⁴⁸ Jorge Díaz: “*Ecuación*”, en *Estreno: Cuadernos de Teatro Español Contemporáneo IX*, 2 (otoño de 1983), pág. 17. A continuación citaremos por esta edición.

es amor (pág. 17).

En una cámara negra, donde el único elemento que existe es una gran computadora con pilotos encendidos que parpadean, nos presentan a la pareja protagonista: Él N° 3543201 y Ella N° 35432001. Ambos se encuentran de manera fortuita como pareja ideal a través de una computadora. Se trata, en un principio, de seres idénticos, programados para ser marido y mujer y compartir los mismos deseos, gustos, enfermedades, debilidades, etc. Ella aparece en escena mordiendo una manzana, hecho que hace referencia a la primera pareja de la humanidad: Adán y Eva. Representa al estereotipo de mujer que trabaja como chica de la limpieza, lleva puesto un delantal y friega el suelo acompañada de un cubo y una fregona. Él, en cambio, conserva cualidades de hombre elegante y desenvuelto. Pero los dos están insertos dentro de una sociedad que posee unos valores morales caducos y confusos. No sólo equivocan el significado de la auténtica virginidad, necesaria para llegar al matrimonio, sino que elevan a sentido de erótico el acto de superponer las perforaciones de sus tarjetas identificativas.

A lo largo de todos estos años, su vida ha tenido como único objetivo el de encontrar a su otro yo, a ese ser con quien comparten un número otorgado por una computadora; por ello se sienten tan unidos. Esto les impide disfrutar de la experiencia de conocerse. No saben nada el uno del otro porque no les interesa; son dos seres tan iguales que en su relación todo está dicho y sentido. Con unos mismos pensamientos, unas mismas sensaciones, unas mismas ideas, no necesitan comunicarse, ni hacerse preguntas, ni formular ningún pensamiento en voz alta, porque de antemano conocen la respuesta. Sus conversaciones son en realidad frases entrecortadas. No tienen nada que aportar a su relación para enriquecerse como personas.

ÉL. –Estaba pensando...

ELLA. –Ya sé: que cuando se es igual a alguien ya no hay que hacer preguntas... Basta con preguntarse a sí mismo y responderse uno mismo. ¡Y ésa será la respuesta de la otra persona!

ÉL. –Y por lo tanto, no hay necesidad de formular ningún pensamiento en voz alta. Uno puede dialogar consigo mismo mentalmente y es como si se dialogara en voz alta con la otra persona.

ELLA. –Si lo que yo siento es lo que tú sientes, entonces tú, cuando te piensas a ti mismo, me estás pensando a mí.

ÉL. –Y no hay necesidad de hablar.

ELLA. –No es una relación silenciosa. (págs. 20-21).

Están tan felices de ser iguales (“Como dos gotas de agua”, pág. 19) que la diferencia sexual pasa a un segundo plano. El sexo deja de ser el verdadero acto de unión entre dos seres, para convertirse en una pequeña diferencia orgánica sin importancia, cargada de una ansiedad insoportable que debe desahogarse.

ÉL. –Obsérvelo fríamente: membranas, tejidos... igual que su codo o su nalga o su talón... y por supuesto, igual que mi rodilla o mi oreja. ¿Qué diferencia hay entre mi ombligo y su sexo?

ELLA. –Bueno, mirándolo así, yo creo que...

ÉL. –¡Ninguna! Claro, hemos magnificado en forma delirante esos trozos de piel hasta producirnos una ansiedad insoportable y, como es lógico, queremos desahogar esta ansiedad. Y eso es el orgasmo. (pág. 19).

Todo se convierte en esa relación en frío, impersonal y vacía de significado. Hasta el acto ritual del matrimonio se transforma en una “nueva programación y superposición orgánica de dos metabolismos idénticos” (pág. 19), entre dos seres que nos hacen dudar de su condición de seres humanos de carne y hueso.

El amor deja de ser visto como un acto de entrega al prójimo para transformarse en un acto egoísta de amor propio (“Si tú te amas a ti mismo con delirio es señal de que me amas a mí, puesto que soy idéntica a ti”, pág. 21). Sólo parece existir el amor narcisista que, con el tiempo, se vuelve odio hacia sí mismo y hacia el otro. La desconfianza y el miedo les convierten en seres vulnerables, inseguros, desconfiados, cuya única defensa parece ser la violencia y la destrucción. La monotonía también es un hecho relevante que les lleva a desear un cambio y sólo se podrá sobrevivir regresando al comienzo, al punto de partida, y reinventarse a sí mismo. De esta manera, Ella se metamorfosea en un número decimal, el 0,5. A partir de ese momento, dejan de ser dos seres exactamente iguales (¿No lo eran en el fondo antes también?). Empiezan a dialogar, a conocerse, a interesarse el uno por el otro, a apreciar la imprevisibilidad de una vida propia (“Yo invento cada minuto. No lo programo jamás”, pág. 22). Sin embargo, al final la situación se vuelve insostenible. Las diferencias entre ambos son tan abismales que la comunicación ya no es posible. Además, lo distinto y original es siempre la peor

amenaza que debe hacerse desaparecer, lo que conduce a que él la estrangule violentamente.

ÉL. —¿No tienes miedo?

ELLA. —(Riéndose) ¿Por qué?

ÉL. —Porque voy a matarte.

ELLA. —(Aún riendo). Es absurdo.

ÉL. —Sí, por eso: porque es absurdo, porque eres un animal irreplicable, pero sobre todo, porque lo diferente es siempre una amenaza. (pág. 22).

El sistema en el que viven les domina, se sienten incapacitados para luchar contra él, destruirlo y cambiarlo. Él y Ella son dos seres vulnerables que encuentran en ese juego de base existencial una manera de sobrevivir a sus vidas. Al final, la estructura circular se repite, todo vuelve al comienzo. La destrucción de la comprensión entre el hombre y la mujer se torna en silencio, elemento que ayuda al falso amor que existe entre ambos.

En la línea de *Ecuación*, bajo la temática de la incomunicación y el aislamiento total, Díaz escribe en octubre de 1981 en Madrid *Un ombligo para dos*. Fue estrenada en enero de 1982 en Madrid en el Café-Teatro El Pavo Real. El título hace referencia al ombligo que nos ata a nosotros mismos, el mismo que nos ató en un pasado al vientre materno, en definitiva, a la vida. La pieza de un acto, en forma de Cabaret-Teatro literario, está basada en los dibujos de Jules Feiffer “The Lonely Machine” y tiene un contenido satírico y humorístico²⁴⁹. Fue estrenada en la sala café-teatro El Pavo Real el sábado 2 de enero de 1982 hasta el domingo 14 de febrero y del jueves 3 al domingo 20 de junio.

El dramaturgo sitúa la acción en un espacio prácticamente vacío, en el que sólo aparecen algunos cubos blancos que se utilizarán a lo largo de la pieza para convertirse en el mobiliario de una casa y cuya presencia constituyen una amenaza para el individuo, como en el teatro de Ionesco. Ahí viven

²⁴⁹ En la edición publicada en *Estreno: Cuadernos de Teatro Español Contemporáneo* Jorge Díaz comenta sobre el origen de la obra:

El autor quiere dar testimonio de su afecto por un espectáculo, basado en dibujos de Jules Feiffer, que el Teatro ICTUS de Santiago de Chile montó en 1968 bajo la dirección de Luis Poirot y con la colaboración del dramaturgo chileno Alejandro Sieveking. Lo vio en un viaje a Chile y le gustó mucho. Este montaje no tiene nada que ver con *Un ombligo para dos*, excepto su origen común en los dibujos de Feiffer.

Jorge Díaz “*Un ombligo para dos*”, en *Estreno: Cuadernos de Teatro Español Contemporáneo* IX, 2 (otoño de 1983), pág. 24. A continuación citaremos por esta edición.

Juan y Lola, los dos protagonistas de la obra, cuyos papeles son interpretados por el mismo actor. Juan es un ser deprimido, que está inserto en una sociedad que le impide ser él mismo. Se siente incomprendido e ignorado por un mundo que le rodea. Ni siquiera está seguro de ser considerado una persona en su totalidad.

JUAN. —(*Mirando al público sin agresividad*) Me deprime el teatro. Me deprimen las reuniones. Me deprime la gente en general. Me deprimen estos depósitos de cadáveres.

Bueno, en realidad, lo que me deprime es que los cadáveres no me acepten, no me reconozcan, me ignoren. [...]

La gente siempre hace lo que quiere hacer, nunca lo que yo quiero que haga. 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! [...]

... ¡y no soy nadie! Mientras más gente hay a mi alrededor, soy más insignificante.

¡Detesto las reuniones! ¡Odio las fiestas! Nunca encuentro en ellas una mujer que no me haga bostezar. *Nunca consigo descubrir a alguien que se parezca a mí...* (pág. 24).

Juan busca a su compañera ideal, a un ser de personalidad idéntica, y precisamente Lola parece ser ese complemento ya que muestra grandes semejanzas con él. El deseo de encontrar a una persona exactamente igual a uno mismo, les lleva a ambos a buscar una comunicación auténtica que dé sentido a sus vidas. Por ello, se establece entre ellos un juego verbal directo, ambiguo, lleno de continuas referencias sexuales y de respuestas a veces imprevisibles; en el que se permiten la creación de nuevas palabras como “falangetas”, “putedad”, “puteza” o “putencia”, a medio camino entre lo mundano y vil y lo moralmente correcto e inocente. Sin embargo, su intento termina en fracaso.

JUAN. —¿Cuándo podemos vernos a solas?

LOLA. —Ahora mismo te veo, querido, pero en forma bastante borrosa.

JUAN. —Debieras usar lentillas.

LOLA. —Es el whisky, cariño, no las dioptrías.

JUAN. —¿Puedo desnudarte aquí mismo?

LOLA. —¿Acaso estoy vestida? ¡Dios mío, qué vergüenza! No me había dado cuenta que estaba vestida.

JUAN. —¿Podemos hacer el amor esta noche?

LOLA. —Lo siento, tengo que lavarme los dientes. (pág. 24).

Con el mundo en su contra, Juan sólo halla como única solución el narcisismo, adorarse a sí mismo hasta el punto de seducirse. (“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... [...] Me estoy declarando a mí mismo y creo que me voy a aceptar””, pág. 25). Ninguno de los dos soporta una relación basada en el sometimiento y el desprecio. Para Juan, la mujer no es más que un estereotipo de sumisión e inferioridad.

¿Qué es una mujer para mí?...

Alguien que me lava las camisas y los calcetines.

Bien, ¿qué más?...

Alguien que afirma mi masculinidad cuando me repite: “Eres grande, pequeño”.

Bien, ¿qué más?

Una mujer también es un pretexto para tomarse un trago.

Bueno, está bien lo del agujero incorporado, pero eso es secundario. (pág. 25).

El sexo femenino queda degradado a un ser que puede ser intercambiable por “una amante de 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 que mejor que sobre a que falte” (pág. 25). Juan inicia con una lavadora una relación amorosa, complaciente y erótica. Para el espectador resulta extraño y chocante que una máquina actúe como un ser humano con sentimientos e ideas propias. Por primera vez, siente que puede hablar con “Ella” sin inhibiciones, ni máscaras; sin embargo, la relación tampoco es fructífera, y poco a poco surgen los insultos y descalificaciones que terminan en un odio mutuo y que se acentúan con la entrada en escena de Lola. Mientras Juan se debate entre dos posibles relaciones amorosas, se crean situaciones consideradas tópicas y comunes en las parejas, como discusiones matrimoniales con su correspondiente sentimiento de culpabilidad, abandono del hogar con la excusa de exceso de trabajo, o la desconfianza por una infidelidad (“Lo sé. Me engañas. Vas a la lavandería... o algo peor”, pág. 26); pero que al resultar entre un ser humano y una máquina se vuelven absurdas e ilógicas.

Terminada toda relación con la lavadora, Juan inicia un nuevo intento de juego amoroso con Lola, sin embargo la situación anterior se repite. Siguen siendo dos seres reprimidos sexualmente, desconocedores de cualquier aspecto relacionado con el sexo y su experiencia; por eso su relación es imposible, se sienten incomprendidos y son incapaces de mantener un diálogo lejos del absurdo, en el que la pregunta no se corresponde con la respuesta.

JUAN. –¿Puedo besarte castamente la frente, como despedida?

LOLA. –Lo siento. Un médico otorrino me besó la trompa de Eustaquio y me dejó embarazada. (pág. 26).

Ante un nuevo juego fracasado, sólo parece quedar como única solución la mirada hipnótica y fija hacia la televisión. Los medios de comunicación aparecen vistos como instrumentos de pérdida de personalidad y de tiempo. Forman parte de ese juego y contribuyen a la alienación total del hombre contemporáneo. La televisión marca sus vidas, rige sus valores, les atrapa hasta el punto de no poder separar su mirada de ella, aunque esté en blanco después del cierre de emisión. Los programas o series como Kojak, Baretta o Starsky y Hutch determinan su tiempo vital. Ya no existe más tiempo que el fijado por el gran medio de comunicación de masas.

JUAN. –¿Cuánto tiempo hace que vivimos juntos?

LOLA. –Pues no sé... ¿Cinco años?... No me hagas preguntas difíciles.

JUAN. –Déjame ver... ¿Fue antes o después de “Kojak”?

LOLA. –Fue mucho después de “Kojak”. Quizás cuando empezó “Baretta”. (pág. 28).

Al final, de la misma manera que se deshizo de su amante mecanizada, también hace lo mismo con Lola; no obstante, con una gran diferencia. Lola, se aleja del estereotipo de mujer sumisa, para marcharse con dignidad. Se despoja de su peluca y vestido como un hombre sale de forma apresurada detrás de Luisete, el hijo de la vecina. A Juan sólo le queda coger la peluca y con una actitud ceremonial, basada en palabras rituales y acompañada por una música de órgano, casarse consigo mismo.

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.

Sube de volumen la música nupcial en el órgano.

Ahora baja el volumen.

JUAN. –Juan, querido... ¡al fin solos! (pág. 28).

En esta pieza de Díaz, donde encontramos de nuevo el humor como la única manera de afrontar el

problema, los personajes necesitan seguir un juego mecánico y continuo para sobrevivir. Sólo Lola parece poseer la capacidad de finalizar de forma definitiva ese juego y enfrentarse a la realidad y admitir sus consecuencias. Una vez que el ser humano logre aquello que ansía, esto pierde de manera automática su sentido. Necesita la búsqueda constante de lo que se carece para sobrevivir, aunque al final, lo único posible y eterno sea el amor propio y su soledad.

III.1.4. OSCURO VUELO COMPARTIDO

Oscuro vuelo compartido es la soledad del ser humano compartida por la adicción a la droga. La obra en dos actos fue escrita en Madrid en octubre de 1979 y no fue estrenada hasta el 13 de julio de 1988 por el Teatro de la Universidad Católica en Santiago de Chile. La dirección estuvo a cargo de Jaime Vadell, la escenografía, Susana Bomchill, y los siguientes actores formaron el reparto: Loreto Valenzuela (Ana), Gregory Cohen (Martín) y Agustín Moya (Rafael). Obtuvo el Premio Palencia de Teatro en 1980 y el segundo premio del Cuarto Concurso de Dramaturgia Eugenio Dittborn (1987), que concede la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile y cuyo jurado destacó “su verdad humana, su depurada estructura, la economía del lenguaje teatral y la importancia de sus proposición”²⁵⁰.

La pieza es un canto de amistad esperanzador sobre las debilidades humanas, sobre la lucha del ser humano y su capacidad por superar los obstáculos y todas las adversidades que se plantean en el día a día. De ahí el título, el viaje de amistad por los espacios más oscuros del hombre. Díaz toma el verso de Neruda “oscuro viaje por tu sangre”, para retocarlo y darle un sentido propio. La obra también tuvo como título *Fragments de alguien*, que aporta ideas complementarias: seres que no están en ninguna parte, que se encuentran perdidos, a punto de caer, entre el recuerdo y la evocación, en el encierro de la no vida.

En un apartamento, decorado con algunos objetos (una mesa, unos cojines y un espejo) vive

²⁵⁰ Eduardo Guerrero del Río: “Un eterno Día(z)”, en Jorge Díaz: *Antología de la perplejidad, op. cit.*, pág. 9.

Martín; se trata para él de un lugar de encerramiento y protección cuyo único contacto con el exterior se perfila a través de la imagen de una ventana. Viste con ropa desdeñada y aparenta unos treinta y cinco años. Se dedica a la música, a tocar el clarinete; sin embargo tiene miedo a salir de su espacio y de enfrentarse con el público en el escenario (“Te da miedo salir. Te da miedo hasta abrir las ventanas”²⁵¹, pág. 33). Recluido en ese lugar, Martín se ha vuelto con el paso del tiempo en un hombre solitario que busca a alguien que llene su hueco vacío; y esa persona parece ser únicamente Ana, un complemento a su personalidad. Ella es un ser contrario a Martín, que no puede resistir el encierro y no le gusta vivir ligada a nadie, por eso cambia de manera constante de trabajo y de lugar, lo que le lleva a tener una vida un tanto desorganizada. Se trata de una chica rebelde, inconformista, vividora, que tiene un espíritu joven, aspecto que se muestra en su jovialidad y su forma de vestir poco convencional y desenfadada. Ambos comparten la pertenencia a una generación que, por diversos motivos, ha sufrido el desencanto, por ello son personajes vulnerables, con una gran vida interior, llenos de idealismos, que sienten la necesidad de aferrarse a algo con urgencia y desesperación.

La obra comienza con la llegada de Ana a casa de Martín, después de ocho meses de ausencia, tiempo en el que parece haber tenido una relación con otro hombre, Berto, un camionero. No obstante, de sus pesadillas nacen palabras que nos remiten a un pasado lleno de reclusión, violaciones y dolor.

ANA. –Corrí hasta salir de la ciudad. Era mediodía. Subí a un campanario y me desnudé, feliz, ciega de sol. Se oía a los pájaros. No, no eran pájaros, eran palomas. Estaba echada en el suelo, desnuda, y sentía aletazos en la cara. Una paloma picoteó mi sexo.

Un silencio largo.

No sé por qué me llevaron a una celda sin ventanas. Un guardia me acariciaba. Otro jadeaba encima de mí. Yo trataba de acordarme del campanario, del sol, de las palomas.

Por la noche vinieron otros... Se turnaban entre mis piernas abiertas. No me hubiera importado al aire libre... ¡pero era una celda sin ventanas! (pág. 37).

Entre esos dos personajes al borde del precipicio existe una relación en la que la separación es vista como algo natural, un acto liberal de independencia (“¡Tú vas y vienes, te marchas, vuelves”, pág. 34), que se repite de manera constante hasta el punto de llegar a confundirse las huellas de ambos.

²⁵¹ Jorge Díaz: “Oscuro vuelo compartido”, en *Antología de la perplejidad*, op. cit., pág. 33. A continuación citaremos por esta edición.

Viven en un espacio temporal que fluye y permanece quieto a la vez: se detiene con cada uno de sus abandonos (“Mi vida se detenía, ¿no? Que yo dejaba de respirar y sólo te esperaba”, pág. 36); y fluye con cada reencuentro donde Martín descubre el cuerpo de Ana y lo acaricia como si de un ciego se tratara. La llegada de Ana significa la vuelta a la fantasía de ambos, de un futuro juntos en un escenario, como actores callejeros libres ante su público. Ella mantiene la ilusión de un futuro juntos donde todavía tiene cabida el éxito; sin embargo, para Martín ese futuro imaginario se torna pesimista al recordar ese tiempo pasado que les determina y será el elemento de ruptura entre los dos, conduciéndolos a la más absoluta soledad, aunque ésta esté compartida. Su relación es demasiado complicada, nunca será un hecho estable y siempre estará destinada al sufrimiento; porque cada uno de ellos vive apegado a sus ideales, sus obsesiones, sus sueños y sus recuerdos. Ana busca en él el equilibrio que no encuentra fuera de casa y Martín no puede vivir sin ella. Es un ser solitario, dolorido por la infidelidad y el abandono, que encuentra en la música su único refugio. Se trata de seres pertenecientes a dos mundos antagónicos: la vida como sensualidad inconsciente frente a la vida como racionalidad. Dos maneras de enfrentarse a la existencia que les conduce a desperdiciarla y a vivir atormentados. Habita en ellos una desesperanza de la que les es imposible desalojarse. Tienen miedo al amor, como acto de entrega; miedo a perder su libertad, pero conservan su deseo de necesitar al otro; y miedo a terminar con el juego que posibilita ese acercamiento entre los dos personajes y que les ayuda a sentirse más seguros y evadirse de la realidad. Así esperan la luz que dé sentido a sus vidas y sobreviven gracias a la lucha de la violencia, elemento que les lleva a desahogarse, a maltratarse, a reconciliarse para no perder la oportunidad de tener a alguien en quien confiar, a través de la ternura, su más absoluta vulnerabilidad; y que es reflejo de un lenguaje erosionado, pero que propicia el diálogo entre ambos.

ANA. –Lo sabes muy bien: esperábamos los aplausos.

MARTÍN. –Y no venían los aplausos, sólo burlas y gritos.

ANA. –Sigue tocando.

MARTÍN. –¿Para qué? Nunca trabajaremos juntos.

ANA. –Ya lo hemos hecho.

MARTÍN. –Nunca. Lo has inventado.

ANA. –¿Y la luz sobre nosotros? ¿Y el público?
MARTÍN. –No hay nadie. Nunca ha habido nadie.
ANA. –(Ansiosa) Quizás todavía podemos hacerlo.
MARTÍN. –¿Hacer qué?
ANA. –Salir juntos.
MARTÍN. –Se reirían de nosotros.
ANA. –De eso se trata.
MARTÍN. –No soy un payaso.
ANA. –¿Y qué eres?
MARTÍN. –No sé... Alguien... alguien que toca el clarinete.
ANA. –Solo, mirándose al espejo.
MARTÍN. –Sí, solo. ¿Y qué?
ANA. –Que ya no estás solo.
MARTÍN. –No estoy seguro. Siempre que me despierto, te has ido.
ANA. –Ahora estoy aquí. Tócame.
Martín la toca como un ciego. (pág. 40).

Durante ese tiempo pasado que tanto les condiciona y agobia, Martín encontró en las drogas la manera de enfrentar sus miedos y hallar la emoción de su música. Harto de dejar libre a su imaginación a través de elementos artificiales, huyó de esa situación y se encerró en esa habitación de la que parece no poder salir. Ana estuvo a su lado en todo momento, sufrieron juntos sus convulsiones, sus vómitos, su debilidad, hasta su odio (“Cuando trataba de cubrirte con una manta me mordías. No permitías que me acercara a ti. Parecía que me odiabas”, pág. 47); un odio que se convirtió en amor hacia ella pero que supuso su introducción en ese submundo del que es prácticamente imposible salir (“No me gusta estar al aire libre”, pág. 52). Por eso Martín se siente culpable e intenta que no le abandone de nuevo, porque sabe que ella huye de ese apartamento para sentirse viva ahí fuera, en el mundo exterior, que se muestra incierto y destructor (“También sé lo que tratas de encontrar en la calle: un pellizco de mierda para tus venas. Eso es lo que vas mendigando por ahí: basura para creer que estás viva”, pág. 48). Sin embargo, ese juego existente entre ambos termina finalmente con los golpes violentos e insistentes de la puerta, cuando aparece la sombra de la droga y sus reproches. Vuelve el miedo, la angustia, el vacío, la desesperación de sentirse acorralados por las cicatrices producidas por su pasado.

La última vez fue en unas ruinas. Creo que era una iglesia. Había murciélagos ciegos y nichos. Estuvimos esperando toda la noche. Éramos tres. Una chiquita de catorce años que se retorció por los calambres y las tercianas y un muchacho que

blasfemaba y rezaba frente a una imagen sin cabeza. El tipo que esperábamos llegó a la madrugada. Mientras le pagábamos, llorábamos de alegría. Nos empezamos a agujerear las venas como locos, todos juntos, en el altar mayor.

De repente, un resplandor nos iluminó dejándonos ciegos. La chiquita gritaba: ¡Milagro, milagro! La policía había rodeado la iglesia en ruinas y encendía focos, pero a nosotros no nos importaba nada. Los tres nos reíamos.

Ahora, sólo me acuerdo de una luz celestial y la música triunfal del órgano de la iglesia y los coros de los niños. Los ángeles uniformados revoloteaban a nuestro alrededor tocando las sirenas y de sus alas caían plumas verdes y azules. (pág. 53).

Entra así en escena Rafael, un policía, seguro de sí mismo y nada agresivo, que busca a Ana porque cree que ha robado droga y la ha guardado en casa de Martín. Se inicia un triángulo amoroso que provoca la tensión entre los dos protagonistas masculinos. Rafael representa a ese sistema que no tiene cabida en el mundo creado por Ana y Martín y que nace de su lucha. Se trata de un ser controlador y autoritario que intenta darle un sentido de estructura a la vida de Ana, pero ella se siente atrapada sin poder encontrar una salida a su ansiada libertad. Con la llegada del tercer personaje se desvelan poco a poco más verdades y se proyectan de nuevo más fantasmas y obsesiones presentes en sus vidas. Ella convive con el policía a cambio de droga. Le ayuda delatando a compañeros en sus sucios negocios. Sólo parece regresar a casa de Martín para no sentirse culpable y esconderse en la habitación de la única persona que le comprende y le da seguridad y lógica. Por ello, Martín quiere devolverle el favor recibido y ayudar a Ana a desengancharse de las drogas, como ella hizo con él. Ahora con mayor motivo, ya que va a tener un hijo, de padre desconocido, que facilita las reconciliaciones y da sentido a dos vidas. Aunque ambos saben el peligro de un embarazo bajo el consumo de las drogas, con la alta probabilidad de que el bebé nazca muerto, el niño es un drama imposible de resolver que representa al hijo que tuvo Martín y murió atropellado con tan sólo tres años. Ese hecho supuso para el músico el motivo de su abandono por las drogas. Antes tocaba única y exclusivamente para él y ahora cada vez que hace sonar su clarinete espera que aparezca bajo la luz del foco que ilumina el escenario (“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”, pág. 72). Para recuperar a ese hijo perdido, Martín toca

de nuevo el oxidado instrumento y una extraña melodía, que tiene algo de canción de cuna y de lamento solitario, sale de manera nítida y limpia; un canto de esperanza que reside en el interior vivo de Ana.

Esta obra reinventa la relación, más que de amor, de amistad entre un hombre y una mujer. Una caricia, una mirada cómplice, una palabra comprensiva, un gesto de amor, son suficientes para llenar el hueco vacío de dos almas que buscan el deseo de libertad con la transgresión de un espacio que les oprime. Entre ellos existe un juego de sentimientos opuestos, en el que están presentes el miedo, la ternura, la necesidad del otro, el deseo, la vida, la muerte, la mentira o la represión; unos sentimientos que les conducen a la droga y su problemática, tanto como individuo como sociedad. Ésta no es vista como exaltadora de la sensibilidad y la comunicación, sino más bien a la inversa; como un erróneo proyecto de vida que termina en el vacío y la nada. Además puede presentarse como un falso sustituto que evita la comprensión con el otro, alejándote de la comunicación y la plenitud amorosa. Se convierte, así, en un elemento destructor que no sólo impide la armonía entre los seres humanos y su entorno, sino que nos condiciona la sensibilidad abierta a todo lo nuevo y creativo que podemos descubrir.

El tema de la adicción no sólo es visto en su dimensión física, sino en la dimensión psicológica de vivir en el aislamiento por no tener a quien se necesita. Ana no puede vivir sin drogarse y Martín sin Ana, es una droga para él. La adicción conduce a la desintegración del individuo y tras ella sólo queda un sentimiento de omnipotencia, el narcisismo de nuestro tiempo, la negación de la dependencia de los otros; una fantasía que te aparta de las carencias más profundas, los temores y el dolor, y origina la propia destructividad. Esta manera de narcisismo nos aleja de la creencia en los lazos afectivos entre los seres humanos y, cómo no, entre nosotros y Dios.

III.1.5. *PIEL CONTRA PIEL*

Esta obra en dos actos, divididos en dos escenas cada uno, fue escrita por Jorge Díaz en enero de

1982 en Madrid y estrenada el 16 de julio de 1982 por la compañía de Jaime Celedón en el Teatro Pedro de Valdivia en Santiago de Chile. La protagonizaron Carla Cristi y el mismo Jaime Celedón. Existen dos versiones de la pieza, la estrenada en España, que resultó lucida y completa, y la versión 'chilenizada', casi una adaptación al lenguaje chileno que no fue todo un éxito.

Díaz se queda con el conflicto esencial de *El cepillo de dientes* y convierte a la pareja protagonista de su pieza más conocida, en una pareja de cincuentones insertos en el periodo de crisis propio de la edad madura. La obra está dedicada a Luis Poirot “y a los que me ayudaron a descubrir que la comicidad de la frustración es una forma de terapia colectiva”; y está prologada por textos de Allen Ginsberg, Sylvia Kristen (1952), la revista *El Jueves*, Málaparte (1898-1957), Liliana Cavani (1933) y un graffiti anónimo de un retrete público, y que aluden al sexo, las relaciones humanas, la piel y el apabullante paso del tiempo. De todas ellas cabe destacar una de Málaparte: “La piel es el último reducto de los sentimientos”²⁵², que resume la intención de la pieza, cuyo título también hace referencia al enfrentamiento de la piel junto a la piel, sin llegar nunca a encontrarse.

En una barra imaginaria de un *pub*, que más tarde se convertirá en la habitación solitaria de un motel, dos personajes, un ejecutivo triunfador y una mujer desesperada, inician un encuentro que les convertirá en una pareja de amantes ocasionales que rehúyen, consciente o inconscientemente, un acercamiento más profundo. Él es Pocho, hipocorístico al parecer de José María del Carmen, y ella, Nacha, de Anastasia Olga Filepovna. Ambos prescinden de su verdadero nombre, como signo de identidad con el que se convierten en seres auténticos y diferentes a los demás, para optar por una variante más simple, utilizada en el plano afectivo y familiar. De esta forma intentan entablar un acercamiento que nunca llegará a madurar y profundizarse.

Pocho es un hombre casado, seguro de sí mismo, pero frustrado y amargado al sentirse perdido en un mundo con unos valores y unos objetivos que para él carecen de sentido y no le dan la felicidad. Quiere ser desde su niñez un 'granjero misógino de Oklahoma', un cazador (“Vi una película

²⁵² Jorge Díaz: *Piel contra piel*, manuscrito mecanografiado por el autor, Madrid, 1982. A continuación citaremos por esta edición.

inolvidable a los diez y seis años en el Teatro Alcázar. [...] Me identifiqué plenamente con Alan Ladd que criaba ganado y hacía el amor con una oveja. Era un tipo duro”, pág. 12); al igual que Nacha, que se ve como una cazadora de hombres a los que desea maniatar y amordazar para el resto de su vida. Ella también está casada y lleva una vida marital desgastada por el tiempo en la que únicamente comparte con su marido el humo del tabaco; un humo que la asfixia y del que desea evadirse:

NACHA. –Pocho, llega un momento en el que una mujer que ha sido una esposa ejemplar siente que algo se hunde, que se ha pasado la vida fregando los azulejos de la cocina...

POCHO. –Y que el tiempo se le ha escurrido entre los dedos protegidos del detergente con los guantes de goma. Y te miras al espejo, sujetándote las arrugas, y dices: Quizás me quede aún tiempo para vivir entre fregado y fregado. (pág. 13).

Aunque en un principio Nacha se convierte en una mujer más a la que utilizar como objeto de seducción, más tarde nos daremos cuenta de que lo único que buscan estos dos personajes es a “alguien que escuche sus problemas” (pág. 6). Por esa razón, ambos inician un juego de seducción que les conduce a una situación donde la sinceridad no tiene cabida, donde reinan la artificialidad y la incomunicación (“Por favor, no te atosigues con tu sinceridad. Me latea. ¡Me encanta lo artificial! ¡Abajo las relaciones auténticas! ¡Viva la incomunicación!”), pág. 14). Pocho encuentra en el acto de seducción el placer que luego se desvanece con el acto sexual (“Te decía que últimamente he descubierto que en cuanto el pez ha picado el anzuelo, mi deseo de sacarlo del agua se desvanece. Soy más un cazador que un matador”, pág. 10); mientras que Nacha hace de la mentira y de la ambigüedad su arma de seducción, aunque todavía conserve la inseguridad y la incertidumbre de enfrentarse a una situación que se presupone nueva para ella. Están ahí para saciar sus apetitos más inconfesables y encontrar aquello que complete sus aburridas y tediosas vidas. Su encuentro no es más que un juego donde cada uno opta por un papel predeterminado mediante el cual llevar a cabo sus perversiones más secretas, por muy absurdas que éstas sean (“Me gusta que me chupen las falangetas”, pág. 26).

Estos dos seres unidos por una cierta curiosidad sexual viven insertos en una sociedad con unos valores caducos y unos tópicos sexuales obsoletos, tales como el tamaño del órgano reproductor

masculino (“¿Por qué te sonríes? Seguro que piensas que lo tengo muy chico”, pág. 20), el tiempo necesario para llevar a cabo el coito (“Dispongo de tres minutos. ¿Te basta con ese tiempo?”, pág. 21), o la consideración machista de la mujer como objeto al servicio del hombre (“¿Qué es una mujer para mí? [...] alguien que me lava las camisas y los calcetines. O sea, una lavadora automática centrífuga”, págs. 28-29) y del sexo como algo sucio y vergonzoso que corrompe al hombre y que se aleja de ser percibido como un sentimiento de acercamiento y unión entre la pareja.

POCHO. –¿Piensas qué?

NACHA. –Que el sexo es algo vicioso, sucio.

POCHO. –(*Desconcertado*) Pero yo no creo eso.

NACHA. –Sí, lo crees. En el fondo, lo crees. ¡Y tienes toda la razón!

POCHO. –No, yo nunca...

NACHA. –(*Interrumpiendo*) Sí, sucio, asqueroso, diría yo. No hay nada más corrompido que el sexo.

POCHO. –¿Tú crees?

NACHA. –Naturalmente. Es algo bajo, vergonzoso.

POCHO. –Bueno, un poco sucio sí que es, pero...

NACHA. –¡Y vergonzoso!

POCHO. –(*Excitadísimo*) ¡Sí, es verdad, el sexo es repugnante! ¡No hay nada más sucio que el sexo! (Voluptuoso) ¡Ugh, qué sucio es el sexo! ¡Una mierda, eso es lo que es!

NACHA. –Tú lo has dicho: es una mierda.

POCHO. –(*Muy excitado*) ¡Es asqueroso! ¡Desvístete, por favor! ¡Hagámoslo ahora mismo en el suelo! (págs. 20-21).

Aunque su objetivo parece ser mantener relaciones sexuales, al final siempre hay algo que lo impide, bien sea el marrueco del pantalón, bien el simple miedo a las consecuencias de unos valores morales establecidos o bien un sentimiento de infidelidad que les invade y les contradice, pero al que superan, movidos por el impulso de la curiosidad, para sucumbir ante ellas. Sin embargo, esa infidelidad es llevada también al extremo del machismo (“POCHO. -El único amor que no me es infiel es el amor propio. Pocho, no te separes nunca de mí”, pág. 28) y se convierte en una necesidad natural regida por genes paternos que la mujer debe consentir.

El sexo es visto como un acto fugaz, un modo de consolarse mutuamente, un trozo de piel magnificado por uno de los mayores placeres vitales: el orgasmo; una solución rápida a la ansiedad que se reduce a lo que siempre ha sido: piel contra piel, de ahí el título de la pieza. Ambos están

condicionados por la sociedad en la que viven y Nacha, además, por su primera experiencia sexual con un niño de seis años a quién traumatizó (“Yo era un año mayor que él. Tenía más experiencia. Se puede decir que lo seduje y lo violé”, pág. 22). Desde ese momento nace en ella un sentimiento de autoculpa y reconciliación por no saber satisfacer al otro, que les lleva a pensar en la masturbación como el único acto sexual lleno de pleno conocimiento (“Solo una persona ha sabido acariciarme, ha sabido conocer los puntos débiles que me trastornan [...] Yo misma”, pág. 27). Por otra parte, la fantasía sexual de Pocho es llevada al campo de la investigación, la teoría y la clasificación; un deseo que es, en realidad, la cotidianidad de una vida de la que parece carecer: ver la televisión junto a Nacha, hasta quedarse dormidos y cuando la televisión se eche a perder, hacer el amor apasionadamente en el sofá. De nuevo Díaz emplea la inversión de lo inesperado para provocar en el espectador el asombro que le conduzca a la reflexión. Sin embargo, ¿qué es para ellos el amor? Se trata de un concepto que está íntimamente relacionado con el sexo, es una convulsión, un sentimiento irrepetible y dominador del cual huir, pura termoquímica entre dos seres semejantes (“Termoquímica: lubricación, fricción y contracciones. Hacer el amor es como tener hipo, una simple convulsión de tripas”, pág. 9). Éste es símbolo de dolor cuando descubres la infidelidad y también está lleno de cicatrices y de odio a sí mismo. Por ello, no es extraño que aparezca ligado a la humillación, la violencia y la ignorancia para terminar en la pasión de los besos.

El lenguaje es visto como un escudo que impide el acercamiento deseado y la comunicación del uno con el otro. Aunque ambos intentan utilizar un lenguaje estereotipado propio de una situación predeterminada, pronto rompen con el mismo creando uno nuevo que resulta impropio, absurdo e ilógico. Éste se convierte a veces en un elemento fresco, inventado (“Soy uñofilo ambidextro”, pág. 4), ambiguo

POCHO. –Nacha...

NACHA. –¿Qué?

POCHO. –(*Jadeando un poco*) No puedo.

NACHA. –¿Tienes problemas?

POCHO. –Se nota... ¿No?

NACHA. –¿Quieres que te ayude?

POCHO. –(*De mal humor*) No sé cómo.
 NACHA. –No te pongas nervioso.
 POCHO. –Odio que me digan eso. Además, no estoy nervioso.
 NACHA. –Pero tómalo con cuidado.
 POCHO. –Es lo que estoy haciendo.
 NACHA. –Trata de moverlo un poco. No así no... lentamente.
 POCHO. –(*Con esfuerzo*) Ya lo hice así. No resulta. ¿No se mueve? Si estuvieras en mi lugar...
 [...]
 NACHA. –¿Y con un poco de aceite especial?
 POCHO. –Ni hablar, me ensuciaré entero.
 [...]
 POCHO. –¡Mierda! (*Jadea levemente*) ¡Quién habrá inventado esto!
 NACHA. –Algún tipo listo. Ya se sabe que los hombres solo piensan con el marrueco.
 POCHO. –¿Y las mujeres?
 NACHA. –Las mujeres también.
 POCHO. –(*Desalentado*) No, no funciona.
 NACHA. –¿Y con alguna herramienta?
 POCHO. –¿Qué quieres decir?
 NACHA. –No sé, un alicate, por ejemplo.
 POCHO. –Típica idea femenina. Nunca he oído algo más absurdo.
 NACHA. –No veo por qué. Lo agarras con el alicate y seguro que sube.
Se enciende la luz. Una cama. Nacha está cubierta a medias con la sábana poniéndose una media. Pocho está de pie, luchando con el cierre eclair del marrueco de su pantalón. (págs. 16-17).

y desconcertante, donde la pregunta no se corresponde con la respuesta esperada en ese determinado contexto. En un intento de emular a los protagonistas de *El cepillo de dientes*, Nacha y Pocho crean unos diálogos artificiales que están vacíos de información importante y comunicativa. Hablan para pasar el tedioso tiempo y hacer más llevadero el fracaso de sus vidas. Por ello, en su lenguaje encontramos referencias publicitarias (“Nosotros somos capaces de llamar al pan pan y al vino 'La Granja'”, pág. 9) y religiosas (“Ego te absolvo peccates tuis...”, pág. 11); y en algunas ocasiones el romanticismo más poético, que nace de sus palabras, nos resulta ridículo y cursi (“Una perla auténtica en medio del lodo”, pág. 24). No obstante, también son capaces de alcanzar la intensidad amorosa más poética y desconcertante.

POCHO. –Ahora amo tus miedos, tus temblores, tus locuras, tus hipos. Te amo por este granito de la cara y por el tic del párpado. Te amo porque bizqueas cuando te miras la nariz y porque cuando estalla tu risa me llegan gotitas de tu saliva dulce. Me encantan tus huesos que crujen con mi peso, tus tripas que suenan a Vivaldi en las cuatro estaciones. Estás llena de temperaturas alocadas. La fiebre de la lengua, los pies fríos, el escalofrío de las nalgas. Amo tus pechos descalzos y los pezones que comen

en mi mano. Adoro tu lengua de mentir y comulgar que me viste de saliva. Y, sobre todo, me quedaría pegado a tu piel a pesar del dolor. (pág. 54).

Su valor caduco del concepto sexual condiciona su lenguaje, el cual contiene metáforas literarias, como por ejemplo, la que huye de la expresión directa de lo que se considera tabú por esa sociedad en la que viven: la impotencia (“Me sentí como un astronauta al que se le rompe la manguera del oxígeno”, pág. 25); y parodias de situaciones estereotipadas como la conversación-monólogo entre una mujer de estatus social medio-alto y su marido, donde ésta va hilvanando un tema con otro sin permitir ni una sola pausa, ni un comentario de su interlocutor.

NACHA. —¡Hay que ver cómo se ha puesto todo! ¡Es increíble! No sé a dónde vamos a ir a parar.

Claro tú solo piensas en tonterías, que si la quiebra de fulanito, que si el dólar, que si los misiles... Pero soy yo la que tengo que comprar el caviar y el papel higiénico. ¡Ahí te quería ver yo! ¿Sabes a cómo está el papel higiénico? No lo vas a creer... ¡A 40 pesos!... Le dije a la empleada del Hiper: '¿Qué tiene este papel higiénico, se puede saber?'... Y me dijo: '¡Categoría, señora, categoría!'...

¿Y la carne del perro?... ¡La carne del perro clama al cielo! ¿Sabes cuánto se come el perro diariamente? Exactamente igual que tres familias de Biafra, lo decía la tele el otro día...

¿Me oyes? (*Gruñido*)

Ah, creí que te habías dormido.

¿Supiste lo del marido de la Merche? Tiene la próstata como un melón ¿y lo del cuñado de María Paz? ¡Hernia escrotal! Antes los hombres eran otra cosa, tenían el tripaje en su sitio, como debe ser.

¿Conoces al Victorino?... (págs. 38-39).

Ambos tienen pánico en alejarse, pero tampoco saben muy bien qué hacer juntos en esa habitación de motel (“Solo quería decir que cada cosa tiene su encanto, pero que después de todo, hemos venido aquí a... bueno, no sé, hemos venido a algo”, pág. 25), que, aunque aparenta ser decente, se caracteriza por el travestismo (“Con una carmelita descalza disfrazada de camionero...”, pág. 12) y posee unas paredes y un suelo que “se mueven a un ritmo muy sospechoso” (pág. 35).

En el segundo acto, la escena se sitúa en una especie de vivienda donde llevan a cabo sus encuentros amorosos, un apartamento semivacío, cerca de la casa de Pocho pero alejada de la de Nacha (“Sabía que te iba a encantar. Me queda al lado de la imprenta, cerca del colegio de los niños, a un paseo de la casa de mi mamá y en el camino a la oficina”, pág. 42), en el que faltan “una chimenea

y una piel de oso de safari”, porque “es el único lugar para un adulterio como Dios manda” (pág. 43); “una reproducción de tu propia casa, solo que sin tu mujer” (pág. 44). Allí reiteran cada día su juego y se dan cuenta de su condición de actores protagonistas.

NACHA. –Supongo que no. Pero, ¿qué papel juego yo en ese paisaje?

POCHO. –Eres la protagonista.

NACHA. –¿Ah, sí?... Pero no tengo texto.

POCHO. –(*Besándola fugazmente*) No, no tienes texto. Las verdaderas protagonistas son mudas.

NACHA. –O sea que el decorado es inmutable, sólo cambia de vez en cuando la protagonista.

POCHO. –En las buenas comedias siempre hay varios primeros papeles.

NACHA. –Pero ésta no es una buena comedia. (pág. 44).

El espacio también se convierte, al igual que el lenguaje, en símbolo de esa inestabilidad emocional, y, aunque ellos se empeñen en no reconocerlo, la habitación muestra el desorden que reina en sus vidas y no les permite tener una idea clara de su situación. La música de violonchelo que se oye, los representa encerrados en esa habitación y sus jadeos del acto amoroso (“Los que sonábamos a violoncello, los que jadeábamos. Hay parejas que suena como violines y otras como oboes [...] Estamos encerrados con un solo instrumento. Sonábamos a violoncello como podríamos haber sonado a contrabajo. Solo nos escuchábamos a nosotros mismos”, pág. 67). El tiempo, en consonancia con ese lugar, carece de sentido (“Que no recuerdo nada de los orgasmos pasados, solo recuerdo los futuros”, pág. 47) y desaparece (“POCHO. -¿Crees que hoy es miércoles o jueves? NACHA. -No tengo ni idea. Cuando bajaste a comprar las papas fritas y las cocacolas era martes, pero no sé cuándo fuiste a comprar las papas fritas”, pág. 70) por lo que termina desaliñándolos. Durante todo este tiempo de encuentros, su relación se ha vuelto monótona y rutinaria. Les ha devorado y les ha hecho envejecer; han exprimido su pasión hasta la última gota porque son incapaces de salir de esa situación creada por ellos mismos y enfrentar una realidad que se repite según unos patrones establecidos (tu vida, la mía “Están perfectamente estudiadas y clasificadas. Son fichas de una tipología antropológica y social. Se repiten una y otra vez”, pág. 73). Al final parecen sufrir lo que ellos mismos han denominado 'el síndrome gris': “una delirante aventura de encerrarnos, decididos a morir de sexo, de

papas fritas y de cocacolas” (pág. 73); y del que únicamente queda como solución el suicidio, hecho que frivolizan y que ven como una experiencia erótica más. Aunque intentan de manera continua terminar con ese juego de mentiras, no pueden porque se necesitan, se sienten incapaces de sobrevivir a unos encuentros que significan el descubrimiento de la risa y donde encuentran unas “rabiosas ganas de vivir” (pág. 86).

III.2. TESTIMONIO DE DOS MUNDOS

Hacia la década de los años setenta, Díaz se encamina hacia un teatro más beligerante dentro del cual se incluyen obras como las que analizaremos a continuación: *La pancarta o Está estrictamente prohibido todo lo que no es obligatorio* (1970), *Americaliente* (1971), *Mear contra el viento* (1972), *Las hormigas* (1973), *La manifestación* (1978), *Un día es un día (La carne herida de los sueños)* (1978) y *Las cicatrices de la memoria* (1984). Si en su etapa anterior ya había tratado del tema de los desfavorecidos y la marginalidad, es ahora, debido a las circunstancias socio-políticas que se suceden a ambos lados del Atlántico, cuando se encamina hacia un teatro más combativo. Con una mirada puesta en España²⁵³, retrata los últimos coletazos de la dictadura de Franco y la tan ansiada

²⁵³ Hacia finales de la década de los cincuenta surgió en España una tendencia dramática de protesta y denuncia que trata temas sobre la injusticia social, la clase obrera y la vida triste de los españoles. Entre los autores destacan Antonio Buero Vallejo (1916-2000), cuya obra gira en defensa de la dignidad del ser humano con piezas como *Historia de una escalera* (1948) y *El tragaluz* (1967); y Alfonso Sastre (1926) con *Escuadra hacia la muerte* (1953) y *La mordaza* (1954).

A partir de la década de los sesenta, la tímida apertura de la censura franquista permitió la entrada de corrientes provenientes de Europa, como el teatro de Bertolt Brecht, el teatro del absurdo o el teatro de la crueldad de Antonin Artaud (1896-1948). Estas influencias vanguardistas produjeron una amplia renovación dramática tanto en el propio texto, como en la escenografía y las nuevas técnicas audiovisuales empleadas. Entre los dramaturgos más destacados tenemos a Francisco Nieva (1924) y Fernando Arrabal, con su obra *El jardín de las delicias* (1967). No obstante en esta etapa de renovación también se crearon grupos de teatro independientes que han llegado hasta nuestros días: Els Joglars, Els Comediants o La Fura dels Baus.

Con la llegada de la democracia los nuevos autores dramáticos se inclinan hacia un teatro realista en el que se desarrollaron temas de actualidad como la droga, la delincuencia, los conflictos amorosos en la sociedad contemporánea o la corrupción política. Se trataba de llevar al escenario el mundo en el que vivimos. Entre los autores más destacados están José Luis Alonso de Santos (1942) con obras como *La estanquera de Vallecas* (1981) o *Bajarse al moro* (1985), José Sanchís Sinisterra (1940) con *¡Ay, Carmela!* (1987), Fermín Cabal (1948) con *Caballito del diablo* (1985), Fernando Fernán Gómez (1921-2007) y *Las bicicletas son para el verano* (1984) o Ana Diosdado (1938-2015) con *Los ochenta son nuestros* (1988).

Para mayor información véase: José García Templado: *El teatro español actual*, Madrid, Anaya, 1992; F. Ruíz Ramón: *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1997; Alberto Fernández-Torres: *Documentos sobre el Teatro Independiente español*, Madrid, CNNTE, 1987; Alfonso de Toro y Wilfried Floeck: *El teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*, España, Kassel, Reichenberger, 1995.

democracia; mientras que con la mirada puesta en Chile, sucede todo lo contrario. El gobierno de la Unidad Popular acaba abruptamente para dar paso a uno de los episodios más oscuros de su historia: la dictadura de Pinochet y sus terribles consecuencias.

III.2.1. *LA PANCARTA O ESTÁ EstrictAMENTE PROHIBIDO TODO LO QUE NO ES OBLIGATORIO*

Esta obra en un acto fue escrita en 1970 y estrenada por el grupo Teatro de Nuevo Mundo, creado por el mismo Jorge Díaz, en el Teatro-Club Pueblo el martes 2 de marzo de 1971, con la dirección de Ángel García Moreno. El elenco de actores estaba formado por Jorge Díaz (El Señor), Magdalena Aguirre (La Dama), Pedro Meyer (Plácido) y Francisco Vidal (Epifanio). El 19 de mayo de ese mismo año participa en el III Ciclo Nacional de Teatro Independiente y se representa la pieza en el salón de actos de la Escuela Técnica Superior de Ingenieros de Minas, en Oviedo. Cuatro años más tarde, en 1975 con el grupo asturiano Ensidesa se presenta la obra en el I Certamen Nacional de Teatro de la Organización Sindical, en Valladolid.

El Teatro de Nuevo Mundo representa la pieza dentro de un espectáculo titulado “Acerca de la libertad, los elefantes y otras zoologías”, que consiste en una especie de diálogo-documento entre el dramaturgo y los actores en el cual se representan fragmentos de obras como *Fulgor y muerte de Joaquín Murrieta*, de Pablo Neruda; *Libertad, Libertad*, de Flavio Rangel y Millôr Fernandes; *Introducción al elefante y otras zoologías* y *La pancarta*, ambas de Jorge Díaz. El montaje se estructuraba en cuatro actos breves, los cuales se podrían cambiar a voluntad del público o del director, de manera que cada función resulta diferente y caprichosamente decidida sobre la misma representación. Esta especie de teatro-documento, con fragmentos de diferentes obras a modo de collage, pretendía despertar el interés del pueblo español por la dramaturgia hispanoamericana. El dramaturgo se inspira en noticias de la prensa diaria y en algunas viñetas del humorista Chumy Chúmez para plantearnos el conflicto social entre burguesía y pueblo con un tono disparatado a medio camino entre la ironía y el absurdo de sus obras anteriores.

Tiempo después retoma la pieza y la re titula como *Amaos los unos sobre los otros*, mandamiento deformado que resume a la perfección ese conflicto entre dos clases sociales que se caracteriza, no precisamente por el amor, sino por la humillación y la sumisión. Díaz introduce pequeñas correcciones de tipo lingüístico que no pierden el sentido inicial de la pieza, pero que, algunas de ellas, van dirigidas a un público chileno (“¿Tienes vuelto de 100 mil pesos” o “Los únicos cambios que hay en este país lo producen los terremotos cada 4 años”²⁵⁴).

Desde un espacio vacío e impersonal el autor nos presenta un mundo injusto que parece visto desde los ojos de un extranjero, donde establece desde un principio la dicotomía entre clase dominante y clase dominada. La primera se nos muestra a través de los personajes de La Dama y El Señor, que no poseen un nombre propio y cuyos referentes connotan las palabras dinero y poder. Entre ellos se establece un diálogo formal y cortés donde el respeto y las buenas maneras están presentes. Sin embargo, el estatus social alto no tiene piedad, defiende unos derechos humanos transformados (“Los derechos del hombre, según la UNESCO, son tres: 'Ver, oír y callar’”²⁵⁵) y vive anclado en valores religiosos (“Amaos los unos sobre los otros”, pág. 9) y sociales (“Yo, por ejemplo, procuro que trabajen protegidos del sol en verano y de la lluvia en invierno”, pág. 10) de épocas anteriores que, no sólo se encuentran deformados, sino que, además, legitiman la violencia. Aunque tienen conciencia de un cambio social profundo, viven ciegos a la verdadera realidad que les rodea y, desde la teoría, proponen una revolución armada donde se conjuguen la libertad y el respeto, dos hechos imposibles de asociar en un mundo de ganadores y vencidos. A través de la canción de Karina, insertada en este nuevo contexto, se alude a la demagogia de quienes quieren cambiar el mundo desde el discurso y la palabra vacía.

Qué poco significan las palabras
Buu-uuu
si cuando sopla el viento
se las lleva tras él

²⁵⁴ Jorge Díaz: *Amaos los unos sobre los otros*, texto mecanografiado, Biblioteca de la Escuela de Teatro, Cine y Televisión de la Universidad Católica de Chile, 1972?, págs. 18 y 16 respectivamente.

²⁵⁵ *La pancarta o Está estrictamente prohibido todo lo que no es obligatorio* (“Amaos unos a los otros”), Madrid, Escelicer, 1971, pág. 11. A continuación citaremos por esta edición si no se indica lo contrario.

y quedan solamente los recuerdos,
Buu-uuu
promesas que volaron
y no pueden volver.
Vive siempre con ilusión
si cada día tiene diferente color,
porque todo llega a su fin;
después de un día triste
nace otro feliz.
Buscando en el baúl de los recuerdos
Buu-uuu
cualquier tiempo pasado
nos parece mejor.
Volver la vista atrás es bueno a veces
Buu-uuu
mirar hacia delante
es vivir sin temor... (págs. 7-8).

La revolución no deja de ser un juego entre poderosos donde el único y verdadero perjudicado es el pueblo, quien movido por unos ideales, lucha por su defensa y su libertad. Por eso, la reforma social no debe hacerse desde el poder, sino que tiene que ser concebida desde las clases populares y llevarse a cabo mediante la violencia, rasgo que parece sólo propio de ellas (“Sólo el pueblo mismo, consciente y organizado puede operar la mutación cultural que lo conduzca a la conquista y goce de su liberación...” pág. 6). Los personajes que representan a la clase popular son Plácido y Epifanio, dos hombres inocentes que no parecen tener conciencia de esa situación injusta en la que son tratados como animales y aceptan una total sumisión a sus amos²⁵⁶.

EL SEÑOR. –(*Galante y señalando a su cabalgadura*). Si quiere que la lleve en Plácido...

(*La Dama se acerca hacia donde está El Señor y posiblemente sube al estrado*).

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*).

EL SEÑOR. –Cada día es más difícil aparcarlos. Claro, ¡es que hay tantos!

LA DAMA. –Demasiados (*La Dama se sienta sobre Plácido*). En realidad esta gente

²⁵⁶ Esta situación de humillación y sumisión nos recuerda a la también establecida entre los personajes de *Los santos inocentes* (1981), novela escrita por el vallisoletano Miguel Delibes (1920-2010), donde una familia de campesinos vive en una humilde casa al servicio de los señores del cortijo, trabajando, obedeciendo y soportando humillaciones sin queja alguna.

no es perfecta: no tienen respaldo.

PLÁCIDO. –¡Cáspita!

EL SEÑOR. –Esto me pasa a mí por ser bueno y haberle quitado el bozal.

LA DAMA. –¡Ah! El suyo habla...

EL SEÑOR. –Yo le enseñé.

LA DAMA. –Admirable.

EL SEÑOR. –Y le enseñé a protestar también, pero con educación, por eso es tan castizo.

LA DAMA. –(*Un poco coqueta*) ¿Podría decirle que proteste para mí?

EL SEÑOR. –Lo intentaré. Generalmente lo pateo en los ijares. (*Lo pateo*) Plácido, protesta para la señora... Vamos, que te escucha.

PLÁCIDO. –¡Pardiez!... ¡Recórcholis!... ¡Caracoles!... ¡Narices!... ¡Leñe!...

EL SEÑOR. –(*Severo*) ¡Plácido!

PLÁCIDO. –Con perdón. (pág. 9).

Tal como hemos visto en ese diálogo, la comunicación entre la clase dominante y la clase dominada queda reducida a la sumisión (“Mande, señor / Sí, señor. / Gracias, señor. / Gracias, señor. / Gracias, señor.”, pág. 11); aunque la burguesía se empeñe en ver una relación armónica y coincidente en un país con un “solidario cuerpo social” (pág. 9). Para ella, lo único indispensable en la vida es el dinero (“A mí, francamente, si no fuera por el dinero, no me importaría ser pobre”, pág. 12); y no les importa cambiar aleatoriamente de ideas políticas, si es necesario para conseguirlo. Aunque alardean de vivir en un país con libertad de expresión, la verdad es muy diferente al impedir la opinión de sus sirvientes. Viven en un mundo falso construido por ellos mismos, donde no les importa jugar a ser falsos liberales y progresistas y tratar a la policía como un títere más de ese mundo deformante y anárquico que han creado a golpe de talonario (hablando de los hijos, “No se sienten realizados hasta que no derriban a un policía o tiran a un decano por la ventana. Les he ofrecido comprarles un policía o un decano para que puedan hacerlo sin salir de casa, pero ellos dicen que no es lo mismo”, pág. 15). El propio gobierno deja de ser un equipo de personas formadas que velan por el bien social y económico de la nación, para convertirse en seres ansiosos de poder, que únicamente consultan el Manual de la Terminología del Desarrollo para evadirse de manera pública de la situación real del estado.

EL SEÑOR. –(*Sacando un librito rojo del bolsillo*) Es muy sencillo. Al llegar uno al Gobierno consulta este librito.

LA DAMA. –(*En voz baja*) ¿Es el libro rojo de Mao?

EL SEÑOR. –No, es el Manual de la Terminología del Desarrollo. (*Lo abre en cualquiera parte*). Si uno como Jefe de Gobierno encuentra que el país 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 para la paulatina implantación de las medidas más idóneas”... Si uno cree que hay que conseguir dólares desesperadamente, debe decir: “No podemos obcecarnos en una posición aislacionista ni mantenernos apartados de la realidad económica mundial”... (pág. 8).

Ese mundo de enormes diferencias sociales también se muestra en el lenguaje. A través de un juego de palabras propuesto por el autor con el prefijo SUB, Epifanio y Plácido subrayan su pertenencia a ese submundo donde son humillados, pero en el que se sienten afortunados.

PLÁCIDO. —¿Todavía sigues subdesarrollado?

EPIFANIO. —Sí, pero estoy mucho mejor que antes cuando vivía en el suburbio.

PLÁCIDO. —¿Y de quién eres subinquilino?

EPIFANIO. —De un subintendente.

PLÁCIDO. —Pues yo voy a ver si resuelvo mi problema hablando con un subsecretario.

EPIFANIO. —¿Pero tú tienes alguna influencia en las Subsecretarías?

PLÁCIDO. —Yo no, pero tengo un pariente que es subinspector.

EPIFANIO. —¡Quién pudiera decir lo mismo! Yo, el pariente más distinguido que tengo es subalterno.

PLÁCIDO. —¿Y cómo te las arreglas para subsistir?

EPIFANIO. —Ya ves, en forma normal.

PLÁCIDO. —Querrás decir subnormal.

EPIFANIO. —Bueno, eso es subjetivo, siempre se encuentran ayudas subsidiarias.

PLÁCIDO. —No subestimes al patrón. Es muy bueno, no creas. Nos ha prometido que nos dará para nuestra propiedad la tierra que cubrirá nuestra fosa.

EPIFANIO. —Eso no subsana absolutamente nada. (pág. 16)²⁵⁷.

Ante la ausencia temporal de sus “amos”, los dos protagonistas se sienten perdidos como si un dios les hubiese abandonado. Tienen miedo a vivir, a iniciar ese levantamiento que se simboliza con el acto de ponerse de pie, y que, por primera vez, se vincula con la libertad de pensamiento. Sin embargo, no saben qué hacer después. La ignorancia y la falta de fe en un cambio, les lleva a pensar en que ese acto de decisión fue un error, una osadía (“Que se consiguen más cosas cuando se está en cuatro patas que cuando se está de pie”, pág. 20), y que la situación anterior es lo mejor a lo que ellos pueden aspirar (“Hemos mejorado mucho, hay que decir la verdad. Antes cabalgaban sobre nosotros además del señor, la señorita, el señorito y la amante del señorito”, pág. 16). No obstante, siempre

²⁵⁷ Este diálogo queda eliminado por el autor en la versión de *Amaos los unos sobre los otros*, así mismo, añade una nueva canción: “Yo soy aquél” (Eurovisión 1966), interpretada por el artista español Raphael (Rafael Martos, 1943).

queda una puerta casual a la esperanza: imitando a la clase dominadora, Plácido, a cambio de unas pocas monedas, grita para defender los derechos de Epifanio y sus reivindicaciones sociales. Este verdadero acto de rebelión provoca en *La Dama y El Señor* un estado de preocupación por el peligro de cambio que les acecha. Sólo encuentran como posible solución darles pancartas a esos subversivos para que griten y se olviden de pensar (“Cuando se ponen de pie y empiezan a pensar, lo mejor que se puede hacer es darles una pancarta para que se desahoguen”, pág. 22). Sin embargo, esas pancartas en blanco se vuelven contra la misma burguesía y hacen tanto daño como la palabra escrita en ellas. Ahora sólo queda paso a la censura, método para acabar con una clase a la que consideran “monopolistas, unos especuladores de la pobreza”, que “quieren utilizar la libertad para ser libres” pero que la convierten en libertinaje, “un problema de semántica, digo yo, y [que] no tiene nada que ver con los Derechos Humanos” (pág. 23). Pero nada es suficiente: la mejor manera de preservar su estado del bienestar es provocar una guerra entre los miembros de la clase popular, porque sólo así se distinguirán de ellos, aunque tengan que generar violencia y muerte. Así, este expresionismo deformante llega a su fin. El final abierto propuesto por Díaz pretende que el público reflexione y actúe sobre la posibilidad de un cambio en las estructuras sociales. Son los espectadores los encargados de terminar el sentido de una pieza que retorna al absurdismo y al humor negro como medios de enfrentar un problema que sigue vigente en la sociedad moderna actual.

III.2.2. *AMERICALIENTE*

En la línea de *Introducción al elefante y otras zoologías*, Díaz escribe en mayo de 1971 en Madrid *Americaliante*, una obra en diez actos basada en fragmentos del material recogido en la prensa, canciones, textos sueltos, declaraciones e ideas aportadas por los componentes del grupo teatral Teatro del Nuevo Mundo, quienes la estrenan en San Juan de Puerto Rico durante el Festival de Teatro Latinoamericano de Puerto Rico el 4 de noviembre de ese mismo año. Los actores que protagonizaron la pieza fueron el mismo Jorge Díaz, Carla Cristi, Luis Poirot, Magdalena Aguirre, Francisco Morales

y Arnaldo Berríos. Por otra parte, el título hace referencia a una serie de hechos sucedidos en América Latina que, como bien dice Teodosio Fernández, en su totalidad “constituyen una amarga visión de la Latinoamérica doliente, sumida en la miseria, en la ignorancia y en la represión (sobre todo en la represión) más inhumana”²⁵⁸, de ahí el calificativo 'caliente' que forma el título.

El escenario se convierte en un espacio diáfano con una gran pantalla blanca al fondo, que únicamente se llena con la presencia de los actores y donde bruscos cambios de iluminación se utilizan para separar estos diez cuadros breves de gran eficacia expresiva. Al comienzo de la pieza son los mismos actores y el director, quienes colocados de pie, en actitud rígida e inmóvil, se presentan simulando a los sospechosos de las comisarías. Tras un momento de silencio y con voz bien timbrada y seca van hablando mientras sostienen unos cartones con los números de su filiación documentaria. Una canción muy breve, bronca, dura y poco melódica, que termina en un grito sordo, seguida de un oscuro brusco (por ejemplo, la cantata de Santa María de Iquique, propone el autor), sirve como prólogo al primer cuadro, titulado *Identificación o La Iniciación*²⁵⁹.

Una pareja de jóvenes enamorados, descalzos y semidesnudos, aparecen en posición inicial de un nudo tierno y amoroso. De repente el silencio se ve interrumpido de forma violenta por una voz autoritaria, que consigue arrancar al joven de los brazos de la muchacha y adiestrarlo de tal modo que cumpla, sin pensar, las órdenes que le imponen. Para lograr eso, la autoridad sólo ha tenido que

enseñarle a caminar con pasos medidos y hacer que tenga miedo de otro hombre cuyos emblemas lo califiquen de superior suyo. Basta enseñarle a obedecer sin preocuparse de su conciencia o de su propia seguridad: enseñarle a decir “SÍ, SEÑOR”... Basta enseñarle a no considerar el significado del acto sino a obrar según las órdenes.....²⁶⁰

El cuadro hace referencia a todos aquellos jóvenes en la flor de la vida que son obligados a ir a la guerra para matar, torturar y violar sin remordimiento alguno (“Enséñales fríamente a matar... Enséñales a humillar, a colgar a los hombres en jaulas para que mueran de hambre y de frío, a encerrar

²⁵⁸ Teodosio Fernández: *El teatro chileno contemporáneo (1941-1973)*, op. cit., pág. 164.

²⁵⁹ El título no queda muy claro en el manuscrito mecanografiado por el autor y proporcionado por la Escuela de Teatro, Cine y Televisión de la Universidad Católica de Chile.

²⁶⁰ Jorge Díaz: *Americaliante*, manuscrito mecanografiado, Santiago de Chile, Universidad Católica de Chile, 1971, págs. 3-4. A continuación citaremos por esta edición.

a los hombres en prisiones aislándolos del sexo natural... Enséñales a inventar la horca, la guillotina, la silla eléctrica, la cámara de gas, el fusilamiento...”, pág. 4). Se hace un homenaje especial al infante de Marina estadounidense y desertor, en 1968, del ejército de EE.UU. en la Guerra del Vietnam, Chuck Onan, cuya fotografía aparece en la gran pantalla. Además, el diálogo entre el joven y el actor 2 se asemeja a la entrevista que realizó Mark Lane a Chuck Onan y otros veteranos, donde se narran las atrocidades cometidas en tiempos de guerra²⁶¹: torturas a prisioneros mediante la aplicación de electrodos en los genitales, desgarramiento de las uñas de los dedos o golpes con un fusil en la planta de los pies. Las mujeres tampoco escapaban a esta barbarie: se las desnudaban, las violaban e introducían bastones puntiagudos en el sexo; cuando no les introducían el fósforo de las bombas en los ojos y en la vagina.

El segundo cuadro tiene como título *La muerte natural de Gumersindo Gamarra*, uno de los muchos desaparecidos durante la dictadura militar de Alfredo Stroessner (1912-2006), quien en 1954 contó con el apoyo de los EE.UU. para instaurar en Paraguay uno de los regímenes más prolongados de la historia del continente (1954-1989). Las desapariciones se sucedieron, principalmente, entre los años 1954 y 1980, cuando, bajo la máscara de la democracia, la represión se hizo fuerte con torturas, persecuciones policiales masivas y la organización de una red de espionaje que vigilaba y denunciaba a todo individuo contrario al estado. A través de la persona de Gumersindo Gamarra, campesino pobre que vive con su mujer y sus siete hijos en la sierra, Díaz dedica el cuadro a toda aquella gente, sin color y sin importancia, que fueron desaparecidos y olvidados durante todos estos años.

Su mujer y viuda, La Lorenza, es la encargada de contar a un funcionario (periodista, policía, secretario, enfermero) lo sucedido: de cómo su marido, acompañado de su sobrino Florencio, viajó a la capital a cobrar una venta de ladrillos; y cómo allí, sin motivo alguno, fue detenido y torturado con

²⁶¹ Mark Lane: *Conversations with Americans: Testimony from 32 Vietnam Veterans*, Nueva York, Simon & Schuster, 1970.

violencia. También contamos con la versión de los victimarios, quienes intentan justificar la muerte de un hombre peligroso (“Bueno, las cosas no sucedieron exactamente así. Se exageran algunos detalles y se omiten deliberadamente otros”, pág. 11), un 'colorado', miembro afiliado del partido gubernamental, acusándolo de asesinato.

La tortura trastorna a Gumersindo quien no puede distinguir ya las acusaciones de la verdadera realidad. La violencia ha generado en él un estado de inestabilidad mental que puede hacerle confesar ese crimen que no ha cometido (a su mujer “¿Estás segura que no he matado a nadie?... Dímelo, por favor...”, pág. 13). Sin embargo, la humillación no termina ahí. Con el traslado a una nueva comisaría, sufre una nueva tortura que se justifica con la acusación de conspiración. De asesino se convierte en un preso político quien, paradójicamente, siempre se ha considerado un ferviente admirador del presidente Stroessner.

GUMERSINDO. –(Con voz baja y casi plana) Tenía los órganos genitales enormemente hinchados por la corriente eléctrica. Confesé delitos que ni me acuerdo. Dije que sí a todo... Me hicieron tragar mis propios excrementos y me arrancaron dos uñas de cuajo... [...]

Los golpes me llegaban de lejos... como si golpearan otro cuerpo y yo lo pudiera ver. Casi sentí compasión de ese cuerpo que golpeaban que era el mío... Vomitaba sangre y me sentía mejor... veía todo más claro y más lejos... cada vez más claro y más lejos... más lejos... (págs. 14-15).

Gumersindo fallecía el 20 de mayo de 1971 en una comisaría de Asunción. Su mujer recogía el cuerpo desnudo con los miembros mutilados y deformados, con una única explicación: su marido había muerto de manera natural, después de negarse a comer. La realidad era bien distinta.

El tercer cuadro, *El volcán de Guatemala*, comienza con los anuncios de desaparecidos, como Omar Arriagada, Eliseo Miranda y Ema Larrondo Coello, que se publicaron en la prensa guatemalteca a comienzos del año 1971 (“Necesitamos con urgencia conocer cualquier dato que ayude a localizar a Ema Larrondo Coello, estudiante de secundaria presuntamente detenida el 8 de Marzo en Horcones”, pág. 17). Durante esos años imperaba en el país de América Central el gobierno militar del Coronel Carlos Manuel Arana Osorio (1918-2003) que se caracterizaba por su ferviente espíritu

anticomunista y que había llegado al poder gracias a la ayuda de la intervención estadounidense. Se inicia un periodo de problemas políticos cada vez más violentos que enfrentan a la guerrilla rural pro-revolucionaria contra el poder militar y de milicias de ultraderecha. Además, grupos de estudiantes de izquierda, de clase media, junto con obreros y comerciantes, inician una revuelta de protesta por las calles contra la represión. Entre los hechos acontecidos, hay que destacar uno ocurrido a finales de diciembre de 1970, cuando una bandada de coyotes y una manada de perros hambrientos sacaron de la superficie del volcán de Pacaya cadáveres en estado de semidescomposición, ropas y objetos personales. El lugar se había convertido en un cementerio al aire libre para los presos políticos desaparecidos que habían sido detenidos por supuestas acciones subversivas.

Ante esta situación la burguesía parece vivir en un mundo feliz, libre de problemas sociales, que se ve momentáneamente alterado por las protestas. No obstante, cuando los trabajadores ocupan las fábricas, los mercados están en peligro, hay huelga de transportes y los bancos cierran por miedo a los disturbios; la ayuda de las grandes compañías norteamericanas (Shell, Esso Standard Oil Company, etc.) y las fuerzas policiales hace que todo vuelva a la normalidad de ese 'mundo nuevo y feliz' en el que habitan los controladores del dinero y del poder.

ACTOR 2. –(*Como la radio*) “La población, tranquilizada, se dispone a pasar un feliz fin de semana.

Como es habitual, la policía ametralla a extremistas emboscados pero procurando no sobresaltar a nadie”...

Y eso es todo por hoy... Hasta mañana, si Dios quiere.

BURGUESA. –¡Todo está normal!

BURGUÉS. –¡Naturalmente! ¡Qué cosas tienes!... (págs. 23-24)²⁶².

El cuarto cuadro es titulado como *Armas para el hambre (Guns for hunger)*, un programa-concurso desde la Oficina Central para la Coordinación y Ayuda al Golpe de Estado Latinoamericano, con sede en la ciudad estadounidense de Miami, que frivoliza a través de una parodia los golpes de estado

²⁶² El diálogo final entre el Burgués y la Burguesa es una adaptación de una escena de autor desconocido representada en las calles de París durante la Revolución de Mayo del año 1968 por los Comités de Cultura y publicada en la Revista *Teatro* de Medellín (Colombia).

sucedidos en el continente americano gracias a la ayuda económica de los EE.UU. Para el 'slogan' del concurso, se toma un refrán popular y se le da un nuevo sentido, que resume de forma directa y evidente las intenciones del país norteamericano: “Más vale Golpe de Estado en mano que Ciento volando” (pág. 25).

Después de noventa y cinco golpes de estado entre los años 1930 y 1970, ahora le toca el turno, por suerte de azar, a Haití, un país con una enorme inestabilidad política (“en Haití hubo 29 Jefes de Estado entre 1804 y 1922, sólo uno pudo completar su período constitucional”, pág. 26) y económica (“Ingresos por persona en Haití... 50 dólares”, pág. 27), con una alta tasa de analfabetismo (un ochenta y nueve por ciento) y una esperanza de vida de tan sólo treinta y dos años y con un médico por cada quince mil habitantes. No obstante, todo esto puede cambiar con un régimen dictatorial impuesto, que ellos prefieren denominarlo como “república católica representativa, democracia delegada, revolución conservadora” (pág. 28) para darle una imagen al mundo menos negativa. El precio a pagar es la materia prima más importante del país: la sangre sana y barata de sus habitantes.

ACTRIZ. –Recuerda que nuestro principal proveedor de sangre es Haití. La sangre más sana para nuestras transfusiones en EE.UU. y la más barata: cuatro dólares por litro...

¡Una ganga! (pág. 29).

Al final los actores cantan a ritmo de bongó una melodía sobre la intervención estadounidense en los regímenes autoritarios de Hispanoamérica a cambio de intereses ocultos, que no tienen en cuenta el sudor y el dolor de la gente, pero que buscan el 'orden' de toda América Latina.

ACTOR 2. –(*Un silencio en el público. Desconcierto*).

¡¡Éste ES ESTE ORDEN!! ¡Tiranías hereditarias en el Caribe; botas militares en las Universidades de Venezuela y Colombia; Estado de Sitio permanente en Uruguay; represión constante de la dictadura militar argentina; más de un tercio de la población paraguaya en el exilio; la crueldad de la policía brasileña que ha perfeccionado todos los sistemas de torturas; impunidad para los Comandos de ultraderecha; explotación ancestral de los campesinos ecuatorianos; genocidio de los indígenas del Amazonas; corrupción administrativa, expoliación, coloniaje...

El tableteo de metralletas apaga la voz (pág. 30).

El cuadro quinto, *Lavado de cerebro*, hace referencia a la publicidad política y sus consecuencias

en las personas. Un publicista se encarga de buscar, a través de la propaganda, una imagen convincente de un político, que debe repetirse hasta la saciedad, hasta que concluya con un lavado de cerebro de la población. De esta manera, una buena campaña puede convertir a una persona en un candidato perfecto para hacerse con el poder: basta presentar al candidato junto a aquellos seres o símbolos positivos en nuestra cultura.

En las fotos es importante un niño o dos, un perro -ojalá pastor alemán- un crucifijo en la pared del fondo (a veces reemplazado por una foto de Lutero King o de Juan XXIII) No prodigar demasiado la sonrisa. Un hombre no demasiado sexy pero tampoco frígido.

Lleva trajes muy bien cortados pero con democrática desenvoltura. Alguna vez, como detalle pintoresco en camisa sport y zapatillas de golf. (pág. 31).

Ya no es necesario que el candidato sea elocuente (“Tenemos 145 discursos-tipo. Están contemplados para todos los casos: inauguraciones, primeras piedras, últimas piedras, agradecimientos en homenajes, en cenas de gala, [...] hasta el caso en que el candidato sufre un atentado: tenemos unas declaraciones póstumas brillantes”, pág. 32) o tenga una ideología bien definida (“Pero, ¿es que se necesita realmente una plataforma ideológica?”, pág. 32). El objetivo de todo esquema estratégico publicitario está basado en “anular al contrario, destruir su imagen, su programa político” (pág. 32). Para ello existe un método de presión inconsciente que actúa con una mayor eficacia: la campaña del terror al ciudadano, con noticias sobre el comunismo extremo que interna a los hijos en Moscú, expropia propiedades hasta de los más pobres y sigue al pie de la letra el libro rojo de Allende, basado en el de Mao.

Al final, ni Chile, ni ningún otro país, es diferente de los demás; parece que la historia vuelve a repetirse y una nueva dictadura, apoyada por los EE.UU. de América, gobernará otra nación latinoamericana, eso sí, después de su correspondiente 'lavado de cerebro'.

Lave más blanco
más blanco
más a fondo
más a fondo
más que limpia
desinfecta
Es un baño

de inocencia
WASHING BRAIN
WASHING BRAIN
El Detergente TOTAL! (pág. 38).

Esta escena, *La Gauche Divine*, cuyo título está en francés y significa 'La Izquierda Divina', contiene algunas ideas del director cinematográfico chileno Patricio Guzmán. En ella se dramatiza la conversación, en tono agitado, de dos mediocres intelectuales de izquierdas que quieren cambiar la situación de su país, Chile, y de toda Hispanoamérica, desde la teoría y la distancia. Estos dos jóvenes parásitos, que viven en París gracias al dinero de sus padres y de las becas que les conceden (“Estudiar, lo que se dice estudiar... nada”, pág. 41), teorizan desde la terraza de un café parisino sobre la necesidad de abandonar la idea de una lucha armada minoritaria en forma de guerrilla que, seguramente, terminaría en fracaso, puesto que no cuenta con el apoyo total del pueblo; y crear conciencia política para una revolución, que considera la violencia como la única vía de lucha eficaz y legítima. Su rebeldía de cambio, aunque tiene como ejemplo los errores cometidos con el caso cubano, no va más allá de puros actos reivindicativos como manifestaciones políticas, libros de Marcuse (1898-1979) y su crítica a la sociedad capitalista, discos de canción protesta y proyectos cinematográficos que nunca se llegarán a ver en Chile. Se trata de acciones descafeinadas de dos jóvenes valientes que, desde la distancia, encuentran en la revolución una manera de entretener y justificar su tediosa vida europea de cara a los demás.

ACTOR 1. –Si los intelectuales revolucionarios latinoamericanos no podemos levantar la voz quiere decir que algo está podrido. ¡Lo que es a mí no me calla nadie! ¡Fuera las mordazas! (págs. 41-42).

El séptimo cuadro, titulado *El salario de Honorato Rojas*, está prologado por un actor narrador que, a modo de gaucho con una guitarra, entona una canción protesta dedicada a todas aquellas personas que no se atrevieron a levantar su voz y murieron bajo el miedo del sucio juego del patrón para quien trabajaban, víctimas del engaño y de la extorsión.

Honorato Rojas era un hombre potencialmente peligroso para unos, pero un pobre diablo para otros. Vinculado con la guerrilla, su casa pudo ser el lugar de encuentro entre dos de sus sectores, que se buscaron de manera insistente durante varios meses y donde luchó al final de su vida Ernesto Che Guevara. Sin embargo, Rojas fue sospechoso de traicionarla, a cambio de tres mil dólares y el traslado de su familia a los Estados Unidos, para ayudar a Irving Ross, miembro de la C.I.A., a preparar una emboscada para los guerrilleros. Una de las combatientes muertas, Tamara Bunke, cuenta, en primera persona, lo que realmente sucedió y cómo una ráfaga de metralletas acabó con su vida y con la de otros siete compañeros en el río.

ACTRIZ. –Me llamaban Tamara Bunke. Me decían Tanis. Argentina o alemana, qué más da. El 31 de Agosto de 1967 un balazo me atravesó el pecho de un costado al otro, aún con la mochila puesta. El río me arrastró siete días. Desfigurada, la corriente me arrojó a la playa a unos tres kilómetros del lugar de la emboscada, río abajo de la casa de Honorato Rojas.

ACTOR 2. –¿Una emboscada?... o una imprudencia del grupo guerrillero?

ACTRIZ. –No. Una traición. (pág. 46).

Una vez más el poder se aprovecha de la inocencia del más débil para lavarse la manos de sangre. Su arma es el terror (“Venían a molestarnos, a hacer el comunismo: eso decían los del Ejército. Y nos explicaban que los guerrilleros violaban a las mujeres, que robaban, que mataban si uno no les servía. Y sobre todo, que venían a hacernos esclavos. Y a mí me gusta ser libre”, pág. 49) y su recompensa la expropiación de todo lo que aquél posee (“¡A ver... cuál de mis soldaditos quiere la finca de Honorato Rojas. Se la regalo con ganado y todo...!, pág. 48). Una vez más el victimario se aprovecha del más débil para lograr sus más oscuros intereses.

El octavo cuadro hace referencia, como el propio título indica, a la *Operación Bandeirantes*, más conocida como OBAN. Dirigida por el Ejército y la Policía Política de Río de Janeiro, su objetivo era detectar células comunistas en la capital brasileña. Sin embargo, su intención era crear una política del miedo con un ambiente de inseguridad que hace que la población sospeche de cualquier persona y de cualquiera de sus actividades (“Si está mezclada en algo político es seguro que nos

comprometerá”, pág. 53), sobre todo si las circunstancias en las que viven se caracterizan por la pobreza y la falta de trabajo.

MUJER. –No digas tonterías. El único peligro que corremos es el de morirnos de hambre si no encuentras trabajo.

HOMBRE. –No son tonterías. Ayer detuvieron a 35 personas en la bajada de Corinto y hoy han cerrado la calle.

MUJER. –¿Y qué tiene que ver eso con la Leontina?

Sólo me dio un poco de aceite.

HOMBRE. –Cualquiera lo puede hacer. Ella también.

MUJER. –¿Hacer qué?...

HOMBRE. –Nos puede denunciar. (pág. 52).

Una vez más el miedo hace que la gente denuncie a sus propios vecinos para salvar su propia vida (“Denuncie a sus vecinos, sobre todo si son pobres...”, pág. 50).

En el noveno cuadro, *Los viejos tiempos*, se escenifica la conversación entre Amanda, la 'señora' de la casa, y su vieja criada Zunilda, acto que se ve interrumpido por el diálogo entre un padre, Domingo Novoa, quien le narra a su hijo la infancia vivida como minero, una situación paupérrima llena de dolor y sufrimiento, donde más de uno encontró la muerte.

MINERO. –Los padres podían llevar a los niños a la mina. Los chiquillos servían más de compañía que de otra cosa... había que hablar con alguien para espantar el miedo. Se bajaba por chiflones, el padre delante y el hijo que le seguía muerto de susto. Nos decían que el minero chico tenía que ser valiente [...].

Una noche, un mayordomo mandó a un niño recién llegado a la mina al laboreo Andes. Le faltaba práctica en el manejo de la lámpara. Le fue entrando el gas y el chiquillo le daba a la llama. Debería haber dejado la lámpara despacito, sin respirar. Y no lo hizo. Explotó de un viaje. La mina quedó como de día claro. No sé cuantos murieron pero el niño fue el primero. Quedó sin una pizca de pelo, quemado entero, negro, y cuando lo sacaron del laboreo ya no tenía cara. (págs. 58-59).

En contraste, Amanda ve en el recuerdo de los viejos tiempos una situación mejor para ella, que se caracteriza por una idílica infancia basada en fiestas al aire libre, dulces postres, fuegos artificiales y juguetes traídos desde Europa. Ciega a la realidad, todo su malestar actual se reduce a las restricciones y el desabastecimiento por parte del Gobierno. A esta mujer rica venida a menos, sólo le preocupan las formas, costumbres y convicciones sociales, ya caducas, que todavía se empeña en mantener (“Cuando uno piensa en los tiempos de antes, cuando había respeto, eso sí que era otra cosa.

Era una vida humana, decente”, pág. 57); sin importarle ni siquiera el bienestar de su fiel criada (“Claro, tú metida cómodamente todo el día en la cocina no tienes ni idea de lo que está pasando”, pág. 56).

Díaz nos ofrece, de esta manera, dos perspectivas de enfrentar la vida: la de los pudientes, que ven en el pasado buenos tiempos, tiempos mejores; y la de los pobres, que todavía conservan la esperanza de olvidarse de ese viejo pasado para buscar en el futuro un tiempo en el que “vivir algún día como seres humanos” (pág. 59).

Los protagonistas de la historia es el último cuadro que funciona a modo de conclusión de las escenas anteriormente dramatizadas. Los actores, tirados en el suelo boca arriba y en estado inmóvil, recuerdan los hechos escenificados: el exterminio con napalm en guerras como la de Vietnam, las torturas en las comisarías de Asunción, la fosa común del volcán Pacaya y la representación alentada y organizada desde los Estados Unidos. Su inmovilidad y su largo silencio simbolizan la pasividad ante unos acontecimientos atroces en los que cae la duda de la manipulación, por uno u otro bando, de las noticias, los testigos y los documentos. Además, las campañas del terror con fines publicitarios hacen que esa misma pasividad esté presente en el pueblo chileno e internacional. Levantarse y denunciar el abuso del poder es un acto heroico y revolucionario que busca un cambio en las estructuras; negarse a ello es, simplemente, un acto criminal. Lo importante es que no nazca de un intelectual inmovilista, ni de un glorioso mártir singular, ni de un demagógico político pasivo; sino que el cambio debe surgir del “pueblo anónimo que está removiendo la tierra desde dentro” (pág. 63). Toda una reflexión que el autor propone ahora al público, encargado de terminar la obra con su pasividad o asumiendo un cambio de cerebro para transformar el mundo.

III.2.3. *MEAR CONTRA EL VIENTO*

Mear contra el viento es un texto que el mismo Jorge Díaz describe como “débil, [...] casi un café-

teatro, un cabaret político”²⁶³ en el que se constituye una denuncia a la intervención de las I.T.T. en el gobierno de Salvador Allende. La obra-documento, que sigue la línea de piezas como *Introducción al elefante y otras zoologías*, fue escrita con la colaboración de Francisco Javier Uriz en septiembre de 1972, durante el período de la Unidad Popular y justo un año antes del golpe militar de Augusto Pinochet. El texto, que trataremos a continuación y publicado en la revista *Conjunto*, es un guión para la televisión que obtuvo el Premio en el Festival de la T.V. de Sofía (Bulgaria) en la primavera de 1974. Fue retransmitido en Suecia, Finlandia, Noruega y Dinamarca.

El título, descarado y directo propuesto por Uriz, tenía como origen el discurso del Secretario General del Partido Comunista Chileno, Luis Corbalán (1916-2010)²⁶⁴, a quien le gustaba decir que “los esfuerzos imperialistas por detener el curso de la historia y la liberación de los pueblos era como 'mear contra el viento”²⁶⁵. Sobre el título comenta Manuel Galich que significa la “hediondez de orines y de cuantas excreciones son capaces de evacuar una sociedad y un sistema en frenética descomposición”²⁶⁶, que, a nuestro entender, sucumbe al poder del dinero.

Desde el principio, los autores nos sitúan, a través de fotos fijas en blanco y negro, en el espacio de subdesarrollo económico de Chile y, por extensión, del Tercer Mundo. La imposición, al inicio de la obra, de la Cruz del Mérito Simón Bolívar, una de las condecoraciones de más alta categoría en América Latina, a un extranjero estadounidense, el señor Arthur Godfray, ejecutivo de la I.T.T. (International Telephone and Telegraph Corporation) alerta al espectador. Se trata de una de las empresas norteamericanas que ha elevado la condición económica y ha impulsado la vía del desarrollo, no sólo en Chile, sino en todo el continente americano. Aunque la multinacional privada

²⁶³ Eduardo Guerrero del Río: *Conversaciones... El teatro nuestro de cada Díaz*, *op. cit.*, pág. 54.

²⁶⁴ Luis Corbalán fue profesor, periodista, político chileno y uno de los principales promotores de la Unidad Popular desde 1969. A consecuencia del violento golpe militar de 1973, fue detenido y deportado a la isla Dawson, al campo de concentración de Ritoque y Tres Álamos, sin ser sometido a juicio. Durante su permanencia en prisión fue galardonado con el Premio Lenin de la Paz (1973-1974). En 1976 fue liberado y recibió asilo en la U.R.S.S. Regresó a Chile en 1980 de forma clandestina, pero se legalizó su situación en 1988 para participar en el proceso democratizador. En sus últimos años se alejó de la política contingente, se dedicó a escribir libros como *El Gobierno de Salvador Allende* (2003) y *Los Comunistas y la Democracia* (2008).

²⁶⁵ Jorge Díaz: “Una obra documento para la televisión. *Mear contra el viento*”, en *Conjunto* 21 (1974), pág. 53. A continuación citaremos por esta edición.

²⁶⁶ Manuel Galich: “Díaz-Uriz: un proceso y condena de la ITT”, *loc. cit.*, pág. 5.

tiene como lema “Servir a los pueblos y a las naciones de todo el mundo”²⁶⁷ y defiende desempeñar un desarrollo económico-social bajo unas convicciones democráticas que respeten a la persona humana, su libertad individual y las ideas independientes de cada nación soberana, la realidad es bien distinta. Sus métodos para controlar la economía están basados en influencias personales, condiciones excepcionales de exportación e importación, corrupción administrativa e infracción de leyes, sin importarles ni siquiera el hecho de tener que hipotecar uno de los recursos más importantes del país: las costas y la producción de harina de pescado. Sin embargo, en el año 1970 se produjeron dos hechos que cambiaron la situación: el primero fue el asesinato durante una tentativa de secuestro del general René Schneider (1913-1970) el 25 de octubre de ese mismo año. Fue financiado por la C.I.A. y planeado por Roberto Viaux (1917-2005), militar chileno; Camilo Valenzuela, general chileno y jefe de la Guarnición de Santiago de Chile, y miembros de *Patria y Libertad*, grupo paramilitar chileno de ideología nacionalista. El objetivo, provocar la intervención de las fuerzas armadas y evitar, así, la llegada de Allende al poder. No obstante este hecho aseguró la elección del candidato de izquierdas, quien obtuvo la más alta votación y fue proclamado presidente de la República de Chile el 3 de noviembre de 1970. Esto significó la nacionalización y expropiación de todas las empresas norteamericanas que había en el país andino, perjudicando de forma notable a la I.T.T., que había tenido un rápido crecimiento con un valor declarado de doscientos millones de dólares. Esta situación hace que el partido de la derecha intente derrocar al gobierno establecido chileno con el apoyo de la compañía norteamericana. Lo lleva a cabo mediante una campaña publicitaria donde se le da una enorme importancia a la imagen del candidato (“Es necesario insistir en la imagen de un hombre fuerte y tierno, impenetrable y a la vez humano [...]. Es necesario no prodigar demasiado la sonrisa. Un hombre no demasiado *sexy*, pero tampoco frígido”, pág. 17), que conlleve una marea negra de terror al comunismo por toda la población

GODFRAY. –Crear terror al comunismo. Es necesario deslizar implacablemente en

²⁶⁷ Jorge Díaz y Francisco Uriz: “*Mear contra el viento, los documentos secretos de la ITT*”, en *Conjunto* 21 (1974), pág. 9.

todos los discursos, octavillas y carteles, las siguientes frases claves: “paredón cubano”, “infierno ruso”, “abolición de la propiedad privada”, “persecución religiosa”, “amor libre y pornografía”. Ya que somos una compañía telefónica, podríamos usar en primer lugar la red de teléfonos para crear el desasosiego, la duda, el “terror”... (pág. 17).

y, con el apoyo económico a los medios anticomunistas, promover la difusión de titulares de prensa falsos para demostrar la inestabilidad del gobierno de Allende y el hundimiento de su economía, tanto a nivel nacional como internacional (“PÁNICO EN LA BOLSA'. 'AGOTADA LA RESERVA DE DÓLARES'. 'SE TEME GOLPE DE ESTADO'. 'EL PARLAMENTO DUDA’”, pág. 25). El plan contaba con una segunda fase donde se presionaba al candidato Frei (1911-1982)²⁶⁸ para que permita su sustitución pacífica por un militar lúcido y controlable y así provocar la violencia y el caos que justifique un levantamiento militar que termine en golpe de estado (“Desde este momento, para salvaguardar la libertad de los chilenos, quedan prohibidos los partidos políticos, los sindicatos y otras asociaciones extremistas y habrá censura inmediata de prensa y radio... ¡Por un Chile, libre, democrático y revolucionario”, pág. 34). Aunque al principio Frei duda de lo que debe hacer, como buen Hamlet (“¡Ser o no ser depuesto voluntariamente por un golpe militar: he aquí el problema! ¿Qué es más digno a los ojos de mis *fans*: entregar el país al comunismo o tomar las armas en una guerra civil y acabar con ellos?”, pág. 29); al final cae en los brazos de la C.I.A. representada por una chica provocativa que canta al estilo norteamericano de los años veinte y que poco a poco va quedándose desnuda.

ACTRIZ. —(*Canta mientras se desnuda*).
Ven cariño, Freihamlito
deja ya de titubear
Soy la CIA, CIA, CIA
Si acaricias, si abrazas
Si alimentas mi carnal
necesidad...

²⁶⁸ Eduardo Nicanor Frei Montalva fue abogado, periodista y político demócrata cristiano chileno. Fue presidente de la República de Chile entre 1964-1970. Tras el fin de su mandato, se convirtió en uno de los principales opositores del gobierno de la Unidad Popular liderada por Allende, asumiendo como Presidente del Senado tras las elecciones parlamentarias de 1973. Durante el Régimen Militar, y tras un inicial apoyo al golpe, se convirtió en una de las principales figuras de oposición a la dictadura de Augusto Pinochet. En 1982 falleció tras una cirugía digestiva por una hernia de hiato. Aunque al principio su muerte se explicó como resultado de un shock séptico tras la operación, durante el regreso a la democracia se inició una investigación judicial tras la cual se calificó su muerte como homicidio.

yo me saco los velitos
uno a uno, Freihamlito
para ti y nadie más.
Los secretos de la CIA,
CIA, CIA, CIA, CIA
sólo serán para ti,
si acaso colaboras
si haces la vista gorda
para el golpe militar.
Ven, cariño, Freihamlito,
deja ya de cavilar
que la CIA se empelota
para ti y nadie más.
Y así juntos dormiremos
sobre la Constitución
otros seis años enteros
de presidencial felicidad. (págs. 29-30).

Uno de los personajes que intervienen en esta conspiración es Harold Geneen (1910- 1997), estadounidense hombre de negocios que fue presidente de la I.T.T. entre 1959 y 1977 y convirtió la empresa en el arquetipo de multinacional moderna. Él autorizó la entrega de un millón de dólares a la C.I.A para derrotar al presidente electo Salvador Allende, con lo que desempeña un papel importante en el golpe de estado chileno. Junto a él colaboran los ejecutivos Arthur Godfray y Samuel Moscoso, además del oficial Frank Bender (1905-1992), quien participó también en la exitosa operación de la C.I.A para derrocar a Jacobo Arbenz (1913-1971) en Guatemala en el año 1954 y el embajador estadounidense en Chile entre 1967 y 1971 Edward Korry (1922-2003)²⁶⁹. La burguesía chilena está representada en los personajes de Meche Larraín, mujer de alta sociedad, el general Vidal, pelele al servicio de los norteamericanos y René Silva Espejo (1904-1980), periodista, profesor y director del diario *El Mercurio*. Durante su dirección el medio presentó una firme oposición al gobierno socialista de Allende (1970-1973), así como un importante apoyo a su sucesor, el general Augusto Pinochet.

Este escándalo fue destapado por el columnista del *Washington Post* Jack Anderson (1922-

²⁶⁹ Fue erróneamente sospechoso de colaborar con los militares para derrocar a Allende. Para más información véase: VV.AA.: “Edward Korry: 'Revisar el pasado de Chile puede salpicar a muchos en EE.UU'”, en *QuePasa* 144 (diciembre de 1998).

2005)²⁷⁰, considerado uno de los padres del moderno periodismo de investigación, quien reveló en 1972 documentos que mostraban el papel de la I.T.T. instigando un levantamiento militar para que Allende no pudiera acceder al poder en 1970 y, posteriormente, continuó trabajando con la derecha política y algunos militares para derrocarlo²⁷¹. Por supuesto, estas acciones contaron con la participación activa de la C.I.A. y del gobierno de Richard Nixon (1913-1994). La publicación de las conversaciones no perjudicó a la compañía sino más bien todo lo contrario, evidenció públicamente su intención política en el país andino para derribar a un presidente marxista, un hecho positivo que demostró su poder y su alcance.

En definitiva, la obra refleja un plan fraguado entre el gobierno estadounidense y la derecha chilena para derrocar al presidente Salvador Allende, el cual estaba basado en tres puntos fundamentales: colapso económico, provocación de disturbios y la intervención del ejército; acciones que finalizaron en el golpe militar de 1973 y, como afirma el mismo Díaz, “se volverá contra ellos mismos la metralla asesina que han meado” (pág. 53).

III.2.4. *ASÍ EN LA TIERRA COMO EN EL SUELO (LAS HORMIGAS)*

Esta obra en tres actos constituye toda una metáfora sobre la intervención del gobierno estadounidense en los regímenes políticos de países latinoamericanos como Guatemala, Brasil o Chile. Está basada en una idea de Francisco J. Uriz, escritor sueco nacido en España, quien le envió a Díaz un relato breve en prosa con el objetivo de que el dramaturgo escribiera una obra de teatro. De ahí surgió la obra en un solo acto titulada *Las hormigas*, que se estrenó en el Teatro Club Pueblo de Madrid el 2 de noviembre de 1973. El montaje estuvo a cargo del Teatro del Nuevo Mundo y fue representada junto a la obra *Los Alacranes* (1973), escrita también por Díaz pero con ideas de Uriz.

²⁷⁰ En la obra se revela que Jack Anderson fue ayudado por el ejecutivo de la I.T.T. Samuel Moscoso, quien en un acto heroico entrega los memorandos al periodista.

²⁷¹ El gobierno chileno publicó un libro donde se recogían estos documentos para que la opinión pública pudiera tener acceso a ellos y a la información. Véase: VV.AA.: *Documentos secretos de la I.T.T.*, Santiago de Chile, Empresa Editora Nacional Quimantú, 1972.

Dos años más tarde, en 1975, con la colaboración de Pedro Meyer y Julio Fischtel, Jorge Díaz escribe una versión larga de la misma obra, que fue estrenada por el Teatro de Nuevo Mundo en el Colegio Mayor Chaminade el 9 de julio de ese mismo año en Cádiz. En 1977 reescribe la pieza e incorpora un nuevo personaje, Susan. Se estrenó en junio en la Universidad de Sydney (Australia). La última versión, de junio de 1985, fue titulada *Así en la tierra como en el suelo*, donde, como en piezas anteriores, retoca la cita bíblica para darle un nuevo sentido. La tierra, como elemento, está relacionada con lo pasivo y material. Lo terrenal está vacío y degradado, se asocia con el poder y el dinero, escudo en el que ese se apoya; y además, se opone al cielo, espacio que se vincula a lo activo, espiritual y divino. Por otra parte, las hormigas, verdaderas protagonistas de esta historia, son una imagen desfavorable del ser humano y se “aparecen como símbolos de la pequeñez de lo viviente, de su deleznablez y de su impotencia”²⁷².

La escena se sitúa en un banco del Central Park de Nueva York, parque emblemático del Estado Americano que, no sólo simboliza el espacio del interventor, sino que se caracteriza por representar ese gran pulmón de la metrópolis cuyo aire mata y corrompe (“El aire de Nueva York está matando a los animalitos: gorriones, palomas, insectos... Esta ciudad se ha convertido en un cementerio”²⁷³), esa extensión verde de las ciudades lejos de cualquier tipo de contaminación donde la gente huye a desintoxicarse. Allí se encuentra uno de los protagonistas, Herald, un hombre de unos cincuenta años, correcto, de aspecto agradable y amante de los pájaros. Todos los días baja con su canario al parque para leer el periódico, pasar el rato, huir de una relación de distanciamiento con su mujer y relajarse después de una dura jornada laboral en el Chase Manhattan Bank, un gran banco que tiene sucursales por toda América y controla parte de su dinero. Se jacta de vivir en un país tolerante, donde los ciudadanos conservan un estado del bienestar que algunos envidian e intentan terminar con él a través de la destrucción de la ley y el orden (“Los que envidian nuestra democrática forma de vivir en

²⁷² Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos*, op. cit., pág. 251.

²⁷³ Jorge Díaz: *Así en la tierra como en el suelo*, Madrid, libreto perteneciente a la Biblioteca de Teatro de la Universidad de Chile, 1985, pág. 5. A continuación citaremos por esta edición.

libertad, sin prejuicios”, pág. 4). Aunque al principio se muestra como un hombre pacífico, apesadado por las noticias de guerras, crímenes e intolerancia que suceden en el mundo; poco a poco veremos cómo se produce un cambio en su personalidad y la violencia deja de ser una amenaza destructora para convertirse en el instrumento legítimo que permite alcanzar los objetivos propuestos. En ese mismo banco se sienta Frank, joven latino e inmigrante acomodado en un nuevo país, que vive de espaldas a la violencia generada fuera de su entorno. Es un hombre al que sólo le interesa el deporte, dice trabajar como archivero en el Departamento de Minorías Étnicas del Servicio Municipal y oculta su verdadero nombre, Francisco Soto, y su identidad latinoamericana para pasar desapercibido entre la comunidad blanca estadounidense.

De repente, Frank sufre una invasión de formícos que se han sentido amenazados al estar el pie del protagonista encima del hormiguero. Las hormigas son un ejemplo de sociedad ideal (“Estos insectos han conseguido formar la sociedad ideal: trabajo organizado, comunidad jerarquizada, vida laboriosa y pacífica. En ellos tenemos un buen ejemplo para nuestro país”, pág. 8), de seres simpáticos y ejemplares, que parecen haber desterrado la violencia de su comunidad, uno de los grandes males de la sociedad actual moderna junto con la sobrealimentación. Sin embargo, en ese pacífico hormiguero se ha infiltrado una variedad asiática de color rojizo, que se caracteriza por su agresividad con los demás insectos. Ante este hecho criminal Frank decide mostrar su pasividad y alejarse de allí; en cambio, Herald, más comprometido con las injusticias en el mundo, increpa al latino por su actitud y decide enfrentarse a esa realidad para impedir la masacre (“Deberíamos mirar más al suelo y menos al cielo”, pág. 9). Para ello propone dos soluciones radicales: bien hacer una pequeña frontera preventiva con insecticida alrededor del hormiguero para impedir que las rojas entren, es decir, privar a las negras comunes de libertad; o bien sitiar a las hormigas rojas para que no se extiendan por el resto del parque y ayudar a las negras a buscar una nueva forma de vida lejos de su hogar. Poco a poco nos damos cuenta de que Herald no es totalmente consecuente con sus actos. Aunque está muy comprometido con la causa que él ha creado, no duda en justificar el equilibrio ecológico de las

especies y mostrar su intolerancia hacia otros seres tan insignificantes como los mosquitos, a los que quiere aniquilar. Por otra parte, Frank se une a la causa iniciada por un único motivo que Herald le ha prometido: la concesión de un crédito que necesita desesperadamente para un retrete (“No quiero una cabaña para mis invitados. Quiero un retrete. Pedí un crédito en 'su' Banco para instalar un water en mi habitación. El único que hay en el pasillo lo comparto con tres negros y dos familias portorriqueñas”, pág. 24). Con estas palabras se inicia un cambio en la perspectiva del personaje de Frank, quien ya no nos resulta tan superficial como antes al conocer su dramática situación y los verdaderos motivos que le llevan cada día al parque a hacer deporte.

FRANK. —¡Y todavía no sabe nada!

¿Quiere saber por qué corro todos los días por el parque?... ¡Para respirar! Para escapar de una habitación de tres por cuatro que huele a salchichas. En verano me ato con cuerdas a la escalera de incendios y duermo así, atado, colgado en el vacío. En el interior de la casa se escuchan los jadeos del sexo, los ruidos de los intestinos de todos los malditos hijos de puta que comparten su suerte conmigo. ¡Cómo quiere que me importen sus hormigas si no me importan un carajo ni siquiera las cucarachas que corren por mi dormitorio! (págs. 24-25).

Un nuevo personaje entra en escena para dar un toque de cordura: se trata de Susan, “la chica del kiosko”, una joven, no muy guapa y algo vulgar, cuya desenvoltura descarada le hace más atractiva. Desde el principio establece una cierta complicidad con Frank, hecho que irrita a Herald, quien actúa de forma violenta y agarra del brazo a la muchacha para separarla del joven latino. Este acto nos revela el lado oscuro y pornográfico de Herald con mujeres jóvenes como Susan.

SUSAN. —¡Basura eres tú, que me haces ir a tu despacho del banco, cuando los demás se han ido, sólo para bajarme las bragas y azotarme en el culo!

(*A Frank*) El asqueroso sólo se calienta al ver las moraduras en mi trasero. [...].

Soy menor de edad, Sr. Importante y sus manías sádicas le podrían costar el puesto. Bastaría que yo le enseñara las marcas de mi culo a la policía. ¿Quiere que se las enseñe a su amigo? (pág. 23).

La locura y la tozudez parecen apoderarse del personaje norteamericano quien ha limitado la zona habitada por las hormigas con unas vallas metálicas sobre las cuales cuelga un cartel que dice: “Zona acotada. Hormigas rojas. Peligro” (pág. 26). Además no ha dudado en escribir una carta al alcalde de Nueva York para pedirle una subvención especial con la cual realizar un catastro general de hormigas

en Central Park y así preservar la seguridad ciudadana. A través de un diálogo entre Frank y Herald, el autor logra ejemplificar la comparación entre la situación latinoamericana y la intervención de los EE.UU. con sus métodos crueles para lograr sus propios objetivos. Sin embargo, cuando la rebelión de estos seres se hace evidente, sólo queda su aniquilación brutal y sádica como la posible solución a la violencia subversiva.

FRANK. –Aislándolas, ¿no estará perjudicando a las hormigas negras, a las que tanto quiere ayudar?

HERALD. –Habrá algunas víctimas inocentes, pero “la solución final” es lo que importa.

FRANK. –¿Y cuál es esa solución final?

HERALD. –A las sobrevivientes les construiremos un hormiguero más racional, al aire libre. Me inquieta que vivan en forma subterránea. Les daremos comida especial para hormigas. Se criará una raza nueva de hormigas fuertes y sin el peligro de ser atacadas.

FRANK. –(*Que sigue mirando el hormiguero*) Es curioso, yo tengo la impresión de que huyen tanto unas como las otras, que no quieren recibir su ayuda.

HERALD. –Son irresponsables. No sé si son ciegas o simplemente estúpidas. Pero ahora lo sabremos.

FRANK. –¿Y cómo lo va a saber?

HERALD. –Con el fuego.

FRANK. –¿Fuego?

HERALD. –¡Así! (pág. 29).

Esta pieza de humor negro alcanza su punto más álgido cuando acorralados por la policía, Herald saca un revólver con la intención de disparar a toda aquella persona que impida su propósito. Se quita la chaqueta, la camisa blanca y la corbata para quedarse con una camiseta de manga corta negra que contiene la inscripción de Rambo, famoso héroe cinematográfico caracterizado por su valor y eficacia asesina, que el autor parodia. Además, se coloca también un gorro con visera verde de marine estadounidense. Comprometido totalmente con su causa, Herald no duda en rociarse con gasolina y morir achicharrado como una hormiga si la policía dispara o intenta acercarse. Las consecuencias de este acto arrastran también a Frank, quien desde un principio quiere entregarse y contar lo sucedido. Ahora sabes que el joven latino es un clandestino, sin trabajo ni residencia fijos, que sólo aspira “a ser un ciudadano más” (pág. 38). Por eso, intenta huir, en el forcejeo logra arrebatarse la pistola a Herald y asustado dispara dos veces. El arma es de fogueo pero ya es demasiado tarde: la policía oye

las detonaciones y lanza una ráfaga de metralleta que acaba con Frank herido de muerte.

En definitiva esta obra es un símil que representa la ceguera del mundo ante las situaciones o actos de injusticia vividos en los países latinoamericanos. El hombre del 'primer mundo' está en proceso de deshumanización, aunque necesita crear causas propias como forma de rebelión. No obstante, esas causas se vuelven tan absurdas y carentes de importancia como los hechos y noticias que ocultan la cruda realidad en la que permanecen el resto de países, bien como resultado de la ignorancia, bien como la más descarada manipulación.

III.2.5. *LA MANIFESTACIÓN*

Esta obra breve en un acto hace referencia a las manifestaciones que se sucedieron en Valladolid y el resto de las ciudades españolas en los últimos años del franquismo. Fue escrita por Jorge Díaz en 1978 en la ciudad de Madrid y ese mismo año recibió el Premio Valladolid de Teatro Breve concedido por la Caja de Ahorros Provincial de Valladolid.

En un escenario prácticamente vacío, el dramaturgo nos presenta en un semicírculo a los personajes-actores sentados alrededor de un ataúd iluminado. Un magnetófono, en primer plano, funciona de manera automática y de él sale una voz fría y mecánica a modo de noticiario que relata cómo una manifestación ha producido violentos enfrentamientos con el resultado de un muerto: el joven Francisco Arroyo Quiroga, de veinte años de edad y trabajador de Fasa-Renault. Al igual que en otras obras como *Topografía de un desnudo*, el fallecido cobra vida en la pieza a modo de ser atrapado entre la línea que separa la vida de la muerte, lo que hace que se muestre algo desconcertado. Sin saber muy bien por qué (“De pronto estábamos corriendo entre los botes de humo. No recuerdo por qué corría. Ni siquiera sé por qué estaba allí”²⁷⁴), sin tener un gran compromiso revolucionario, ni estar afiliado a ningún partido político, Paco se halla en medio de una manifestación donde, de repente, una luz y la tranquilidad acaban con su vida (“Una luz. Fue como un estallido de luz en el

²⁷⁴ Jorge Díaz: *La manifestación*, Valladolid, Caja de Ahorros Provincial de Valladolid, 1978, pág. 10. A continuación citaremos por esta edición.

cerebro, sin dolor, sin ruido. El balazo lo sentisteis vosotros. Yo no”, pág. 10).

La muerte del protagonista y su imagen son aprovechadas para el beneficio de los que quieren mitificar el hecho, como los sindicalistas (“El compañero Francisco Arroyo Quiroga, afiliado a nuestro Sindicato, es un mártir de las justas reivindicaciones de la clase obrera. Exigiremos responsabilidades, caiga quien caiga, pág. 14); y los que quieren desmitificar su muerte acusándolo de ladrón, violento y descarado para no sensibilizar a la opinión pública. En este bando se encuentran los locutores de radio al servicio de la policía (“El Comisario Venegas Arroitia ha declarado a los medios de comunicación, que el joven Arroyo Quiroga tenía antecedentes penales y había sido detenido más de alguna vez por delitos comunes. No tenía filiación política”, pág. 15), diputados (“Como Diputado del Partido de Gobierno, exigiré un esclarecimiento total. Detrás de estos hechos hay propósitos desestabilizadores. El joven Arroyo pertenecía a una organización clandestina que oculta su verdadera intención antidemocrática”, pág. 15) y periodistas (“La Agencia EFE informa que algunos testigos de los violentos incidentes han asegurado que el joven muerto en los enfrentamientos iba armado y disparó a la policía varias veces”, pág. 15). Al final lo único claro y verdadero es la muerte, ni se sabe quién disparó, ni por qué lo hizo.

Esta situación hace que hasta su padre dude de la inocencia de su hijo, un hombre que durante la Guerra Civil Española luchó en todos los frentes, vivió en la clandestinidad y lideró la resistencia laboral.

PADRE. —Durante la guerra yo tenía tu edad. Estuve en todos los frentes. Crucé los Pirineos infinidad de veces para hacer sabotaje. Luego me quedé en España, en la clandestinidad. No tuve tiempo ni para ir con mujeres. Me casé con tu madre y empecé otra clase de lucha: la organización del partido, la resistencia laboral. Y durante toda esa vida, nunca me pasó nada, ni un rasguño. Sólo las palizas con cada detención.

Y ahora tú, no te afilias al partido, no quieres sindicarte, tocas la guitarra, estás enamorado... y caes muerto en un enfrentamiento con la policía. (pág. 17).

Inconscientemente sabe que su hijo es inocente, que se ha convertido en el objetivo que ha sufrido las consecuencias de su pasado comprometido y beligerante. Como el padre dice, la muerte de su descendiente es:

PADRE. –(*Sin oírle*) Es como si esa bala me correspondiera a mí, una bala loca que alguien disparó en el pasado.

¿Sabes? Cuando estábamos acurrucados, sintiendo pasar las balas sobre nuestras cabezas, yo no tenía miedo y te diré por qué.

Estaba seguro que cada bala llevaba una dirección, un destinatario. Era inútil tener miedo, cada bala llevaba un nombre. Yo creía entonces que esas balas no llevaban mi nombre, por eso no tenía miedo.

(*Después de una pausa*). Ahora creo que la bala que te mató llevaba mi nombre, venía de algún frente de Teruel o de Brunete. (págs. 17-18).

Díaz introduce en la obra escenas que retroceden al pasado y nos permiten entender que Paco estaba en medio de la manifestación por amor: buscaba a una mujer de la que estaba enamorado, Alba, comprometida políticamente y con la que había discutido. Un acto de violencia acabó con la vida de un hombre y el hecho se convirtió en el motivo suficiente para una nueva manifestación, para una nueva jornada de lucha. Y así de forma sucesiva hasta que los enfrentamientos dejen de repetirse.

III.2.6. *UN DÍA ES UN DÍA (LA CARNE HERIDA DE LOS SUEÑOS)*

Esta pieza en un solo acto indaga en las conductas de tres individuos marginados, tanto sexual, afectiva, económica como políticamente. Se trata de tres sobrevivientes de una guerra que los marcó para siempre, tanto psicológica como físicamente. La obra se terminó de escribir en febrero de 1978 en Madrid con el título de *Un día es un día* y, como subtítulo, *Los sobrevivientes*. Está basada en una idea de la obra *El Monte Calvo* (1966), del escritor colombiano Jairo Aníbal Niño (1941-2010)²⁷⁵, que narra la situación de dos veteranos de la guerra de Corea que evocan, en medio de la miseria, las heroicas jornadas pasadas. Para incluirla en la obra *Antología subjetiva* Díaz la tituló *La carne herida de los sueños*. Fue estrenada en el XI Festival Internacional de Teatro de Sitges en noviembre de 1978 por la Cooperativa de Actores Teatro de Ensayo de Madrid, con el siguiente reparto: Ismael Abellán (Chisquero), Vicente Gil (Cascorro) y Eduardo Mac Gregor (Coronel). La dirección fue realizada por Rafael Herrero (a quien Jorge Díaz dedica la pieza) y la escenografía estuvo a cargo de Estella Enri. En Madrid, fue representada por el mismo grupo teatral en el Centro Cultural de la Villa el viernes

²⁷⁵ Para más información véase: Patricia González: “Jairo Aníbal Niño: Un dramaturgo colombiano”, en *Latin American Theatre Review* (Spring 1982), págs. 35-44.

16 de febrero de 1979, permaneciendo en cartelera hasta el jueves 1 de marzo de ese mismo año. Posteriormente, también fue llevada a Palma de Mallorca del 23 de mayo al 3 de junio de ese año.

El título hace referencia a ese sufrimiento intrínseco de los sobrevivientes a una situación tan hostil como una guerra y sus consecuencias. Incapaces de salir adelante, se mueven entre la cordura y la locura, entre la realidad y la ensoñación de un mundo donde el deseo deja herida. El título fue sacado de un verso de Blas de Otero que aparece publicado en prólogo de la versión de *Antología subjetiva*: “Llevamos el cuerpo lleno de cicatrices: / carne herida por los sueños. Cada deseo / es un mordisco inútil”. Aparece junto a una cita del escritor catalán Juan Goytisolo “La muerte es un malentendido ridículo. / Todos morimos en lugar de otro, en un / momento absurdo y en un sitio equivocado”²⁷⁶, que, en cierta forma, nos adelanta el trágico final de estos sobrevivientes.

Díaz sitúa la acción en un lugar y un tiempo concreto y reconocible: Madrid, 1946. Ésta transcurre en un pequeño refugio ya abandonado que se utilizó como protección contra los bombardeos aéreos durante la Guerra Civil y que está situado al lado de la Estación del Norte.

Debe estar muy cerca de la estación, quizás en un extremo del gran patio de entrada, porque se escuchan los ruidos propios de una estación y algún coche que pasa por el Paseo de La Florida. En las paredes de cemento todavía hay inscripciones hechas por los que se refugiaban allí. En la pared del fondo se entrecruzan gran cantidad de cañerías y desagües. En las otras paredes hay algún viejo cartel republicano que nadie se preocupó de quitar y algún cartel viejo de una película o un cantante popular. Sobre el cielo inclinado o abovedado, se abre una especie de claraboya cubierta con una reja de hierro, como suelen verse alguna vez en el Metro. Es posible, incluso, que este lugar haya sido una dependencia del Metro ahora abandonada. (pág. 143).

Se trata de un lugar que constituye el reflejo de los personajes que viven allí. El espacio crea una tensión que remite a espacios políticos de persecución y enfrentamiento. Se trata de una especie de habitación, refugio y sótano; un lugar cerrado que simboliza la protección. Frente a ello lo exterior

²⁷⁶ Jorge Díaz: *La carne herida de los sueños*, en *Antología subjetiva*, op. cit., pág. 141. A continuación citaremos por esta edición.

que “debe ser siempre inquietante, hostil, ligeramente amenazador”²⁷⁷. Un colchón tirado en el suelo con una manta remendada y tres cajones a modo de mesa y sillas es todo lo que parece poseer la persona que habita en ese lugar. Allí surge la figura de Chisquero, quien, arrodillado en el suelo, intenta inútilmente reparar un amasijo de tubos, alambres y bombillas que en su día fue una radio. Doblado por el frío de una habitación donde la estufa dejó de funcionar hace tiempo, el protagonista se encoge como un feto desvalido que busca la protección de una madre, mientras toca con la armónica una melodía triste y melancólica. Se arropa con papel de periódico, único elemento con el que intenta eludir ese terrible frío a la vez que le sirve de entretenimiento con sus anuncios publicitarios (“‘Achicoria Do Brasil'. Más sabor a café con nada de cafeína”, pág. 147). En ese momento entra Cascorro, un hombre harapiento y cojo que se ayuda con una muleta. Entre ellos existe una relación de compañerismo e igualdad ante la lucha diaria en la que no tienen nada que llevarse a la boca y mendigan hasta el tabaco (“Oye, la verdad es que estamos más tirados que estas colillas”, pág. 147). Ambos comparten ese sótano subterráneo que se convierte en el único lugar donde se encuentran protegidos y donde el miedo a la detención y a la represión de una dictadura sólo aparece cuando se escuchan las sirenas de la policía que pasan cerca de ellos.

CHISQUERO. – (*En voz baja, detrás de los cajones*). ¡Cállate, mierda, que la policía no anda con bromas! (*Se quedan inmóviles y en silencio. El CASCORRO empieza a sollozar en forma muy queda. La sirena de la policía pasa cerca de ellos y se aleja hasta desaparecer. EL CASCORRO parece muy trastornado todavía. Se estremece a pesar suyo. Están acurrucados, muy juntos el uno al otro. EL CHISQUERO le acaricia la cabeza y le susurra*). No tengas miedo. Creen que esto es un sótano bloqueado, un antiguo paso subterráneo. Aquí estamos seguros. (*EL CHISQUERO le coge una mano al CASCORRO y se la estrecha, como intentando darle ánimos*). Puedes venir aquí cuando quieras. Estaremos solos. Nadie conoce este sitio. (*Un silencio*). Yo también me siento solo. Afuera hay tanto ruido y tanta mala leche. Te persiguen por ser rojo, verde o amarillo. (pág. 153).

Se trata de un sentimiento que les atemoriza y les bloquea, que nace como consecuencia de su implicación, en mayor o menor medida, en la guerra (“Ni durante la guerra estuve tan jodido, y eso que me tocó correr perdiendo el culo con los italianos en Guadalajara”, pág. 146), un hecho absurdo

²⁷⁷ Eduardo Guerrero del Río: “Travesía entre dos mundos”, *loc. cit.*, pág. 13.

que no pueden comprender y que para ellos aún continúa (“Yo lucho todos los días para sobrevivir. Para mí la guerra continúa”, pág. 149). Pertenecientes a bandos opuestos, Cascorro estuvo en el bando de los 'perdedores', como él dice²⁷⁸ (“La perdimos todos. Si digo que la perdí es porque soy soldado”, pág. 149) al ser voluntario con la División Azul en la campaña de Rusia, donde quedó lisiado. A su regreso, como herido de guerra, fue recibido con honores, condecorado con una medalla de cobre y, después, olvidado sin recibir ningún tipo de ayuda.

CASCORRO. –Pensamos que al regresar nos ayudarían.

CHISQUERO. –Y no lo hicieron, claro.

CASCORRO. –No.

CHISQUERO. –Pero, bueno, a ver si me entero, ¿ganasteis o no ganasteis la guerra?

CASCORRO. –(*Después de un silencio*). Creo que sí.

CHISQUERO. –¿No estás seguro?

CASCORRO. –Eso lo saben los generales.

CHISQUERO. –Coño, lo único que tú sabes es que te falta la pierna. Eso sí que lo sabes, ¿no?

CASCORRO. –Debimos ganar.

CHISQUERO. –Entonces vosotros también matasteis chinos.

CASCORRO. –No eran chinos... Bueno, tampoco estoy seguro de eso. A ninguno le vi la cara de cerca.

CHISQUERO. –Más de algún chino se quedaría también sin piernas y lo condecorarían.

CASCORRO. –No, no eran chinos.

CHISQUERO. –(*Definitivo*). Tú perdiste esa maldita guerra.

CASCORRO. –La ganamos.

CHISQUERO. –(*Terco*). Ahora estás cojo, pobre y hambriento. Eres un baldado. ¡Perdiste la guerra! (pág. 154).

Chisquero, en cambio, era titiritero en los meses de verano y, el resto del año, estraperlista de “tabaco, maquinillas de afeitar, condones, sostenes y medias de nylon. Los cambiaba por legumbres, huevos, algún pollo, pan blanco y un queso” (pág. 155)²⁷⁹. Su cómplice, que esperaba a las afueras de Madrid el tren con toda la mercancía, era el Coronel, un viejo telegrafista de pueblo que en 1938 movilizaron y llamaron a la guerra con las quintas más antiguas. Lo pusieron a cargo del

²⁷⁸ El nombre de Cascorro procede de la estatua de una plaza de Madrid con el mismo nombre, dedicada a los héroes que perdieron su vida en la localidad cubana de Cascorro durante la Guerra de Cuba. El protagonista adquiere ese nombre al sentirse héroe y perdedor de un conflicto bélico.

²⁷⁹ Creemos que el nombre de Chisquero, encendedor de bolsillo, procede de su relación con el estraperlo de mercancías como el tabaco.

radio-teléfono en la Ciudad Universitaria y, como se sentía muy solo, se trajo a su mujer, quien, con tan mala fortuna murió en el último bombardeo nacional que voló sobre Madrid. Este hecho unido a los dos años de prisión, con su correspondiente paliza, que les cayó a los dos por ser pillados con el estraperlo, dejó al Coronel chiflado como una regadera. Ahora se dedica a vender condones por las tardes a algunas parejas que encuentran en el Cementerio del Este, un nuevo lugar de moda al que denominan el Hotel de los Callados (pág. 148).

En la más absoluta miseria y sin nada que llevarse a la boca, Chisquero, con la ayuda de Cascorro, urde un pequeño plan para conseguir algo del dinero que el Coronel gana con la venta de condones. Su locura se inicia con las sirenas de la policía que recuerdan a los avisos de bombardeos donde murió su mujer. A través de la locura del Coronel afloran los miedos, los recuerdos y las angustias de los tres protagonistas. Es entonces cuando nos damos cuenta de que la mentira constituye para ellos una forma de sobrevivir al día a día (“Como tú, como todos. ¿O crees que se puede sobrevivir sin mentir?”), pág. 168), en especial para Cascorro, quien en realidad no es un herido de guerra, sino un desertor. Incapaces de enfrentarse a la realidad, el juego establecido se les va de las manos cuando el Coronel acusa a Cascorro de 'deserción' y le concede una última voluntad antes de ser condenado a muerte. Mientras engulle su última cena, Chisquero marcha en busca de más alimentos para el banquete; sin embargo, en ese preciso momento, el Coronel parece recuperar la total lucidez. Cascorro confiado no se da cuenta de que el militar saca una pistola entre sus ropas para ejecutarlo, apunta a la nuca y dispara fríamente mientras que con voz baja y sin moverse redacta el parte de guerra.

CORONEL. – “Parte 349 del Año Glorioso de la Victoria. Desde el Frente Norte de Madrid. A las 22:30 del 26 de febrero de 1946. No hay novedad. Todo está en perfecta calma. Sobre las 22 y 20 un incidente sin mayor importancia: Un desertor que pretendían infiltrarse fue sorprendido y ejecutado en el lugar mismo del hecho. ¡Arriba España!” (pág. 174).

Estos personajes no son más que muñecos al servicio de una ideología y producto de unas circunstancias, los cuales han vivido y siguen viviendo una guerra que ha aniquilado por completo su personalidad, su psicología. Vacíos, ya no poseen absolutamente nada, ni siquiera los ideales por los

que algún día pasado dieron su vida. Ocultos a la sociedad, se hallan muertos, sin todavía comprender el significado verdadero de una guerra, si es que en realidad lo tiene y lo tuvo algún día.

III.2.7. *LAS CICATRICES DE LA MEMORIA (AYER, SIN IR MÁS LEJOS)*

Esta obra en dos actos nos muestra la situación histórica por la que pasó España en las décadas de los setenta y ochenta a través de la pareja protagonista: Ana y Teo. El franquismo, la muerte de Franco, la transición con las primeras elecciones libres y el intento de golpe de estado del 23 de febrero marcan la vida de los protagonistas, al igual que la de la mayoría de los españoles. La pieza fue escrita en noviembre de 1984 en Madrid y estrenada el 23 de febrero de 1987 en esa misma ciudad en el Teatro Bellas Artes por la Compañía de Adolfo Marsillach, quien cambió el título por otro propuesto por el dramaturgo: *Ayer, sin ir más lejos*²⁸⁰. Obtuvo el Premio Tirso de Molina en 1985, otorgado por el Instituto de Cooperación Iberoamericana de Madrid.

Díaz sitúa la acción en una amplia sala pintada de blanco, de un piso antiguo del centro de Madrid. Se trata de un espacio donde casi no hay muebles, que se está desmantelando y destruyendo lo que en una ocasión pareció un hogar. La habitación presenta un caos a base de cajas de madera, objetos de mudanza, cuadros por el suelo, montones de libros y discos apilados. Ese espacio simboliza el mundo interior de los dos protagonistas, dos cuarentones que viven una época de caos y desilusión, en la cual pretenden destruir el mundo que crearon en su juventud lleno de utopías y esperanzas. Ahora éste se ha desmoronado y para sobrevivir a él necesitan deshacerse de todos los objetos presentes en aquellos años. Todo lo que les unía antes, ya no tiene sentido, hasta los regalos de boda o el mismo Libro de Familia (“También yo tengo el Libro de Familia y ahora lo voy a tirar a la basura”, pág. 39). Su relación se ha vuelto distante, violenta y destructiva. En ellos se ha producido

²⁸⁰ Según Eduardo Guerrero, el nuevo título sintetiza “denotando las legítimas extrapolaciones espacio-temporales para acentuar la presencia de un tiempo más subjetivo que objetivo, esas cicatrices de la memoria”. Eduardo Guerrero del Río: “Travesía entre dos mundos”, *loc. cit.*, pág. 16.

el desamor y están, como náufragos, inmersos en un proceso de separación²⁸¹.

Ana y Teo eran dos progresistas comprometidos socialmente durante los últimos años de la dictadura de Francisco Franco, luchaban de manera activa contra el régimen fascista que imperaba en España y defendían los derechos de los trabajadores con la convocatoria y participación en huelgas. No obstante ese compromiso, a veces, deja dudas: ella es hija de una familia acomodada que estudia en la universidad, presume de ser adelantada a su tiempo, defiende el feminismo (“mi padre facha no me paga ni la píldora”²⁸²) y, aunque no lo reconozca, dispone de dinero para no tener que trabajar. Él, en cambio, trabaja en una imprenta familiar que malvive imprimiendo recordatorios de primera comunión, acontecimientos sociales y membretes a la Secretaría General del Movimiento y la Hermandad de Excombatientes; pero que jamás se ha atrevido a realizar propaganda en contra del régimen político establecido. Son dos jóvenes nacidos de la Revolución del 68 que viven una época de inocencia, deseo, felicidad, de “sarampión ecologista” (pág. 50), en la que disfrutaban practicando el tantra con un fuerte intercambio energético y a quienes gustaba “correr en las manifestaciones y toser con los botes de humo de la policía” (pág. 49). Sin embargo, su compromiso se simboliza con la copia del Guernica de Picasso que decora su casa; como el cuadro, parece haber pasado de moda (“Ya no se lleva. Tener el Guernica es un poco hortera. Antes era una especie de carnet de 'progre'”, pág. 41).

Los objetos, los muebles, las canciones invitan al recuerdo y a la introspección de lo que un día fueron sus sueños, sus utopías. Hasta el mismo piso en sí conserva todavía, aún vacío, la esencia y el fracaso de quienes lo habitaron (“A pesar de estar vacío, este piso todavía huele a nosotros, es decir, a frases hechas, a rebajas, a mentiras...”, pág. 86). El dramaturgo emplea la música de la época para representar ese pasado de compromiso y acelerados cambios socio-culturales que se produjeron en el mundo y en la vida de los protagonistas. Por ello, incluye canciones de The Beatles, Joan Baez (1941),

²⁸¹ Jorge Díaz vuelve a plantear la problemática de la pareja en una situación límite, de su naufragio, como en *El cepillo de dientes*.

²⁸² Jorge Díaz: *Las cicatrices de la memoria* (“Ayer, sin ir más lejos”), Madrid, Ediciones del Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1986, pág. 45. A continuación citaremos por esta edición.

Janis Joplin (1943-1970), Raimon (1940), Leonard Cohen (1934), Serrat (1943), Lluís Llach (1948) o *Vino Tinto* con su tema “Habla, pueblo habla”. Quizás la pieza que mejor representa esos tiempos difíciles es “Los tiempos están cambiando” (“The times they are a changin”) de Bob Dylan (1941), cuyo texto prologa la obra y termina diciendo: “Está trazada la línea, / Está marcado el destino. / Los lentos ahora correrán como liebres. / El presente ahora será mañana pasado, / el orden está acabado / y los primeros ahora serán mañana los últimos, / porque los tiempos están cambiando”²⁸³. Además, a través de un cambio en la iluminación se recuerdan escenificados aquellos momentos más significativos en la vida de la pareja protagonista: como cuando se conocieron en un encierro para solidarizarse por una buena causa o cuando mantuvieron su primera experiencia sexual en un viejo apartamento clandestino lleno de propaganda política del que tienen que huir con rapidez a consecuencia de una redada realizada por la policía.

Ambos son incapaces de deshacerse de su pasado amoroso, revolucionario y utópico; por eso intentan desmantelarlo como signo del fin de un tiempo de clandestinidad revolucionaria y de sociedad sin clases. En ese espacio prácticamente abandonado de recuerdos, no les queda más remedio que mirarse a la cara para empezar a hablar de sus errores y de todas aquellas cosas absurdas que les unieron (“Supongo que siempre estuvimos unidos por cosas absurdas, ajenas a nosotros mismos: la multicopista clandestina, la huelga general que nunca cuajó, las porras de los grises, el salvado y el intestino grueso, en fin, cosas así”, pág. 60). Lo único que les queda por compartir es Quique, su hijo, quien para Teo es un auténtico desconocido (“En realidad, siempre me ha parecido un extraterrestre, pág. 60) al que sólo le interesa la música, la televisión (“Se irá como un zombie a donde llevemos el televisor”, pág. 61), el dinero (“Ni testigo, ni espejo, ni leches. Es un pequeño macarra calculador, eso es lo que es. Terminará por sacarle una pasta al abogado por su declaración, ya verás”, pág. 72) y la máquina de matar marcianitos (“Quiere el dinero que le das para la máquina de matar marcianitos. Es un pesetero”, pág. 61). Para sus padres es un 'pasota' a quien no le importa

²⁸³ Jorge Díaz: *Ayer, sin ir más lejos*, Madrid, Ediciones Antonio Machado, 1988, pág. 8. Este tema también fue propuesto por el dramaturgo para el final de la pieza.

nada, ni nadie (“Es verdad. Le importamos un rábano”, pág. 62); sin embargo, la realidad parece bien distinta cuando, harto de que sus padres aprovechen cualquier momento para tirarse los trapos sucios a la cabeza, huye de casa, al final del primer acto, dejándoles una nota que desconcierta sobre todo por su estado de madurez.

TEO. –Dejó una carta.

ANA. –¿Una carta?

TEO. –Bueno, un mensaje.

(Teo lee el papel) “Hola. Adiós. Post Data: Lo vuestro es un mal rollo. Me llevo el dinero que encontré por ahí. A ver cómo os apañáis sin mí. Debéis saber la verdad: los Reyes Magos no existen. Son los padres. Enrique”.

ANA. –Es una broma, ¿verdad?

TEO. –¡Qué sé yo!

ANA. –Habrá que llamar a sus amigos.

TEO. –Será inútil. Habrá que llamar a la policía.

ANA. –¡No!

TEO. –Entonces, sólo hay que esperar.

ANA. –Es la primera vez que firma Enrique.

TEO. –Quizá descubrió su verdadero nombre.

Ana coge el papel de las manos de Teo. Lo lee en silencio.

ANA. –¿Qué habrá querido decirnos? (págs. 73-74).

En el segundo acto ese estado de vacío y destrucción de un hogar se acentúa junto al sentimiento de desolación y desesperación por la huida del hijo. De nuevo un objeto, el teléfono, simboliza el único contacto con lo que todavía parecen tener en común: Quique. Por otro lado, el embarazo significó el término de la carrera de periodismo de Ana y la pérdida de la beca en economía en la Universidad de Berkeley de Teo. Este hecho transformó la vida y los ideales de la pareja protagonista, quienes tuvieron que aceptar el matrimonio, un valor caduco para ellos, y asumir la vida burguesa que odiaban (“Yo lo comprendí todo hace tiempo. Tú estabas convencido de que mi vida consistía en ir a la peluquería los jueves, ayudarte a escalar peldaños en las cenas los viernes con mis amigos influyentes y remediarte la calentura la noche de los sábados después del bingo”, pág. 69).

Durante la espera en ese espacio tan significativo para ambos, evocan el encuentro amoroso que tuvieron diez años atrás y que conllevaba la ilusión y esperanza de formar su propio hogar después de vivir cuatro años en casa de los padres de ella. Se trata de un momento de cambio tanto para Teo y Ana como para España, que vivía una época de transición, de miedo y de inestabilidad con la muerte

de Franco; pero de gran esperanza y libertad.

TEO. –¡Por fin íbamos a vivir solos después de cuatro años con tus padres!

ANA. –“Piso amplio, vacío, en la zona centro, dos balcones. Necesita algunas reparaciones. No hay ascensor”. La agencia nos había dejado la llave.

TEO. –La luz estaba cortada. Olía a gatos, a vidas antiguas. La vecina de arriba hizo funcionar la cisterna de su water y la casa estremeció. Nos pusimos a reír como locos.

ANA. –Entonces nos reíamos mucho.

TEO. –Nos empezamos a besar y a desnudar en la oscuridad. Te dije: Lo primero será conseguir una cama. Y tú dijiste...

ANA. –Vendré por las tardes a limpiar todo esto.

TEO. –Nos hicimos el amor como ciegos, sobre el suelo lleno de polvo.

ANA. –Mientras afuera sonaban los claxons, las campanas, las sirenas de los policías.

TEO. –Y a través de las ventanas entornadas, música sagrada.

ANA. –Estábamos contentos y teníamos miedo.

TEO. –Claro, había muerto Franco. (pág. 80).

Con la llegada del cambio se muestran desencantados (“Cuando murió Franco lleno de agujas y mangueras, Quique tenía cuatro años. No habíamos empezado a vivir y ya estábamos viejos. No habíamos conocido aún la libertad y ya estábamos desencantados”, pág. 86), se produce en ellos una lenta transfusión en el que cambian su “sangre revolucionaria por horchata de chufas” (pág. 98). Sus intereses se han invertido para dejar atrás la célula política y la lucha de clases y darle prioridad a la comunidad de vecinos, la cuenta del teléfono, los carburantes y, en definitiva, a la familia. Con el paso del tiempo se dan cuenta de que se han convertido en seres oportunistas y mezquinos que durante muchos años han justificado su fracaso personal con “el sambenito de la lucha colectiva” (pág. 97). Su matrimonio se ha fragmentado por anteponer, a cualquier precio y sin importar las consecuencias personales, su ascensión laboral a su vida familiar y conyugal. Ana y Teo son una pareja que se destruyó cuando ella abortó el hijo de Arturo, con quien mantuvo relaciones sexuales para que Teo, hombre a quien realmente ama, tuviera ese ansiado puesto en Bruselas que nunca logró. Desde ese momento se abre entre los dos una brecha que nunca llegó a cicatrizar y les empezó a destruir por dentro poco a poco. Ahora, frente a frente, retenidos y obligados a permanecer juntos, sólo les queda enfrentarse a sus errores y esperar a ese hijo huido que, como espejo donde mirarse, es la viva imagen de sus padres en su juventud.

TEO. –Sé que estás ahí, detrás de la puerta, buscando debajo del felpudo. Bajarás las escaleras como un ladrón. Nuestro dinero te quemará las manos. Tienes catorce años y estás harto.

¿Dónde estaba yo a los catorce años?... ¿Qué hacía?... ¿De qué quería escapar? ¿De mi padre, quizá?... De su guerra machacona, de su defensa del Ebro, de su Belchite, de su campo de concentración, de sus grandes mitos... O a lo mejor sólo quería descubrir lo prohibido que imaginaba que se encontraba en la calle. Estamos huyendo juntos, Quique. A lo mejor nos encontraremos en alguna cuneta.

Como tú, también me he escapado de casa. Me ahogaban las traiciones diarias, el orgasmo semanal cronometrado, las vacaciones a plazos, los años... Estoy tratando de limpiar cuidadosamente las huellas del pasado como si fuera un prontuario, pero las fichas son incombustibles, están incorporadas a una computadora infalible. En la pantalla seguimos apareciendo Ana y yo, y quizá tú también, moviéndonos como marionetas, agitando los brazos, gritando consignas, pegando carteles en las paredes.

¿Te acuerdas, Quique?... Tú tenías ocho años y ya nos ayudabas a llevar el cubo con el engrudo en las elecciones generales. (págs. 89-90).

Mientras la espera, un nuevo cambio en España parece iniciarse con el intento de golpe de estado del 23 de febrero de 1981; de igual forma, el autor deja abierta la posibilidad de una nueva oportunidad de mirarse a la cara, asumir sus fracasos e iniciar una nueva relación que restablezca el hogar perdido.

En definitiva, con una importante carga poética, que se vislumbra ya desde el título, y un diálogo ágil, directo, rápido y coloquial, que camina entre la agresividad y el humor, Díaz ha sabido crear uno de los dramas más significativos de su trayectoria teatral. Además, vuelve a tratar el tema de la familia, la pérdida de una generación y la transmisión de un pasado traumático que interviene en la identidad de cada miembro. Insertos en un espacio donde soñaron las utopías que se simbolizan ahora en su descendiente, éste representa las huellas imposibles de borrar de un pasado que se repite casi obsesivamente como un ritual en un presente en proceso de rememoración. Los padres se encierran en el silencio de su fracaso y obligan a su hijo a actuar como detective en busca de ese pasado esencial en la vida de cada uno, en la formación de su identidad. En palabras del mismo dramaturgo, la pareja “son doblemente naufragos: naufragos de su época (1960-1980) y naufragos de sí mismos. La desaparición de su hijo los enfrenta al momento del balance. Se reparten sus fracasos políticos y sus fracasos personales..., y queda bien poco. Sin embargo, tienen el privilegio de disponer de un espejo -su hijo- para contemplar sus cicatrices” (pág. 113).

III.3. LOS TIEMPOS OSCUROS EN LA DISTANCIA DEL EXILIO

El teatro ha sido, debido a su carácter de inmediatez y de contacto directo con el público, el que ha participado de forma más directa en los procesos de cambio que se han producido a lo largo de la historia. Y las transformaciones teatrales son, en muchas ocasiones, una consecuencia de esos hechos históricos que marcan de forma radical la percepción del mundo²⁸⁴. En Chile el golpe militar del 11 de septiembre de 1973 convirtió al teatro, y a la cultura en general, en una amenaza para el poder político. Ante esta situación nace la necesidad de expresar lo que estaba sucediendo; por ello muchos de los discursos teatrales fueron el resultado de las circunstancias inmediatas, y en los que no se pretendía una pervivencia artística. En este sentido es comprensible que encontremos obras que hayan perdido su significado primordial, tanto dentro como fuera de Chile.

El discurso teatral chileno del período de 1973-1990 se caracterizó por su variedad y por estar marcado tanto por las restricciones ideológicas como por la presión ejercida por el gobierno autoritario. En él se pueden distinguir claramente dos sistemas teatrales destinados a unos espectadores de cultura media: el “sistema teatral del autoritarismo” que apoyaba a la ideología del poder político y donde predominaban los clásicos del teatro de Occidente y obras con una problemática de tipo universal y no contingente; y el “sistema del discurso teatral alternativo”, que constituye el discurso ideológico de los opositores al régimen. Antes de 1983, éste se mostró mucho más combativo y, como medida de silenciamiento, el poder recurría a la censura indirecta, la presión

²⁸⁴ Comenta María de la Luz Hurtado sobre el teatro chileno:

Decía que nuestro teatro tiene una antigua tradición de vínculos con sus circunstancias, ya sea como testimonio, conducción religiosa, política o filosófica, crítica de instituciones y costumbres, etcétera. Estuvo presente en el inicio de la república, promocionando las ideas libertarias y positivistas. Luego participó de las luchas entre conservadores y liberales, entre clericales y laicistas; en la denuncia a los excesos del parlamentarismo y los vicios de los gobiernos oligárquicos. En el cambio de siglo, participó de la polémica generada en torno a la modernidad, al nacimiento de las nuevas clases sociales y al cambio de las costumbres y de los roles femenino y masculino. Las luchas sociales fueron promovidas desde sus escenarios, y captada la forma de vida, lenguajes y visión del mundo de los sectores populares. Dramaturgos de la altura de Luco Cruchaga, Acevedo Hernández y Vicente Huidobro hicieron del teatro de las primeras décadas de este siglo un arte comprometido a fondo con la realidad, transpuesta poéticamente en sus dramas.

María de la Luz Hurtado: “Presencia del teatro chileno durante el gobierno militar”, en *Cuadernos Hispanoamericanos* 482-483 (agosto-septiembre de 1990), pág. 150.

económica, el exilio político o económico, o la ilegalización de las compañías teatrales. Sin embargo, de manera paralela, se daba a las afueras de Santiago o en los barrios de mayor pobreza un teatro con una fuerte oposición directa al régimen militar. Nacen así numerosos grupos de jóvenes estudiantes, trabajadores, amas de casa, que se reúnen inicialmente en torno a la Iglesia Católica para divulgar a través del teatro problemas contingentes de sus respectivas comunidades. Se trata de grupos con una existencia transitoria, sin una profesionalización, sin recursos económicos pero con la necesidad de concienciar de una necesaria y urgente transformación social.

Hasta aproximadamente el año 1976 se detuvo, se encarceló, se torturó y se asesinó a muchos de los partidarios del gobierno de Salvador Allende y opositores al régimen dictatorial de Pinochet. Se prohibió la difusión de ideas disidentes, censurando especialmente los medios masivos; todas las universidades estatales fueron intervenidas militarmente y dejaron de recibir el respaldo económico de las instituciones, lo que produjo un cambio en los montajes ya que la escenografía, el vestuario y la iluminación requerían un enorme bagaje que no se podía sostener. Los escasos recursos económicos, junto con la vigilancia ideológica, llevaron a desarrollar nuevas capacidades de expresión en las que se hacía alusión indirecta a la realidad chilena. Además, se terminó también con el teatro de aficionados, se clausuraron teatros universitarios de provincia y, en Santiago, se desarticuló la Escuela de Artes de la Comunicación, siendo muchos profesores sumariados y destituidos de su empleo²⁸⁵.

²⁸⁵ Aunque en Chile no hubo censura previa, como ocurría en la España de Franco, el gobierno militar de Pinochet tenía una gran confianza en el mecanismo de la autocensura. Además, para tener bajo control a los intelectuales chilenos, había distribuido unas listas negras para prohibir el trabajo en los medios de comunicación a la gran mayoría de actores y gente de teatro (en diciembre de 1973 ya estaban cesantes el 90% de los actores chilenos). Muchos de éstos terminaron por exiliarse antes de que pudieran ser encarcelados y asesinados como Víctor Jara, Alberto Ríos o Juan McLeod.

En marzo de 1974 el Teatro El Aleph preparaba una obra basada en textos de la Biblia, de *El Quijote* (1605-1615) y de *El Principito* (1943), bajo el nombre de *Y al principio existía la vida*. Pero la reacción del régimen militar fue fulminante: su director, Óscar Castro, fue detenido, torturado, enviado a un campo de detenidos y, finalmente, se exilió a otro país; y Juan McLeod fue asesinado y declarado como desaparecido. En la prisión Castro se sentía libre porque ya no tenía que ocultar su oposición política, por esa razón y durante los dos años que estuvo detenido, realizó una extensa labor teatral junto a otros presos. Llegó a estrenar obras como *Antígona* (441 a. C.), *El Principito* y la obra por la que fue detenido *Al principio existía la vida*.

En marzo de 1977 el grupo teatral La Feria representaba en una carpa circense una obra basada en textos poéticos de Nicanor Parra. Tras seis días de exitosas representaciones, fue clausurada por el Servicio de Higiene Ambiental del Servicio Nacional de Salud, declarando el lugar como “insalubre”. Para nadie fue un secreto que la obra estaba siendo censurada debido al estilo irreverente de Parra quien parodiaba lemas como “la izquierda y la derecha unidas jamás serán

El cine también se vetó y a la mayoría de los actores se les incluyó en listas negras, por lo que no podían aparecer en pantalla. A esto hay que añadir el Impuesto al Valor Agregado a las actividades teatrales, por el que había que pagar un 22%, y el toque de queda que duró diez años. Sólo las treinta o cuarenta personas que pudieron permanecer en los teatros universitarios pudieron vivir decentemente del teatro y no les quedaba otro remedio que realizar un repertorio lo menos comprometido posible. Dice Sergio Vodanovic que “hay épocas en que la aparición de una comedia liviana, inofensiva y sofisticada es un mejor índice de nivel de represión política que rige en un cierto país, que la pieza más inflamatoria del teatro revolucionario”²⁸⁶. El resto tenía dos opciones: exiliarse o trabajar en el teatro independiente, que salvo alguna excepción, estaba formado por grupos de corta vida²⁸⁷.

vencidas” o hacía referencia a la cantidad de difuntos que últimamente estaba recibiendo un cementerio cercano. La obra era una pieza con un alto contenido político y con un claro mensaje de crítica al régimen dictatorial de Augusto Pinochet. Se aludía a la crisis económica, a la indefensión de los ciudadanos, al receso político y a la violación de los derechos humanos que se estaba viviendo en Chile. Al final y en todos los casos, las críticas disidentes terminaban siendo calladas. Para mayor información sobre la obra de Parra véase: M^a Ángeles Pérez López: “Introducción. La antipoesía de Nicanor Parra (Poesía en tiempos de zozobra)”, en Nicanor Parra: *Páginas en blanco*, ed. Niall Binns, Madrid, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, págs. 7-82.

²⁸⁶ María de la Luz Hurtado: “1973-1987: un nuevo contexto, el gobierno militar”, en *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1988, pág.90.

²⁸⁷ El éxodo masivo de gente de teatro, sin precedentes en América Latina y debido a las numerosas dictaduras que se produjeron (incluso en países como Chile y Uruguay, cuyas democracias eran consideradas como más estables), ha tenido inevitables consecuencias tanto para la evolución teatral de los respectivos países que los acogían, como para los mismos teatristas, quienes podían llegar a renegar de sus propios orígenes culturales para intentar adaptarse a las nuevas condiciones de vida. Dice Guillermo Heras que cuando llegaron los primeros exiliados a España, el teatro de nuestro país se movía:

entre dos criterios radicalmente diferenciados: la lucha por un teatro como servicio público y el teatro considerado puramente como mercancía. En el primero estaban los integrantes del movimiento del teatro independiente y algunos profesionales de izquierdas que se negaban a asumir los criterios ideológicos y de mercado que el neofascismo español marcaba en los Teatros Nacionales y en los teatros privados. Ciertamente es que el franquismo de finales de los sesenta y comienzos de los setenta no tenía ya la ferocidad de otras épocas, y, además, el llamado “desarrollismo” y la entrada en masa del turismo habría creado una enorme brecha en las doctrinas oficiales del régimen.

Debido a estas especiales circunstancias era lógico pensar que los exiliados latinoamericanos que llegaban a España y que en su país de origen se dedicaban a la práctica teatral se relacionaran de manera más fluida con las gentes que militaban en el “teatro independiente”. Primero por razones éticas y políticas, y segundo porque determinadas estéticas del momento (creación colectiva, teatro de la calle, nuevas dramaturgias, etc.) eran comunes en ambos lados del Atlántico.

Guillermo Heras: “El exilio latinoamericano en España”, en Heidrun Adler y Adrián Herr: *Extraños en dos patrias*, Madrid, Iberoamericana, 2003, pág. 42.

Chile se convirtió en un país con enorme resentimiento, constante tensión, desconfianza y miedo a manifestar una sola opinión en contra del régimen militar. El resultado de esta opresión se reflejó en las carteleras teatrales que se llenaron de comedias, sainetes, vodeviles; incluso era posible encontrar a gente que antes hacía teatro político realizando teatro para niños. La Universidad Católica cambió su repertorio de teatro hispanoamericano por un repertorio dedicado exclusivamente a los clásicos españoles y franceses. No obstante, eligió aquellas piezas que reflexionaran sobre el poder y la libertad humana, como es el caso de la obra calderoniana *La vida es sueño* (1634). Si se quería expresar de manera directa la realidad sólo quedaban dos formas: bien en circuitos casi privados, a puerta cerrada y con un lenguaje casi hermético; o bien, expresarla abiertamente cuando ya no había nada que ocultar. Otros optaron por recurrir a un teatro metafórico en el que el público asiduo pudiera buscar claves de reconocimiento de la situación chilena. Pero la mayoría de las obras eran realistas y ofrecían como tema central

los defectos sociales de la cesantía que provoca Pinochet, y los despidos por razones políticas. Se indaga en la angustia existencial que genera esta situación por los quiebres en la identidad y sociabilidad; por los cambios de roles y aprendizajes de la mujer al campo laboral informal en su suplencia del marido; por las penurias del hambre y la escasez; por los abusos e insensibilidad social de las autoridades; por el ambiente de miedo que se vive cotidianamente²⁸⁸.

Paralelamente hay una terrible crisis económica que dura hasta 1978, año en el que el denominado “Boom” lleva a Chile una gran cantidad de dinero en préstamos, modernización y fuertes inversiones de grandes compañías extranjeras, lo que hace mejorar el nivel de vida de las clases media y alta, pero que también excluye a los sectores más pobres. El nivel de consumo aumenta y con ello la producción de grandes espectáculos con vestuarios fastuosos, efectos especiales, temas que se aproximan a la provocación pseudoerótica o *Kitsch* y en los que se vuelve al divismo de los actores. Además, se reconstruyen salas como el Casino Las Vegas o el Teatro Hollywood. Sin embargo, es un tipo de teatro de escasa duración al no estar asentado en una tradición cultural del país.

²⁸⁸ María de la Luz Hurtado: “Presencia del teatro chileno durante el gobierno militar”, *loc. cit.*, pág.154.

Por otra parte, y desde el propio gobierno de Pinochet, comienzan a oírse las primeras denuncias sobre el Apagón Cultural. Como remedio, se propone difundir el teatro a través del país y fomentar la creación de nuevos grupos. El Ministerio de Educación promovió la asistencia de alumnos de enseñanza media al teatro, sobre todo al realizado en las dos universidades más importantes del país. La Escuela de la Universidad de Chile preparó un repertorio dirigido hacia un público joven en edad escolar con obras como *Romeo y Julieta* (1975), versión de Pablo Neruda; *Chañarcillo*, de Acevedo Hernández o *Peer Gynt* (1975), basada en la obra de Henrik Ibsen. Y la Universidad Católica produjo montajes donde se podía mantener una reflexión sobre la situación vivida en Chile, a través de obras como *Hamlet* (1601), *El Rey se muere* (1962), de Ionesco; o *Casa de muñecas* (1879), de Ibsen; se acercaba a muchos jóvenes al mundo teatral.

De manera similar, el teatro independiente estaba generando un nuevo movimiento con una gran riqueza y variedad. Entre 1976 y 1981 se crean y se producen unas cincuenta obras inspiradas en la situación nacional, y cuya autoría pertenece tanto a dramaturgos de la denominada Generación del 50, como a la nueva y joven generación de autores teatrales. Uno de esos grupos independientes es Ictus, que ha sido capaz de sobrevivir a las circunstancias históricas y estrenar obras de David Benavente, Vodanovic o Marco Antonio de la Parra. Desde España Díaz escribe *Toda esta larga noche (Canto subterráneo para blindar una paloma)* (1976), basada en las experiencias de cuatro actrices chilenas, está ambientada durante los días posteriores al golpe de estado y dedicada a todos aquellos que permanecieron en una celda apartados del mundo, desaparecidos.

Durante este periodo de creación crítica se distinguen tres temáticas predominantes: teatro testimonial, teatro simbólico-grotesco acerca del poder y teatro de recuperación histórica²⁸⁹.

La primera temática nace de la necesidad de dar testimonio de la nueva situación nacional y rescata la identidad de los sectores excluidos, todo ello a través de obras inspiradas en sucesos y personajes

²⁸⁹ Después de consultar varios estudios, nos quedamos con la propuesta temática presentada por María de la Luz Hurtado en su artículo “Presencia del teatro chileno durante el gobierno militar”, *loc. cit.*

reales. Con el golpe se había producido una ruptura social, una gran división entre triunfadores y vencidos, entre integrados y excluidos, entre la voz del poder y los marginados, tanto por su pobreza como por defender un discurso político disidente. Por ello, los temas más recurrentes son el trabajo y el desempleo, la supervivencia en el mundo en el que hay carencia de los elementos básicos, la transformación de las relaciones, tanto familiares como personales, debido a la situación de precariedad; y como consecuencia se desemboca en la ruptura de la identidad personal y colectiva. En obras como *Te llamabas Rosicler* (1976), de Luis Rivano (1933); *Tres Marías y una Rosa* (1979), *Pedro, Juan y Diego* (1975), ambas de David Benavente; *Testimonios de las muertes de Sabina* (1979), de Juan Radrigán (1937); o *Muero, luego éxito* (1985), de Jorge Díaz, los personajes son seres humanos frágiles y desvalidos que cuentan sus experiencias y su visión del mundo con un lenguaje cotidiano. En palabras de María de la Luz Hurtado:

Ninguna de estas obras se refiere directamente al golpe de Estado, a la represión o a las políticas gubernamentales. Tampoco identifican denunciativa o pedagógicamente al antagonista, desencadenador último de la crisis y penurias de los protagonistas, como era usual en la dramaturgia política y social anterior al 73. Hay un ambiente general de amenaza, los personajes sufren temores y ansiedades ante un clima social, cuyas nuevas reglas no manejan ni comparten. A lo más, hay personificaciones de este poder social a través de sus representantes o funcionarios secundarios, reproductores de un sistema cuyo origen se pierde kafkianamente en una cadena de autoridades. Pero para los espectadores, las causas y procedimientos generadores de este clima, de esas situaciones de crisis, eran claras. Las alusiones, el humor revelador, los énfasis interpretativos aportados por el público, explicitaban las contingencias ausentes. En todo caso, estas obras sí hacían una clara oposición entre presente y pasado, simbolizando a este último como el paraíso perdido, el tiempo de realización personal, la vigencia de valores democráticos y la posibilidad de vivir con dignidad y tranquilidad material y social²⁹⁰.

Una segunda tendencia es el denominado teatro simbólico-grotesco, el cual ofrece una visión del poder como elemento manipulador y corruptor del hombre y de los falsos valores sociales. Según Marco Antonio de la Parra durante ese período el teatro cumple una función que se puede equiparar a la del sueño:

[...] ambos eran acceso al mundo inconsciente con pasaje de vuelta, locuras limitadas con posibilidad de provecho personal o social. Ambos resultan de una necesidad que

²⁹⁰ María de la Luz Hurtado: “1973-1987: un nuevo contexto, el gobierno militar”, *loc. cit.*, págs. 94-95.

va mucho más allá de la búsqueda de lo bello o la enunciación encubierta de un deseo consciente, figura más bien del mal arte como de los sueños diurnos... el soñante o el creador ve más allá de sus narices, de sus prejuicios, de sus deseos diurnos. Su único error es que tienden a decir la verdad sin diplomacia alguna o bajo el rigor de la metáfora, no por ocultamiento, sino por necesidad interior²⁹¹.

Algunas de las obras que siguen el espíritu de esta tendencia son *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* (1978), del mismo Marco Antonio de la Parra; *Baño a baño* (1978), de Guillermo de la Parra y Jorge Vega; *Gol, gol, autogol* (1979), de Francisco Javier Muñoz; *El generalito* (1979), de Jorge Díaz; o, una de las obras más importantes del período, *Hojas de Parra* (1977), basada en los poemas de Nicanor Parra (1914) y realizada por Jaime Vadell y José Manuel Salcedo en 1977.

Y por último, la tercera línea temática es la reflexión sobre la recuperación histórica que intenta buscar una explicación ante la situación de crisis vivida en aquellos momentos. De esta forma, encontramos obras como *Bienaventurados los pobres* (1977), de Vadell y Salcedo, quienes indagan sobre la relación existente en Chile entre el pueblo, las clases dominantes y la Iglesia Católica; o *A Mary se le vio el poppins* (1981), que trata sobre los sentimientos sufridos en dos épocas claves para el Chile moderno: el período del Régimen Militar y el de la Unidad Popular. Otra de las obras importantes es la de la dramaturga Isidora Aguirre, *Lautaro* (1981), en la que explora la relación entre el primer conquistador español en Chile, Valdivia, y el hijo de un cacique mapuche, Lautaro, quien será apresado y educado por Valdivia; y finalmente, conducirá a su pueblo a la guerra de liberación, aplicando las estrategias aprendidas gracias a su cautiverio.

Hacia el año 1980 se considera una pérdida de tiempo oponerse al régimen militar y añorar la situación de antes del golpe. La década de los ochenta se convierte en un camino hacia la conquista de la democracia; una década que se caracteriza por una política económica que apoya la privatización y provoca una fiebre consumista que sólo involucra a las clases sociales más acomodadas, mientras que las clases más pobres siguen hundiéndose en la marginalidad de quedar cada vez más relegados

²⁹¹ *Ibíd.*, pág. 95.

del sistema; situación que acaba en la crisis de 1983. En el teatro se abandona el realismo para indagar en los efectos del modelo social, impulsado por el gobierno, a través del *sketch*, la fábula, el absurdo, el grotesco, la sátira esperpéntica o mediante imágenes simbólicas; y muestra un intento de integración de las clases más marginales en la fiebre del consumo y el modelo capitalista, pero a la vez, el consumismo económico es tratado como un camino que conduce al suicidio y a la muerte. Las obras que siguen esta línea son *Lindo país esquina con vista al mar* (1979), *La mar estaba serena* (1981), estrenadas por Ictus; *Cuestión de ubicación* (1980) y *Cero a la izquierda* (1980), de Imagen; o *Sueños de mala muerte*, del escritor José Donoso. Sin embargo, el dramaturgo que aborda esta realidad de manera más profunda es Juan Radrigán, quien en piezas como *Isabel desterrada en Isabel* (1981), *Testimonio de las muertes de Sabina* o *Hechos consumados* (1981), ofrece el desarraigo, la soledad y la angustia existencial que sufren los más desamparados de la sociedad, y donde parece que ha desaparecido la protección de Dios. En esta dura realidad también se pueden encontrar personajes optimistas, utópicos, llenos de alegría, de felicidad y plenitud a pesar de vivir en la suma pobreza²⁹².

En 1983 comienzan a producirse en Santiago las primeras protestas contra el régimen cuando parecía que había cierta apertura política; hecho que marcó la creación teatral en la que se hacía más evidente la crítica y la denuncia al gobierno de Augusto Pinochet²⁹³. Esa apertura fue una medida gubernamental para frenar la crisis económica que atravesaba el país como consecuencia de la enorme deuda externa provocada por la quiebra de los grandes grupos económicos y privados. Muchos textos reflejaban la situación de los exiliados que regresaban durante esos años a Chile. El tema del exilio, sus causas y sus consecuencias, se convierten en un tema candente que se presenta de manera abierta a los sectores medios. Con el retorno de la gente de teatro se empiezan a tratar directamente temas

²⁹² Para indagar más en la obra de Juan Radrigán, pueden consultarse: Paulina Silva Ferrada: *Radrigán: proposición abierta hacia una dramaturgia comprometida-trascendente*, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1983; Juan Radrigán: *Teatro de Juan Radrigán*, Santiago de Chile, LOM, 1993 (con artículos de María de la Luz Hurtado, Juan Andrés Piña y Hernán Vidal).

²⁹³ Una de las obras más agresivas contra el régimen autoritario de Pinochet es *Pachamama* (1988), de Omar Saavedra Santis (1944). La pieza describe un estado de dictadura que se puede identificar directamente con la situación chilena. El texto muestra la supresión de la libertad para aquellos que se oponen a la ideología del gobierno imperante, así como la justificación de la violencia por aquellos que encuentran en ella el medio de callar al disidente. La obra concluye con una revuelta en la que los campesinos dan muerte a los dictadores y a quienes los apoyan.

antes tabúes. Grupos como El Nuevo Mundo, dramaturgos como Jaime Miranda (1956) o Antonio Skármeta (1940) o la actriz Carla Cristi son algunos de los recién llegados. Ésta última abre una compañía y representa obras que tratan el doble exilio, entre las que se encuentra la pieza de Jorge Díaz *Ligeros de equipaje* (1982). Dentro de esta tendencia también escribe *Dicen que la distancia es el olvido* (1985) y *La otra orilla* (1986).

III.3.1. *TODA ESTA LARGA NOCHE (CANTO SUBTERRÁNEO PARA BLINDAR UNA PALOMA)*

Esta obra en tres actos, quizás la más representada de Díaz en el periodo de la dictadura, tiene como base de creación las vivencias de cuatro actrices chilenas que coincidieron en Madrid a finales de 1976: Inés Moreno, Gloria Laso, Eliana Vidal y Gabriela Hernández; y que dio como resultado un trabajo de colaboración entre las actrices y el dramaturgo, quien, a través de un esquema y unos diálogos, desarrolló la obra dándole forma dramática en diciembre de 1976²⁹⁴. El título fue sugerido por la actriz Inés Moreno, sin embargo, en una corrección posterior Jorge Díaz tituló la pieza como *Canto libre*, en homenaje a Víctor Jara. La Compañía Chilena de Teatro realizó una lectura dramatizada en la sala Gente de Chile de Madrid el martes 30 de mayo de 1978 con la dirección de Norma Bacaicoa; posteriormente fue representada en diferentes países con diferentes títulos. Se estrenó por primera vez en München (R.F.A.) en 1981 por el Theatre 94. Cuatro actrices asumieron el papel de las cuatro protagonistas: Dagmar Laurens (Rosario), Sabine Hennemann (Jimena), Susanne D'Albert (Olga) y Katrin Wagner (Aurora). Un año antes, en 1980 recibió el Premio Arturo

²⁹⁴ Comenta Jorge Díaz:

Esta obra contiene ideas, proposiciones dialogadas y testimonios personales de cuatro actrices chilenas que coincidieron en Madrid a finales de 1976. Fui invitado por ellas en septiembre de ese mismo año y me integré en el trabajo. Recibí un esquema y unos diálogos bocetados que desarrollé y di forma dramática en diciembre de 1976. Esta primera versión recibió el título *Toda esta larga noche* (título sugerido por la actriz Inés Moreno, a la que también pertenecían fragmentos de diálogos y la concepción de algunos personajes). Posteriormente, corregí la obra y le cambié el título por el actual. Sin las vivencias, testimonios, ideas y proposiciones de estas cuatro actrices, especialmente las de Inés Moreno, esta obra no hubiera sido posible. Mi emocionada gratitud también a Gloria Laso, Eliana Vidal y Gabriela Hernández.

Jorge Díaz: “*Toda esta larga noche* (“*Canto subterráneo para blindar una paloma*”)", en *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano* 70 (1986), pág. 64. A continuación citaremos por esta edición.

Morales en España, concretamente en Las Palmas de Gran Canaria.

El conflicto de la obra se establece en la lucha interna que tienen cuatro mujeres para sobrevivir a su encierro, el cual provoca tensiones y distensiones entre ellas; y que las conducen a la incertidumbre y la desconfianza ante la creencia de que una de ellas es una traidora. Aunque el dramaturgo opta por una pieza de naturaleza política que critica el sistema dictatorial establecido, el alto valor literario convierte a la obra en un objeto artístico e independiente que traspasa épocas y fronteras volviéndose universal. *Toda esta larga noche* alude tanto al tiempo de la acción dramática como a la oscuridad, al tiempo oscuro de la dictadura con diecisiete años de duración; y cómo no, a la noche de torturas, conflictos individuales y confidencias de las cuatro protagonistas. El título proviene del *Canto General* de Neruda, concretamente del último canto, “Alturas de Machu Picchu”, donde encontramos los siguientes versos: “Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta. / A través de la tierra juntad todos / los silencios labios derramados / y desde el fondo habladme toda esta larga noche”²⁹⁵. Años más tarde, Díaz retitula la pieza como *Canto subterráneo para blindar una paloma*, que conlleva dos tipos de significados connotativos: primero muestra el carácter oscuro de encierro, de inseguridad, peligro e incertidumbre en el que viven las protagonistas; a la vez que, como segundo significado, muestra la esperanza de que ese cautiverio termine pronto. Por otra parte, la paloma es símbolo de la libertad, por eso se debe 'blindar', ponerle una coraza de manera provisional, cuidar y proteger para dar lugar a la esperanza.

Las citas de tres autores son las encargadas de prologar la obra y acercarnos a ese mundo de oscuridad, horror y muerte en el que viven las cuatro protagonistas: de Luis Eduardo Aute (1943) “Presiento que tras la noche / vendrá la noche más larga...”, versos de su canción *Al alba*; Lluís Llach “Sois vosotros / quienes habéis hecho del silencio / palabras / y de las palabras, / armas”, de *Silencio*; y de Pablo Neruda, como hemos mencionado antes, “Y desde el fondo habladme / toda esta larga noche / como si yo estuviera / con vosotros anclado” (pág. 64).

²⁹⁵ Pablo Neruda: *Canto general*, Barcelona, Bruguera, 1982, pág. 37.

Para contarnos el testimonio de cuatro mujeres encerradas en una misma celda, Jorge Díaz sitúa la acción en un espacio sombrío y cerrado, que se comunica con el exterior por una sola puerta. Lo exterior es siempre amenazante y simboliza el castigo físico y psicológico, y hasta la misma muerte. Ese pánico se representa a través de ruidos que proceden del espacio abierto: pasos, goteras de la lluvia de otoño, ruidos de puerta metálica, ráfagas de ametralladoras, disparos y marchas militares que encubren los gritos de los demás reclusos pero que se contrarrestan con canciones de esperanza que entonan el resto de los presos y platos de hojalata golpeados contra las puertas. Hasta el mismo silencio se convierte en un enorme efecto dramático de miedo, locura y aislamiento. Estos elementos impactantes en los que las reclusas ven amenazadas sus vidas, nunca serán vistos por el espectador; al igual que nunca verá a los hombres quienes con voz dura y autoritaria se dirigen a las mujeres desde el otro lado oscuro de la puerta. Se recalca así el carácter encubierto de aquel que opera en el poder y encuentra en la violencia la fuerza necesaria para provocar la tortura de los más débiles, y que en este caso se simboliza mediante una manta. En cambio, la celda muestra el estado interior de las mujeres, víctimas de esa crisis histórica. Allí las mantienen en un estado de aislamiento, con falta de aire y de luz, que conlleva un proceso de desintegración social. Ese sótano, semienterrado, de los desaparecidos viene a mostrar la muerte en vida de esas mujeres semisepultadas, esperando la incertidumbre de terminar de morir o empezar a vivir; mujeres detenidas en el espacio y en el tiempo, exentas del curso de sus días y de su vida anterior. Además del tiempo dramático, estas cuatro mujeres están insertas en un tiempo histórico, la dictadura de Augusto Pinochet, y un tiempo subjetivo de miedo y dolor que hace que se encuentren perdidas en un espacio temporal que se agota y ha perdido su noción (“Hace ya mucho tiempo que no sabemos en qué día de la semana vivimos”, pág. 75). En ese sótano también se esconde aquello que el poder quiere ocultar: la violencia, que representa la vulnerabilidad de ese poder, y los crímenes cometidos. Sin embargo, a veces, ese encierro se convierte en un espacio con cierto grado de seguridad y protección, acompañado de tensión y pesadilla, porque saben que salir de la celda podría suponer el peligro y la propia muerte (“¡Dios mío, a lo mejor no la

veremos más. Salir de aquí es peor que no salir... No le harán nada, ¿verdad?”, pág. 70).

La obra comienza con un canto a la libertad y la esperanza entonado por Rosario, una de las presas que junto con Olga, Aurora y Jimena son las cuatro mujeres encerradas. Aunque provenientes de diferentes orígenes, todas ellas mantienen un grado de compromiso con la Unidad Popular, partido de izquierda que llevó a la presidencia de la república chilena a Salvador Allende.

ROSARIO. –(*Cantando*) Como un pájaro libre
de libre vuelo
como un pájaro libre
así te quiero
Nueve meses te tuve
creciendo dentro
y aún sigues creciendo
y descubriendo
descubriendo, aprendiendo
a ser un hombre
no hay nada de la vida
que no te asombre.
Como un pájaro libre, etc.
Muero todos los días
pero te digo
no hay que andar tras la vida
como un mendigo
el mundo está en ti mismo
puedes cambiarlo
cada vez el camino
es menos largo.
Como un pájaro libre, etc. (pág. 65).

Rosario es una mujer fuerte y endurecida por la vida. Su padre era un ferroviario que murió en la represión chilena del 45 y su madre una lavandera. Su origen procede de los estratos más bajos de la sociedad, por eso comenzó a trabajar a los doce años y pronto comprendió que la enseñanza es una poderosa arma de combate y fuerza. Su compañero se encuentra en una celda próxima, por este motivo no pierde la esperanza ni la ilusión. Del mismo nivel social es Olga Ruiz, quien trabajaba como enfermera y vivía con un médico militante de izquierdas que fue detenido. A raíz de eso, ella es detenida y torturada, por lo que sufre como consecuencia delirios de la fiebre. Entra y sale de los campos de concentración continuamente y la intentan usar como cebo, este hecho hace que Aurora rivalice con ella y la acuse de traición al pensar que es la misma Olga la persona que la ha delatado.

Aurora del Solar es una famosa actriz de teatro y televisión que es detenida para ser interrogada sobre el paradero de su compañero. Ella es el enlace de gran parte del dinero que envía la resistencia desde el exilio. Al igual que Olga, ha sido golpeada y torturada varias veces, lo que convierte a su estado en el más precario, entre el ensimismamiento y el desvarío. Aurora es la artista, su profesión y su popularidad hacen que esté protegida por los medios de comunicación, es una buena imagen, una buena herramienta para ser utilizada para la revolución; sin embargo, la función de un intelectual la convierte en un ser inalcanzable que no parece convivir con el resto del pueblo, pero que les da fuerzas, y esto hace que surja hacia ellos un sentimiento de desconfianza ya que son útiles a la política dictatorial como imagen de propaganda. Jimena Pérez de Arce es la más diferente a todas ellas, es una mujer alienada pero llena de vida, que nunca buscó el compromiso social, sin embargo está encarcelada con militantes políticas. Su detención se debe a que en su agenda se hallaba el nombre de un activista, además, ella ignoraba que su marido había escondido a dirigentes de izquierda en su casa. De origen burgués, es la más cabal y está embarazada de siete meses, lo que no impide que sea torturada. Esta experiencia de encarcelación y tortura le hacen ver la realidad desde otra perspectiva, por lo que se produce un cambio en su personalidad.

Entre estas víctimas inocentes surgen en un principio desconfianzas que se tornan en sentimientos afectivos con el tiempo. Su trágica situación y la diferencia de clase son motivos que les puede conducir de la desconfianza al odio. Sin embargo, las tres mujeres intentan proteger a Jimena ya que el bebé que espera es símbolo del mañana (“En este momento, cuando han caído tantos, el que nazca alguien es... no sé... asegurar la lucha de mañana”, pág. 87). Ella quiere que la niña que lleva en sus entrañas tenga el nombre de Rosario puesto que ésta representa la fortaleza de las mujeres del pueblo; sin embargo, al final se le pone el nombre de Paloma, que remite a la libertad y a la paz. Todas ellas están seguras de que el nuevo ser no vivirá la inseguridad ni el miedo de las cárceles, lo que les vuelve optimistas hacia un futuro mejor que posiblemente no conocerán, pero supondrá la unión y la ruptura de clases, como la de Jimena y Rosario.

La presencia de la niña recién nacida está desde el principio de la obra con el canto de Rosario. Después de la muerte de Jimena, causada por el dolor de la tortura (“El dolor nunca es como lo has imaginado. Ves tu propio cuerpo como si fuera el de otro. Llega un momento en que no sientes absolutamente nada... excepto ansiedad. Ansiedad por saber lo que va a venir enseguida”, pág. 75), la pieza termina con Rosario arrullando a la pequeña y cantándole la misma canción con la que comienza la obra. Se produce de esta forma una estructura circular y cerrada que, por oposición, se contrapone a la esperanza de la libertad. Existe el miedo a una continuidad del horror y de las heridas del pasado en las generaciones venideras; no obstante, el grito del bebé adquiere un significado de salvación al convertirse en un grito de rebelión y libertad que actúa en rescate de las voces silenciadas de las cuatro mujeres.

La palabra alcanza en la obra una nueva simbología que supera lo cotidiano para convertirse en un lenguaje poético. Las fuerzas para sobrevivir de estas cuatro mujeres se apoyan en los cantos de libertad que se escuchan en la obra, así como en los textos de Neruda y García Márquez que anuncian la muerte y la esperanza con ese nacimiento antes mencionado.

La pieza adquiere, de esta manera, la consideración de un texto vigente y universal hasta nuestros días. El testimonio de estas cuatro mujeres autosuficientes para expresar su situación se actualiza con cada una de sus palabras. Se alejan de la desconfianza y el odio nacido de cada una de ellas, para luchar por no desfallecer y mantener un poco de dignidad. Aisladas del mundo, todavía conservan la capacidad de vivir con igualdad y diferencia, aunque se hayan convertido en personas encerradas, en personas desaparecidas.

III.3.2. *LIGEROS DE EQUIPAJE*

Esta obra en un acto de carácter intimista no sólo trata el tema del exilio, sino que el dramaturgo va más allá y dedica la pieza al ámbito político del destierro, el exilio llevado a sus últimas consecuencias. De esta situación, nace un sentimiento que conduce a los seres a huir constantemente

de cualquier lugar. Aunque en un principio deseen quedarse, anclar, dejar de viajar en barco de un espacio a otro; una fuerza superior a ellos les condiciona a sentir como tierra extraña el lugar en el que habitan y tomar al desarraigo como forma de vida. El sujeto es, así, desplazado de su centro de identidad. En la obra también se cuestionan las problemáticas humanas, sociales y culturales de cuatro contextos históricos diferentes: la democracia y la dictadura en Chile y en España, considerando al periodo dictatorial como uno de los momentos más destructivos para los seres humanos y las artes.

La idea surgió de una charla con una pasajera del Winnipeg Monserrat Julió, aunque está basado en el testimonio de mujeres, de generaciones diferentes, de identidades transitorias y determinadas por momentos históricos diferentes, que se cruzaron en la vida del dramaturgo Jorge Díaz, quien intentó a través del texto reconstruir la memoria de sus protagonistas. La obra fue escrita en junio de 1982 y se presentó por primera vez en Madrid el 16 de octubre de ese mismo año por el colectivo Teatro Tres en el Festival de Sitjes (Cataluña, España); representación que logró un Accésit del Premio Arthur Carbonell al mejor montaje en Sitjes. La dirección fue realizada por Domingo Logiudice y protagonizada por Gabriela Hernández (Mara), Joan Guitart (Regidor) y Cecilia Ballester, Pedro Meyer, Carlos Lamas e Ismael Abellán (voces en *off*).

La obra también fue presentada en el Colegio Mayor Nuestra Señora de Guadalupe, el lunes 23 de octubre de 1984, dentro del I Encuentro Hispano Americano de Teatro; en la sala Cadalso, el miércoles 30 de enero de 1985; y en el mes de septiembre de 1985 en el Encuentro de Teatro Iberoamericano celebrado en La Rábida. La obra no contó con la asistencia de público, por lo que debieron ser suspendidas algunas funciones. Los motivos pudieron ser la marginalidad de la sala Cadalso y el carácter marginal del grupo, que huía de los circuitos comerciales. Sin embargo, contó con el favor de la crítica, que valoró muy positivamente la dirección y la actuación de Gaby Hernández. José Monleón la considera una de las mejores piezas de Jorge Díaz, quien “consigue crear situaciones que tienen, a la vez, humor, amargura, testimonio, reflexión política y una humanísima

visión del personaje”²⁹⁶.

Existen dos montajes, uno en Madrid y otro en Chile, protagonizado por la actriz Carla Cristi, para quien Díaz escribió el primer boceto de la obra. La versión chilena fue montada por El Teatro del Alma en 1987 en la sala de la Escuela Moderna de Música bajo la dirección de Luis Poirot, quien enfatizó en la puesta en escena los aspectos del destierro permanente.

La obra es un monólogo que parte de tres epígrafes: de Machado (1875-1939), de cuyos versos toma el título, “Y cuando llegue el día del último viaje / y esté al partir la nave que nunca ha de tornar, / me encontraréis a bordo ligero de equipaje, / casi desnudo, como los hijos de la mar”; de Daniel Sueiro (1931-1986)

El exilio no es una palabra, ni es un drama, ni una estadística, sino es un vértigo, un mareo, un abismo, es un tajo en el alma que también en el cuerpo cuando, un día, una noche, te hacen saber que aquel paisaje tras la ventana, aquel portal, aquella casa, aquel libro, aquel papel, aquel trabajo, aquel amigo, aquella silla y aquel hueco en aquel colchón, aquel sabor, aquel olor y aquel aire lo has perdido, y lo has perdido para siempre, de raíz y sin vuelta.

Si somos capaces de sentirlo, siquiera un instante, tal vez puede evitarse volver a caer en él nunca más.

y de T. S. Eliot (1888-1965) “No dejaremos nunca de buscar / y al final de nuestra búsqueda / llegaremos al lugar de partida / y lo conoceremos por primera vez”, versos que hacen referencia al desarraigo de un continuo tránsito y a la búsqueda de un lugar de partida, símbolo de un espacio de raíces personales²⁹⁷.

El día 23 de febrero de 1981, día del intento de golpe de estado español, en un camarín de un teatro de provincias, Mara ensaya durante hora y media el texto de *La venganza de Don Mendo*²⁹⁸ para sustituir a la actriz titular que está enferma. El escenario se nos presenta como un espacio impersonal,

²⁹⁶ Eduardo Guerrero del Río: *El teatro hispanoamericano en Madrid desde 1939 hasta nuestros días*, op. cit., pág. 385.

²⁹⁷ Jorge Díaz: *Ligeros de equipaje*, en *Antología subjetiva*, Santiago de Chile, RIL Editores, 1996, pág. 255. A continuación citaremos por esta edición.

²⁹⁸ *La venganza de Don Mendo* fue escrita por Pedro Muñoz Seca (1879-1936) y estrenada en el Teatro de la Comedia de Madrid en 1918. Se trata de una comedia de gran éxito en la que abundan los juegos de palabras y golpes de humor. Ambientada en la España medieval, la obra pertenece al género del astracán, que pretende hacer reír a toda costa. Seca une elementos del ayer y del presente con obvios anacronismos y hace que los personajes se muevan en un mundo dominado por la moral de principios del siglo XX.

precario e inadecuado, repleto de muebles viejos con olor a humedad y encierro. Éste es reflejo del estado emocional de la protagonista, cuya vida ha estado llena de destierros, segregación social, tortura y exilio. Al igual que un apartamento destartado o una celda oscura, el camerino de esta actriz en horas bajas, constituye la negación del ser y representa el abandono, el dolor, la incomunicación y la soledad. Sin embargo, será en ese preciso lugar donde resuelva su presente, comprenda su pasado y asuma con ilusión su futuro, a través de un proceso realizado por los lugares más recónditos de su subconsciente²⁹⁹.

Mara es una actriz itinerante, sin un espacio fijo, que vive de los recuerdos de su vida pasada, de su infancia. Como artista de teatro, representa lo inestable, lo cambiante y transitorio, al igual que el mismo hecho teatral. Su estado de ánimo está al límite, lo cual posibilita un diálogo con sus fantasmas que hace que se nos muestre tierna, débil y a la vez reaccionaria. Para ello utiliza un lenguaje poético y nostálgico que se aleja de la distorsión grotesca del mismo para adquirir un nuevo sentido y ser capaz de comunicar. A través de él, evoca episodios de su vida, que son interrumpidos por golpes a la puerta, acto que sugiere una llamada a la realidad consciente del presente. Su monólogo se alterna con diálogos de personajes que se encuentran en su imaginación y son presentados por medio de voces en off. El único personaje real es el regidor quien, detrás de la puerta mantiene a Mara al tanto de la hora para actuar. Frente al espejo intenta confirmar su individualidad como persona y en él se

²⁹⁹ Sobre la concepción del personaje de Mara, comenta Díaz:

Una Mara que he reconstruido amorosamente con fragmentos de muchas Maras que conocí en Chile, en España y en otros cruces de caminos. Hermanas de viaje con las que compartí la risa, la incertidumbre y esta loca ensoñación del teatro. Hermanas llenas de miedo y de coraje al mismo tiempo.

Cada situación, cada recuerdo, cada imagen que aparece en la obra me la dio una de ellas.

En esta Mara nacida en el Paseo de Gracia y madurada junto a la cordillera de Santiago, las he traicionado a todas ellas porque he mezclado sus confidencias, sus pequeños sueños, pero al mismo tiempo, les he sido fiel, porque este tembloroso testimonio es un acto de solidaridad con cada una de ellas.

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.

Jorge Díaz: “Hermanas en el miedo y el coraje...”, en *Primer Acto* 208 (Marzo-Abril de 1985), pág. 108.

proyecta su memoria mediante imágenes y recuerdos que, en algunas ocasiones, quiere borrar.

La actriz retorna al lugar de su infancia en Barcelona y recuerda cómo sucedió su huida de España como consecuencia de la Guerra Civil. El exilio lleva a su familia a Burdeos donde embarca en el Winnipeg con destino a Chile.

MARA. —¿Desaparecidos? ¿A dónde han ido? (*Silencio de la Madre. Con un susurro*). Y nosotros... ¿a dónde vamos a ir? (*Mara se desplaza en el escenario. Se sienta en el suelo y se quita los pendientes y dos anillos que lleva. De un bolsillo saca una piedrecita de color azul. Con todas estas cosas juega como si fueran tabas o canicas. Habla como si fuera un juego*). Los continentes son cinco: Europa, América, África, Asia y Oceanía. Estamos en Europa, así que tendremos que ir a Oceanía, África, Asia o América. ¡Me gustaría ir a Oceanía! (*Se escucha un ruido del mar. Viento. Gaviotas. Mara escribe una carta*). “Querida Nuria: ¡Por fin nos vamos a Oceanía! Es sólo el comienzo. Tú sabes que te prometí dar la vuelta al mundo, pero ahora me gustaría estar en el Paseo de Gracia. Dentro de una semana es 'la nit de San Joan' y por aquí no creo que haya fogatas. Debería haber empezado por decirte que estamos en el mar, en un barco, claro, un barco lleno de refugiados. Se llama 'Winnipeg'. Tiene nombre de perro salchicha, ¿verdad? (pág. 259).

En el país andino su familia echa raíces, vive una infancia feliz y conoce el amor a través de una experiencia sentimental a la que le dan igual las nacionalidades y los acentos. Precisamente, los hechos más importantes de su vida, como el examen de ingreso en la Escuela de Teatro, han estado marcados por la mezcla de diferentes acentos, el catalán, el español, el chileno, de ningún lugar concreto; pero que suponen la pérdida total de una identidad (“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! ¡Quiero olvidarme quién soy! (*Cambiando*) ¡Qué tonta! Cómo voy a olvidarme quién soy si ni siquiera sé quién soy”, págs. 261-262). Aunque en un principio Mara es repudiada por su acento, con el tiempo éste se convierte en una manera de evadir esa realidad que tanto la agoniza. El teatro es un consuelo para ella al compartir con él el carácter impersonal, efímero y transitorio; y en el que la representación de un papel detrás de otro, le ha conducido a experimentar un rescate de su identidad bajo diferentes roles.

Con el golpe de estado de Augusto Pinochet, la historia de Mara parece repetirse. Durante ese año triunfa como actriz de teatro y televisión, además de adquirir un cierto compromiso político que la

lleva a esconder en su camerino a un dirigente de la clandestinidad. Este acto subversivo hace que conozca en carne propia la detención, la violencia de los métodos de tortura del régimen y el exilio.

VOZ EN OFF. –Tómese el cafecito tranquila no más. Tenemos tiempo. Ya sé que a mis colegas se les pasó la mano. No debían haberla interrogado así. Usted es una actriz, una señorita. Tiene 'clase', eso se nota al tiro. Viene mucha chusma por aquí y, claro, ellos no hacen diferencia. (*Mara está temblando*). No tenga miedo. Relájese no más. Usted no tiene por qué tener miedo. Sabemos de más que no es una rota subversiva. Ni siquiera es de la U.P. Tenemos su ficha limpiecita. Es muy importante estar limpiecito. Usar la 'parrilla' con usted fue un disparate. (pág. 266).

Por ello, las noticias de un intento golpista por parte del teniente coronel Antonio Tejero (1932), alteran a la protagonista, quien se plantea de nuevo la huida a la que está acostumbrada. En este momento, existe una transformación en el personaje de Mara, quien se da cuenta de que su lugar de partida, su origen, es ella misma, su propio cuerpo, junto a su ligero equipaje (“Creía que estaba aquí el fuego donde acurrucarme. Ese fuego no está en ninguna parte, lo llevo conmigo. Es mi único equipaje”, pág. 275)³⁰⁰. Al final realiza un acto heroico, asume su rol definitivo convirtiéndose en una mujer diferente y se compromete con la ejecución de su oficio (“He recuperado la memoria de repente. Creo que ahora sé lo que tengo que hacer”, pág. 275).

Con esta pieza, Díaz nos da testimonio de un conflicto que ha superado el momento histórico para convertirse en algo universal. A través de la construcción psicológica de una personalidad cosmopolita y defensiva, nos presenta a una mujer con un fuerte compromiso humano que le imposibilita mantenerse al margen de una situación límite. Mara sufre una crisis de identidad y desarraigo que se agudiza en épocas de crisis sociales y políticas, como las vividas tanto en Chile como en España. Su persona encarna las consecuencias de un periodo histórico de desintegración social que priva al individuo de toda capacidad de decisión y lo inserta en unas condiciones existenciales que conducen a la protagonista a plantearse su identidad y exponerse a una inseguridad continua. El exiliado siempre llevará encima la cruz de ser extranjero en todas partes, debiendo

³⁰⁰ Según Sara Rojo para la protagonista su cuerpo es su único equipaje, ya que “si no se puede tener más que fragmentos del pasado, si la identidad se disuelve en los contextos y constructos que la forman, la protagonista opta por quedarse con su cuerpo, que mientras exista, es el único equipaje seguro”. Sara Rojo: “Identidad tráfuga y memoria: dos caras de un mismo dolor”, en Carola Oyarzún L. (ed): *Colección de ensayos críticos: Díaz, op. cit.*, pág. 82.

asimilar una nueva lengua y cultura diferentes de las que puede sentirse rechazado por su acento. Su sensación de orfandad hace que pierda el sentido de permanencia a un territorio y grupo social determinado; por lo que también se pierde el sentido de conocerse a uno mismo para terminar con una identidad que cambia y que se materializa en la acumulación de muchos pasaportes. Esta actriz, que está esperando a actuar en míseras condiciones en un teatro de tercera, simboliza la necesidad de construir una identidad cosmopolita y multicultural, al mismo tiempo que busca de manera desesperada aferrarse a cualquier lugar, aunque en éste 'esté lloviendo'³⁰¹.

III.3.3. *DICEN QUE LA DISTANCIA ES EL OLVIDO*

Esta obra en dos actos está basada “en un caso verídico que conoció [Díaz] por la prensa, de una joven montonera argentina que vivió una relación amorosa con su torturador mientras estuvo presa”³⁰². El título nace del verso de un bolero popular latinoamericano de Roberto Cantoral (1935): *La barca*, que se hizo conocido por el famoso trío mexicano de Los Panchos. Escrita en 1985, la pieza fue estrenada por el grupo Teatro de Hoy en la sala Cadalso el viernes 21 de febrero de 1986. La dirección estuvo a cargo de Roberto Villanueva y el reparto estuvo encabezado por dos actrices protagonistas, Gabriela Hernández (Claudia) y Liz Ureta (Nina). El resto de los actores eran Nancho Novo (Paco), Francisco Olmo (Andrés), Aquiles Munizaga (Ricardo) y Carmen M^a Swinburn (Magdalena).

La acción se sitúa en Madrid, concretamente en el estudio donde vive y pinta Nina. Éste se caracteriza por ser un gran espacio blanco abuhardillado y casi vacío. Se destacan por el suelo y las paredes lienzos blancos y botes de pinturas con brochas. El color blanco invade el escenario para venir a representar, a nuestro entender, la voluntad a un acercamiento espiritual hacia sí misma, de la que la mujer protagonista carece debido a un pasado torturador que la condiciona. Por otra parte,

³⁰¹ La consigna para comenzar la acción golpista el 11 de septiembre de 1973 en la capital chilena fue “llueve sobre Santiago”.

³⁰² George Woodyard: “Jorge Díaz y el teatro chileno desde la otra orilla”, en Heidrun Adler y George Woodyard: *Resistencia y poder. Teatro en Chile*, Madrid, Sociedad de Teatro y Medios de Latinoamérica, 2000, pág. 81.

Madrid se asemeja a la ciudad de Babel, al ser considerada por el autor como un centro vital donde convergen culturas y acentos provenientes de todas partes del mundo (Madrid es “la cloaca a donde llegan todos los acentos marginales del mundo”, pág. 172). Díaz hace hincapié en las diferencias lingüísticas de los personajes, quienes “deberán hablar con distintos acentos y empleando un lenguaje coloquial que su origen y adaptación les marque”³⁰³. Aunque estas diferencias se insinúan en el texto, durante los ensayos, propone el dramaturgo, acentuarlas aún más. De esta forma la obra adquiere un carácter internacional y legítimo, en el que podemos encontrar juegos lingüísticos, propio de otras piezas de Díaz; pero con un lenguaje auténtico como medio de comunicación diferente para las personas.

La obra comienza después del acto sexual entre Claudia, la protagonista de la historia, y Paco, un joven veinteañero que pertenece a ese ámbito de la sociedad de quienes han perdido la esperanza en un futuro mejor a base del trabajo y el sacrificio. Para él, ya no existe más realidad que la vida fácil del sexo y el dinero; por eso, hace de su cuerpo su único negocio y desprecia a aquellas mujeres con las que comparte cama. Se describe a sí mismo como 'el hielo de un cubata', “duro y macizo, pero dentro de unos años, zas, puta agua. Así que hay que espabilarse y pasarlo bien” (pág. 174); y emplea un argot barriobajero propio del Madrid de los años ochenta. Por su parte, Claudia es una mujer que encuentra en el sexo una forma de supervivencia. Aunque es chilena, vive en la capital de España desde hace ocho años. Es una persona que se siente destrozada e inútil debido a un oscuro pasado que intenta esconder y que todavía la sigue condicionando. Ese pasado la lleva a buscar relaciones esporádicas de una noche, que se convierten en una adicción mediante la cual sufrir malos tratos y sentir la indiferencia y la discriminación. Para ella, sólo se trata de un juego que le ayuda a sobrevivir, pero que la hiere.

No podía soportar la idea de su comprensión y su ternura. Estaba cansada de su sensatez, de lógica, sobre todo, cansada de Andrés. Quería intentar algún juego más peligroso. El juego consiste en salir de cacería sin hacerse ninguna concesión. El juego consiste en no morir de asco frente a un hombre que te quiere. El juego consiste en

³⁰³ Jorge Díaz: *Dicen que la distancia es el olvido*, en *Gestos* 3 (Abril de 1987), pág. 172. A continuación citaremos por esta edición.

acostarse con el primer hombre que se pille a mano. Que no son muchos, yo diría que poquísimos... Yo diría que no existen. Para el juego sirve cualquier sujeto, un tendero calvorota, un oficinista con urgencias de la ingle o un repartidor de ensaimadas, el físico me importa un bledo. Yo lo que busco es castigarme, castigar mi soledad. Porque estoy harta, quiero que me entiendas, harta. Harta de cubrir los espejos porque mi cara me asusta. Harta de esconder el whisky debajo de la ropa sucia. Harta de un marido - enfermera que me trata como una convaleciente. La vida tiene que ser algo más que una cosa de abogados que han leído a Freud, a Reich y que han hecho terapia de grupo. Tiene que haber otros hombres. Tiene que haber camioneros, fresadores, dependientes de comercio, agentes de seguro, hombres que entren a matar en la cama con la cabeza libre de prejuicios, limpios de ternura. (pág. 178).

Claudia halla en el apartamento de su amiga Nina, ese espacio cerrado que la aleja del mundo y le permite llevar a cabo su juego. Nina es una mujer guapa, de unos treinta y cinco años, desenvuelta, informal y algo desordenada. Trabaja como pintora 'sudaca', como ella dice, desde hace más de quince años en su estudio de Madrid, aunque ella es peruana. Como latinoamericana fuera de su país, acude a reuniones de compatriotas para terminar “lamiéndonos las heridas y buscando nuestra identidad perdida en el fondo de un trago folklórico” (pág. 183). Al contrario que su amiga, se siente segura de sí misma, pero comparte con ella cierto odio hacia los hombres, con quienes les resulta imposible convivir.

Nuestra protagonista parece haber encontrado en Andrés al hombre que trata de comprenderla y acompañarla en todo momento. Nacido en el País Vasco, se trata de un hombre de unos cuarenta y cinco años, amable y educado. Le gusta vestir con ropa informal y es evidente que es metódico, ordenado y sensato; un hombre bueno e inocente que vive ciego a su realidad. Trabaja como abogado para el Comité de Defensa de los Derechos Humanos, pero sólo es capaz de denunciar las violaciones producidas en países lejanos como Sudáfrica o Afganistán. Ve la tortura como un tema teórico con el que poder escribir libros, más que como un acto que puede destruir completamente la vida de una persona. Sin embargo, a ella la ternura de Paco le da náuseas, le hace volverse fría con él porque sólo le alivia el desprecio y el maltrato. Su amor es visto por Claudia como un valor moral basado en una educación social, que se convierte con el tiempo en una cadena perpetua. Entre ambos no puede existir una relación, porque como pareja carecen de una comunicación auténtica, debido a las circunstancias

que rodean sus vidas. Para cada uno de ellos, las palabras no tienen el mismo significado connotativo, necesitarían inventar un nuevo lenguaje para establecer dicha comunicación.

ANDRÉS. –¿No recuerdas siquiera que hayamos hecho el amor?

CLAUDIA. –No. Sólo la ternura inoportuna y a destiempo de alguien que aprendió el sexo con la cabeza y los libros. No recuerdo ni un solo momento de pasión.

ANDRÉS. –No quiero seguir hablando de recuerdos. Quiero hablar de ahora mismo, y es muy sencillo: te sigo deseando.

CLAUDIA. –(*Impaciente*) ¡Dios, las palabras son una mierda! No significan lo mismo para ti que para mí. Deseo es para mí una cuchillada, un vértigo y para ti es una inquietud psicológica. Andrés, dejemos de hablar de esto. Necesitaríamos inventar otro idioma. (págs. 194-195).

Según avanza la pieza, nos percatamos de quién es en realidad Claudia: Mercedes Domínguez, esposa de Diego Correa e hija de exiliados españoles. Cambió su nombre, adoptando el de su madre, al salir del país. En Chile fue torturada de manera salvaje durante diez días, tras los cuales claudicó y dio nombres, piezas claves en el trabajo clandestino que cayeron. Durante ese tiempo se produce en la protagonista un desequilibrio psíquico por causa de un miedo atroz, que convierte al torturador, esa persona que la maltrata y la viola diariamente, en su salvavidas, en el único vínculo con el mundo exterior. Se establece entre ambos un lazo afectivo que busca la ansiada protección de la que carece la protagonista.

CLAUDIA. –Me encerraron en un sótano sin ventanas ni luz eléctrica. De vez en cuando, me visitaba y me interrogaba de nuevo la misma voz que lo había hecho antes, sólo que esta vez lo hacía amablemente. Cuando me visitaba, me hacían pasar de la oscuridad total a un chorro de luz cegadora. Me fui acostumbrando a esa voz amable, comprensiva, casi protectora. Al poco tiempo me di cuenta que algo pasaba con mis ojos: me estaba quedando ciega. Se lo dije a la voz que me visitaba y lo comprendió. Dijo que había que hacer algo. A partir de ese momento no me echaron más el chorro de luz en la cara. Empecé a confiar en él, a hacerle confidencias, no ya políticas, sino personales. A veces, pasaba un tiempo sin venir y yo rezaba para que no lo hubieran cambiado de misión. Sentía pánico de que se hubieran olvidado que tenían a alguien encerrado en ese sótano, ya que nunca se oían ruidos. Sólo en la mitad de la noche hacían sonar un timbre estridente, un timbre atroz. (pág. 200)³⁰⁴.

De esta experiencia deshumanizante, que te anula como individuo, nace una grave afección psicológica que la obliga a soñar todas las noches con la tortura y a buscar el desprecio de los demás,

³⁰⁴ Sería interesante comparar esta experiencia deshumanizadora con el llamado 'Síndrome de Estocolmo', reacción psíquica en la cual la víctima de un secuestro desarrolla una relación de complicidad con su secuestrador. En ocasiones, dichas personas pueden acabar ayudando a sus captores a alcanzar sus fines o a evadir a la policía.

especialmente de los hombres a quienes considera “heridas y cicatrices” (pág. 177), para no sentirse como una víctima. Claudia tiene pánico a las personas que marcaron su pasado, por ello, el exilio supuso para ella un nuevo comienzo. Quemó su pasaporte, sus fotografías, todo; y se alejó de cualquier actividad política, hasta el punto de rehuir también de sus paisanos. Quería encontrar su propia identidad en un nuevo lugar, para ello transforma su aspecto físico; sin embargo, no logra reconocerse a sí misma en el espejo, ni olvidar ese pasado que tanto la mortifica. Un segundo hecho hizo que esa carga fuera más pesada: la separación de su hija Ana hace seis años. Este trauma la lleva de camino hacia su propia destrucción. Piensa que, por el bienestar de su pequeña lo mejor es desaparecer y no tener ni papeles, ni una identidad. Pero ya no tiene miedo, puesto que lo peor que le puede pasar ya le ocurrió hace años. No teme ni al dolor ni a las amenazas, y con la ayuda de Ricardo y Magda, dos exiliados políticos en Madrid, iniciará un viaje de regreso a Chile, el país de donde nunca se fue, para recuperar a su hija. Ella vive con Martin Davidson, su torturador y uno de los jefes del llamado 'Comando Unido', organización represiva que hizo desaparecer a decenas de detenidos. Sólo en busca de la justicia Claudia encontrará la paz. Es la única forma de enfrentarse a la realidad y acabar con su pasado y con su miedo más profundo: la soledad. El final de la pieza se contradice con el significado del título, puesto que en ocasiones la distancia no es siempre compañera del olvido.

CLAUDIA. –Entre comprender y vivir hay un abismo. (*Sincera, ya sin agresividad*) 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. Cuando yo era más joven tenía un sueño obsesivo: me encontraba unida a una cápsula por una manguera, ya sabes, lo que se suele ver en los documentales del espacio, y la manguera se cortaba. Yo me alejaba, entonces, lenta pero inexorablemente de toda forma de vida, de los otros. La frágil manguera es el torturador. Si se rompe, sólo queda el vacío infinito. (pág. 196).

III.3.4. MUERO, LUEGO EXISTO

Muero, luego existo, también titulada como *Instrucciones para hacer una donación voluntaria*, es una obra muy breve, en un acto, que trata con un humor macabro el frío materialismo económico que se produce en países desarrollados. Fue escrita en Madrid en 1985, pero no llegó a estrenarse hasta

1988 en la ciudad de Bilbao. Jorge Díaz transforma la frase de René Descartes (1596-1650) “Pienso, luego existo” y la convierte en el título que resume a la perfección el significado de la pieza. Además, a través de los versos del poeta David Valjalo (1924-2005) nos introduce en la historia que nos va a dramatizar.

Primeramente me quitaron todo
lo que llevaba puesto o no tenía.
Con bisturí, con rabia, con manía,
me arrancaron mi otoño y hasta el modo
de caminar que tengo. En un recodo
de un camino cualquiera, mi agonía³⁰⁵.

El dramaturgo sitúa la acción en un espacio que se caracteriza por la impersonalidad, la frialdad y la carencia de sentimientos. Se trata de un lugar deshumanizado donde predomina por completo el color blanco, que viene a simbolizar lo aséptico y estéril de la situación. Allí habitan seres fríos, materialistas, voraces y deshumanizados, que trabajan como funcionarios para la sanidad pública. El mundo formado por la enfermera y el médico conserva unos valores tradicionales y caducos, que ignoran el ambiente de pobreza en el que vive mucha gente. Está lleno de racismo y discriminación sexual, aunque se definan como una “sociedad democrática, libre y progresista” (pág.95). Para ellos la palabra homosexual está ligada de forma directa con el SIDA, sobre todo su odio va dirigido a la raza negra, como los verdaderos transmisores de la enfermedad.

ENFERMERA. –No será homosexual, ¿verdad?

ZOILO. –Tampoco lo sé.

ENFERMERA. –Tenemos órdenes estrictas de no admitir donaciones de sangre de parte de homosexuales. Transmiten el SIDA.

ZOILO. –¿El qué?...

ENFERMERA. –La peste gay. Se deteriora la sangre: falta de defensas inmunológicas. Se llama también 'síndrome carencial', falta de defensas.

ZOILO. –De defensas debo andar como la mona. Cuando me detuvieron en Chile nadie me defendió.

ENFERMERA. –Hemos recibido instrucciones precisas (*Lee una tarjeta*) 'La sangre de los homosexuales y de los negros drogadictos es altamente peligrosa, contaminante y tóxica'. (pág. 94).

³⁰⁵ Jorge Díaz: “Muero luego existo”, en *La orgástula y otros actos inconfesables. Antología del teatro breve*, Santiago de Chile, RIL Editores, 2000, pág. 89. A continuación citaremos por esta edición.

En contraste con ellos, Díaz nos presenta a Zoilo, personaje nacido de la obra de Florencio Sánchez (1875-1910) *Barranca abajo* (1905), que se convierte en un exiliado político que necesita sobrevivir en una urbe moderna de un país del primer mundo. Este pobre ignorante sin estudios busca en el extranjero la bonanza laboral que le es negada en su tierra. Sin embargo, la fortuna le es, otra vez, negada y, ante esa situación límite sólo encuentra como posible solución la donación de sangre, de su propia sangre. Este acto hace que no sólo ponga en peligro su salud, sino la de aquellos enfermos que reciben su sangre. Zoilo se asemeja a un homicida que mata de forma anónima.

DOCTOR. –En realidad, ni siquiera se trata de su salud -un suicidio lento- sino de la sangre que ha estado donando a otros enfermos. Usted es un homicida. ¿Para comer mataría a un transeúnte por la calle?

ZOILO. –No.

DOCTOR. –Pero no le importa matarlos en forma anónima. No se atreve con la navaja pero sí con las gomas de las transfusiones. (pág. 98).

Entre Zoilo y aquellos personajes que pertenecen a ese mundo opuesto al suyo se establece una relación de un lenguaje cortés, formal y frío que contrasta con el lenguaje coloquial, lleno de experiencias personales y auténtico del protagonista (“¿Cómo quiere que esté tranquilo si usted me está sacando los choros del canasto!”, pág. 97). Esto se demuestra en el diálogo para realizar la ficha clínica del donante que se asemeja más a un interrogatorio policial de un hombre declarado culpable por sus hechos.

ENFERMERA. –No he terminado. Límitese a contestar la verdad y, por favor, sea preciso.

ZOILO. –Usted dirá.

ENFERMERA. –Antecedentes familiares.

ZOILO. –Ninguno se ha metido en líos. Estamos limpiecitos, palabra. Yo tengo todos los papeles.

ENFERMERA. –No me refiero a eso.

ZOILO. –¿Qué quiere saber?

ENFERMERA. –Antecedentes, patológicos, taras, enfermedades hereditarias. Sus padres, por ejemplo.

ZOILO. –A mi padre no lo conocí. Mi vieja decía que nunca lo vio reír.

ENFERMERA. –Como usted. Eso se hereda. (*Anota*) ¿Y su madre?

ZOILO. –Murió joven, bajo el sol.

ENFERMERA. –¿En alguna playa?

ZOILO. –Insolación en el pilón de la población.

ENFERMERA. –(*Anotando*) Negligencia accidental. Supongo que está en ayunas.

ZOILO. –Desde hace cuatro días.

ENFERMERA. –¿Hubo ayer evacuación intestinal?
ZOILO. –¿Que si hubo qué?
ENFERMERA. –Que si fue del 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! (págs. 93-94).

Además la imprecisión entre las preguntas y las respuestas impide una comunicación fructífera y total, lo que conduce a una situación, aún más límite si cabe, donde Zoilo se deja llevar por el entusiasmo y la ignorancia: vender aquellas partes de su cuerpo que son dispensables. Sin embargo, sus órganos están demasiado deteriorados, sólo con la venta de su cadáver podrá recibir el dinero que tanto ansía, sólo así podrá permitirse hacer realidad sus sueños de volver a Chile con su familia.

ZOILO. –Sé que la María se va a poner contenta cuando yo vuelva a Chile. A ella le gusta Quilicura, criar gallinas y vender los huevos. Incluso podríamos tener más hijos, ¿por qué no? Y también algún nieto lleno de mocos. (*Se sonríe levemente*). Se podría ampliar la casa por atrás, hacia el patio de la higuera y el nogal, donde echaremos la siesta. Han dicho que alcanzará para todo eso y más.

Zoilo está de pie, frente al público. Saca de su bolsillo una navaja automática. Sus movimientos parecen estar pasados en cámara lenta. Hace funcionar el muelle de la navaja automática. La hora sale despedida con un relampagueo. Zoilo empuña la navaja y la levanta en un gesto ritual.

Por fin tendré plata para volver. No haber sabido antes lo que yo valía. ¡Podremos empezar a vivir, María!

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, cae sobre la mesa blanca donde está el frasco con el litro de sangre. (pág. 106).

Al final nos damos cuenta de la condición trágica de ser humano a través del personaje de Zoilo, un hombre desesperado a quien las circunstancias político-sociales le han llevado a perder todo, hasta la dignidad. No obstante, sabe conservar hasta su final el optimismo y la lucha por un futuro mejor, para él y para su familia, aunque sus deseos no puedan cumplirse del todo. Díaz nos presenta a una sociedad que se convierte en homicida en busca del beneficio propio y es capaz de aprovecharse del cuerpo humano como única mercancía posible para mantener la máquina estatal de un país supuestamente desarrollado.

III.3.5. *LA OTRA ORILLA (LA MAREJADA)*

Esta obra trata el tema del exilio desde diferentes perspectivas. Escrita en 1986, coincide con la apertura de la situación dictatorial en Chile y sabe captar las frustraciones e inquietudes de los exiliados, no sólo chilenos, sino españoles y también argentinos. El significado del título abarca desde la palabra exilio hasta la misma muerte, sin olvidarse de la esperanza utópica de encontrar la felicidad allá donde se vaya, de saberse adaptar a las circunstancias y encontrar un camino por el cual recobrar la ilusión. Sin embargo, siempre existe el peligro del rechazo a lo extranjero, a no sentir la cultura de un país como propia y convertir esa esperanza en desarraigo voluntario.

La primera versión en dos actos, titulada como *La otra orilla*, fue escrita en Madrid en noviembre de 1986. En 1987 obtuvo el Premio Castilla-La Mancha de Teatro en Toledo (España) y fue publicada en 1988 por el Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. La pieza también aparece en 1996 en *Antología Subjetiva*. Ese mismo año, bajo el título de *La marejada* recibió el Primer Premio en el Concurso Pedro de la Barra, que convoca el Teatro Nacional de Chile. Unos meses después, en marzo de 1997, la Compañía de Teatro Nacional, dirigida por Raúl Osorio, comenzó los ensayos de la obra premiada hasta agosto, mes en el cual fue estrenada en el Teatro Antonio Varas con el siguiente reparto: Roberto Navarrete (Benigno), Claudia Vergara (Camila), Manuel Peña (Manuel), Julio Molostich (Trotsky) y Rosa Ramírez (Cecilia). Este montaje recibió en diciembre de 1997 el Premio de la Crítica al Mejor Montaje Teatral y en agosto de 1998 el Premio Municipal de Teatro. *La marejada* fue publicada en *Los últimos Díaz del milenio* e incorpora los cambios que introdujo el director Raúl Osorio (razón por la cual se la dedica a Jorge Díaz) junto con las sugerencias y aportes de todos los actores del equipo. La reescritura de la pieza se estructuró en escenas breves o momentos que atendían a las emociones de los personajes /actores y donde se seguía la pauta establecida por Brecht. Para ello, se le pidió al dramaturgo Jorge Díaz que escribiera nuevas escenas aisladas, breves monólogos y reflexiones, sin preocuparse de la posible estructuración final. Las escenas breves provocan en el espectador una sensación de mayor rapidez, movimiento, el viajar

de un lado a otro de los personajes; sensación que también se logra con la aportación de una música que crea fluidez entre las escenas y una mayor tensión dramática. A través de la creación colectiva de la improvisación, el director, Raúl Osorio, hizo que tanto los actores como el propio dramaturgo, rastrearán en las emociones tanto explícitas como implícitas de la obra e incluyendo otras nuevas. El resultado final que se consiguió fue una síntesis “en el espacio, con la corporeidad y lógica emocional de los actores, con las sugerencias de la música, el dispositivo escénico, la luz y las palabras”³⁰⁶. Osorio transformó *La otra orilla* en un guión menos literario y más puramente teatral que incorpora nuevos lenguajes escénicos que rompen con el tiempo y el espacio. Aunque la primera versión, según comenta Díaz, es una obra mucho más interesante y conmovedora para leer y responde a una estructura mucho más realista y costumbrista, ambas mantienen fielmente el espíritu y las emociones que le llevaron a escribirla: “la herida del exilio, la provisionalidad de los espacios, la inseguridad de unos seres que se desencuentran”³⁰⁷.

La otra orilla está dedicada a su madre, “esa donostiarra, que un día cruzó a la otra orilla”³⁰⁸; y ambas están precedidas por un epígrafe del escritor uruguayo Mario Benedetti que nos introduce en la incertidumbre de no pertenecer a ningún lugar: “Lo raro, lo increíble, / es que a pesar de mi desamparada expectativa, / no sé qué dice el viento del exilio...” (pág. 277).

La acción se desarrolla en un apartamento alquilado temporalmente en Madrid, que simboliza lo inestable, la transitoriedad vista en el sentido de provisionalidad y lo inevitable: las condiciones de unos personajes condenados a partir. No se trata de un espacio protector, sino de fracaso, que conduce al desarraigo, una experiencia que oprime a los protagonistas de la pieza. En el montaje de *La marejada*, el escenario estaba invadido de maletas y baúles de distintos tamaños y similar color, por lo que provoca una sensación de seres extraviados y deambulantes en un ambiente agobiante y de continua auto expulsión.

³⁰⁶ Jorge Díaz: *Los últimos Díaz del milenio*, Santiago de Chile, RIL Editores, 1999, pág. 136.

³⁰⁷ *Ibid.*, pág. 137.

³⁰⁸ Jorge Díaz: *La otra orilla*, en *Antología subjetiva*, op. cit., pág. 278. A continuación citaremos por esta edición.

Los protagonistas son una familia de exiliados que quieren regresar a Chile, hecho que supone la quiebra de la unidad familiar, puesto que cada miembro ha tomado un camino diferente a seguir. Todos son víctimas del poder represivo a ambos lados del Atlántico, de un exilio que comienza con Benigno, el abuelo, que nació en Mieres donde trabajaba como minero hasta que, con el estallido de la Guerra Civil, tuvo que abandonar España llevándose consigo a su hijo Manuel, ya que su mujer murió durante el parto por causa de los golpes que los fascistas le atestaron hasta matarla. Sociológica y culturalmente es un obrero formado en una ideología de partido de izquierdas cuya influencia en su juventud no permite un cambio al signo contrario. Parece resistirse al fenómeno de la transculturación, ya que vive anclado en el pasado y el centro de su vida sigue siendo su pueblo y los acontecimientos que allí le marcaron. Su hijo Manuel es un auténtico representante del desarraigo y la transculturación. Nace en España pero se siente vinculado profundamente a Chile, país al que llega con cuatro años y se convierte en su segunda patria (“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”, pág. 309). Al igual que su padre, tiene que dejar Chile por ideas políticas cuando se produce el golpe dictatorial de Augusto Pinochet en 1973. Sin embargo, su identificación con los sentimientos chilenos le llevarán a desear un regreso al país andino para luchar contra el dictador.

De nuevo en España, esta vez vienen acompañados de Camila, la hija de Manuel; una joven madura para su edad, desenfadada, vital y sin prejuicios, que no piensa en el aborto, ni en las drogas como solución a sus problemas. Se caracteriza por el escepticismo en los partidos políticos al estar formada en una sociedad donde priman los valores individuales frente a los ideológicos. Su único pensamiento es desarrollarse de manera definitiva en algún lugar concreto sin traumatismos, sobre todo después de conocer su embarazo (“Parece una tontería, pero no quiero parir a 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”, pág. 310). Su hijo, la cuarta generación, deja

una puerta abierta a la ruptura de ese ciclo del exilio; sin embargo, resulta imposible huir del propio linaje, de su propia identidad, de repetir de nuevo los acontecimientos y regresar a Chile con su madre. Con el personaje de Cecilia, Jorge Díaz critica a la sociedad chilena que aprovechó la dictadura para enriquecerse, por ello, el proceso de desarraigo y transculturación obedece a motivos económicos. Es una mujer de clase social adinerada, que responde a un objetivo de bienestar y lujo, y está casada con Alfonso, quien pertenece a un nivel capitalista de derechas. No obstante, en *La marejada* Cecilia se nos muestra como una persona insegura, con miedo a seguir perdiendo aquello que amó; sin la fuerza ni el coraje suficientes para enfrentarse a las situaciones adversas y hostiles que degradan e, incluso, desarraigan al hombre.

CECILIA. —¿Por qué será que sueño con andenes vacíos? ... Podría soñar con el mar o con los hombres que amé, pero no, siempre con andenes vacíos en los que se han borrado todas las señales.

Sueño que viajo en trenes sin ventanillas, que cruzan andenes solitarios y estaciones llenas de niebla donde se escuchan voces incomprensibles. Yo no sé si voy o vengo, solo sé que me alejo de todos los que quiero. Pero cuando deje de soñar será aún peor, por eso prefiero seguir viajando hacia ninguna parte³⁰⁹.

El personaje extra familiar, encargado de unir los hilos de cada historia, es Trotsky³¹⁰; un exiliado argentino que intenta amoldarse lo mejor posible a su nuevo entorno, capacidad que parece innata debido a su origen de procedencia centroeuropea, que un día llegó a Argentina (“En el exilio uno se convierte en un especialista de las máscaras”, pág. 311). Abandonado por una catalana, con quien estaba casado, conserva sus ideas y escribe tanto una columna anónima para mujeres, como en una revista destinada a la homosexualidad. Encuentra en la risa la forma de enfrentarse a los aspectos más negativos de la vida, lo que le conduce a una actitud de mofarse de las normas tradicionales como escudo protector frente al sentimiento de desarraigo (“Unos salen y otros vuelven. ¡Qué trajín nos traemos los sudacas! El Atlántico es un pasillo abarrotado de refugiados en las dos direcciones”, pág. 299). El sentimiento de desarraigo está muy vinculado con la alienación de hablar como en ninguna

³⁰⁹ Jorge Díaz: *La marejada*, en *Los últimos Díaz del milenio*, op. cit., pág. 148.

³¹⁰ El personaje parece estar basado en Trotsky (Liev Dávídovich Bronstein) (1879-1940), teórico del marxismo y uno de los principales dirigentes del gobierno soviético hasta que fue expulsado y forzado al exilio por su rival, Iósiv Stalin (1878-1956).

parte. El dramaturgo cuida de las diferencias de entonación y acento, que producen rechazo y el esfuerzo, a veces, por borrar las marcas que caracteriza a una región o país. Además, resaltar en el lenguaje los rasgos fónicos de los distintos personajes contribuye al desarrollo de la personalidad de los mismos y es la marca que los diferencia.

Al final, la familia se desintegra cuando Manuel logra que la O.N.U. le dé los pasajes para volver a Chile: su verdadero motivo es el encuentro con una mujer que amaba en secreto y que hasta ahora se encontraba desaparecida. Sin embargo Camila y Benigno deciden quedarse. El abuelo tiene cáncer de pulmón y su deseo es morir en el lugar donde nació, Mieres (“Es una cuestión de pudor: morir es algo tan íntimo como hacer el amor”, pág. 293); y su nieta quiere romper la cadena de exilios que han padecido todos los miembros de la familia, dando a luz a un bebé en su verdadera patria, “un lugar de diez metros cuadrados donde quepa un tocadiscos y un colchón, ése es mi país!” (pág. 282).

Desde la ingenuidad hasta la esperanza utópica, Díaz nos presenta a unos personajes que sufren un desarraigo violento y un despojo de su cultura, debido a una emigración obligatoria motivada por razones políticas e ideológicas. No conocen ni la solidaridad humana, ni el compañerismo leal. Expulsados de su hogar, se sienten resentidos, amargados, frustrados, en un medio que les resulta desconocido. Ante esa situación viven ilusionados en el regreso imaginado, que puede no llegar para muchos de ellos, e idealizando la situación vital anterior. Su anclan en el pasado, ven el futuro como el regreso definitivo a su país e ignoran el presente desarrollando nuevos horizontes. Paradójicamente, el recuerdo de la niñez es visto como el único momento de arraigo verdadero, antes de que sus vidas fueran transformadas como consecuencia del poder político, masivo y represivo a ambos lados del Atlántico. Entre ellos también existe una complejidad de las relaciones humanas. No sólo por las diferencias de nivel socio-cultural, de sexo, de generación, de edad; sino por las respuestas ante la vida y el exilio: indiferencia, negación, compromiso, incluso, rebelión; actitudes que pueden conducir a la más absoluta soledad del ser, el exilio interior, lo que se ha denominado el insilio.

CAPÍTULO IV. DE REGRESO A CHILE (1990-2007)

Durante los últimos veinte años, Jorge Díaz vivió de la escritura en soledad. Abandonó la itinerancia para centrarse en un trabajo más individual y siempre inacabado, donde deja para el grupo de teatro el toque final³¹¹. En 1994 le conceden el Premio Nacional de las Artes de la Comunicación y Audiovisuales, por lo que decide regresar definitivamente a Chile y retribuir el honor recibido. Fueron diversas causas las que le empujaron a regresar al país andino: el sentimiento de un compromiso con su nación, la posibilidad de un diálogo mayor con Chile, con su público y su gente de teatro, y una cierta independencia económica que, por primera vez, le planteaba la posibilidad de poder dedicarse con mayor relajación a escribir e indagar en otros géneros literarios; es así como comenzó a escribir otros tipos de textos que él denomina “narración oral”³¹². Durante los últimos diez años que vive en Madrid se va desvinculando paulatinamente de los grupos de teatro que había formado y siente un empobrecimiento de su diálogo creativo, diálogo que parece reanimarse al llegar a Chile y poder mantener un contacto creativo con Ictus, Carlos Genovese o Eduardo Guerrero.

³¹¹ Confiesa que cuando empezó en Ictus “la idea de escribir una obra y entregarla a un grupo y esperar a que me avisen para los ensayos generales, me resultaba violentísima e incomprensible” (José Monleón: “Diálogo con Jorge Díaz”, *loc. cit.*, pág. 35). “El teatro produce una magia de tal naturaleza al participar desde dentro, que estar fuera me produce cierta incomodidad” (Claudia Ramírez Hein: “El gran año de Jorge Díaz”, en *La Tercera* (25 de abril de 2000), pág. 42. www.tercera.ia.cl/diario/2000/04/25/t-25.42.3a.CUL.JORGE.html (mayo de 2002)). Es un dramaturgo que desea que le hagan participar en los ensayos, donde todo es cambiante e inseguro, y las dudas se solucionan con el trabajo en equipo; las funciones no le interesan. No le importa cómo ni quién haga el montaje de sus obras, eso sí, siempre que sea un grupo creativo que entre en aspectos lúdicos. Reconoce que puede ser una apuesta arriesgada pero prefiere dar libertad:

No soy un vigilante. Por el contrario, me interesa que intervengan mis obras. Nací en el Ictus y las cosas se hacían colectivamente. No he abandonado ese estilo de trabajo. Prefiero que las traicionen a que las hagan respetando los puntos y las comas.

Ibíd.

Jorge Díaz en los ensayos admite y propone modificaciones, acepta ideas e, incluso, puede llegar a escribir nuevas escenas y diálogos. Para él una obra nunca está completamente terminada.

Por otra parte, respecto al proceso de traducción de sus obras a otros idiomas, prefiere no opinar, ya que le parecen meras aproximaciones, salvo en el caso de que el traductor sea a la vez creador:

Todas las personas que intervienen en mi obra aún cambiando cosas fundamentales, me parecen estupendas, siempre que sea un *creador*. Ahora, el traductor rutinario me aburre de tal manera que no he tenido ningún tipo de contacto con ese trabajo. Me han traducido bastante al inglés. *Toda esta larga noche* ha sido traducida en sueco, noruego, en italiano, en inglés, en francés, pero yo no he tenido mayor contacto ni con las traducciones, ni con las producciones.

Véase anexo: Entrevista con Jorge Díaz.

³¹² Anexo: Entrevista con Jorge Díaz.

A partir de 1990 el teatro chileno está marcado por la vuelta a la democracia después de diecisiete años de un gobierno autoritario. En las elecciones se eligió a Patricio Aylwin (1918), de la Democracia Cristiana, que contó con el apoyo de partidos de centro-izquierda bajo el nombre de Concentración Nacional. En la oposición se encontraban los grupos de centro derecha, defensores de los gobierno militar. El cambio de poder no significó un cambio en el sistema económico chileno que continuó con un sistema de economía de mercado y de libre empresa que favoreció el desarrollo económico, la exportación y la apertura de fronteras. Con el propósito de no quebrar el país se aceptó la Constitución aprobada durante el gobierno de Augusto Pinochet y la continuidad del ejército como potencial agente de conservación de las fuerzas políticas³¹³. Sin embargo, a diferencia del régimen anterior, el nuevo gobierno se preocupó por la cultura, apoyándola a través del impulso de proyectos culturales. Una de esas actividades fue el Festival de Teatro de las Naciones celebrado en 1993 y en que se reunieron dramaturgos, actores, teóricos, para dar una oportunidad al pueblo chileno de conocer el teatro que se realizaba en todo el mundo. Además en los últimos años ha sido el FONDART (Fondo de Desarrollo del arte y la cultura, perteneciente al Ministerio de Educación) el que ha estimulado la práctica teatral, bien financiando proyectos de puestas en escenas, proyectos de investigación teatral o de escritura de textos dramáticos. Desde el punto de vista cultural, en especial a través de los medios de comunicación (incrementando canales de televisión latinoamericanos, norteamericanos y europeos), se produjo una apertura a las tendencias internacionales de postmodernidad y globalización. El teatro chileno, por lo tanto, evidencia esas transformaciones en lo cultural, la vida social o las tendencias políticas. Además, la apertura política permitió el regreso de gente de teatro exiliada que profundizó y amplió sus estudios en el extranjero.

³¹³ Dice Villegas:

La tendencia política más general, que tendrá gran significación para las producciones teatrales ha sido el evitar las posiciones extremas, la armonización entre las discrepancias políticas de los miembros de la Concertación, el buscar la armonía entre empresarios y trabajadores y estimular el capital para facilitar el desarrollo económico e industrial del país.

Juan Villegas: "El teatro chileno de la postdictadura", en *Inti: Revista de literatura hispánica*, 69 (2009), págs. 190.

El nuevo período se caracterizó por una gran actividad teatral, la proliferación de grupos y la diversidad de tendencias. Una de esas tendencias es la despolitización del discurso teatral ante la necesidad de eliminar discrepancias frente al pasado inmediato. Esto condujo a la representación de un pasado nacional libre de conflictividad social y con fuertes tendencias a lo folklórico. La compañía Gran Circo Teatro representó *La negra Ester* (1988), basado en un texto de Roberto Parra (1938) y cuyo tema central es la explotación sexual a la que se ve sometida una campesina. Otras piezas que siguen esta tendencia son *El membrillar es mío (me lo quieren quitar)* (1997), obra colectiva de Teatro Aparte, con la dirección de Rodrigo Bastidas, puesta en escena en 1998. Hay también dos espectáculos basados en textos narrativos de Hernán Rivera Letelier (1950) y adaptados al teatro por Gustavo Meza: *La reina Isabel cantaba rancheras* (1997), y *Fatamorgana de amor y la banda del litro* (2000).

Con su teatro Díaz también recupera la historia pasada con las figuras de importantes literatos. En la década de los ochenta el Oxford Playhouse Theatre le pide una obra sobre Pablo Neruda, lo que significó todo un reto para él. La pieza se titulaba *Desde la sangre y el silencio (“Fulgor y muerte de Pablo Neruda”)* (1980) y en ella Díaz se aprovecha de la obra escrita por el poeta chileno sobre el bandido Joaquín Murieta para narrar los últimos meses de su vida. A la vez que se celebra la gloria de un gran escritor, se transmite la angustia y el dolor que le produce tanto el cáncer como la caída de Salvador Allende. Es una especie de cantata épica que exalta la figura de Neruda como el poeta al servicio de la liberación de los pueblos.

El director de esa compañía viajó a Madrid para preguntarme si me interesaría escribir una obra sobre Neruda. No especificó ningún tipo de época o temática en torno al poeta y a mí me pareció interesante localizar la pieza en los últimos cuatro meses de la vida de Pablo y del gobierno de la Unidad Popular, es decir, desde el tancazo del 29 de junio de 1973 hasta algunos días después del golpe de Pinochet. Creo que en ese período último de la vida de Neruda se produjeron varios acontecimientos de la más grande importancia. El poeta había regresado de Europa galardonado con el Premio Nobel, había participado en homenajes multitudinarios, se enfrentaba a la realidad de su enfermedad. Siempre Neruda tuvo una inmensa apetencia de vida con todos sus sentidos y ahora se enfrentaba a la realidad cierta de la muerte. A eso se unía el desplome del país y del régimen popular que él había luchado por construir. Me pareció que en esos cuatro meses se produjo en la vida del poeta – como en toda persona – una

serie de reminiscencias como relámpagos que le hicieron vivir los momentos claves de su trayectoria que tienen relación con la lucha de liberación de los pueblos y de la construcción del socialismo y con sus vivencias humanas más entrañables. Es una obra de difícil montaje porque no tiene un argumento lineal sino una columna vertebral que son esos cuatro meses. No es una obra hecha a base de cuadros y apagones. Se desarrolla en su casa de Isla Negra a la que acuden los recuerdos de su vida³¹⁴.

Sin embargo, esa pieza no es su único acercamiento a la figura de Pablo Neruda. En 1991 escribe, junto con los miembros de Ictus, *Pablo Neruda viene volando*³¹⁵, donde se narran los hechos más importantes de la vida del poeta chileno y en la que se intenta indagar en Pablo Neruda “militante solidario”, en el Pablo “hedonista y lúdico”, en el Pablo “reflexivo, metafísico y sarcástico” y en el Pablo “enamorado”³¹⁶. Además de *Desde la sangre y el silencio* (“Fulgor y muerte de Pablo Neruda”) y *Pablo Neruda viene volando*, Jorge Díaz ha escrito otros textos sobre Neruda, como *Matilde* (“La Chascona”), estrenada por el grupo Teatro de Hoy el 23 de junio de 1987; *Reencuentro*, una de sus últimas obras, llevada a escena el 16 de septiembre de 2003 en Barcelona; y la obra infantil *La vuelta al volatín en ochenta pájaros* (1985), protagonizada por Quico, un niño de once años; Eladio, el volantnero; y Matías, el pajarero, cuyo gran deseo es volar como los pájaros:

Pajarero soy,
voy desarmado
vendiendo pájaros
reales o inventados³¹⁷.

La pieza tiene un carácter poético que se ve reforzado por las canciones, la presencia de personajes simbólicos y la aparición de fragmentos de poemas de Pablo Neruda, procedentes de *Canto General*

³¹⁴ Martín Ruíz: “Jorge Díaz una conciencia en el teatro”, *loc. cit.*, pág. 67.

³¹⁵ ¿Cómo se gesta el proyecto de *Pablo Neruda viene volando*?

Se origina con una llamada de Nissim Sharim a Madrid preguntándome si yo quería trabajar con ellos en una creación colectiva, pero con una presencia autoral importante. Te hago esta distinción que hay que hacerla siempre en Ictus, porque el Ictus ha trabajado con muchos matices: ha trabajado partiendo de ideas, dadas por autores; ideas dadas por actores; trabajos absolutamente colectivos; trabajos de una presencia autoral más fuerte; por ejemplo, mi trabajo de Neruda es un trabajo en el que todos los textos fueron escritos por mí –incluso en cuanto a la escritura misma la elección de las palabras–, pero la articulación de toda la obra, la decisión de dejar determinados textos, volar otros, pedirme que los reemplazara, todo ese proceso se hizo colectivamente.

Eduardo Guerrero del Río: *Jorge Díaz: un pez entre dos aguas*, *op. cit.*, pág. 88

³¹⁶ Jorge Díaz: “*Pablo Neruda viene volando*”, en *Primer Acto* 240 (septiembre-octubre de 1991), pág. 103.

³¹⁷ Eduardo Guerrero del Río: “El placer de una fascinante aventura”, *loc. cit.*, pág. 14.

(1950), *Odas elementales* (1954) y *Arte de pájaros* (1966).

La figura de Pablo Neruda no ha sido la única que le ha servido de inspiración a Jorge Díaz para la creación de sus obras. En 1998 escribe *Federico, el niño que cumple cien años*, dedicada al poeta Federico García Lorca y estrenada en septiembre de 1998 en el Centro Cultural de España (Santiago de Chile) por el Teatro Itinerante La ventana; y en noviembre de 1989 *Un corazón lleno de lluvia*, donde reconstruye la vida de Rosalía de Castro (1837-1885), una mujer que a pesar de sentir el rechazo social por su condición de mujer, supo desarrollar al máximo sus capacidades expresivas.

En los años noventa, con motivo de las celebraciones del Quinto Centenario, Díaz escribe *El guante de hierro* (1991) una especie de confesión dolorosa de quien fuera la amante de Pedro de Valdivia (1497-1553), Inés de Suárez (1507-1580); y *El jaguar azul* (1992), en el que se presenta la conquista del Nuevo Mundo a través de la historia de Diego Argote, el primer comediante embarcado en la aventura colonial de Las Indias. La obra está cargada de comicidad y en ella se mezclan imágenes imprecisas de la geografía, la religión, la Inquisición y el tiempo. Además escribe *El Quijote no existe* (2005) para conmemorar el IV Centenario de la publicación de la obra cervantina y donde reflexiona sobre la marginalidad y la soledad del escritor.

Otra de las tendencias importantes de este período es la historia de Chile contada ‘desde los márgenes’, desde la voz de las mujeres, los asociales y el lumpen. Díaz se suma a esta tendencia y escribe *Winnipeg, el confín de las esperanzas* (1997), que recuerda a obras pasadas como *Ligeros de equipaje*; *Canción de cuna para un anarquista* (2003) o *La dionisea* o *La luminosa herida del tiempo* (1998) en la que a través del sarcasmo y el humor, trata los problemas de una mujer de la tercera edad que vive en un asilo. Jorge Díaz dice de esta obra que no quiere que

se transforme en una especie de paradigma para los psicólogos o la gente de la tercera edad y que tenga un carácter pedagógico, didáctico, panfletario. Sería un error. Las palabras del teatro tienen que ser lo que son. Son personajes vivos, contradictorios. Es una obra tierna y encantadora, sin ninguna visión política³¹⁸.

³¹⁸ Claudia Ramírez Hein: “El gran año de Jorge Díaz”, *loc. cit.*

Esta marginalidad también se incorpora desde una perspectiva erótica al escenario. Desde un punto de vista serio y respetuoso el espacio escénico se llena de travestis, lesbianas y homosexuales. *La manzana de Adán* (mayo, 1990), basada en textos de Claudia Donoso y versión teatral de Alfredo Castro, por ejemplo, se enfrenta al tema de los travestis. Con *Nadie es profeta en su espejo* (1990), donde un travesti y un *yuppie* son los protagonistas, Díaz narra el reencuentro entre dos rebeldes de los años sesenta que han traicionado sus ideales de entonces. A través del diálogo irónico comprendemos la verdadera identidad de los protagonistas y cómo se muestran insatisfechos con su situación actual. En “ésta y otras obras –dice Díaz– se han dicho cosas que son muy ciertas de la sociedad chilena, en el sentido que todos colaboramos y vivimos de una gran fiesta de travestismo y del disfraz”³¹⁹.

Existe otra tendencia que cuestiona las relaciones familiares en las cuales predomina la conflictividad y la violencia entre sus miembros. Un ejemplo es *Historias de familia* (2002), dirigida por Guillermo Calderón. Se centra en un grupo de niños que, entre otras cosas, juegan al “Papá y la Mamá”. Mientras juegan, aparece una niña que, al principio, no es aceptada; pero luego al hacerse pasar por perro es incorporada a los juegos, siendo víctima de extrema violencia y crueldad por parte de los otros. Un claro ejemplo es *Narciso* (2006), escrita y dirigida por Manuela Infante y puesta por el grupo Teatro Tímido. “Narciso vendría ser el símbolo del joven contemporáneo. Es un diálogo entre dos hermanos, caracterizados como centrados en sí, apáticos, inclinados a la violencia, incluida la violencia contra sí mismos, cuyo decálogo del suicida revela escepticismo y frustración personal, en un sector social, de una sociedad de consumo en que los padres satisfacen las necesidades materiales”³²⁰. Las relaciones familiares y los conflictos generacionales son llevados al escenario por Díaz con obras como *Andrea* (1994) y *Zona de turbulencia* (1996), donde la crisis alcanza a lo familiar, lo social y los ideales políticos.

³¹⁹ Marieta Santi: “*Nadie es profeta en su espejo*. Compañía de teatro Bufón Negro”, en www.conexionsantiago.com (13 de marzo de 2002).

³²⁰ Juan Villegas: “El teatro chileno de la postdictadura”, *loc. cit.*, pág. 198.

Desde los años ochenta el teatro chileno buscó la superación del teatro realista y verbalista para bucear en las distintas posibilidades del teatro como escenario: la utilización de técnicas metateatrales, la experimentación con procedimientos divulgados en la postmodernidad y el uso de las tecnologías contemporáneas (video, cine, fotografía digital, procedimientos televisivos, etc.). Uno de los grupos contemporáneos de mayor éxito en esta búsqueda de lenguajes escénicos es La Troppa, el cual ha tenido éxito tanto a nivel nacional como internacional y constituyen uno de los grupos más originales en el país. Es un teatro de actores y marionetas, en el cual se integran los dos códigos. Su obra *Gemelos* (1999) se centra en el tema del holocausto, desde el cual se construye una imagen del mundo destructora de los seres humanos, pero a la vez que muestra su capacidad de supervivencia. Aún más atrevida es la utilización del cine por el grupo Patogallina, el cual en *El húsar de la muerte* (2001) escenifica una película muda sobre Manuel Rodríguez y el periodo histórico de la Reconquista en Chile (1814-1817).

Una característica indudable del teatro chileno de los últimos años es la enorme pluralidad de grupos y espacios teatrales. El sistema económico incentivó la formación de instituciones teatrales formadoras de “gente de teatro”, ya sea con inclusión de “escuelas de teatro” dentro de las nuevas universidades o la creación de las mismas bajo la dirección de actores de éxito. Esto condujo a muchos jóvenes a estudiar teatro, formar sus grupos y buscar su espacio propio. Por último, la intensificación de los festivales teatrales dentro y fuera del país ha proporcionado oportunidad de acceso a nuevas tendencias teatrales, formación de espectadores y han dado oportunidad a grupos no oficiales y oficiales a ser vistos por organizadores de festivales internacionales. Además, y no menos importante, les permite entrar en contacto con grupos extranjeros y sus propuestas escénicas.

No obstante, Díaz continúa con la línea que ya había iniciado con *El cepillo de dientes* y escribe *Tierra de nadie* (1988), *Ópera inmóvil* (1994), donde cuestiona el medio intelectual hispano y vuelve a tratar la deshumanización del hombre dentro de un sistema corrupto y opresivo; *Viaje a la penumbra* (1995) o *El desvarío* (1999), por el que recibe el premio Altazor a la mejor obra teatral del año 2001.

En ella nos presenta a un hombre y a una mujer que viven una relación desgastada por el tiempo, en la que la separación se vislumbra como única solución. Sin embargo se propone que mediante el juego teatral, se intente prolongar la relación matrimonial con un amor disfrazado. Los odios, los miedos, los celos forman una danza peligrosa, violenta y estúpida sobre el escenario. Díaz vuelve a retomar las relaciones de pareja con un diálogo ágil y vivaz en *Devuélveme el rosario de mi madre y quédate con todo lo de Marx* (1999), donde también podemos encontrar el humor característico de la producción del dramaturgo chileno

Todas estas piezas se encuentran publicadas en una serie de antologías o recopilaciones muy personales de sus obras: *Antología subjetiva* (1996), *Los últimos Díaz del milenio* (1999), *La orgástula y otros actos inconfesables* (2000), *Antología de la perplejidad* (2003) y *Los naufragos de la memoria* (2008), escrita con el conocimiento de la muerte inminente. Las trataremos en un capítulo posterior.

A través de temas como la pérdida de identidad, la incomunicación, la violencia, el exilio, el amor, la muerte, etc., ha ido explorando los múltiples significados del lenguaje, una búsqueda que aún prosigue adentrándose en otros géneros como la “narración oral” que se aproxima mucho a las claves de su teatro. Su fascinación por el lenguaje le ha llevado a indagar en otros géneros, como pueden ser los relatos breves, los jocosos aforismos u otros medios de expresión, como la radio y la televisión. Díaz descubre que el lenguaje ha perdido el poder de ordenar y representar la realidad, y que sólo a través de la risa y la cólera se puede uno enfrentar al caos de la vida, mantenerse en pie ante la catástrofe. Por ello escribía de forma permanente, la palabra le podía saltar a cualquier hora del día. Aunque le gustaba escribir en los cafés, costumbre que adquirió en Madrid, en cualquier lugar se aislaba del ruido, jugaba con el lenguaje y se dejaba llevar por el impulso de la intuición. El lenguaje se convirtió en una fascinación extraordinaria, cargada de compromiso y de sensibilidad para captar el entorno, que le producía motivación, lucidez, excitación y le curaba del síndrome de abstinencia.

el lenguaje tiene una fascinación tan extraordinaria que con la mente absolutamente vacía, con una ansiedad horrorosa y con las tripas sonando sinfónicamente, las palabras empiezan a tirar de ti como si tuvieras dentro del cerebro una madeja de lana enrollada. Este hilito sale por la nariz, se desenrolla la madeja, y se comienza a producir. El lenguaje provoca la lucidez; la página en blanco, la locura. Cuando se termina la obra, viene algo bastante siniestro: el síndrome de la abstinencia. Entonces, te dan ganas de llorar a gritos, o confundes la lavadora con la televisión. Luego, al releer la obra, compruebas con bastante espanto que ella es una obra frustrada. Así, la carrera de un dramaturgo, mi carrera en estos cuarenta años, es la acumulación de obras frustradas, el síndrome de abstinencia y la compulsión por defecar³²¹.

Sin embargo, también se ha transformado en un peligro atroz, ya que se pueden escribir cosas maravillosas e interesantes para leer que en el escenario “caen como auténticos ladrillos”. Las palabras nos pueden acercar o alejar del teatro más profundo, el misterio del éxito teatral radica en intentar buscar el equilibrio en cada obra. Por esa razón empezó a escribir cuentos breves, piezas breves, miniactos que no se pueden representar porque durarían segundos³²²; más que cuentos él los considera obras de teatro con un personaje y una situación, que se prestan más para la narración poética³²³.

Me llamo Celestino y afirmo categóricamente que el exhibicionismo es una cosa malísima, sobre todo por los enfriamientos. En invierno, uno tiene que ir por ahí en cueros, sólo con un impermeable, y esperar horas frente a los colegios de niñas

³²¹ Eduardo Guerrero del Río: *Acto único: dramaturgos en escena, op. cit.*, pág. 79.

³²² La minificción (minicuento, microcuento, cuento corto, etc.) es un género que comienza a decantarse en Latinoamérica hacia mediados del siglo XX con obras como *Confabulario* (1952) de Juan José Arreola (1918-2001), la antología *Cuentos breves y extraordinarios* (1953) de Jorge Luis Borges (1899-1986) y Adolfo Bioy Casares (1914-1999), *Historias de cronopios y de famas* (1962) de Julio Cortázar (1914-1984) o *La oveja negra y demás fábulas* (1969) de Augusto Monterroso (1921-2003). Concebido como un híbrido, es un cruce entre el relato y el poema que cuestiona los límites convencionales de la narratividad a través de una estructura propia. Con un lenguaje preciso y sugerente, no renuncia jamás a cierta ambigüedad para que al final el lector reciba una impresión emotiva que le lleve a la reflexión. El asombro o la sorpresa final es un componente básico de este género, caracterizado más por la concisión que por la brevedad, que cada vez es de un interés mayor tanto para escritores como para lectores.

Para mayor información véase: Violeta Rojo: *Breve manual para reconocer minicuentos*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1997; Francisca Nogueroles Jiménez: *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2004; Lauro Zavala: *La minificción bajo el microscopio*, Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2005.

³²³ Comenta Jorge Díaz sobre su narrativa que:

La única prosa que me parece posible abordar es el *cuento muy breve*. Tiene este formato de ambigüedad de las cosas que quedan en el aire; se prestan más para una narración poética. A veces, ni siquiera alcanza a constituir un cuento propiamente tal, sino que es un boceto, un extracto, una viñeta. Dentro de ese formato me interesa mucho la viñeta periodística. No creo tener escritos más de media docena de cuentos propiamente tales, siempre breves; en cambio, he escrito muchas viñetas que, quizás, puedan aparecer en un libro. Narraciones de dos a tres hojas debo tener unas veinte y viñetas unas cien. La línea incompleta que no alcanza a definir un contorno, aumenta el encanto del dibujo.

Eduardo Guerrero del Río: *Jorge Díaz: un pez entre dos aguas, op. cit.*, pág. 94.

agarrando unos resfriados de espanto. Pero un exhibicionista vocacional corre peligros aún peores, además de la bronquitis crónica y la congelación de las partes nobles pudendas. Por ejemplo, que no lo cacen a uno en plena faena, y no me refiero la policía. Hace varios años atrás, estaba yo montando guardia a la entrada de un parvulario. Entonces salieron las niñas y yo... ¡zas! me abrí el impermeable. Las niñas pasaron por delante de mí sin mirarme, o mejor dicho, mirándome sin importarles un pito – perdón, un comino– mi arrogante desnudez. Sin embargo, la profesora se detuvo y me dijo cortésmente: hay algo en usted que me inspira ternura. Entre, por favor, y conversemos un rato. Resultado: me casé con la parvularia y formamos un matrimonio modelo. Ahora pertenezco a cinco comités de moralidad ciudadana y, eso sí, de vez en cuando hago exhibicionismo frente al espejo del baño, para que no decaiga la moral; es decir, me he convertido en un corruptor de mí mismo³²⁴.

Este brevísimo relato se titula “El exhibicionista” y fue publicado en *Breviario impío* (1994), que junto con *Escrito en la vía pública* (1995), *Textículos ejemplares* (1997), *La isla que navega a la deriva* (1999), *Devocionario para lunáticos* (2000), *Gato por libro* (2002), *Ciertas criaturas terrestres* (2003) y *Café con textículos: confesiones sobre una servilleta de papel* (2005) son los libros que Jorge Díaz ha publicado de narrativa breve³²⁵.

Respecto a la televisión, aunque es un medio que Díaz considera de poco interés, realizó algún proyecto valioso como *El último verano* (1988) para Televisión Española y *La Cosiaca* (1972), serie para la Televisión Chilena, protagonizada por Carla Cristi y con música de Vittorio Cintolesi³²⁶. En cambio, la radio es un medio de comunicación que le permitió sobrevivir y que siempre le ha interesado debido a la importante e intensa programación que la radio española tenía durante las décadas de los años setenta y ochenta. Colaboró con Radio Nacional en “Lugares”, un programa que

³²⁴ Eduardo Guerrero del Río: *Acto único: dramaturgos en escena, op. cit.*, págs. 84-85.

³²⁵ *Breviario impío* recoge cuentos brevísimos, *Escrito en la vía pública* aforismos y dibujos, *Textículos ejemplares* aforismos y cuentos breves, en *La isla que navega a la deriva* vuelve a tratar el tema del exilio y en *Devocionario para lunáticos* aforismos y textos breves, al igual que *Gato por libro*. En sus dos últimos libros, *Ciertas criaturas terrestres* y *Café con textículos: confesiones sobre una servilleta de papel*, apuesta por historias y relatos ácidos cargados de ironía. Para mayor información véase bibliografía al final.

³²⁶³²⁶ Comenta Díaz sobre *La Cosiaca*:

Fue una serie como de quince capítulos. Eran episodios de media hora, independientes unos de los otros, marcadamente del absurdo. Me asombra que el Canal Nacional de entonces se embarcara en un proyecto así. *La Cosiaca* era muy experimental, era muy disparatado. Ahora, Carla Cristi estaba en la plenitud de sus facultades. Era una actriz muy cotizada en ese momento, conocida en la televisión porque había hecho un programa –que había durado dos años–, de gran popularidad, que se llamaba “Juntos se pasa mejor”. Yo creo que *La Cosiaca* la veía la gente por seguir a Carla Cristi.

indagaba en el trasfondo histórico y en el que se incluían, aparte de cierta información, dramatizaciones, leyendas, ceremonias rituales, música; se buscaba en los rincones más olvidados de España para desentrañar un misterio que nunca terminaba de revelarse completamente.

En octubre de 2003 escribe *La Travesía*, radioteatro que era emitido el 12 de julio de 2004 por Radio Nacional en el centenario del nacimiento del poeta Pablo Neruda y por el que le otorgan el Premio Ondas Internacional de Radio 2004. En él se recrea el viaje en 1939 del barco Winnipeg de Burdeos a Valparaíso³²⁷, en una gestión del poeta chileno para acoger a más de dos mil exiliados españoles en el país andino.

Con motivo del IV Centenario de la publicación de *El Quijote*, Jorge Díaz escribe *Epifanía de un sueño* (2005), donde se narra la parte final de la vida de Miguel de Cervantes, una historia de penalidades, de olvido y de amor que termina con la muerte del autor, convertido aquí en su propio personaje. La obra, producida por Radio Nacional de España, se estrenó el 23 de abril de 2005 (día del aniversario de la muerte de Cervantes) y se representó el martes 19 de julio en el Festival Internacional de Teatro de Almagro.

Jorge Díaz a lo largo de su vida se dedicó a la creación “compulsiva”: escribió teatro, para adultos y para niños, guiones para la radio y la televisión, y cultivó otros géneros como el relato breve. Recibió numerosos premios y honores en prestigiosos concursos nacionales e internacionales; sus obras se han traducido a diferentes idiomas y se han montado en escenarios de todo el mundo. Un dramaturgo que intentó hasta su último aliento que el teatro fuera el sueño de los demás. Falleció como consecuencia de una larga enfermedad, el 13 de marzo de 2007 en Santiago de Chile. Terminaba, así, una vida dedicada al teatro, a su pasión por el lenguaje.

³²⁷ Para mayor información sobre los intelectuales hispanoamericanos y su relación con la Guerra civil española véase: <http://impactoguerracivil.blogspot.com.es/p/el-impacto-de-la-guerra-civil-espanola.html> (noviembre de 2015).

IV. 1. LA PRESENCIA DE PABLO NERUDA

IV.1.1. *DESDE LA SANGRE Y EL SILENCIO (FULGOR Y MUERTE DE PABLO NERUDA)*

En otoño de 1980 llamaron a Díaz desde Inglaterra para anunciarle la visita a Madrid de Gordon MacDougall, que venía a encargarle una obra sobre el poeta chileno para ser estrenada por la Oxford Playhouse Company. En la primavera de 1981 entregó la obra, pero nunca llegó a ser estrenada. Ese mismo año obtuvo el premio Santiago Rusiñol en Sitges (España). La obra en dos actos narra los últimos cuatro meses de vida del poeta chileno, cuatro meses durante los cuales ve cómo se desploma no sólo su vida, producto del cáncer, sino el proyecto socialista presente en su país. Díaz sabía poco de Neruda. Le había visto varias veces paseando en Isla Negra junto a su perro; por ello, para adentrarse en su figura, comenzó a leer su poesía

a hablar con gente que lo había conocido bien y, partiendo de su bufanda, su perro y los guijarros de la playa, empecé a “sentirlo” un amigo. En realidad, se trataba de eso: entrar en su casa, hablar con él, sentir los olores, las risas, pasar los dedos por sus artilugios, caracolas y objetos insólitos.

Después de cuatro meses me sentí ya cómodo en Isla Negra. Ya me conocía la casa, entraba y salía con Matilde, con el médico, con los amigos. Sentí que ya podía empezar a escribir. Siete años después de su muerte me había ganado su confianza, era “su amigo”.

Para entonces, ya estaba seguro que no iba a ser una “hagiobiografía”, ni tampoco un panfleto político. Le dije a los ingleses: “No voy a escribir una ‘biografía’. Voy a estar ‘cerca’ de Pablo Neruda en los últimos cuatro meses de vida. Cuatro meses duros. Sobre el poeta se desploma la vida (su maravillosa sensualidad atenazada por el cáncer) y se desploma el proyecto socialista para su país”.

Quise escribir una obra serena, casi alegre, en la que el poeta hablara más del “caldillo de congrio” que de la violencia. No pudo ser. La rabia está presente en la obra. La impotencia y la pena. Era imposible que fuera de otra manera³²⁸.

Seis personajes se mantienen fijos a lo largo de la obra con una sola caracterización: Pablo Neruda, Matilde, el médico, Víctor Jara, Jaime y Homero Arce. Un grupo de ocho actores y cuatro actrices se reparten todos los papeles breves del primer y del segundo acto (véase pág. 84). Respecto al decorado, Díaz propone un escenario vacío con una panorámica al fondo con posibilidades de proyecciones. La acción principal sucede en el salón de la casa de Neruda en Isla Negra, mientras que el resto de las

³²⁸ Jorge Díaz: *Desde la sangre y el silencio (Fulgor y muerte de Pablo Neruda)*, en *Catálogo del XV Festival Internacional de Teatro de Sitges*, Sitges, 1982, pág. 81. A continuación citaremos por esta edición.

escenas (*flash-back*, la clínica, el velatorio en La Chascona y el entierro) se sugerirán con cambios de luz y utilería. El primer acto transcurre el día 29 de junio de 1973 entre las nueve de la mañana y las dos de la tarde aproximadamente.

Díaz introduce la figura del narrador, a modo de trovador, para adentrarnos en la vida del poeta y mantener el contacto directo con el público. Para ello recurre al ensayo general de la obra sobre Joaquín Murieta que escribió el poeta chileno³²⁹ y lo equipara con el famoso bandido.

NARRADOR. – “Ésta es la larga historia de un hombre encendido, natural, valeroso, su memoria es un hacha de guerra. Es tiempo de abrir el reposo, el sepulcro del claro bandido y romper el olvido oxidado que ahora lo entierra. Tal vez no encontró su destino el soldado, y lamento no haber conversado con él, y con una botella de vino haber esperado en la Historia que pasara algún día su gran regimiento. Tal vez aquel hombre perdido en el viento hubiera cambiado el camino. La sangre caída le puso en las manos un rayo violento. Ahora pasaron cien años y ya no podemos mover su destino, así es que empecemos sin él y sin vino y en esta hora quieta la historia de mi compatriota, el bandido honorable de Joaquín Murieta”. (pág. 85).

La casa de Neruda no sólo era un lugar de reencuentro entre amigos (“Comer con amigos es rehacer el mundo cada día”, pág. 88; “Todo el que, al entrar a esta casa, toca las campanas, es un amigo”, pág. 91), es el escenario de nuestro encuentro con él, con ese hombre familiar y de gran sentido del humor (“¡Es difícil acostumbrarse al bastón! Después de setenta años de bípedo es casi imposible convertirse en un grácil trípedo!, pág. 86). Además, su casa en Isla Negra era su contacto directo con el mar, elemento que siempre estuvo presente en su vida. No sólo guardaba objetos relacionados con el mar, como veleros dentro de botellas, mascarones o gigantescas caracolas; sino que deseaba ampliar su casa hasta llegar hasta el océano (“Prolongaremos la biblioteca sobre esas rocas. Será una habitación amplia abierta al mar”, pág. 86). Para Neruda el mar era aquello donde todo nace y todo termina. Lo admiraba sabiendo de su plenitud, de su inmensidad y también aceptaba su crueldad. Era

³²⁹ La obra, que quiere ser un melodrama, una ópera y una pantomima, es un ejemplo de la veta anti imperialista en la obra tardía del escritor chileno. Se centra en el tema de la inmigración en tierras californianas en la época de la fiebre del oro y es un símbolo del racismo estadounidense y de la resistencia latinoamericana ante la dominación económica y cultural anglosajona. El personaje de Murieta, entre lo trágico y lo romántico, se convierte en un arquetipo de bandido santo, generoso e ingenuo que no tiene otro remedio que convertirse al bandidaje después de la violación y muerte de su amada a manos de unos gringos malvados. Para mayor información véase: Pablo Neruda: *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, Santiago, Editorial Zig-Zag, 1966.

un ser magnífico, dotado de vida propia, con el que mantenía una relación de hermandad y respeto, de temor y desafío.

En ese lugar de encuentro de amistades, Neruda conversa con dos amigos de juventud: Juan Gandulfo y Alberto Hinojosa³³⁰. Los tres reproducen de forma farsesca la entrevista con el Ministro para el puesto diplomático en Rangún (Birmania).

PABLO. –(*Eufórico*) ¡Mechita, que corra el tinto, el blanco y el rosado! ¡Me nombraron, me nombraron!

JUAN. –¡Por fin!

ALBERTO. – ¿A dónde te nombraron? ¿A Melipilla?... ¿A Talcahuano?...

PABLO. –¡Al Oriente! A una ciudad de ésas.

JUAN. –Pero ¿cuál?... ¿Cómo se llama?

PABLO. –(*Perplejo*) ¡Pucha... me olvidé del nombre!

ALBERTO. –¿Y dónde quedaba?

PABLO. –En una abolladura del globo terráqueo. ¡Lo único que sé es que era la ruta de Sandokán! (pág. 87).

En la pieza, el dramaturgo también subraya la amistad de Neruda con dos asesinados por el poder, dos figuras relevantes en la defensa de sus ideales: Federico García Lorca y Víctor Jara (1932-1973). Cuando estalla la Guerra Civil española Neruda estaba en Madrid como representante diplomático de Chile y no tardó en manifestar su crítica al fascismo y su apoyo a la República. Madrid se había convertido en una estancia paradisiaca para el poeta chileno, donde entablaría una intensa amistad con poetas como Rafael Alberti (1902-1999), Raúl González Tuñón (1905-1974) y, sobre todo, con Federico García Lorca, cuya muerte dejará un impacto doloroso y amargo que se ve reflejado en *España en el corazón* (1937). De hecho no dudó en ayudar a refugiados españoles con su exilio en el barco Winnipeg.

FEDERICO. –Y empezó la epopeya del “Winnipeg”.

PABLO. –Las palabras tiene alas o no las tienen. La palabra “Winnipeg” es de esas que tienen alas. Y para cientos de españoles que se apretaban en los pasillos de la Embajada de Chile en París, esa palabra significaba la esperanza de un largo vuelo. (pág. 90).

Con Víctor Jara compartió su lucha por Chile, de un país que cada vez se asemejaba más a un circo

³³⁰ Juan Gandulfo Guerra (1895-1931) fue un médico adelantado a su época, amigo personal de Neruda. Colaboró en su libro *Crepusculario* (1923), con los grabados que aporta la obra. Álvaro Hinojosa fue amigo personal de Neruda y le acompañó en su viaje a Rangún (Birmania).

de “arlequines y polichinelas, payasos en general, terroristas de pistola y cadena, monjes falsos y ex militares degradados, [que] bailan al son que les tocan los banqueros manchados de sangre” (pág. 92). Su muerte, acribillado en el Estadio de Chile, supuso un duro golpe para Neruda.

JOAN. –Víctor, ¿estás bien?

VÍCTOR. –Sí, Joan.

JOAN. –¿Estás bien?

VÍCTOR. –Ya ves, cantando. ¿Recibiste mi recado?

JOAN. –Sí, tres días después que te detuvieron.

VÍCTOR. –Tienes que ser valiente, Joan. Cuida a las niñas. Me acuerdo mucho de ti. Ya nos volveremos a encontrar.

JOAN. –Sí, en la Morgue, una semana después del golpe, en medio de un centenar de estudiantes y obreros muertos.

VÍCTOR. –Eran compañeros. Tenía que estar con ellos.

JOAN. –Tenías sólo un número en una tarjeta atada al cuello. Estabas semidesnudo, acribillado a balazos, las manos colgando de tus muñecas rotas, la cara ensangrentada. ¿Qué pasó, Víctor?

VÍCTOR. –Rodearon la Universidad Técnica. Nos obligaron a echarnos al suelo boca abajo con las manos en la nuca. Así y todo me reconocieron.

JOAN. –Te odiaban.

VÍCTOR. –Odian la vida, la alegría.

En el Estadio de Chile nos molieron a culatazos. Y entonces... (*Pausa breve*) Tenía que hacerlo, Joan.

JOAN. –¿El qué, Víctor?

VÍCTOR. –Cantar. Empecé a cantar. (pág. 93).

Aunque vivía bajo amenazas de muerte (“Vivir bajo amenazas de muerte es vivir doblemente. Nunca había amado tanto la vida como en este momento”, pág. 89), nunca perdió la esperanza ni el buen humor (“Para acompañar el congrio necesitaremos una botella que no esté vacía como la del mensaje desesperado del naufrago sino llena de esperanza”, pág. 89). Su verdadero calvario no fue ni siquiera el cáncer que acabó con su vida, sino la situación de un país que se abocaba al suicidio (Referido a su enfermedad: “No lo conoce del todo, doctor. Las cosas que lo hundan son muy diferentes”, pág. 94).

Durante los últimos meses de vida, Neruda fue un hombre atormentado. Su estado febril hizo que fantasmas del pasado se hicieran presentes.

La escena cobra ahora un sentido ceremonial. Es muy lenta.

Se escucha una música indígena.

Pablo no se ha movido. Está en la penumbra.

Junto a los tíos gigantes aparece un niño de siete años muy pálido, vestido de negro.

Los tíos gigantes cogen un cordero, le abren la garganta con un cuchillo. Llenan una gran copa con su sangre y se la dan al niño.

Un silencio.

El niño vacila. La lleva muy lentamente a los labios y se bebe toda la sangre.

En ese momento estallan los cantos y se escuchan disparos. (pág. 96).

Además el intento de golpe de estado conocido como el “tanquetazo” o “tancazo” agravó su enfermedad. Con la intención de acabar con el gobierno de la Unidad Popular del Presidente Salvador Allende, el Teniente Coronel Roberto Souper (1927) lideró una sublevación que terminó siendo sofocada con éxito por los soldados leales al Comandante Carlos Prats (1915-1974), entre los que se encontraba Augusto Pinochet; una situación que avisaba de lo que iba a suceder. Neruda desconfiaba del ejército y se alejaba, así, de la lucha armada para defender una lucha democrática sin un país dividido.

PABLO. –He escrito, he militado treinta y cinco años para conseguir esta posibilidad que nos estamos jugando hoy: que Chile llegue al socialismo democráticamente. Si pensara como tú, creo que en treinta y cinco años habría organizado ya una guerrilla popular.

Estamos ya suficientemente divididos. ¿No comprendes que uno de los objetivos de estas provocaciones es dividirnos aún más? (pág. 98).

Durante la tarde del 29 de junio de 1973, Allende convocó una manifestación frente al Palacio de la Moneda. En la obra se ve cómo Pablo Neruda sigue por televisión el discurso del presidente acompañado de los tres Comandantes en Jefe de las Fuerzas Armadas, acto que generó una molestia generalizada entre los demás uniformados. El país vivía una extraña pesadilla en la que todos se habían convertido en víctimas y victimarios: “Víctimas porque el golpe viene contra nosotros y no podemos defendernos y victimarios porque uno quiere correr y no corre, quiere gritar y se le traba la lengua, como en todas las pesadillas” (pág. 98).

En el segundo acto, la escena vertebral también sucede en Isla negra el día 18 de septiembre de 1973 y días posteriores hasta el domingo 23, fecha de la muerte de Neruda. En simbiosis con el acto anterior, de nuevo se comienza con una escena del ensayo de la pieza de Joaquín Murieta, donde una serie de encapuchados realizan una especie de rito ceremonial lúgubre y grotesco que se funde con

documentos del golpe militar del 11 de septiembre. Un coro profetiza unos hechos acaecidos y reconocidos por todos, que se hacen evidentes a medida que avanza la pieza.

CORO. – “Hirvió con el oro encontrado la furia y subió por los montes.
El odio llenó el horizonte con manchas de sangre y lujuria.
Y el viento delgado cambió su vestido ligero y su voz transparente.
Y el yanqui vestido de cuero y capucha buscó al forastero”.

UNO. –¿Quién es el padre?

OTRO. –El oro.

UNO. –¿Quién es el hijo?

OTRO. –El oro.

UNO. –¿Quiénes somos nosotros?

OTROS. –Los dueños del oro.

TODOS. –Amén.

UNO. –¿Dios está con los indios?

OTRO. –¡Dios les quitó estas tierras!

UNO. –¿Y qué hizo con ellas?

OTRO. –¡Fueron para nosotros!

UNO. –Nuestro profeta Sullivan lo ha dicho:

TODOS. –“Es nuestro absoluto destino extendernos hasta hacernos dueños de todo el continente que la Providencia nos ha entregado para el gran experimento del libertad”.

[...]

CORO. –“Los duros chilenos reposan cuidando el tesoro, cansados del oro y la lucha.
Reposan y en sueños regresan, y son otra vez labradores marinos, mineros.
Reposan los descubridores y llegan envueltos en sombra los encapuchados.
Se acercan de noche los lobos buscando el dinero
y en los camposantos muere la picota porque en desamparo
se escucha un disparo y muere un chileno cayendo del sueño.
Los perros aúllan. La muerte ha cambiado el destierro”.

[...]

ALLENDE. –(*En off*) “Compatriotas: Ésta será seguramente la última oportunidad en que me pueda dirigir a ustedes. La Fuerza Aérea ha bombardeado las torres de Radio Portales y Radio Corporación...”

Ruidos. Interferencias.

Ante estos hechos, sólo me cabe decir a los trabajadores: ¡Yo no voy a renunciar!
Colocado en un tránsito histórico, pagaré con mi vida la lealtad del pueblo...

Ruidos. Interferencias.

La historia es nuestra y la hacen los pueblos. ¡Viva Chile!... ¡Viva el pueblo!...
¡Vivan los trabajadores!...” (pág. 101).

En este acto se acentúa la soledad que sentía el poeta chileno, debido no sólo a la fiebre y los dolores consecuencia de su enfermedad, sino por la impotencia de no poder hacer nada por ninguno de sus compatriotas. Aunque se le intentó ocultar la realidad vivida en Chile durante sus últimos días, Neruda no dejó de escribir ni un solo momento. Era el único consuelo que le quedaba: “Hoy ha

dormido muy poca gente en Chile, y a esos pocos que han dormido, vamos a despertarlos con mis versos” (pág. 105).

HOMERO. – Durante tres años hemos nombrado y condecorado a nuestros verdugos. Hemos asistido a desfiles militares y hemos aplaudido a las armas que nos iban a acribillar.

PABLO. – Tampoco es un asunto de tres años. La clase obrera chilena había luchado durante cincuenta años para llegar a tener acceso a un gobierno popular. Durante ese tiempo ha caído mucha gente.

HOMERO. –Y ahora... ¡el derrumbe!

PABLO. –Ha habido otros terremotos, Homero. Nuestra gente vuelve a levantarse siempre. Yo soy de Temuco, ciudad que se reconstruye entre sus ruinas cada diez años. ¡Vamos a trabajar! Voy a dictarte. Estuve escribiendo casi toda la noche. (págs. 104-105)³³¹.

La situación de un pueblo desarmado, que ve cómo cae en un instante todo aquello por lo que había luchado durante cinco décadas, es lo que le mata realmente. Además, aun estando moribundo no dudaron en acabar con él. Registraron su casa en busca de propaganda comunista (“Las únicas armas que hay en la casa de Pablo Neruda son los libros”, pág. 106), destruyeron La Chascona (su casa en Santiago, “La han anegado de agua, han quemado los libros y las colecciones de Pablo, intentaron incendiarla”, pág. 105)) y pretendían acabar con todo lo que Neruda representaba para el pueblo chileno (“representa todo lo que odian”, pág. 105). Sin embargo, siempre se sintió apoyado por su gente.

CORO. –(*Cantan*)

“No me siento solo en la noche
en la oscuridad de la tierra.

Soy pueblo, pueblo innumerable.

Tengo en mi voz la fuerza pura
para atravesar el silencio
y germinar en la tinieblas.

Muerte, martirio, sombra, hielo,
cubren de pronto la semilla.

Y aparece enterrado el pueblo.

Pero el maíz vuelve a la tierra.

Atravesando el silencio
sus implacables manos rojas.

Desde la muerte renacemos.

No me siento solo en la noche.

Soy pueblo, pueblo innumerable” (pág. 108).

³³¹ Homero Arce (1900-1977) era poeta y el secretario personal de Neruda.

Jorge Díaz no sólo nos acerca al universo de Neruda a través de la obra que dedicó el poeta a Joaquín Murieta, sino que nos aproxima a su poesía íntima, porque acercarse a ella constituye un encuentro de integración con su autor, con su corazón y con la tierra que le vio nacer. Ella contiene en sí de manera insólita al poeta sensual y trágico, al errante y contemplativo, al testimonial y hermético, al intimista y revolucionario, dispuesto al servicio del pueblo. Además, para comprender a Neruda hay que aproximarse a quienes le conocieron, por ello el dramaturgo no sólo incluye textos radiofónicos de la dura situación socio-política por la que atravesó el país andino y que destrozaron el alma del poeta³³²; sino que incorpora textos de amigos como Víctor Jara, con quien compartía la idea sociopolítica de cambio en Chile, o Federico García Lorca, a quien su muerte le convirtió en poeta combativo en España.

Neruda se marchó atormentado por los hechos que se estaban acaeciendo en Chile. Durante los últimos días, en su mente se sucedían pesadillas grotescas de muerte y represión que distorsionaban la percepción de la realidad. Hasta el olvido se apoderó de él en algún momento (“No puedo recordar en este momento ni uno solo de mis versos”, pág. 109). La angustia de ver a su pueblo perdido y con un miedo atroz a quienes no dudaban en disparar, fue el verdadero cáncer que acabó con su vida. Su legado y todo aquello que Neruda representaba para sus compatriotas se convertía en un aliciente por el que combatir, así la lucha no había hecho más que comenzar.

PABLO. –“Yo no voy a morirme. Salgo ahora.
en este día lleno de volcanes
hacia la multitud, hacia la vida.
Me voy.
Me voy del libro, de los libros. De éste y de
los otros.

³³² Discurso del General Gustavo Leigh (1920-1999):

LEIGH. –(*En off*)... “¡Después de tres años de soportar el cáncer marxista, que nos llevó a un descalabro económico, moral y social, que no se podía seguir tolerando! ... por los sagrados intereses de la patria, nos hemos visto obligados a asumir la triste y dolorosa misión que hemos acometido. ¡No tenemos miedo! ¡Sabemos la responsabilidad enorme que cargará sobre nuestros hombros! ¡Pero tenemos la certeza, la seguridad, de que la enorme mayoría del pueblo chileno está con nosotros...! ¡Está dispuesto a luchar contra el marxismo! ¡Está dispuesto a extirparlo hasta las últimas consecuencias! (pág. 102).

Tengo prisa. Me esperan en Longavi, en
Lautaro,
en Parral,
cerca de algunos ríos, en aldeas, en cines, en
escuelas pequeñas como naranjas.
No tengo prisa: llegaré a todas partes.
Me iré caminando y silbando, me iré de primavera,
de negro,
me iré lloviendo por todas partes,
me iré cantando.
Porque no crean que voy a morirme:
me pasa todo lo contrario.
Sucede que voy a vivirme.
Sucede que soy y que sigo.
Se trata de que tanto he vivido
que quiero vivir otro tanto” (pág. 113).

IV.1.2. PABLO NERUDA VIENE VOLANDO

En 1991 Jorge Díaz vuelve a colaborar con Ictus para representar a Chile en España para la conmemoración del quinto centenario del Descubrimiento de América. Se origina con una llamada de Nissim Sharim a Madrid para preguntarle si quería participar en una creación colectiva con una presencia actoral importante, un proyecto que el Celcit había propuesto a Ictus para representar a Latinoamérica en 1992 y que tenía como base la figura del Nobel de Literatura Pablo Neruda. La pieza es una propuesta teatral que pretende ofrecer una visión diferente del poeta chileno, a la vez que se conmemoraba el vigésimo aniversario de la obtención del Premio Nobel de Literatura. El montaje, que estuvo a cargo de Gustavo Meza, representó a Chile en la Expo 92 de Sevilla.

Díaz juega con un lenguaje poético, nacido de textos del poeta, para presentarnos su vida a través de imágenes; las que evocan las mujeres íntimamente ligadas a la vida de Neruda y que fueron claves en su existencia: su madrastra (interpretada por Maite Fernandez), Albertina Azócar (Paula Sharim), Josie Bliss (Mariel Bravo), Delia del Carril (Delfina Guzmán) y Matilde Urrutia (Elsa Poblete)³³³.

³³³ Albertina Azócar (1902-1989) fue la mujer que en su juventud le inspiró *Veinte poemas de amor*. Con ella mantuvo un romance secreto dos años. Se conocieron en el Instituto Pedagógico de Santiago donde ella estudiaba francés. Llegó a proponerle matrimonio e, incluso, amenazó con casarse con otra si ella no le daba el sí en un plazo determinado. Durante los años que trabajó como diplomático en Rangún, mantuvo un idilio dramático con una nativa, Josie Bliss. La relación

Los actores Nissim Sharim, Edgardo Bruna, Tito Bustamente y Gonzalo Meza interpretaban la figura de Pablo Neruda en diferentes etapas y vistos desde un punto de vista femenino. Se trataba de acercarnos a la figura de Neruda, sus situaciones amorosas, sus amistades literarias, sus afanes tanto poéticos como políticos, sus contradicciones, sus viajes, su ideología, su agonía final; una visión a través de cuatro Pablos que se contradicen, se defienden y, en definitiva, cambian a lo largo de la vida y de las circunstancias.

Esta obra en dos actos se estructura en secuencias o estampas que están marcadas por las relaciones amorosas de cada una de las mujeres, que representan diferentes etapas de su vida: su llegada a Santiago, su estancia en Oriente, su residencia en España o el final de su vida en Chile. Díaz opta por un escenario vacío donde se nos presenta a sus mujeres vestidas de blanco y mirando hacia el mar, símbolo de Neruda. Conservan la esperanza de volver a vivir su pasado con el poeta, una forma de volver a revivir su juventud. Albertina se arrepiente de no haberse casado con el poeta (“Después de sesenta y cinco años de haber recibido tu última carta te la contesto ahora. Lo he pensado mucho, quizás demasiado, y ahora te escribo. ¡Acepto tu proposición de irme contigo!”³³⁴, Josie Bliss muestra su relación de amor y celos (¡Me arrancarían los ojos con este cuchillo para no mirar tu ausencia! ¿A quién perteneces ahora? Ardiendo en la hoguera te he esperado, insepulta, con este cuchillo castrador. La venganza será tan dulce como tu sexo”, pág. 68), Delia no supo retenerlo a su lado (“Te fuiste sin equipaje, disfrazado de exilio y borrando tus huellas. Me dijiste: ¡No me llames! ¡No me busques! ¡Me reuniré contigo...!, pág. 68), y, de todas ellas, sólo Matilde supo mantener una relación con

resultó ser una violenta experiencia amorosa llena de posesión y celos. Aunque prácticamente ni se la menciona, María Antonieta Hagenaar (1900-1965) fue la primera esposa de Neruda. Se conocieron en Java y se casaron el 6 de diciembre de 1930 en Batavia, sin embargo, no supo encajar en el ambiente bohemio y literario del poeta. Con ella tuvo a su única hija, Malva Marina, que murió a los ocho años como consecuencia de un defecto congénito. Delia del Carril (1885-1989) nace en Buenos Aires pero se va a estudiar pintura a París, donde se mueve por ambientes intelectuales y conoce a Pablo Picasso. En un viaje a Madrid queda fascinada por el ambiente de la República. En 1935, cuando conoce a Neruda, ella tiene cincuenta años y él treinta; una diferencia de edad que se compensa con la inteligencia, la vitalidad y la hermosura de Delia. Inician un romance que duraría veinte años. La pareja viaja a México cuando es nombrado cónsul general en ese país y contraen matrimonio en 1945. En 1955 se separan definitivamente y Neruda se va a vivir con su última esposa Matilde Urrutia (1912-1985), con la que contrae matrimonio en 1966. Su casa del barrio de Bellavista, *La Chascona*, está construida en su honor, bautizada así por el poeta debido a su larga cabellera rojiza.

³³⁴ Jorge Díaz: *Pablo Neruda viene volando*, en *Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral 240* (septiembre-octubre 1991), pág. 68. A continuación citaremos por esta edición.

Neruda hasta el final. Ella es la que se encarga de invocarlo echando en una vasija algunas hierbas como “clavo de olor, rosa mosqueta, litre, maqui, sauco, brótano y tomillo” (pág. 69). A través del fuego aromatizado y de sus experiencias amorosas se nos presentan a cuatro Neruda joviales que hacen preguntas directamente al público. Con ellos recordaremos las etapas más relevantes de su vida. Su actitud contrasta con la imagen de hombre provocador y con miedo a la soledad que nos muestran sus 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”. (pág. 69).

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. (pág. 69).

JOSIE BLISS. –Yo no lo dejé ni un momento solo. A veces nos pasábamos una semana encerrados, devorándonos a dentelladas. (pág. 69).

Una de las primeras mujeres en la vida de Neruda fue Mamadre, su madrastra. Neruda pierde a su madre, Rosa Neftalí Basoalto Opazo, maestra de escuela, con un mes de edad. Su padre, José del Carmen Reyes Morales, obrero ferroviario y, a quien nunca le gustó la idea de que su hijo fuera poeta (“Mi papá me ha quitado todos los papeles. No quiere que escriba poesías”, pág. 71), se casó en segundas nupcias con Trinidad Candia Marverde, quien se convirtió en una verdadera madre para el escritor. Con ella recuerda su infancia en Temuco.

PABLO 3. –Mamadre, estás ahí, con tus zuecos de madera, cocinando, lavando en la artesa, calmando mi fiebre. La vida te hizo pan y aquí te consumimos, bajo las goteras de la dura lluvia de Temuco. (pág. 71).

En 1923 tras una serie de dificultades económicas, Neruda logra publicar *Crepusculario*, su obra inaugural. Con ella logra llamar la atención de un público y una crítica que se asombran del talento del joven poeta. Desde un idealismo de juventud, donde combina lo sentimental y romántico, empieza a adquirir conciencia de las posibilidades creativas del lenguaje, a la vez que busca su propio registro. Un año más tarde vende los derechos de la obra y con el dinero obtenido festeja con sus amigos, en

especial con Ratón Agudo³³⁵, admirador del buen vino (“Me quedan aproximadamente unas ocho mil setecientas cincuenta botellas de vino por tomar”, pág. 72).

En 1927 le nombran cónsul *ad honorem* en Rangún (antigua Birmania). Empieza una aventura como diplomático que le permitirá conocer lugares como Singapur, Batavia (Java), Buenos Aires, México, París o Madrid (“¡Se acabó la miseria! Están a punto de nombrarme diplomático en alguna parte del mundo”, pág. 73). En su despedida, se nos muestra a un Neruda irreverente que dice adiós con una “gran meada comunitaria, fraternal, solidaria y total” (pág. 75).

Su puesto como cónsul fue el final de la espera a Albertina y el inicio de la relación con Jossie Bliss, la mujer que convirtió cada acto sexual en un acto homicida.

Albertina: habrás encontrado mi paraguas lleno de versos para ti. Son veinte poemas de amor. Traje conmigo la canción desesperada. Ámame, compañera. No me abandones. Sígueme... [...] Sígueme, compañera, en esta ola de angustia. Todo lo ocupas tú, todo lo ocupas. Voy haciendo con mis palabras un collar infinito par tus blancas manos, suaves como las uvas. ¡Ah, silenciosa! Se parecen tus senos a los caracoles blancos. Ha venido a dormirse en tu vientre una mariposa de sombra. ¡Ah, silenciosa! Abeja blanca, ausente, aún zumbas en mi alma. (pág. 77).

La serenidad y el consuelo que pudo nacer de una relación con Albertina se convirtieron en un miedo atroz a sus propios deseos de ser devorado por una mujer, a ser su víctima amorosa.

He conocido a una nativa. Dice llamarse Josie Bliss, pero no es su verdadero nombre. Cuando cambia su indumentaria occidental se transforma por completo. Enciende fogatas mágicas en la playa. Sus celos son mortales. Tengo miedo. No creas que eres la única mujer en el mundo. Te necesito, no para amarte, sino para sobrevivir. Es cuestión de vida o muerte. Josie Bliss me vigila. [...] Lluève sobre Rangoon, pero en una forma diferente a Temuco. Allí llovían lágrimas, aquí, leche y deseo... He escondido el cuchillo de la cocina en el jardín porque Josie Bliss amenaza con matarme, pero sé que terminará por encontrarlo. El misterio de su sexo conduce a la muerte. (págs. 77-78).

En 1933 sustituye a Gabriela Mistral (1889-1957) en Madrid como cónsul. Con ella comparte amistad y el amor por su lengua, por la palabra.

PABLO. -¡Qué buena lengua heredamos de los conquistadores rapaces! Piedras preciosas, Gabriela, eso es lo que nos dejaron.

GABRIELA. -Por donde pasaban quedaba arrasada la tierra, pero dejaban sembrados los sonidos que salían de sus barbas, de sus yelmos... ¡y qué sonidos más llenos de

³³⁵ Raúl Fuentes Besa, fotógrafo y amigo de trasnochadas juveniles de Pablo Neruda.

ecos! [...]

Salimos ganando... Salimos perdiendo, quién sabe. Se llevaron el oro y nos dejaron el oro. Se lo llevaron todo y nos dejaron todo... Nos dejaron las palabras. (págs. 79-80).

Rafael Alberti le abre las puertas de su casa en Madrid y le presenta a Federico García Lorca y a Delia del Carril. Con ellos descubrió el amor por una España que terminaría sufriendo por la guerra civil. Nace, así, el compromiso social de Neruda con nuestro país que se intensifica con el asesinato del poeta granadino.

DELIA. –Venid a ver la sangre por las calles. [...]

PABLO 1.-Yo estuve allí y mantengo el testimonio. Aunque no queden ojos en la tierra, yo seguiré mirando. Y aquí quedará escrita aquella sangre.

PABLO 2.-No hay olvido, no hay olvido. Y por mi boca herida aquellas bocas seguirán cantando.

(Uno de los tres Pablos ha cubierto el cuerpo de Federico con una gabardina muy clara que tiene el forro rojo).

PABLO 3.- Escogieron bien quienes al fusilarlo quisieron disparar al corazón de España. (pág. 85).

El segundo acto comienza con diferentes lotes que se subastan sobre una mesa con mantel de terciopelo oscuro. Son objetos coleccionados por Neruda, objetos extraños que vivieron con el poeta media vida. Son parte de su memoria, de sus vivencias, objetos que nos permiten acercarnos un poco más a su persona. Ante la indignación del poeta, que se siente impotente al no poder hacer nada, se expropian sus más valiosos tesoros, sus juguetes más preciados, sus pedacitos de alma: una llave (“con esa llave se puede abrir la puerta de Temuco y encontrar al niño Nefthalí”, pág. 87), un ancla oxidada (“Y este ancla es una imagen: la imagen de una mujer anclada en un país remoto que envejece con dignidad”, pág. 89), ágatas de Isla Negra (“Son uvas moscatel petrificadas, trocitos de niebla, gotas de miel del panel del océano”, pág. 88) o una botella de vidrio con un velero en su interior, símbolo de la huida de Neruda de la obsesión de Josie Bliss (“¡Odio todos los veleros! Mil veces levantaste la cabeza de la almohada al escuchar las sirenas imaginarias. Querías huir en todos los barcos”, pág. 87).

Del enojo por la especulación que sufrieron sus objetos personales, se conecta con la rivalidad de

Pablo Neruda con Pablo de Rokha (Carlos Díaz Loyola 1894-1968) y Vicente Huidobro (1893-1948)³³⁶. Ésta nace con el poema XIV de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924) y su similitud con un texto de Rabindranath Tagore (1861-1941)³³⁷. Ambos le acusaron de plagio. Jorge Díaz parodia esa rivalidad con la imagen de De Rokha y Huidobro desplazándose por el escenario en sendas sillas de ruedas, mientras Neruda, subido a una mesa, dirige una orquesta invisible. Se insultan perdiendo el respeto por el prójimo y defecando su poesía.

PABLO. –¡*Allegro vivace!*

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!

HUIDOBRO. –(*Desplazándose también*). ¡Revolucionario de primera comunión, matón de barrio, cierra la boca y tira de la cadena!

PABLO. –¡Yo estoy en lo más alto, a pesar de perros, a pesar de ladillas! (pág. 90).

En 1943, a su regreso de México, donde había ejercido como cónsul de Chile, Pablo Neruda fue invitado por el senador peruano Uriel García (1894-1965) a visitar las ruinas de la ciudad de Machu Picchu. Quedó muy impresionado del conjunto arqueológico inca y dicha visita tendría amplias repercusiones tanto para su poesía como la poesía hispanoamericana. De hecho, escribió *Alturas de Machu Picchu* (1947)³³⁸, dedicada a las ruinas incas que le dan el nombre y al drama humano de quienes construyeron aquella fortaleza. Constituye un canto dedicado a todos los pueblos indígenas de América Latina.

PABLO 2. –“Habladme toda esta larga noche
como si yo estuviera con vosotros anclado,
contadme todo, cadena a cadena,
eslabón a eslabón, y paso a paso,
afilad los cuchillos que guardasteis,
ponedlos en mi pecho y en mi mano,
como un río de rayos amarillos,
como un río de tigres enterrados,
y dejadme llorar, horas, días, años,

³³⁶ Pablo de Rokha (1894-1968) es poeta vanguardista y reconocido militante del partido comunista. Es considerado uno de los cuatro grandes de la poesía chilena, junto a Gabriela Mistral (1889-1957), Pablo Neruda y Vicente Huidobro (1893-1948). La mala relación con Neruda se pone en evidencia cuando en 1955 publicó *Neruda y yo*, ácida crítica al poeta al que llama plagiador y al cual clasifica como falso artista y militante.

³³⁷ Rabindranath Tagore (1861-1941) fue un poeta bengalí, poeta filósofo del movimiento *Brahmo Samaj* (posteriormente convertido al hinduismo), artista, dramaturgo, músico, novelista. Recibió el Premio Nobel de Literatura en 1913, convirtiéndose así en el primer laureado no europeo en obtener este reconocimiento.

³³⁸ La primera edición fue publicada en 1947 en Santiago de Chile por la editorial Ediciones de la Librería Neira. En 1950 se incluyó en *Canto General*, que fue publicado en México por Talleres Gráficos de la Nación.

edades ciegas, siglos estelares.
Dadme el silencio, el agua, la esperanza.
Dadme la lucha, el hierro, los volcanes.
Apegadme los cuerpos como imanes.
Acudid a mis venas y a mi boca.
Hablad por mis palabras y mi sangre. (pág. 93).

La defensa a un pueblo perdido, olvidado y desconocido nos permite conectar con la crítica al presidente González Videla (1898-1980). Neruda se convirtió en uno de mayores detractores cuando se inició una persecución desatada por el gobierno contra sus antiguos aliados comunistas, que culminaría con la prohibición del Partido Comunista el 3 de septiembre de 1948. Neruda se transforma entonces en el más fuerte antagonista del presidente, dictando discursos en el Senado y publicando artículos contra el Gobierno en el extranjero.

PABLO. —¡Yo acuso... al Presidente González Videla de empeñarse en una guerra contra el pueblo y el pensamiento popular, de querer dividir artificialmente a los chilenos! ¡Yo acuso a las fuerzas oscuras de quemar mi casa y a los jueces de ampararlos! ¡Los acuso de buscarme para crucificar mi lengua, pero mi palabra está viva y mi libre corazón acusa! ¡A mí no me desafuera nadie sino el pueblo! (pág. 93).

Durante el otoño de 1949 Neruda realiza una travesía para escapar de la persecución política que le conduce al exilio (“Ellos deciden quién es chileno y quién no; quién puede vivir en Chile y quién debe ser condenado al exilio”, pág. 94). Al igual que él ayuda a los exiliados españoles en el viaje del Winnipeg, él mismo es ayudado durante los meses que vive en clandestinidad hasta que llega a Argentina montado a caballo (“Tenemos comprometida la casa de un camarada cada 20 kilómetros. Hemos tenido que rechazar muchas peticiones de campesinos y mineros. Todos quieren esconder a Pablo en sus casas, aunque sea sólo por una hora”, pág. 96).

Uno de los momentos más felices en la vida del poeta transcurrió en 1952, cuando pasó seis meses en Capri. Allí terminó su libro *Los versos del capitán* (1952) y se casó simbólicamente bajo la luna con su última mujer, Matilde (“¡Luna de Capri, danos tu bendición, ya que estamos unidos en tu nombre para toda la vida!”, pág. 100). Pero, ¿qué buscó Pablo Neruda en las mujeres que compartieron su vida?

DELIA. —Nos llamará. Volverá a la isla.

JOSIE BLISS. –Esta isla negra no es isla ni es negra.

DELIA. –Nos enviará una señal.

JOSIE BLISS. –¿Es una señal estas medusas que besan como ortigas eléctricas?

ALBERTINA. –¿Debemos esperar un pez volador o un pájaro navegante?

JOSIE BLISS. –En Rangoon fue para mí una gran ballena blanca que atrapé con mi red.

ALBERTINA. –¿Por qué está mudo, él, que amaba las palabras?

JOSIE BLISS. –Las palabras, no, los sonidos. Jamás me habló una sola palabra. Sólo gemía durante el amor.

ALBERTINA. –¿Por qué nos amó si somos tan diferentes?

JOSIE BLISS. –¿Por qué nos dejó si nos amaba?

DELIA. –Quería tener un hijo. (*Una pausa*). Un hijo con mil nombres distintos al que pudiera enseñar a caminar en la arena, a descubrir los pájaros del bosque, a lanzar piedras a los lagos.

(*Una pausa*)

ALBERTINA. –(*En voz más baja*). Yo era muy joven, ¿cómo podía pensar en eso?

DELIA. –(*En el mismo tono*). Yo no era tan joven. Yo no podía darle eso.

JOSIE BLISS. –¿Y la holandesa? ¡La maldije mil veces cuando huyó con ella!

DELIA. –Tuvieron una hija. Malva marina. Nació enferma. Vivió diez años sin ver la luz del sol.

ALBERTINA. –Quizás encuentre en una sola mujer a todas las mujeres que busca. (pág. 98).

Al final, diferentes Pablos invaden en el escenario. Nos encontramos con el enamorado, el reflexivo y metafísico, el militante solidario, y el hedonista y lúdico. Se nos plantea la lucha interna entre esos cuatro aspectos de su personalidad. ¿Cuál de esos tiene más relevancia en su vida? ¿El amor, el compromiso político-social, el disfrute de la vida o la poesía como su única compañera?

PABLO 1. –¿Y qué anda buscando?... ¿Una mosca verde? ¿Un hueso de pollo, una espina o una aceituna?

PABLO. –Hasta hace un rato le habría podido contestar, pero en este momento tengo que decirle que no lo sé, Don Pablo.

PABLO 1. –Mire, Pablo, yo se lo diré. Usted busca una razón para haber vivido y lo hace a través de mis palabras, que no son más que las burbujas de saliva de un demente. Es lo que suelo hacer yo mismo. Me siento aquí, frente al mar, y miro el horizonte con este catalejo, que es muy parecido al caleidoscopio infantil que me regaló mi padre. Creo estar mirando hacia adelante, pero, en realidad, miro hacia atrás. (*Coge a Pablo del brazo*). Pero, siéntese, y mire usted mismo a través del catalejo. Y si lo vuelve al revés, podrá verse tan pequeño como un niño triste y asustado. (págs. 105-106).

Pablo Neruda no perdió el buen humor ni durante sus últimos meses de vida, cuando ya estaba confirmada su enfermedad. Vivió sus días finales llenos de compromiso, soledad y amenazas de muerte. De manera inconsciente, se creó una simbiosis entre Pablo y Chile que terminó con la

dictadura del país andino y la muerte del poeta. A medida que la situación política se aceleraba, empeoraba su enfermedad³³⁹.

PABLO. –Demasiados buenos consejos para un pescador impenitente. Además, es el país que está enfermo, no yo.

MÉDICO. –(*Jovial*). ¿Cuál es su diagnóstico del país?

PABLO. –Síndrome de intolerancia generalizada.

MÉDICO. –(*Sonriendo*) ¿Y los síntomas?

PABLO. –El delirio: si tú no piensas como yo, te mato. (pág. 107).

En una atmósfera poética y de ensueño, donde el olvido parece apoderarse de él (“No puedo recordar en este momento ni uno solo de mis versos. ¿Habrán servido de algo?”, pág. 112), vive el poeta su último suspiro bajo la protección y el recuerdo de sus mujeres, a modo de despedida. Ellas son las encargadas de acompañarle hacia la tranquilidad del descanso en el cementerio, hacia la libertad.

PABLO 3. –Yo no voy a morirme, ¡qué ocurrencia!

Sucede que voy a vivirme.

Sucede que soy que sigo.

PABLO 4. –Salgo ahora, en este día lleno de volcanes hacia la multitud, hacia la vida.

PABLO 1. –Adiós, amigos, acabo de llegar.

PABLO 2. –Adiós, amigos, he regresado.

¡Por fin soy libre adentro de los seres! (pág. 116).

Díaz e Ictus realizaron un importante trabajo de investigación sobre la biografía y la obra de Pablo Neruda, que tiene como fondo sus poemas. El resultado final es una pieza de gran síntesis sobre el poeta, a la que se le ha criticado la falta de un conflicto matriz, de un motor dramático que haga avanzar la obra en una dirección. A esto hay que añadir la falta de desgarramiento o pérdida que pudiera marcar el paso de una relación amorosa a otra, así como un aporte nuevo a la figura del escritor chileno. Sin embargo, Juan Andrés Piña destaca la concepción escénica y espacial del montaje de Ictus, su tono nostálgico y el recuerdo melancólico sobre poeta³⁴⁰.

Pablo Neruda viene volando y Desde la sangre y el silencio (Fulgor y muerte de Pablo Neruda),

³³⁹ El final de esta pieza contiene ideas ya utilizadas en la obra anteriormente comentada *Desde la sangre y el silencio (Fulgor y muerte de Pablo Neruda)*.

³⁴⁰ Juan Andrés Piña: “*Pablo Neruda viene volando* y su correcta frialdad”, en *20 años de teatro chileno 1976-1996*, Santiago de Chile, RIL Editores, 1998.

ésta última con un valor literario mayor, son obras que saben acercarnos a la figura del poeta, a su vida y sobre todo a su obra literaria. Son la puerta para aventurarnos a ese universo nerudiano entre el amor, el compromiso social y la lucha interna del ser humano.

IV. 2. *EL QUIJOTE NO EXISTE*

A finales de 2004, Radio Nacional de España le encargó a Jorge Díaz la escritura de una obra radiofónica sobre *El Quijote*, con el objetivo de ser emitida el 23 de abril y conmemorar la muerte de su autor, Miguel de Cervantes Saavedra. El resultado fue la pieza *Epifanía de un sueño (Evocación de un caballero insomne)*, de unos sesenta minutos de duración, once personajes y un narrador³⁴¹. De las ideas surgidas y junto con la colaboración del director y actor Pablo Krögh, surge un monólogo entre Cervantes y don Quijote que, a modo de pretexto, sirve para reflexionar sobre la marginación y la soledad del escritor, a quien en numerosas ocasiones le surgen sentimientos contradictorios frente a su obra. Los sucesivos encuentros entre actor y dramaturgo tienen como consecuencia una obra que nace con la intención de revelar “la pasión devoradora de un actor-escritor que atraviesa el tiempo y la historia”³⁴² y que se termina de escribir el 21 de septiembre de 2005 en Santiago de Chile. La pieza fue seleccionada para el FONDART y se realizó su montaje a través del trabajo colectivo entre Jorge Díaz, Pablo Krögh y los miembros de su compañía El Lunar. El resultado final se estrenó el 10 de enero de 2006 en el Centro Cultural de España de Santiago de Chile.

La pieza es una apuesta arriesgada a una obra que, prácticamente, todo el mundo conoce o dice conocer y que, además, se reactualiza cada vez que alguien la lee. Sobre ella pesa el condicionamiento de las numerosas investigaciones que se han realizado. Díaz, que juega con su imaginación y con datos verdaderos, contribuye al enriquecimiento de la obra al recrear las situaciones, los problemas, las circunstancias que envolvieron la impresión de la primera parte de *El Quijote*. En palabras del

³⁴¹ Más tarde sería presentada en el Festival de Teatro de Almagro el 19 de julio de 2005, bajo la interpretación de Juan Echanove y José María Pou.

³⁴² Jorge Díaz: “*El Quijote no existe*. Travesía de una idea dramática”, en *El Quijote no existe*, Santiago de Chile, RIL Editores, 2005, pág. 58.

crítico y profesor Agustín Letelier:

El Quijote que no existe es ese que se podría pensar inmutable y que debiera ser igual al de la primera edición que hoy se conmemora. El que existe es el que vamos recreando cada uno al leerlo, que va cambiando con los años, con las épocas, con las culturas de los lectores y que se va enriqueciendo con los comentarios de los más lúcidos intérpretes³⁴³.

La obra se apoya en la teoría sobre la cual *El Quijote* no existe como libro, sino como prototipo de hombre que habla sobre las utopías y la imaginación del artista. Por otra parte, Díaz hace hincapié en la semejanza entre creador y personaje, entre la locura de don Quijote y su similitud a la de Cervantes, como consecuencia de las desventuras y fracasos que marcaron incompresiblemente su vida; locura la cual “proveniría, más que de la excesiva lectura de libros de caballería de Alonso Quijano, del mucho pensar de Cervantes sobre sí mismo”³⁴⁴. Además, equipara a don Quijote y Sancho Panza como una nueva representación del tema tradicional de Don Carnal y Doña Cuaresma, entre el mal y el bien; personajes que ya había introducido el Arcipreste de Hita en el *Libro de Buen Amor*.

Por supuesto, no he podido leer el libro completo. ¿Para qué leer 700 páginas sobre una pareja que yo he visto desde niño desfilar durante los Carnavales?... Doña Cuaresma montada en un jamelgo y Don Carnal en un burro. Yo podría escribir sobre ellos mucho mejor que Miguel de Cervantes y contaría en menos páginas y sin erratas. Este libro es un cajón de sastre lleno de remiendos y retales de muchas telas diferentes, algunas ajenas³⁴⁵.

Se nos presenta el escenario desnudo, libre de utilería y *atrezzo*, de tal forma que se deja a las posibilidades concretas tanto del texto como del actor la transición de unos personajes a otros³⁴⁶. La pieza está situada durante los últimos días en 1604, antes de que la obra de Cervantes salga de la imprenta; y tiene como protagonista al cajista de imprenta, quien tenía la posibilidad de poder cambiar a su antojo los textos. Adoptará diferentes personalidades, desde Sancho hasta el mismo autor.

La luz recorta la figura inmóvil de Valerio, sentado sobre un paquete de pliegos de papel de

³⁴³ Agustín Letelier: “Cambiantes existencias del Quijote”, en Jorge Díaz: *El Quijote no existe*, op. cit., pág. 15.

³⁴⁴ *Ibíd.*, págs. 12-13.

³⁴⁵ Jorge Díaz: *El Quijote no existe*, op. cit., pág. 21. A continuación citaremos por esta edición.

³⁴⁶ Como indica el dramaturgo al principio de la obra, ésta contiene ideas de Jorge Luis Borges (1899-1986), Ilan Stavans (1961), versos de Gabriel Celaya (1911-1991) y Antonio Cisneros (1942-2012) y, por supuesto, fragmentos de *El Quijote de la Mancha*, entre otras lecturas.

impresión. Se lamenta y se queja de que nunca un papel tan noble, como el procedente del Monasterio de El Paular³⁴⁷, fuera utilizado para un trato tan descomedido: el de un texto que, al fin y al cabo, sólo es para hacer reír, lleno de multitud de erratas.

Más que un libro, va a resultar un cronicón oral, y como tal tiene gracia, aunque poco rigor.

Desde que compuse la palabra “Don Quijote” con estos tipos entraron a este sótano los duendes malignos de los impresores. No hay página donde no haya un zurcido o un mal añadido. Todo cabe en este libro: la ocurrencia desgraciada de un copista o la distracción de un componedor. (págs. 20-21).

Baja bruscamente la luz y el actor enciende un candil, convirtiéndose en Cervantes, quien se nos presenta como una persona inquieta, próximo a la locura, como su personaje. Se aparece en el taller como un fantasma para “revisar y confundir todo el trabajo hecho el día anterior” (pág. 22). Parece que la obra se ha convertido en su obsesión.

¡Don Quijote es mucho más que esto! Es una obsesión que solo me ha traído disgustos y amenazas, aparte de los líos que tengo todavía con la Justicia, con la Inquisición, con mi familia y hasta conmigo mismo. ¡Sobre todo, conmigo mismo! (págs. 23-24).

La locura comienza en el mismo lugar en el que engendró este libro lleno de humor y picardía: la cárcel de Sevilla.

Yo no duermo hace varios años. Muchas veces tomaba la pluma a medianoche y la dejaba, por no saber lo que escribiría... ciego, sordo, en blanco como este papel. Y después de este insomnio de años, me pregunto: ¿cómo pude engendrar en una cárcel de Sevilla un libro como éste, tan lleno de humor y picardía?... La hediondez, la promiscuidad de la prisión ahogaba cualquier pensamiento cuerdo, y mucho menos, gracioso. Pero los sueños, la vida imaginaria es mucho más real para mí que la otra, la del mundo exterior, la que me llevó hasta la prisión. Pero aún en ese hoyo negro de la cárcel de Sevilla, yo inventaba diálogos con los personajes que surgían de mis dedos como títeres de cachiporra. (págs. 24-25).

Además, para adentrarnos en la figura de Cervantes, Díaz hace referencia a aspectos conocidos de su vida, como su matrimonio con Catalina de Salazar y Palacios (1565-1626) (“Quizás le afecte el estar lejos de su esposa que vive en Valladolid”, pág. 29), su servicio a la Administración de la Armada Real (“Don Miguel, usted es un hombre de bien, ex combatiente al servicio de la Corona; ha trabajado

³⁴⁷ El Monasterio de Santa María de El Paular fue fundado en 1390. En la actualidad es una abadía benedictina situada en el municipio de Rascafría, perteneciente a la Comunidad de Madrid.

en la Administración de la Armada Real”, pág. 29), su cautiverio en Argel (“Dice que estuvo cautivo de los moros y allí aprendió las malas artes del puñal”, pág. 28), la pérdida de su mano en la batalla de Lepanto (“Lepanto está tan lejos de la memoria de todos. No de la mía. Llovía después de la batalla. El mar hervía de sangre entre las viejas armaduras oxidadas. Y yo miraba fijamente mi muñón, con esa nostalgia patética de sentir los dedos y no tenerlos”, pág. 32) o su intento por lograr un puesto en Las Indias, que se vio negado por el rumor de ser judío no converso (“Más tarde supe la razón de la humillante negativa: corren rumores de que soy un ‘marrano’, un judío no converso agazapado, que esconde su miembro circuncidado”, pág. 31).

Aunque Cervantes buscó mecenas, como el duque de Béjar, para que le apoyaran económicamente, de éste sólo consiguió “los parabienes, pero ni un solo real” (pág. 33). La novela era vista sin futuro (“será olvidada antes de que se venda la cuarta parte de la primera edición”, pág. 28), por ello sólo Francisco de Robles, famoso editor del Siglo de Oro español, fue el atrevido que compró el manuscrito original por mil quinientos reales, que le sirvieron a Cervantes para pagar a una parte de sus acreedores.

El Quijote es parte de la vida del autor, su herida abierta. De tal modo que, a veces, no se distingue entre personaje y autor. Cervantes partió de un entremés para escribir aquello que había visto por los caminos de La Mancha, plasmar la sociedad del momento y criticar a la Iglesia y a la Corte a partes iguales (“Y la Corte y la Iglesia están llenas de lobos furiosos”, pág. 33). No obstante, aunque el éxito le llegó después, murió como su personaje pobre y apaleado.

Entre la literatura y la vida, yo he escogido la vida; pero llevo las historias imaginarias grabadas en mi piel como cicatrices. Y esto es Don Quijote: una herida abierta, como el muñón inútil de mi mano izquierda. (pág. 33).

La historia ha canonizado al personaje de Don Quijote y como consecuencia ya nos somos vírgenes ante la lectura de la novela. Díaz critica las consecuencias que ello conllevan y cómo dejó de ser un libro de humor para convertirse en una de las mejores obras de la literatura universal.

¿Y a cuento de qué tanto cacareo de académicos con incontinencia verbal, tanto crítico con diarrea mental?... *El Quijote* es un libro de humor, pero de un humor terrible, atroz:

lleno de palos, palizas, chascarros, campesinas de culo gordo y pedorretas sin fin; canónigos estreñidos y cornudos consentidores. Todos los personajes comen, defecan, vomitan, eructan, y se tiran pedos grandiosos, porque son humanos hasta para eso. Y como hombres son ridículos, débiles, risibles, patéticos y extravagantes.

El Quijote nació para divertir más que para dar lecciones de retórica o del bien decir. ¡Cuánto barullo por este libro! ¡Ya está bien! ¡A mí nadie me da gato por liebre! (págs.40-41).

En la última parte de la pieza, Jorge Díaz traslada al personaje a la época actual, en una sociedad donde los medios de comunicación (“A través de Internet y del correo electrónico envié copias del Quijote a las Indias, a Hamburgo, Amberes y otros ocho países, además de treinta y dos editoriales de los Estados Unidos”, pág. 42), la televisión y la publicidad determinan cada uno de nuestros actos (“¡CALAMARES EN SU TINTA! ¡Gracias a nuestros auspiciadores, PIZZA POP, los autores del culto ingresan al mundo de la farándula!, pág. 45)³⁴⁸. Se cuestiona la sexualidad de Don Quijote y la estrecha relación que mantenía con su escudero Sancho Panza (“Según un estudio del psiquiatra inglés John Drew Boyle la homosexualidad de Don Quijote es evidente. ¿Qué hubo de inconfesable en la relación del hidalgo con Sancho Panza? Hoy, seguramente, habría boda...”, pág. 47). La pérdida de la mano por servicio a la nación, le habría otorgado la invalidez permanente y su locura le habría llevado a un psiquiatra con ingreso ineludible en un sanatorio.

De todas maneras, deberá firmar su ingreso en la clínica, una pura formalidad, ¿comprende? Esta conversación es una evaluación. Confíe en nosotros.

¿Por qué no quiere firmar?... ¿Por qué esconde la mano izquierda? ¡Muéstmela, por favor!

¡Ah, lesión neurológica, invalidez permanente!

[...]

Bien, por mi parte, la evaluación ha terminado. Neurosis obsesiva con una base esquizofrénica grado cinco. Lo felicito, porque el grado cinco es el máximo (págs. 50-51).

Díaz aprovecha el escenario para arremeter, como lo hacía don Quijote, contra aquellos novelistas y editores oportunistas que se aprovechan del IV Centenario de la publicación de la obra cervantina

³⁴⁸ Otro ejemplo de publicidad:

¡No cambien de canal, que Don Miguel de Cervantes va a sorprendernos todavía! ¡Habrá premios para todos! Camisas firmadas por Cervantes, ceniceros, portavasos, pósters y se sorteará un viaje *all include* a La Mancha. (págs. 48-49).

para su lucro personal (“Después del expolio, estoy preparado para la canonización, el electroshock y los barbitúricos”, pág. 55). Además pone de relieve los problemas que existen entre los escritores y las editoriales, y en entredicho los requisitos que debe tener un manuscrito para convertirse en un *best-seller*: la cantidad de personajes y páginas, el registro en la Sociedad de Autores, la situación política internacional o lo socialmente correcto.

Hemos tenido ocasión de leer su abultado manuscrito. Apreciamos su intento, pero hemos encontrado problemática la trama argumental. Se ha digitalizado su libro y arroja cifras imposibles para un *best-seller*, que son nuestra especialidad: 669 personajes. Nuestros estudios indican que con más de 35 personajes un libro deja de ser comercial.

[...]

Respecto de la autoría, el asunto es aún más conflictivo. Carecemos de datos sobre el traductor Cide Hamete Benengeli, que usted menciona en su novela.

En internet no aparece registrado en ninguna sociedad de autores del mundo. Nuestro departamento legal ha expresado su preocupación en cuanto a publicar un libro de autoría incierta. Y más tratándose de alguien evidentemente árabe, probablemente de religión musulmana. La situación política internacional y el terrorismo no permiten estas frivolidades.

En cuanto al estilo, deja mucho que desear.

Perdone la impertinencia, pero ¿ha hecho usted algún curso de escritura creativa en la universidad?

Tenemos casi certeza de que no lo ha hecho. Resumiendo, Don Quijote realmente no es para nosotros. Si usted tiene algún material sustancialmente más breve y con elementos de realismo mágico, o de denuncia étnica, podríamos hacerlo llegar a nuestro comité de lectura.

En todo caso, preferiríamos una novela sobre los guetos de Nueva York o Los Ángeles, pero sin excederse en el tratamiento de la droga y el crimen.

Le saluda cordialmente.

Harper an Row, Nueva York. (págs. 43-44).

Mediante la imaginación y datos concretos, Jorge Díaz logra recrear las circunstancias que rodearon el trabajo de impresión de la primera parte de *El Quijote*. Se desvincula de los estudios realizados sobre la obra a lo largo de los siglos, para presentarnos desnudo al autor-personaje y transmitirnos la esperanza del hombre libre que tanto les caracterizaba. Porque “muerto el Quijote, se acabó la esperanza” (pág. 53). Lejos de la fama que tan ansiadamente buscó Cervantes, ahora quizás hubiera renegado del éxito obtenido, quedando sólo el delirio del cuerdo.

Me manosearon tanto que ahora sirvo de condimento para cualquier guiso académico. Y ahora, cuando todos esperan mis últimas palabras para terminar el año con discursos y cohetes, yo no tengo ni un trozo de lengua tartamuda que llevarme a

la boca y reventé el final de la fiesta con las babas de un loco manchando las ediciones de lujo.

Perra vida tiene aquel que nace y yo tendré cadena perpetua por haber parido a este Quijote, que más que un sueño es un castigo. Condenado a ser beatificado, mean sobre mí su retórica amarilla mientras se disputan mis cenizas.

Después de perseguir la fama con un perro en celo, ahora solo quiero lo contrario. Despojarme de todo, hasta quedar desnudo, despellejado, en carne viva. (pág. 54).

IV.3. DE ANTOLOGÍAS

IV.3.1. ANTOLOGÍA SUBJETIVA

Es la primera de una serie de antologías que escribe Jorge Díaz. En ella se recogen piezas de diferentes etapas del dramaturgo con el fin de que el lector medio conozca alguno más de los dramas del autor de *El cepillo de dientes*, obra mítica del teatro chileno contemporáneo. Es un intento por abandonar el estereotipo del “dramaturgo del absurdo” y adentrarse en una obra que “lleva la marca de su vida, del mismo modo que una persona lleva en su carne las cicatrices de un accidente”³⁴⁹. Para ello contempla las dieciséis obras bajo subtítulos aglutinadores que nos acercan al significado de cada una de ellas.

IV.3.1.1. LO GROTESCO

Bajo el epígrafe de “Lo grotesco”, Jorge Díaz agrupa dos obras representativas dentro de esta tendencia: *El lugar donde mueren los mamíferos* (pieza analizada anteriormente) y *Ópera inmóvil*. En ambas nos encontramos con un teatro del ridículo y la indignidad. Más que personajes, hallamos marionetas, seres deshumanizados que bailan al son del Poder. Frente a esta animalización del individuo siempre queda la esperanza. Aunque la realidad se distorsione, todavía queda la libertad y la capacidad de pensar de quienes luchan contra un sistema que, a veces, les aniquila con la muerte.

³⁴⁹ Jorge Díaz: “El secreto de sumario. Descargo de Jorge Díaz”, en *Antología subjetiva*, Santiago de Chile, RIL Editores, 1996, pág. 24.

ÓPERA INMÓVIL (*DULCE ESTERCOLERO*)

La primera versión de esta pieza en un solo acto fue escrita en diciembre de 1988 en Madrid y titulada *Dulce estercolero*. Fue estrenada en el Ayuntamiento de Alcoi (Alicante, España). En 1993 ya con el título de *Ópera inmóvil* recibió el XXI Premio de Teatro “Ciudad d' Alcoi” y, dos años más tarde, en 1995 fue publicada por la Ediciones del Ayuntamiento de dicho municipio. Esta versión está incluida en *Antología subjetiva* y dedicada a los compañeros de teatro chileno que recibían amenazas anónimas en aquellos años por posicionarse en contra del gobierno de Pinochet. La dedicatoria, por tanto, nos lleva a situar la acción, aunque no se menciona un contexto real, en un lugar comprometido con la realidad que vivían los artistas chilenos durante la dictadura; y que se corrobora con la cita de Albert Camus que prologa la pieza: “Toda libertad constituye un amenaza para alguien”³⁵⁰.

La ópera es una manifestación artística donde se reúnen la música, el canto, la literatura, el teatro, las artes plásticas; sin embargo, esta ópera es inmóvil, una contradicción ya que veda las artes, una anti ópera para gente que no canta y es obligada de manera inconsciente a no levantar la voz. Por otra parte, *Dulce estercolero* hace referencia al estado de dulzura e ingenuidad de esos personajes que nos vamos a encontrar inconscientemente resignados en un laberinto de poder, de desechos, donde han sido educados en el servilismo, reducidos a la obediencia y donde cualquier acto de libertad constituye una amenaza en contra de su integridad.

La acción sucede en un tiempo cercano a lo onírico, que no se ubica en un momento histórico concreto, ni reconocible; y se sitúa en una residencia de artistas que se encuentra bajo la vigilancia del Ministerio, entidad que le otorga una serie de subvenciones para sobrevivir. El espacio teatral aparece creado como una especie de gallinero cercado con una malla de alambre que abarca tanto el patio de butacas como el escenario. Mediante el recurso de la ruptura de la cuarta pared, los

³⁵⁰ Jorge Díaz: “*Ópera inmóvil*”, en *Antología subjetiva*, op. cit., pág. 63. A continuación citaremos por esta edición.

espectadores aparecen junto a los personajes encerrados bajo la vigilancia de cámaras que registran todos sus movimientos y de altoparlantes que transmiten las instrucciones y consejos que deben llevarse a cabo. Además, existen elementos del decorado acordes con el ambiente de estercolero de este lugar esperpéntico lleno de plumas, cagadas de ave, donde se escuchan cacareos escandalosos y estridentes que se van poco a poco suavizando. Se trata de un conjunto de excentricidad que se acentúa con el vestuario extravagante del que mudan constantemente, hecho que sugiere una profunda inestabilidad en sus identidades. Esto se muestra con la entrada de Purita, una musa de intelectuales venida a menos, estampa “típica de la puta barriobajera: minifalda, medias de malla, relleno en el culo y en las tetas”; quien “se gana la vida por cuatro cuartos y el virgo intacto” (pág. 66), seduciendo a intelectuales viejos y decrépitos; y quien con un lenguaje un tanto cursi se dirige a su 'amor', Honorato, un hombre gordo de grandes bigotes, que supuestamente se dedica a la creación musical. Luego nos daremos cuenta de que nuestra protagonista utiliza un lenguaje vulgar lleno de expresiones malsonantes y acciones provocativas y ordinarias (“Y puedes darte con un condón en los dientes, porque creí que terminaba la noche virgen y mártir”, pág. 66). Ambos pertenecen, junto a Memo, un poeta hippie postmoderno, algo masoquista y exhibicionista; a Toyita, gran diva del teatro ligeramente zarrapastrosa; y a Avelino, escritor de novela erótica, a una especie protegida en vías de extinción que encarna a los diferentes ámbitos de la cultura de un país: la música, la literatura, el teatro y la prostitución. Su tarea es la composición de la Ópera inmóvil para el cumpleaños número cien del Ministro de Protección a la Cultura y Cultivo de las Artes, máximo mecenas de este gallinero de intelectuales quien se encuentra en una fase vital menopaúsica de su proceso creativo. La acción principal constituye el ensayo general de la obra, una forma de experimentar y hallar nuevas formas de expresión para justificar de una vez las subvenciones que reciben (“Ahora hay que producir, justificar el sueldo que nos dan”, pág. 76). No obstante, el ensayo no concluye pues Honorato se escandaliza cuando Purita se desnuda y hace el amor con Memo.

La cultura aparece como un elemento social dominado, al servicio del poder y contrario a la

libertad de expresión. Nuestros protagonistas son marionetas que bailan al son de la música que les tocan, seres amnésicos al servicio del poder (“¡Todos somos amnésicos! Si no fuera así, no seríamos intelectuales al servicio del Poder”, pág. 73), que viven del recuerdo de un pasado mejor donde aún conservaban la dignidad de la que ahora son privados. No recuerdan ni siquiera los aspectos más instintivos e irracionales de la vida, como el amor o el acto sexual. La sexualidad es considerada una forma de conocimiento y tiene como resultado la creación de un nuevo ser y la revelación de una verdad. El miedo y su cobardía les convierte en entes incapaces de ver con claridad la situación en la que viven, transgredir los límites establecidos y desobedecer las órdenes impuestas, órdenes que se repiten constantemente a través de anuncios condicionantes en voz en *off* (“Su atención, por favor. El Ministro agradece las múltiples muestras de afecto que le están llegando de parte de los intelectuales y artistas de todo el país. ¡Preservad la Inteligencia y todo lo demás se os dará por añadidura! ¡Crea, Recrea y Procrea! ¡Año de la Cultura!”), pág. 71). Este sistema opresivo y corrupto deshumaniza a unos personajes que se encuentran en una fase de descomposición y degeneración tanto personal como intelectual. Han tenido que desprenderse de sus propias facultades y de su identidad para acomodarse y beneficiarse de las becas que el ministro de turno ofrece para controlar toda creación artística y convertirla al servicio de su vanagloria. La regeneración sólo es posible en el momento en el que se recupere la memoria, se asuma la responsabilidad y se defiendan los derechos a la vida. Rescatar la memoria se convierte de esta forma en una función purificadora hacia el camino de la libertad.

El encargado de llevar a cabo esa misión será aquella persona que, como el extranjero de Albert Camus, les ayude a abrir los ojos y a ver la situación desde otra perspectiva. Frente a ellos se encuentra Adrián, quien se ha escapado del Pabellón de los utópicos donde se aplica la tortura física. Este grupo es considerado como símbolo de libertad, representantes de las facultades de pensar e imaginar y una amenaza para cualquier interés del régimen político establecido; por ello, se actúa con la represión, la censura e, incluso, la muerte. Su descripción coincide con la de aquellas personas que han sido

torturadas por resistirse a compartir la ideología dominante. Por ello, también será el primero, el más predispuesto en obtener su liberación y escapar del campo de concentración, es decir, de su esclavitud interior.

ADRIÁN. –Vivimos en la sierra. Comemos higos, castañas, lo que encontramos.

AVELINO. –¿Estáis subvencionados?

ADRIÁN. –¿Estamos... qué?

AVELINO. –Subvencionados por el Estado. ¿Os pagan?

ADRIÁN. –¿Para qué? No necesitamos nada.

MEMO. –¿Y qué hacéis todo el día?

ADRIÁN. –Escuchar a Yuri que habla de las cosas, de los árboles, de la tierra... (pág. 80).

Adrián llega a la residencia (el personaje parece confirmar que se trata en realidad de un centro psiquiátrico: “Quieren terminar el tratamiento. Alcanzaron a darme dos sesiones nada más. Solté la correas de la mesa y me escapé”, pág. 80) buscando amparo para esconderse, pero las sirenas de emergencia anuncian un registro general con la finalidad de encontrar al prófugo. Tal eventualidad provoca la suspensión del programa de festejos previsto, lo que causa la decepción de Honorato, quien decide denunciar la presencia de Adrián entre ellos. Éste termina amordazado y maniatado dentro de una pequeña jaula destinada a los gallos (véase la animalización del individuo, que se iguala a la gallina animal incapaz de discernir) y Honorato recibe por el acto heroico las más altas condecoraciones³⁵¹. A Adrián sólo le queda convencer a sus compañeros de la urgencia de salir de ese lugar humillante que les priva de libertad; sin embargo, a excepción de Purita, los demás personajes parecen no encontrar sentido a su proposición. Ella, la menos vinculada con la cultura y la intelectualidad, es la primera en proponer abrir la jaula para liberar al recluso e iniciar, así, la revolución contra toda la “crema al completo: los jefazos de la Televisión, el Director de Radio Nacional y sus cómplices; los asesores, los perseguidores, los censores; los tráfugas, los traficantes de información reservada, los vendedores de imagen; los críticos comprados, los

³⁵¹ Desde la entrada de Adrián en escena, se agudizan y aumentan los ruidos metálicos de puertas, ametralladoras, que reflejan una situación exterior de caos, de guerra, de conflicto, de violencia que termina en el más angustioso silencio.

chorizos, los macarras, los analfabetos...” (pág. 87). Ambos huyen aprovechando el desconcierto ante el asesinato de Honorato, apuñalado por Toyita en el rol teatral de Lady Macbeth. Aunque padece la incapacidad de creación, realiza inconscientemente un acto heroico y rompe con el estado general de sumisión y cobardía de esa sociedad gallinácea. La vanidad para escuchar los aplausos del público después de una buena representación es el motivo que le conduce hacia el homicidio (“Sabes muy bien que esos aplausos nos los hacen escuchar todos los días para halagar nuestra vanidad. Los escritores y artistas no podéis vivir sin aplausos”, pág. 93). El conflicto parece resolverse con la muerte de Honorato, quien era de manera simbólica el obstáculo para la liberación de los demás personajes; ya que constituía un aliado del poder. No obstante, el impedimento real era su sometimiento a una estructura autoritaria y la incapacidad de rebelarse contra esa fuerza opresora que les impide, paradójicamente, el desarrollo intelectual y artístico. Se trata de un régimen autoritario que produce una degeneración paulatina y estancamiento de las artes, la causa que ha mermado la condición del individualismo, la libertad y la creación artística de los personajes. Su única posibilidad para escapar es recordar quiénes son y romper con la debilidad, la total sumisión al Ministerio y, sobre todo, con su miedo (“Tú también estás encerrado aquí, como todos, en tu propio miedo”, pág. 92) y su amnesia, que hacen que la esperanza para ellos esté prácticamente muerta.

TOYITA. – “¿Y qué más puedo decir...? Hay cosas que no se pueden expresar porque no hay palabras para decirlas; y si las hubiera, nadie entendería su significado. Me entendéis si pido pan y agua y hasta un beso, pero nunca me podríais quitar esta mano oscura que no sé si me hiela o me abrasa el corazón cada vez que me quedo sola. Todo está acabado... y, sin embargo, con toda la ilusión perdida, me acuesto y me levanto con el más terrible de los sentimientos, que es el sentimiento de tener la esperanza muerta. Quiero huir, quiero no ver, quiero quedarme serena, vacía. ¿Por qué, entonces, la esperanza me persigue, me ronda y me muerde...? ¡la esperanza!” (pág. 95)³⁵².

Además, la violencia también constituye un fuerte condicionamiento que se refleja en un lenguaje compuesto por palabras teñidas de agresividad (“¡A ver si te machaco esa boquita rosa de

³⁵² Este fragmento pertenece a la obra *Doña Rosita, la soltera*, tragedia teatral escrita en 1935 por Federico García Lorca. La obra de Jorge Díaz también incluye fragmentos de *Macbeth* (1606), de Shakespeare y algunas ideas de *La imagen* (1975), de José Ricardo Morales (1915). Estos textos contribuyen a enfatizar el dramatismo de la situación para ayudar a la reflexión del espectador.

piñón, novelista desbraguetado!”, pág. 85), frases irrisorias (“Julandrón lila”, pág. 86) y la ironía del humor negro (“¡Hoy es un día de fiesta! ¿No escuchan los fuegos artificiales? [...] Yo creía que eran ametralladoras”, pág. 86); características propias de la obra de Jorge Díaz. Una vez más, lo grotesco distorsiona tanto al lenguaje como al personaje y acompaña a la realidad física para poder discrepar de ella. Al terminar la pieza se escuchan aplausos grabados y una voz en off que anuncia el final de la *Ópera inmóvil*. La representación ha resultado un gran éxito donde se niega todo lo visto y oído y se confirma esa atmósfera de irrealidad en la que está inserta la obra; ya sólo queda esperar la reacción supuesta del espectador: su intranquilidad frente al desconcierto, la precariedad y la inestabilidad de esta situación ante la cual se espera, aunque sólo sea, la mínima movilidad de actividad crítica social.

IV.3.1.2. LA VIOLENCIA AGAZAPADA

Bajo este epígrafe recoge tres obras que se caracterizan por esa violencia 'agazapada', latente, disimulada, oculta, a través de la cual Díaz realiza una fuerte crítica social sobre la injusticia de los más débiles y desamparados. *Topografía de un desnudo*, y *Un día es un día (La carne herida de los sueños)* ya han sido analizada anteriormente; ahora nos adentraremos en *Paisaje en la niebla con figuras*, obra que vuelve a tratar la absurdidad de la muerte. En este caso, los personajes viven encerrados sin poder salir en un habitáculo que les aprisiona y en el que recuerdan un pasado mejor. La decadencia en la que están inmersos sólo se ve alterada por la violencia que les ayuda a evadirse de las circunstancias personales que les condicionan.

PAISAJE EN LA NIEBLA CON FIGURAS (EL ESTUPOR, CONTRA EL ÁNGEL Y LA NOCHE)

La primera versión de esta pieza fue escrita en Madrid en el año 1989 con el título de *Contra el ángel y la noche*. En 1993 Díaz retoma la obra y escribe una segunda versión como *Paisaje en la*

niebla con figuras (que se incluye en *Antología subjetiva*)³⁵³ y que fue estrenada con el título de *El estupor* en mayo de 1993 en Segovia por el grupo Teatro del Ay Ay Ay, bajo la dirección de Maite Hernán Gómez y la producción de Andrzej Szkandera. La escenografía fue realizada por Mario P. Tapanes y el reparto estuvo formado por los actores Paco Carrique, Paloma Hernández, Nuria Aguado, Natalia Muñoz Barceló y Juan Carlos Ruiz. El mismo texto recibió el Premio de Teatro Ciudad de Segovia en 1990 con el título de *El estupor*.

En la versión publicada en *Antología subjetiva* Díaz prologa la obra con tres citas que nos introducen en ese mundo interior de unos personajes que nunca llegaremos a saber quienes son porque ellos mismos no lo saben al entrar en conflicto constante su yo más íntimo, sus recuerdos, su pasado. El dramaturgo elige palabras de T. S. Eliot “I will show you fear in a handful of dust (Te mostraré el miedo en un puñado de ceniza)”, de Jean Cocteau (1889-1963) “Llevo en mí un ángel con / el que choco constantemente”, y de Jean Genet “Lo que digo debe ser considerado siempre una / máscara de algo que yo mismo no sé lo que es”³⁵⁴. Todos ellos pierden la nitidez y se desdibujan en ese paisaje en la niebla con figuras que crea el autor.

Esta pieza en dos actos se divide en cuadros bajo el subtítulo de una carta del tarot. El primero de ellos, “La reina de los tronos de agua” hace referencia a la protagonista, Paloma, viuda de Arteaga, que guarda grandes similitudes con el significado de la carta. Además, es una mujer madura, de aspecto ligeramente excéntrico, pero sin llegar a ser grotesco, que se dedica a bucear en el futuro de la gente a través de las cartas del tarot, el instrumento más eficaz que ayuda a Paloma a tomar sus propias decisiones y de las que sólo exige como pago unas monedas simbólicas. La acción sucede en la sala de estar de su casa, situada a las afueras de la ciudad, una mansión que aleja de la realidad a quienes la habitan. Es una habitación amplia, recargada, con un mobiliario antiguo en general con

³⁵³ La obra está dedicada a Amparo López Baeza para quien Jorge Díaz imaginó el personaje de Paloma. La actriz fue integrante de la compañía de teatro infantil, creada por el dramaturgo, Los Trabalenguas; además, participó en otras piezas suyas como *El último viaje del almirante*, radio teatro patrocinado por Radio Nacional de España y la Obra Social de Caja Madrid en mayo de 2006.

³⁵⁴ Jorge Díaz: *Paisaje en la niebla con figuras*, en *Antología subjetiva*, op. cit., pág. 175. A continuación citaremos por esta edición.

indicios de aparentar un nivel de vida ya inexistente que se quedó en un pasado lejano ligado a la figura de su padre, secretario consular. “El conjunto tiene algo de decadente, inquietante, inclasificable y vagamente disparatado” (pág. 177), predispuesto para que en él acaezcan una serie de acciones que transformen a los personajes. Ese ambiente en suspensión se rompe con la entrada de Mario, un hombre de unos cuarenta años, moreno y con bigotes, que dice ser representante. Su atractivo personal radica en la dificultad de clasificarlo socialmente, aunque viste de forma muy correcta. A pesar de la confusión inicial entre ambos, Mario llega a casa de Paloma buscando un lugar discreto donde alojarse por un tiempo. Viene de parte de Luis Munizaga, viejo cliente de la protagonista, cuyo futuro siempre parece hablar de pasiones relacionadas con lo oscuro y la violencia. Una vez más, Paloma recurre a las cartas del tarot para tomar la decisión más adecuada en torno a la aceptación del nuevo inquilino temporal.

PALOMA. –No me ha entendido. Quiero decir que estaba decidida a no dejar entrar a nadie en esta casa... hasta que me llamó Lucho Munizaga. Me dijo que esta casa está demasiado aislada y que vivir sola en los tiempos que corren es tentar al Maligno. No le hice mucho caso hasta que consulté el Tarot: y allí estaba todo clarito, patente.

MARIO. –¿Qué salió?

PALOMA. –Conjunción de Caballero de Copas y Tres de Bastos.

MARIO. –¿Y qué significa eso?

PALOMA. –Llegada de un desconocido, colaboración y ayuda sincera, inicio de algo en común, ruptura...

MARIO. –¿Ruptura?

PALOMA. –De la rutina, supongo, del aburrimiento. (pág. 180).

El segundo cuadro, “La rosa del palacio de fuego”, se inicia con la entrada de Rosa ante la sorpresa de los dos personajes, y cuya personalidad tiene grandes similitudes con el significado de la carta que subtitula la escena. Esta amiga-cliente de Paloma llega muy nerviosa porque a su amante le han detectado un cáncer y, después de catorce años juntos, ha decidido volver con su esposa e hijos para pasar los últimos días de su vida. En este regreso buscando el perdón familiar también han influido las circunstancias socio-políticas de un país que parece que poco a poco se está viniendo abajo. Rosa no sabe muy bien qué hacer e insiste en buscar en las cartas el consuelo a la nueva situación económica que debe afrontar (“¡Fastidiarlo, eso es lo que voy a hacer! A estas alturas no voy a extrañarlo en la

cama ni voy a ir a Lourdes a traerle una botellita de agua milagrosa para el duodeno, pero tampoco voy a quedarme en números rojos en el banco”, pág. 184). La insistencia de Rosa hace que Paloma confiese cómo el tarot le reveló un pasado doloroso y triste que le hace depender de unas pastillas que la trastornan, diciendo incoherencias, y la llevan a un estado de ensimismamiento y trance (“Todas las cosas importantes ya me las reveló el Tarot hace veinte años: la muerte de mis padres, el matrimonio, el niño... Lo demás puede quedar en la sombra”, pág. 185). De repente, una carta invertida, el Ahorcado, parece volverse contra sí misma y el miedo comienza a invadir su ser. Ni siquiera la botella de agua bendita parece invertir esa realidad, pasado o futura, que se ve distorsionada a través del cristal.

PALOMA. –(*Paloma se muestra sorprendida ante una carta que ha salido*). “El Ahorcado” ¡Qué extraño! La carta está invertida.

ROSA. –¿Por qué...? ¿Qué significa?

PALOMA. –Es el miedo. Miedo a la muerte, miedo a la vida, miedo al miedo. ¡Esta no es una carta tuya! ¡Es mía!

ROSA. –¡Es imposible! Yo corté la baraja.

PALOMA. –Está pasando algo. No sé lo que es. Se han vuelto las cartas contra mí.

¡Esta carta me sale siempre a mí! El Ahorcado cuelga de un pie de un árbol -Tau en flor. Significa la Liberación del Ángel. Pero invertida... ¿Sí...?

ROSA. –Es el sacrificio inútil, la Aniquilación del Yo. El martirio del Ángel. (pág. 186)³⁵⁵.

“Los mensajeros de las aguas” es el tercer cuadro, el cual hace referencia a los elegidos para llevar una noticia a alguien. En este caso, las aguas están relacionadas con la vida terrestre y natural, son el mediador entre la vida y la muerte, entre la creación y la destrucción. La inmersión en ellas significa el retorno “a lo preformal, con su doble sentido de muerte y disolución, pero también de renacimiento y nueva circulación, pues la inmersión multiplica el potencial de la vida”³⁵⁶. Como si de un fantasma maligno se tratara, entra en escena La Meche, una chiquilla de frágil contextura y algo hambrienta que ayuda a Paloma con las tareas domésticas. Parece algo chiflada cuando relata aspectos de su niñez

³⁵⁵ Según Eduardo Cirlot el Ahorcado también simboliza a un personaje “que no vive la vida de esta tierra, pero vive en un sueño de idealismo místico, sostenido por una extraña horca que se representa de color amarillo para indicar que su materia es de luz condensada, es decir, el pensamiento fijado”. Juan Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos, op. cit.*, pág. 74.

³⁵⁶ *Ibíd.*, pág. 69.

en el sur, historias que se aproximan al realismo mágico.

ROSA. —¿Vivían a la orilla del mar?

MECHE. —En la Isla Grande, pero al interior. Los peces caían con el agua.

ROSA. —¡Es imposible!

MECHE. —(*Sin escucharla*) Mi papá quemaba troncos de quillay en un hoyo muy grande y cubría los tizones y las brasas con tierra mojada. El vapor se levantaba hasta la copa de los árboles. Pasábamos toda la noche como en una nube. Yo me perdía entre el vapor y gritaba, pero nadie me contestaba.

ROSA. —¿Por qué hacía eso?

MECHE. —Era un sahumero para que llovieran panes en vez de peces.

ROSA. —¡Qué disparate!

MECHE. —(*Triste*) El vapor del quillay nunca hizo llover panes, sólo pájaros.

ROSA. —¿Llover pájaros?

MECHE. —Por la mañana, el vapor se había ido. Yo salía al patio y estaba lleno de pájaros muertos. (pág. 188).

Su llegada provoca en Paloma cierta desconfianza, por algún motivo que se desconoce, se ha presentado inesperadamente en esa casa, y eso pone de mal humor a la protagonista, que siente escalofríos. Se trata de un presentimiento que convierte a la Meche en la mensajera del pasado de la anfitriona, al abrir, por casualidad, el baúl de boda, de una boda que nunca llegó a celebrarse, donde todavía se guarda el camisón de seda y las sábanas de satén rosado.

PALOMA. —No hubo matrimonio. Tuve que devolver los regalos y pagar el banquete, aunque no vinieron los invitados. Mi padre me llevó la torta a casa. Tuvimos merengue de postre durante quince días.

MECHE. —¿La ropa del baúl es de su esposo?

PALOMA. —¿Esposo...? ¡Novio, querrás decir! (*Risa breve*) Desapareció. Lo esperé una semana con el traje puesto. (*Sarcástica*) Ya se sabe que a veces cuesta mucho encontrar un taxi. Al séptimo día, decidí hacer la fiesta por mi cuenta. Puse las sábanas de satén rosado, me vestí con el camisón desabotonable, abrí la ventana y empecé a llamar a los hombres. Sólo subió un enano vestido de blanco con un enorme bulto entre las piernas. Yo lo esperaba completamente desnuda, pero él no me violó. Me ató las manos y me llevó en una ambulancia a una casa de reposo.

MECHE. —¿Volvió a ver a su novio?

PALOMA. —Consulté las cartas durante diez años, pero el Tarot nunca quiso decirme por qué se fue o dónde está. (*Silencio breve*) Pero yo lo sé: se suicidó. (pág. 191).

Paradójicamente, esta revelación se ha convertido en la puerta para enfrentar a la Meche con su dura realidad.

PALOMA. —Querer vivir es tan extraño como querer morir. (*Meche se acerca a la mesa y coge el dinero que dejó allí Paloma. Está, sin volverse en ningún momento, le*

habla a Meche con tono tranquilo y firme) Te acercas a la mesa y tomas el dinero... Lo escondes en el escote (*Meche se queda con el movimiento congelado*) Estás desesperada. Tu novio te dice todos los días: “Esa vieja está sola y tú no sacas nada...!” Te exige más y más... Tú sabes que si pierdes a ese hombre no encontrarás otro jamás. Sabes que eres flaca insignificante... Hoy venías dispuesta a todo y el dinero está ahí, sólo basta alargar la mano... Pero, escucha, Meche, nunca será suficiente. Te exigirá más y más y, finalmente, te abandonará como a un perro lleno de pulgas. ¡No te quiere! Ahora, vete. No me digas nada. ¡Vete, y llévate el dinero! (*Meche, todavía con la mano en el escote donde esconde el dinero, inicia el mutis sin dejar de mirar a Paloma*) ¡Espera! (*Meche se detiene*) Meche... ¿eres virgen...? ¿O ya te acuestas con él...? Ya lo sé. Te acuestas con él. Más aún: sé que estás embarazada. (*Meche lanza una exclamación ahogada*) Y él no lo sabe, claro. Tiene miedo de decírselo. Pero lo sabrá... y se irá. Siempre terminan yéndose. ¡Ten cuidado con las noches de luna menguante! (pág. 192).

El último cuadro del primer acto se presenta bajo el título de “El príncipe del carro de los vientos” y está dedicado al personaje de Mario, quien, ante la incertidumbre de conocer toda la verdad sobre la casa de Paloma, interroga de forma violenta a la dueña. No obstante, de repente el hombre cambia y se vuelve cortés y encantador, como si ese atisbo de violencia no hubiera ocurrido nunca. La acaricia de forma suave, con ternura y, sin que ella diga ni haga nada, la coge en brazos para desaparecer ambos hacia el dormitorio. Mario, como el resto de los personajes, aparece ocultar un presente o un pasado que le aniquila y le supera. Todos quieren huir de él, pero son incapaces de enfrentarlo al poseer un sentimiento atroz, el miedo, a veces transformado en violencia, que no pueden vencer.

El segundo acto comienza con el cuadro de “La princesa de los vientos impetuosos”, vientos referidos a la protagonista como una fuerza nacida de su interior para vencer sus temores (“El viento asusta a los pájaros. No sé por qué. Desde que nací el viento aúlla a mi alrededor. No entiendo a los pájaros. Yo soy más pez que pájaro. Esto de volar no se me da nada bien”, pág. 196). La algarabía de unos pájaros asustados al amanecer y un viento que sopla con fuerza y agita las ramas de los árboles del jardín anuncian la incertidumbre de que algo violento puede ocurrir. Paloma tiene la intención de irse, de abandonar esa casa que se asemeja al encerramiento de un pez en una pecera (“Toda esta casa es una pecera. Podrías nadar en el aire en cualquier rincón”, pág.196). Ella se siente ahí ahogada, sin

poder salir, ni de ese lugar, ni de sus recuerdos; sin embargo, parece que ahora tiene la fuerza necesaria para dar un paso fuera de esos muros. En esa huida se llevará con ella el miedo porque es incapaz de deshacerse, aun así, de su pasado y de unos recuerdos que la aniquilan y marcan su destino.

¿Te imaginas el cuadro? Una novia decrepita con una pecera en las manos en el andén de una estación, esperando un tren a ninguna parte o un avión que volará en círculos. Sí, es lo que me gustaría hacer, pero no lo haré. Me iré con las maletas cargadas de basura: frascos de pastillas, documentos, agendas, zapatillas, enaguas... Como si todo eso me pudiera quitar el miedo. (pág. 197).

El viento violento y el ruido de un cristal roto hacen que Paloma se yergue y se ponga en tensión. De repente, un brazo agresor la inmoviliza con fuerza y le tapa la boca para que no grite. Se trata de Toño, un joven veinteañero, que tiene la intención de robarla. Es el novio de Meche, quien permanece impassible en el umbral de la puerta del salón. Sólo se mueve cuando le llama la atención el viejo vestido de novia que hay en el arcón todavía abierto. Está tan fascinada con la seda y el encaje, que se quita su vestido ordinario para ponérselo. Este acto provoca la burla de Toño y la reacción violenta de Paloma, quien no puede soportar que alguien lleve puesto ese vestido con el cual fue abandonada y con el que todavía esperaba el regreso de la felicidad. Al igual que la protagonista, Meche vive de espaldas a esa realidad que la humilla y la destruye. Su mundo gira en torno a una felicidad matrimonial que no puede alcanzar. Ambas comparten el sueño de conocer el 'amor verdadero'. Meche lo sabe y para herir a Paloma no duda en pedir con exigencia a Toño que la tome vestida de novia delante de ella³⁵⁷. Sin embargo, al muchacho parece que le importa más la mujer amordazada y sin dejar de mirarla hacen el amor junto a ella.

Como héroe caído del cielo, entra de manera sigilosa Mario, quien cae contra la pareja y aplasta al joven contra el suelo. A él sólo le importa el maletín robado por Toño, quien lo ha cogido como único objeto de valor entre las baratijas de Paloma. No se sabe que hay en él, pero parece que en él se halla algo que Mario oculta y puede comprometerlo; por eso, lo guarda como la llave de su libertad.

³⁵⁷ Esta tensión y violencia sexual entre los personajes recuerda a la creada por Díaz en otra de sus piezas: *Mata a tu prójimo como a ti mismo*.

Esto pone muy nervioso al protagonista quien interroga de forma violenta a Toño. Quiere saber quién es él realmente y quién le ha enviado, pero el muchacho está aturdido y no es más que un pobre ratero. Mientras tanto Meche ha cogido un cuchillo y se lo clava a Mario en el brazo, lo que permite a la pareja salir huyendo de la casa.

Estos últimos acontecimientos han aumentado en Paloma la inseguridad y el miedo, que contrastan con las palabras de Mario hacia ella. Se siente conmovida y ahora ya posee la fuerza necesaria para contar su verdad. Sin embargo, él ya no la escucha, dormido por los calmantes.

PALOMA. *—(En voz baja)*. Fue una noche de cuarto menguante... como la de ayer. El Tarot había sido claro: debía casarme esa noche. La fecha también era premonitoria: el día 10, signo de la cópula (*Vacila, pero continúa*). Abel tenía el cuerpo blanco y el sexo inerte como el de un niño. Lloró, acurrucado en mi vientre, toda la noche. Terminé por dormirme. Soñé con el agua. Siempre sueño con el agua. Al despertarme el agua corría por el dormitorio, un agua extrañamente rosada (*Una pausa*). Abel estaba flotando en el baño, con los ojos abiertos, sonriendo, muerto. Se había cortado el sexo con una navaja (*Un silencio*). Mi familia hizo creer a todo el mundo que no me había casado, que Abel había desaparecido antes de la boda. Volví aquí con mis baúles y empecé a tomar pastillas. El Tarot no mentía cuando me reveló que el sexo estaba en una noche de cuarto menguante. Sólo que yo cometí un error de interpretación. Se refería a esta noche y no a la de hace veinte años. (pág. 203).

De nuevo tres cartas aparecen boca arriba en el suelo, el porvenir le habla de nuevo a Paloma,

“Dos de Espadas...” ¡Las manos atadas! No puedo hacer nada ante la Revelación. “La Torre...” ¡El Señor de las Huestes de los Poderosos! La Torre alcanzada por el relámpago empieza a arder. “El Loco...” Bufón y comodín expiatorio. Sí, ésta ha sido siempre mi carta. El Ángel ciego tiene sangre en las alas. “El soplo de su boca germina entre las tumbas...” ¡Quédate quieta! ¡Cierra las ventanas. No escuches las llamadas del exterior...! (págs. 203-204).

“El Señor de la derrota” es el último cuadro y está referido a la figura de Mario. Rosa avisa a Paloma de que éste es en realidad “un torturador identificado y mezclado en los peores episodios represivos del régimen” (pág. 205); aunque la protagonista no cree del todo a su amiga al vivir de espaldas a una realidad que le es indiferente (“En este país no se tortura, Rosa”, pág. 206). Él está en su casa a la espera de varios pasaportes y recursos para vivir sin problemas fuera de Chile durante varios años. Sin embargo, ¿cómo se define, en realidad, Mario? Como él mismo dice, no deja de ser

una 'víctima' del sistema que realizaba el trabajo sucio y que ahora hay que eliminar.

Ya ni me acuerdo del barrio en que nació. Podría haber seguido toda mi vida en esa alcantarilla, ratoneando como todos, pero conseguí salir. Ese hombre, el amante de su amiga, me dijo: “Tú eres fuerte y no le tienes miedo a nada. Nosotros tenemos la sartén por el mango, ¡arrímate a la sartén...!” Entonces, ser guardaespaldas me parecía lo máximo, pero me cansé de esperarlo a la salida de sus juergas privadas y me pasé a la Brigada de la Policía Política. Yo conocía a todos los que me mandaron perseguir. Había salido con ellos en las manifestaciones, en las barricadas, quemando neumáticos. No veía en ellos a enemigos políticos. Me eran indiferentes, hasta simpáticos en algunos casos. Al comienzo, sólo sabía meter la zurda en las partes blandas, pero luego aprendí otras cosas: la picana, las inyecciones.

La Marga, mi mujer, sospechaba algo. Se encaraba conmigo. Así, ella también se inició en los moretones. Cuando la Marga se largó con mi hija, mi trabajo se hizo más duro. Me empecé a excitar, algo parecido a un orgasmo: golpe, voltaje aumentado y disminuido. A veces, se tragaban la lengua y había que sacárselas con guantes para no ser mordidos. Me reservaban los trabajos más duros. Cuando se nos pasaba la mano, el cuerpo se hacía desaparecer. Pero eso no era lo mío. Mi trabajo empezaba y terminaba en un sótano insonorizado, curiosamente ubicado en un barrio lleno de niños, de jardines, de amas de casa que cruzaban al supermercado. Había semanas en las que sólo tenía dos o tres horas de verdadero descanso. (págs. 208-209).

Al final, una ráfaga de ametralladoras acaba con la vida de Mario y la violencia agazapada que provoca la sensación de miedo, angustia, precariedad e inestabilidad, sale a relucir. Si existe un sentimiento que una a todos los personajes, ése es el miedo. No sólo como instrumento de tortura, sino como estado que impide afrontar la realidad que rodea a cada uno de seres de la pieza. Además, en alguna ocasión se asocia con la violencia como fuerza que ayuda a evadir las circunstancias personales que envuelven sus vidas. En el caso de Paloma, hay que añadir las cartas como la droga que, junto con las pastillas, la hacen escapar de su realidad. “El Tarot la ha dejado ciega, sorda y muda. Está encerrada en una celda de naipes” (pág. 208) y basta una alteración en la rutina para que todo su mundo se venga abajo.

IV. 3.1.3. LOS TIEMPOS OSCUROS

Los tiempos oscuros hacen referencia a la época de oscuridad, miedo y tortura a la está sometido un pueblo. Bajo este epígrafe, Jorge Díaz recoge tres obras que tratan sobre la violencia, la muerte y el exilio; tres obras que ya analizamos en capítulos anteriores y que marcaron la

obra del dramaturgo chileno: *Toda esta larga noche*, *Ligeros de equipaje* y *La otra orilla*.

IV.3.1.4. TESTIMONIOS DE DOS MUNDOS

En este nuevo epígrafe recoge cuatro piezas que dan testimonio histórico de dos mundos separados por el océano: *Las cicatrices de la memoria* (analizada con anterioridad), *Un corazón lleno de lluvia*, *El jaguar azul* y *El guante de hierro*. Un viaje a través del tiempo, de la historia reciente, del pasado del teatro itinerante o del universo poético de una mujer, son temas que están presentes en estas piezas muy diversas entre sí.

UN CORAZÓN LLENO DE LLUVIA

Un corazón lleno de lluvia es una obra íntima, en un solo acto, donde, de manera retrospectiva, desde el momento de la muerte de Rosalía de Castro, el dramaturgo va construyendo su pasado, su vida, sus ilusiones e impedimentos por ser mujer, escritora y gallega. La pieza está dedicada a su padre “que gozó y sufrió la lluvia del norte”³⁵⁸. Fue escrita en noviembre de 1989 en Madrid y obtuvo el Premio de Teatro Castilla-La Mancha en Segovia (España) en 1990. Al comienzo de la versión publicada en *Antología subjetiva*, encontramos unos versos de Celso Emilio Ferreiro (1912-1979), escritor y político gallego, que nos ayudan a comprender el título: “Las palabras están en el aire / pero el corazón del poeta / está en la tierra, / lleno de lluvia / renaciendo en cada primavera” (pág. 357). Del mismo modo la obra se prologa con un texto del poeta Pere Gimferrer (1945) titulado “El cuarto de la poetisa”. A través de él se nos sitúa no sólo en el contexto espacial de la difunta Rosalía de Castro, sino que nos introduce en el ámbito emocional que rodeó su vida con la imagen del mar como símbolo de libertad y muerte: “en nuestra tierra uno lleva (el mar) en los ojos” (pág. 363).

³⁵⁸ Jorge Díaz: *Un corazón lleno de lluvia*, en *Antología subjetiva*, op. cit., pág. 358. A continuación citaremos por esta edición.

Podemos ver ahora este cuarto. No se trata, desde luego, de un cuarto habitado por alguien. Desnudo, tiene un crucifijo que preside la cabecera de la cama, una cama decimonónica, de madera antigua, noble y severa. A los pies de la cama, en el suelo, hay un jarro grande con flores. Pero lo que más llama la atención en esta fotografía que ahora miro, es la ventana. El cortinaje, solemne y translúcido, se abre -suspense en la nitidez inmóvil del aire- a un vivísimo resplandor, que sólo presentimos, como algo compacto, vago y poderoso. Es la claridad del día en el paisaje exterior, tal como la veía la poetisa, con ojos ya mortecinos, en esta habitación donde murió, un regusto de luz en el silencio del atrio, prolongándose en la paz verdosa de los olivos. Rosalía de Castro era ya un ser desfalleciente cuando el 15 de julio de 1885, pidió que le trajeran un ramo de pensamientos, su flor más amada. Tenía el ramillete cerca de los labios, y sintió un ahogo; con la vista enturbiada dijo a su hija mayor: “Ábreme la ventana. Quiero ver el mar...” Sí, esta misma ventana que vemos ahora, esta ventana en la que las cortinas anuncian la insurrección de la luz; pero desde esta ventana no se puede ver el mar. ¿Lo vio, quizá, con otra mirada, una mirada interior, más quieta y pura? Quizá, por dentro, esta mirada de la mente y del espíritu, en los instantes del tránsito a la muerte, pues ya no dijo nada más, se abrió a vivir con otra intensidad, con una duración distinta: la dimensión del recuerdo. (pág. 359).

La acción se sitúa en el dormitorio de la escritora en su casa gallega de Padrón. Unos bastidores de tela gris o blanco terroso hacen de paredes, que se convierten en pantallas de proyección de sombras y que otorgan al habitáculo un ambiente de oscuridad fantasmagórica más allá de la muerte. Una ventana, que se comunica con una galería, deja entrar el resplandor verde del verano gallego; desde allí contempla el horizonte una figura femenina, mientras se oyen de fondo una música celta y unos versos en gallego pertenecientes al poema “Extranjera en su patria”, de Rosalía de Castro, incluido en el libro *Follas Novas* (1880)³⁵⁹. A través del poema Rosalía se nos personifica en su entierro. Para ella, la muerte ha estado muy presente en su vida desde su niñez, como una amiga próxima que da sentido a todo lo vivido. Es vista, no como el fin último, el adiós definitivo, sino como el comienzo de la libertad y la culminación de una vida que la lleva con sus antepasados y la enraiza más que nunca a la tierra gallega que la vio nacer.

359

VOZ EN OFF. –“Interminable procesión de mortos, / uns en corpo nomáis, outros no esprito, / veu pouco a pouco aparecer na altura / do dereito camiño, / que monótono e branco relumbraba / tal como un lenzo nun herbal tendido. / Contempróu cál pasaban e pasaban / correndo hacia o infinito, / sin que ó fixaren nela / os ollos apagados e afundidos / deran sinal nin mostra / de habela nalgún tempo conocido. / I uns eran seus amantes noutros días, / deudos eran os máis i outros amigos, / compañeiros da infancia, / sirventes e veños. / Mais pasando e pasando diante dela / fono os mortos aqueles prosiguinto / a indiferente marcha, / camiño do infinito, / mentas cerraba a noite silenciosa / os seus loitos tristísimos / en torno da estraxeira na súa patria, / que sin lar nin arrimo, / sentada na baranda contemplaba / cál brilaban os lumes fuxitivos”. (pág. 361).

Desde niña la muerte me ha rozado, tierna, amiga, tan próxima como mi imagen en el espejo. Es la única confidente en la que podía confiar, la que me daba respuestas ciertas a tantas preguntas vagas. ¡Por fin hoy estás aquí, trayéndome la certidumbre de que las cosas vividas fueron reales, de que yo existí y existo todavía! Gracias a ti he recuperado la luz de mis ríos de niebla, mis calles de agua. Todavía puedo asomarme a las ventanas entornadas, correr por los tejados de musgo, saludar al humo que escribe en el aire palabras misteriosas. Muchas veces, mirándolo cubrir el valle, me pregunté: ¿Vagará el espíritu de los muertos por la vega...? ¿Cuántos contemplaron, antes que yo, las mismas carballeiras y laureles desde este mirador...? Y todos los antepasados que se hicieron estas mismas preguntas, ¿dónde están? ¡No pueden haber desaparecido para siempre...! (pág. 361).

Mientras tanto, su hija mayor, Alejandra, acompañada de la criada, cumplirá los deseos de su madre antes de morir: hacer desaparecer sus diarios, sus cartas, sus cuadernos de notas, sus recuerdos, sus confesiones. Se inicia, de esta manera, un diálogo entre madre e hija en una atmósfera oscura e irreal, entre la vida y la muerte, donde el espacio otorga la libertad que permite una conversación llena de emotividad, recuerdos y revelaciones, con un lenguaje poético e íntimo propio de una poetisa. El cambio de iluminación nos transporta un año atrás, a una conversación entre las dos, donde Rosalía se da cuenta de que su hija hace ya tiempo que dejó de ser una niña y, como cualquier muchacha de su edad, está enamorada. Este hecho hace que la autora ofrezca a su hija la confesión sobre su origen: nacida fuera del matrimonio pero surgida del deseo, el júbilo y el amor. Ambas comparten un mismo nacimiento, pero Rosalía, a diferencia de Alejandra, fue hija ilegítima de una mujer de familia hidalga y un hombre dedicado plenamente al sacerdocio que nunca la reconoció.

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? ¡Él y tú mirasteis más a vuestro alrededor que a vuestra hija...! ¡Hija sacrílega! ¡Eso me han llamado! ¡Envidia a los huérfanos! A veces, es mucho peor conocer la verdad. (pág. 365).

La soledad de la muerte de su madre la marcó desde su infancia, así como el no poder encontrar el consuelo ni en su propio padre (“Yo no tengo la culpa de haber nacido. Ni siquiera me miras a los ojos. Es como si tuvieras miedo a que alguien adivinara tu secreto. Nunca me tocas, padre. En voz más baja. Quisiera sentir tus manos. No estoy apestada. Necesito ser abrazada. ¡Necesito ser abrazada

por ti!”, pág. 370). A diferencia de su madre, Rosalía no vio el amor como un pecado lleno de remordimientos. Lo buscó durante toda su vida como forma de salir de ese mundo de sombras y oscuridad que le rodeaba y parece que éste significó algo para ella cuando conoció a Aurelio, poeta mayor que ella, que terminó trágicamente suicidándose en el mar (“¡Al abrazarme a Aurelio es cuando me vuelvo loca, al aferrarme a su cuerpo! ¡Esta es mi forma de querer! Pero sé que la diferencia de edad que nos separa le asusta, le hace retroceder. ¡Es absurdo! ¡Si Aurelio tiene miedo, yo no! ¡Simplemente trato de sentirme viva!”, pág. 375). Por ello, para Rosalía el mar está asociado a la perenne tentación de suicidio, al lugar más apropiado para morir, al encuentro con la familia después del fin último.

ROSALÍA. –Muchas veces pensé hundirme en la ría como en el sueño. Ir al mar como una enamorada que quiere descansar en ese lecho misterioso. La muerte es como un árbol que nos siembra al nacer y va creciendo con nosotros. El mar es un buen lugar donde enterrar ese árbol... aguas sin fondo... donde espera mi sombra más querida. (pág. 372).

Rosalía comparte esta obsesión con su criada, Silvina de Bastavales, una amiga y hermana para ella. Sabedora de sus confidencias más secretas, estuvo siempre a su lado, siendo una madre más para sus hijos. Madre de un niño nacido muerto y viuda de un emigrante hace que para ella, al igual que su señora, el mar sea ese lugar donde lo que va nunca retorna.

ROSALÍA. -Silvina de Bastavales, amiga, hermana, la tierra nuestra expulsa a los hombres lejos de sus mujeres y tú te quedas aquí, Silvina de Bastavales, viuda de nadie, madre de todos. Te cansaste de mirar el horizonte, pero, a veces, igual que yo, te parece que ves el mar desde Iria Flavia; y las Torres de Oeste, y los gritos de los marineros y la calma traidora de las aguas que se los llevaron. (pág. 373).

El matrimonio de Rosalía con su marido supuso “un acuerdo frío entre personas sensatas, la búsqueda de un acomodo, la seguridad” que puede dar un amigo y compañero (pág. 375). Fue “siempre un juego de desencuentros. Una contradicción” (pág. 376), una relación distante entre un hombre y una persona atormentada y difícil de tratar, una mujer adelantada a su tiempo que buscaba la libertad a través de la ruptura de los convencionalismos sociales y que se dejaba guiar por sus más puros sentimientos. Por ello, para ella escribir era como respirar (pág. 364) y en aquella época ser

mujer y pensar por cuenta propia no estaba permitido por la sociedad. “Escribir versos es lo peor que se le puede ocurrir hacer a una mujer” (pág. 367), una carga más dura de llevar que ser una esposa adúltera. Sin embargo, Manuel Murguía, también escritor y defensor de la lengua gallega, apoyó siempre a su mujer en su quehacer literario. Escribir en gallego en el siglo XIX no resultaba una tarea fácil, no sólo debido al pensamiento y la estructuración social del momento, sino porque estaba considerado un mero dialecto tan despreciado como desprestigiado; pero Rosalía supo comenzar de nuevo una tradición creadora que se había perdido y devolver a la lengua gallega el prestigio que se le había arrebatado.

Es la lengua de mi pueblo. La escribo porque me gusta, porque sí, porque me da la gana, porque me sale de dentro, del fondo de una tristeza grande, al ver tanto necio descastado que al ponerse la corbata, ya se olvida del amor de los antepasados; de la lengua de los abuelos muertos, labriegos del lenguaje, que araron e hicieron germinar estas palabras. La hablo porque quiero estar entre los hombres que sufren largamente una historia contada en otra lengua. (pág. 378).

Entre el recuerdo de sus hijos, de sus primeros amores, de los momentos especiales que marcaron su vida, Rosalía se hace cada vez más presente en el dormitorio y se evidencia su presencia cuando su hija Alejandra y Silvina descubren el espejo cubierto con un lienzo blanco y las persianas cerradas. Aunque su primogénita es reacia a las supersticiones, no duda en colocar un jarrón con ramas de mirto y laurel para que el espíritu de su madre se quede en la casa, acompañándola. Sin embargo, Rosalía no quiere que su hija se quede encerrada entre esas cuatro paredes, desea que viva la vida libremente sin tener que arrepentirse de nada (“¡La sangre es más sabia que la razón! ¡No te arrepientas de nada! ¡Vive...! Anda, miña nena, ¿qué esperas...? ¡Corre, que la vida te está esperando ahí afuera!”), pág. 384).

Al final, en esa tierra misteriosa donde la oscuridad se mezcla con la realidad de los vivos de forma natural, entre las sombras y la soledad, el mar simboliza la muerte y la relación con los antepasados, el lugar del cual no se puede regresar. No obstante, la lluvia se convierte en la única esperanza de

vivir, en el sentimiento más latente de la vida terminada, de la vida de una Rosalía que tiene “un corazón lleno de lluvia”:

Llueve mansamente, como sólo puede llover en los veranos gallegos, como siempre supe que llovería el día de mi partida. Cuando llueve, la tierra suspende sus labores para escuchar este susurro. Las ambiciones se diluyen y todo parece provisorio. La vida es sólo el inútil ajeteo entre dos lluvias.

[...]

¡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. (págs. 383-384).

EL JAGUAR AZUL

Esta obra en dos actos constituye una vuelta a los orígenes del teatro, al teatro itinerante de pueblo en pueblo, al teatro callejero, que formó parte la vida de Díaz en los años sesenta y setenta. La pieza, de texto simple y directo, nos narra la historia de Diego Argote, el primer comediante que se embarcó en la aventura colonial de las Américas. Fue escrita muy próxima al V Centenario del Descubrimiento de América, concretamente en marzo de 1992 en Madrid y estrenada en octubre del año 1993 en Antofagasta (Chile) por la Compañía de Teatro de la Universidad de Antofagasta en la sala de teatro de esa misma universidad. En España, obtuvo el Premio Born en 1992, otorgado por la Ciutadella en Menorca, quien lo publicó un año después. Hermann Bonnín, Presidente del Jurado del Premio Born comentaba sobre la pieza: “Es la crónica de la Conquista contada desde la lúcida mirada de los míseros cómicos de la *lengua quemados por los soles de Castilla y las hambres de Extremadura y que arrastran nostalgias de un patio lleno de sombras y alhucema*”³⁶⁰.

La pieza publicada en *Antología subjetiva* está prologada por dos epígrafes, uno de Celso Emilio Ferreiro “Quizás, yo sea otro”, y otro de Bartolomé de Las Casas (1484-1566) “Más allá del sueño, / el asombro...”³⁶¹. Ambas citas nos ayudarán a entender una obra donde el misterio del teatro se entremezcla con lo asombroso y mágico del Nuevo Mundo.

³⁶⁰ Eduardo Guerrero del Río: “Travesía entre dos mundos”, *loc. cit.*, pág. 18.

³⁶¹ Jorge Díaz: *El jaguar azul*, en *Antología subjetiva*, *op. cit.*, 385. A continuación citaremos por esta edición.

La acción se sitúa en un ámbito neutro, cambiante, que se transforma a la vista del público. Un hombre y una mujer, vestidos con trajes cortesanos del siglo XVI recitan un texto subidos a un tablado de cómicos de la legua, mal armado, de palos rústicos que sostienen una tela grande amarrada con cuerdas. Se trata de Diego Argote y su compañera, Rosa Chacón, que, como si del inicio de una pieza de teatro se tratara, y en el fondo es así, comienzan con una disertación en verso sobre el concepto de teatro. Mientras abogan por un teatro más social y denunciante, realizan una crítica al teatro tradicional de obras alejadas del interés del pueblo, con el lucimiento del primer actor y con bellas mujeres, basado en las apariencias y vacío de significado profundo.

DIEGO. —“Pasó el tiempo en que se usaban
las comedias de apariencias,
de santos y de tramoyas;
con las mujeres más bellas
de altos pechos descubiertos
enjaezados con perlas.
Todo era superlativo,
digno sólo de una reina.
Agora el teatro está
podrido en tanta grandeza
y se nos confunde todo
en nuestra pobre cabeza:
comedias sacramentales,
música, entremeses, letras,
invenciones, zarabandas,
el brillo de la apariencia.
Este derroche de nada
esa a menudo, simpleza”. [...]”
“Mas ninguna habla de mí,
de mi madre o de mi abuela,
ni de vosotros, paisanos,
ni de vuestra vida perra,
de mi hambre milenaria,
de vuestra injusta pobreza
ni del polvo que os tragáis
por una tortilla seca;
ni de tanta vida oscura,
ni de tanta muerte lenta,
ni de los puños cerrados,
ni de la rabia sujeta...” (págs. 387-388).

Poco a poco nos vamos dando cuenta de que se trata de dos actores venidos a menos, muertos

de hambre y sin el aplauso del aquel público que les vio algún día pasado actuar. Ahora parece que sólo les queda mendigar para sobrevivir y, aun así, ni los señores que un día se rieron con sus comedias y que ahora temen a la burla y a la crítica, les dan las sobras que tiran a los perros (“Le tienen miedo a la risa. Saben que nos burlamos de ellos. Nos consideran deslenguados, blasfemos y criticones”, pág. 390). Ahora les queda el silencio como único público posible; sin embargo, no pierden la ilusión de seguir actuando y ni las ganas de vivir, una alegría que se muestra en un lenguaje vivo y creativo que se convierte en una fuerza intrínseca, vivaz y latente, en una forma de supervivencia (“Más vale cómico conocido que garrapata por conocer”, pág. 390). La palabra se convierte en la necesidad de vivir la ilusión del teatro, de contemplar otras vidas, de introducirse en otros mundos, para olvidarse de forma momentánea de sus problemas y de sus más profundas miserias. Por lo tanto, aunque odien la crítica oculta del cómico, es un personaje muy necesitado.

Cómicos de la legua
nos motejan con desprecio
porque debemos dormir
a una legua del pueblo.
¡Pero qué triste sería
la vida sin nuestro gesto,
nuestra palabra graciosa,
nuestro sutil fingimiento.
(Gritando)
¿Cerráis puertas y ventanas?
¿No queréis ver el espejo?
¡Idos al infierno todos!
¡No quiero oír el silencio! (pág. 391).

Diego y Rosa pertenecen a ese grupo de cómicos degradados y abandonados, dos personas de vida difícil que, aunque pertenecen a un estrato social vulgar y a veces puedan resultar bastos, son capaces también de momentos de gran amor y ternura (Con ternura, “Rosa vagabunda, rosa de mil pétalos, rosa de reina disfrazada...”, pág. 392). No obstante, para ellos el teatro sigue siendo una forma de vida que va más allá de un puro oficio. Constituye el medio para defenderse y criticar con elegancia todo aquello que se considera injusto, un poder que reside en la palabra. Ante la impotencia de realizar su pasión, Diego, hombre atrevido y seductor, sin nada que perder, decide

viajar a las Indias en busca de otro público. Por eso, este chapucero y sinvergüenza no duda en convencer al Capitán Poveda para embarcarse con él como cocinero, ya que como cómico de la legua estaba prohibido por ley (“Lo que se necesita para sobrevivir no es el pan, sino la imaginación”, pág. 401). Mientras, Rosa halla en el teatro una forma de transformación, la oportunidad de ser otra persona, y, ahora como Rosano, encuentra vestida de hombre el único recurso para seguir haciendo teatro y contando historias sola, en un mundo machista donde todo estaba supeditado a la aprobación del hombre. Ella, al mismo tiempo que interactúa con los personajes, es la encargada de narrar en verso la historia de Diego Argote y de cómo este cómico de la legua se inició en un viaje cargado de problemas, tensión, locuras y hambre.

En el segundo acto, la escenografía cambia y la gran tela del tablado de cómicos, que se había convertido en vela de barco, es ahora una enorme hamaca, que cuelga desde dos puntos del escenario, como si éstos fueran árboles de un bosque. Por el patio de butacas y, hablándole directamente al público que se convierte, así, en un personaje-espectador más, entra Rosa con la intención de reanudar la historia. A través de la utilización de un lenguaje poético, la actriz nos sitúa en Las Indias, un lugar considerado de ambiente mágico, un paraíso desconocido y prodigioso.

Dicen que en Las Indias los árboles caminan y, entre ellos, vuelan las aves del Paraíso que jamás tocan la tierra, sino muertas. Estas aves parecen ángeles emplumados que duermen, copulan y se alimentan en el aire. Después de muertas, no se corrompen, sino que arden con fuegos multicolores. 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 que el “chovo erecto” es el árbol de los buenos sueños, porque adormiliza y provoca ensoñaciones eróticas. A la orilla del mar se encuentra el “árbol de las ostras”, lleno de mariscos vegetales con perlas en sus valvas. Hay mariposas carnívoras que devoran los ojos a los hombres y raíces de árboles que salen de la tierra y serpentean y silban como víboras. (págs. 406-407).

El teatro de marionetas es el medio que encuentra Diego Argote en el Nuevo Mundo para ganarse la vida y poder denunciar la actuación de la Iglesia en la conquista de América, su labor 'evangelizadora', así como las relaciones sexuales entre hombres, debidas a la falta de mujeres y no

a su homosexualidad. No obstante, es la misma Iglesia la que pretende que nuestro personaje y su teatrillo sean divulgadores de la doctrina cristiana mediante el entretenimiento. Su objetivo es la escritura de un auto sacramental donde deberá glorificar a la Virgen María, al Santísimo Sacramento y a San Basilio, patrono de la congregación religiosa que coloniza aquellas tierras. Será una forma de redimir sus pecados y una oportunidad para mejorar su nivel social. Eso sí, lo tendrá que llevar a cabo bajo la vigilancia del Canónigo Morato, un hombre peligroso que perteneció a la Santa Inquisición y que el dramaturgo compara con un caimán (“Un caimán que nada en agua bendita, esperando el momento para atacar con su doble fila de colmillos afilados”, pág. 410); mientras que Diego se asemeja a un araña (“Como un araña tonto que trepa por la peligrosa tela de araña sin saber que será una mortaja para él. Allí será devorado”, pág. 410).

Rosa, la narradora de la historia, muestra su implicación en la misma cuando actúa como conciencia del protagonista, quien a una semana de la representación todavía no ha escrito ni una sola palabra del auto sacramental. Además se muestra celosa de la relación que mantiene Diego con Aruba, una mulata descarada y sensata que siempre dice lo que piensa. Se trata de una mujer capaz de vislumbrar el futuro (“Ha venido a anunciarme tu muerte muchas veces. Entonces, yo me entierro en el barro y me duermo. Cuando despierto, me lavo en el río y muy pronto te veo aparecer por el bohío”, pág. 411) y que está rodea del misterio de ese mundo mágico y desconocido de Las Indias. Con la ayuda de Aruba y el conocimiento del hijo que lleva dentro, Diego escribe una obra basada en dioses indios y personas de carne y hueso. La pieza supuso un acercamiento a Dios y, por primera vez en mucho tiempo, un éxito teatral con un público entregado y agradecido. Sin embargo, aunque al pueblo le gustó, para la Iglesia fue un sacrilegio y una herejía ver representar a Nuestra Señora por una “mulata indigna, embarazada y con los pechos desnudos” (pág. 415). Si bien Diego buscaba un acercamiento entre dos culturas que nunca se halló, la Iglesia pretendía que la pieza adoctrinara al pueblo indígena con la vida de un hombre santo y, a sus ojos, se convirtió en una exhibición carnal de un hombre lascivo. Como lo molesto siempre debe ser eliminado, el

resultado fue la acusación a Aruba por practicar brujería y hacer maleficios, como consecuencia del consumo de drogas; y la condena a Diego a ser colgado de una ceiba hasta la muerte. Al final, un milagro libera a Diego al romperse la cuerda que le ahorcaba; sin embargo, debe volver a Castilla ante la incredulidad de Aruba, quien le ve como un 'pasanyán', un resucitado, un muerto que ha regresado del reino de la noche. Asustada por sus creencias y por temor a perder al hijo que lleva dentro, sólo acepta volver a ver a Diego

 Cuando baje el jaguar azul yo volveré a reunirme contigo. El devorador de hombres está tendido bajo la hamaca del Padre Primero. La tierra ya está vieja. Nosotros estamos cansados de sufrir. Cuando caiga la noche y baje el jaguar azul, volveremos a ver a todos los que han muerto. Sólo entonces te abrazaré y la tierra temblará entera y nos haremos niebla. (pág. 421)³⁶².

Esta pieza, escrita para conmemorar el V Centenario del Descubrimiento de América donde se vuelve a plantear el tema de la actuación colonizadora, es un homenaje a la labor del actor al encerrar una obra dentro de otra obra llena de imprecisiones y anacronismos. Dos cómicos, desde la pobreza y la incomprensión, logran el deseo de hacer teatro ambulante por las tierras castellanas. Considerados gente sospechosa y mal vista, que incomoda al Poder, el teatro deja de ser para ellos un puro divertimento para ir más allá y cuestionar y criticar los actos llevados por la autoridad. Por ello, *El jaguar azul* es la narración de la historia de Diego Argote, hecha por una cómica semi-analfabeta que nunca salió de Castilla y que imagina de forma confusa unas Indias místicas y mágicas. América es vista por ellos como un paraíso de riqueza y ascenso social donde se les va a permitir cambiar y van a poder mostrar sin trabas su arte más puro. Sin embargo, se encuentran con una cultura indígena que, lejos de ser transformada y aniquilada, se mezcla con la suya para generar una nueva. Entre la realidad y lo imaginado, al final al espectador le queda una duda: ¿Es veraz el viaje de Diego a las Américas o, por el contrario, es todo una fantasía más que habita en su mente?

³⁶² El título de la obra hace referencia, por una parte, a la esperanza del reencuentro entre los personajes protagonistas, y por otra parte, contribuye a crear ese ambiente mágico y misterioso del Nuevo Mundo, a través de una criatura enigmática y sigilosa, ligada a la práctica de los chamanes y rituales religiosos.

EL GUANTE DE HIERRO

Esta breve pieza en un acto fue escrita muy próxima al año en el que se celebraba el V Centenario del Descubrimiento de América, más concretamente en agosto de 1991 en Madrid y estrenada el 10 de octubre de 1992 por la Compañía de Gabriela Hernández en la Sala Nuval de Santiago de Chile y dirigida por Alejandro Castillo. Un año después, en 1993, recibió el Premio APES (Asociación de Periodistas del Espectáculo de Santiago de Chile); y en 1994 el Premio José Nuez, otorgado por el Instituto de Letras de la Universidad Católica de Chile.

Se trata de una obra íntima, de teatro de cámara, una especie de monólogo interior a modo de confesión dolorosa que encierra una historia de amor y en la que el espectador es testigo de las angustias de la protagonista: la mujer que fuera amante del fundador de Chile Pedro de Valdivia (1497-1553), Inés de Suárez (1507-1580). Aunque se ha hablado de que puede tratarse de un teatro documento muy escueto, más bien constituye una aproximación libre del autor sobre la vida de una mujer que se mantuvo al lado de su amado hasta en la lucha contra los indígenas. Protagonizada por la actriz Gabriela Hernández, comenta sobre el personaje histórico: “Imagínate esa mujer lo que tiene que haber sido de fuerte, matando indios, cortándoles la cabeza y al mismo tiempo cuidaba de chanchos y sembraba, hacía huertas. Una española no más tenía que ser”³⁶³. El mismo Jorge Díaz dedica unas palabras a la protagonista que sirven de prólogo a la pieza: “Detrás de la cota de malla tiene / que haber habido alguien. / Tiene que haber habido miedo, / rabia, deseo, soledad”. Y “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”³⁶⁴. Casi toda la pieza transcurre en el interior de la mente de Inés de Suárez, por lo que se producen rupturas espacio-temporales en las cuales los personajes evocados resultan distorsionados. De esta manera el dramaturgo halla en este recurso la forma de alejarse de la obra

³⁶³ Eduardo Guerrero del Río: “Travesía entre dos mundos”, *loc. cit.*, pág. 19.

³⁶⁴ Jorge Díaz: *El guante de hierro*, en *Antología subjetiva*, *op. cit.*, pág. 425-426. A continuación citaremos por esta edición.

histórica y desmitificar, así, ciertos hechos. A ello contribuye la creación de una atmósfera dialéctica entre el sueño y la realidad, un ambiente que se vuelve ceremonial y provocativo y cuyo espacio escénico puede estar formado por telas y tules que caen desde el techo y que sugieren lejos de la realidad “una tienda de campaña, el bosque chileno o algo más vago aún: un ámbito onírico en donde las sombras, los contraluces, las transparencias, forman parte de un espacio más mental que físico; más imaginario que figurativo. Esto permitirá continuos saltos en el tiempo, juegos con la identidad de los personajes y distorsión de la acción realista” (pág. 427). La lluvia lejana anuncia la presencia de Inés de Suárez, quien aparece en escena acostada en un camastro entre sábanas y mantas desordenadas. Junto a ella hay un hombre con el pecho desnudo que parece dormido. Desde allí, se observa cómo una mujer joven, vestida de negro, sonríe mientras coloca en el interior de un baúl prendas blancas de su ajuar. La protagonista nos ha trasladado a su Plasencia natal, el lugar donde pasó su infancia y donde conoció, a la edad de diecinueve años, a su primer marido, Juan de Málaga, hombre aventurero por naturaleza de cuya unión no nacieron hijos, pues Inés era estéril. Entre 1527 y 1528 se embarcó con destino a Panamá e Inés permaneció esperándole en la península hasta que en 1537 consiguió la ansiada licencia real que le permitió viajar a Las Indias en busca de su marido. Sin embargo, una vez allí sólo obtuvo información sobre su muerte en la Batalla de Las Salinas (1538); por lo que en compensación por ser viuda de soldado recibió una pequeña extensión de tierra en Cuzco. Allí se instaló como encomienda de indígenas y empezó su relación con Pedro de Valdivia, el hombre que marcaría su vida para siempre.

El viaje transformó a una mujer tímida y atormentada que, un buen día, tomó la decisión de aventurarse hacia una tierra misteriosa y desconocida en busca de un hijo que jamás llegó.

INÉS. –(*Hablándole a la joven que no parece oírla*). ¡Inés, soy yo! ¿No me reconoces...? Soy tú misma. (*Para sí, evocando*). ¿Cómo pude ser alguna vez tan joven y tan frágil? Reconozco ese traje negro de viuda con marido vivo que me ponía para ir a misa. (*Hablándole nuevamente a la joven*). Discutiste con el cura, ¿verdad? Él cree que es una locura que una mujer viaje a las Indias, madriguera de aventureros. “Esa tierra cuyos árboles tienen raíces de culebras y hojas de mariposas endiabladas. ¡Quédate aquí y resígnate, Inés, resígnate como todas!”; eso te ha dicho.

¡No te resignes, Inés! Deja el miedo y la rabia enterrados en Plasencia y vete. Si el

infierno está en las Indias también está en tierras cristianas.

[...]

(Inés levanta un trajecito de bebé y lo mira con ternura. Se lo lleva al pecho y sonríe, soñadora).

También en eso nos equivocamos, Inés. Ese hijo no llegará nunca. ¡Olvídalo! El cura creyó que abandonaba España buscando a mi marido. ¡No! ¡Yo crucé el mar para que mi hombre me diera el hijo que me debía! Ya ves, vine a por un hijo y encontré a su padre agusanado. Los muertos no esperan en las Indias. A las pocas horas se llenan de gusanos. (pág. 428).

No obstante, encontró en el Nuevo Mundo la fuerza necesaria para enfrentarse a su dura realidad y decidió seguir a Pedro de Valdivia en su expedición a las tierras del actual Chile, donde fundaron el 12 de febrero de 1541, a las orillas del río Mapocho, la ciudad de Santiago de Nueva Extremadura (conocida ahora como Santiago de Chile). Tomaron el nombre de Santiago por considerar que la misteriosa aparición del Apóstol hizo que los indígenas abandonaran las armas y huyeran en estampida. Inés se convirtió en una mujer de carácter, fuerte y desafiante, que representa el símbolo valiente de la mujer en la Conquista de América. Aunque se encargaba de curar a los heridos y aliviar su desesperanza, en uno de los mayores ataques indígenas ella desempeñó un papel decisivo en la lucha: decapitó ella misma a siete rehenes caciques y arrojó sus cabezas a los atacantes, causando confusión y la fuga de los indígenas.

Inés de Suárez mantuvo una larga relación extramatrimonial con Pedro de Valdivia, ya que éste estaba casado con Marina Ortiz de Gaete (1509-1592); una relación que terminó cuando, presionado por Pedro de La Gasca (1493-1567), clérigo Virrey del Perú y representante de la Santa Inquisición, Inés es ordenada casarse con uno de sus mejores capitanes, Rodrigo de Quiroga (1512-1580), con el que llevó una vida tranquila y religiosa en la que supo asumir los roles sociales establecidos. La separación supuso para ella una auténtica condena (“La condena no será solamente el no poder verte. Sobre todo, será no poder tocarte con la punta de los dedos. Ayudarte a quitarte la armadura... desnudarte para curar tus heridas, besándolas. Hacer descansar tu cuerpo martirizado por caballos, indios y marchas forzadas. Susurrarte esas palabras secretas que hemos inventado”, págs. 433-434), ya que ella veía la unión con Pedro de Valdivia como una relación bendecida por

Dios (“Siento que con esta separación rompo un juramento sagrado me siento culpable ante Dios, no por haber compartido tu lecho, sino por alejarme de él. Dios me castigará por terminar una relación que fue bendecida por Él”, pág. 434). Por ello, se sintió humillada y abandonada cuando su amante hizo prevalecer sus intereses económico-sociales frente al amor que sentía por ella. Quizás, atado por la circunstancias, tomó la decisión de alejarse de ella, a quien siempre amó; sin embargo, esa separación le condujo a la muerte unos años después en manos mapuches en la Batalla de Tucapel. Inés resentida pensó en asesinar a Valdivia, pero no tuvo suficiente odio acumulado para hacerlo (“Me faltó odio. Pero aún puedo hacerlo. Mi mano, que empuñó la espada tantas veces, no vacilará”, pág. 434); así que en modo de afrenta, un día antes de la boda, siendo todavía su amante, se entregó a Rodrigo Quiroja. Al final el matrimonio se consuma, pero, en lugar de vestir de novia, ella lleva un guante de hierro, símbolo de su fortaleza, su seguridad, su templanza y su valentía, prenda de todo un signo que da título a la obra.

En definitiva, el dramaturgo ha sabido acercarnos a lo más íntimo del personaje de Inés de Suárez, una mujer inocente y frágil que se convirtió en una luchadora arrogante y valiente, capaz de enfrentarse a indígenas y hombres; pero que nunca supo evadirse de la mayor desolación que le acompañó a lo largo de su vida y la sumió en la más absoluta soledad: la necesidad de parir un hijo. Toda una mujer que se sentía vacía y seca por dentro, pero que sabía reflejar el carácter de una heroína.

No vine de Plasencia a esta tierra buscando dinero, ni poder, ni siquiera a mi marido. Vine buscando una semilla, vine buscando un hijo. Extremadura está tan reseca como yo, llena de viejos prejuicios... ¿Cómo podía quedar embarazada una mujer viviendo sola? ¡Tenía que viajar a la tierra incógnita!

No encontré a mi marido, pero encontré un hombre. Y, sin embargo, nada se movió en mi vientre. Me vine con él a este país tan largo como este cuchillo y llegué cargada de semillas, de flores... pero yo no he florecido. Mi hijo no llegó con Valdivia porque estoy cegada como un pozo. Y lo sé porque él ha tenido hijos con mujeres indígenas. Nosotras, las españolas cristianas somos estériles y ellas, las indias, son fecundas como el barro de los bosques. Les basta un contacto fugaz con un soldado borracho, una violación después de una batida para quedar preñadas.

¡Benditos vientres morenos! Y yo aquí, esperando hasta que mis pechos han perdido firmeza y mis piernas ya no aprietan la montura como antes.

Ahora ya lo sé: nunca tendré un hijo. El Capitán los tuvo con otras y el hombre con

el que me caso mañana tampoco conseguiré dar vida a mi interior. Ya no creo en los milagros. Ni siquiera en los tuyos.

He gritado haciendo el amor, pero nunca gritaré pariendo un hijo. (pág. 436).

IV.3.1.5. MÁSCARAS, ESPEJOS Y REFLEJOS

Bajo este epígrafe Jorge Díaz recoge tres obras que ejemplifican la agonía permanente de no saber quién eres, la lucha por escapar de una vida que se les vuelve extraña frente al espejo social y el miedo que les atrapa y les hace actuar, a veces, de forma violenta. Como el mismo dramaturgo dice:

Mis personajes huyen de la que creen es su verdadera identidad que les impone el entorno, el medio social. No huyen con esperanza, huyen con miedo. El miedo es permanente, es revulsivo, el detonante de todas las situaciones humanas. No concibo la vida sin miedo. Sin miedo no habría teatro.

La identidad existe, se inventa o se busca, sólo si hay un entorno reflectante, un espejo social. Sería imposible concebir la identidad de alguien a partir de su individualidad aislada. Somos parte de un reflejo, y ese reflejo es cambiante, difícil de percibir con claridad³⁶⁵.

Estas piezas son *Esplendor carnal de la ceniza*, que ya analizamos anteriormente bajo el título de *Mata a tu prójimo como a ti mismo*; *Nadie es profeta en su espejo* y *Viaje a la penumbra*.

NADIE ES PROFETA EN SU ESPEJO

Esta pieza en dos actos, que trata el tema de la generación desilusionada desde una perspectiva deformante debido al tiempo y a las circunstancias, fue escrita en mayo de 1990 en Madrid con el título de *A imagen y semejanza*. En 1990 obtuvo el Premio Born de Teatro que concede la Societat Cercle Artístic de Ciutadella de Menorca (España) y en 1994 el Premio Oscar Castro de Teatro, concedido por la Municipalidad de Rancagua (Chile).

Tres epígrafes prologan la obra y nos introducen dentro del mundo de máscaras y disfraces creado por el dramaturgo en la pieza. De Luis Rosales (1910-1992) “Nadie es profeta en su espejo...”, de donde Jorge Díaz toma el título cuyo significado nos aproxima a la idea de la negación de un futuro

³⁶⁵ Jorge Díaz: *Antología subjetiva*, op. cit., 1996, pág. 442.

reflejado; de Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003) “...te reconozco a veces / bajo el maquillaje de los días / cuando vuelas / hacia cárceles que ya no habito”; y de Raimon “No se com / però sempre t’estimaré. / Encara que altres mans / sapien d’ una pell que jo conec. / Encara que els teus camins / són ja camins tan diferents...”³⁶⁶.

Un apartamento es el lugar donde transcurre la pieza, un espacio que recuerda a un *pub*, por su penumbra, música y decoración (“La misma penumbra, la misma música, los mismos cuadros. Sólo falta el mozo”, pág. 480). Se trata de un espacio cerrado, sin ventanas que comuniquen con el exterior, con una sensación de agobio que se asemeja a la de vivir en una pecera (pág. 480). Además, este ambiente asfixiante con olores que exacerban, como el humo de los cigarrillos, contribuye a crear una alta tensión dramática entre personajes símbolos de la marginalidad con unas vidas carentes de sentido, sin ilusiones, solitarias, sin afecto, patéticas, que se ocultan tras la máscara. Este espacio de carácter impersonal se nos presenta como un refugio que dista mucho de ser lo que parecería el hogar habitual y estereotipado de alguien. Allí se encuentran un hombre, con ropa desenfada y de diseño, y una mujer, bien peinada y vestida con una elegancia un poco excesiva. Sin nombres que los identifiquen, se transforman así en seres anónimos y despersonalizados. Ella le ve como “un ejecutivo instalado en el poder. Casado con dos hijos. Esposa de buena familia relacionada con la banca. Un amante intelectual para los viajes de negocios al extranjero” (pág. 480); una persona ambiciosa que nunca se relaja y que siempre está vigilante para escalar los peldaños del dinero y del poder. Sin embargo, en ese apartamento todo “es distinto de lo que parece” (pág. 483); él es un hombre insatisfecho, que siempre está a la defensiva y que busca en los encuentros esporádicos la forma más rápida para escapar de esa máscara que tanto le asfixia, la necesidad de hablar, de conversar con alguien desconocido. Por eso, el encuentro “en vez de manoseo y polvo [esto] se ha convertido en una pedante sesión de psicoanálisis y whisky falsificado” (pág. 484). Ella, en cambio, es en realidad un travesti, un dramaturgo de comedias y un actor venido a menos, que

³⁶⁶ Jorge Díaz: *Nadie es profeta en su espejo*, en *Antología subjetiva*, op. cit., pág. 477. A continuación citaremos por esta edición.

encuentra en el hecho de cambiar de vestuario su mejor forma, un juego en definitiva, para evadirse de la identidad social que todos poseemos. Para ello, ha creado personajes con “tensión histriónica” y con una penosa sinceridad y se describe como “ingeniosa, maricona y vulgar” (pág. 484), aunque él la vea sensible e inteligente.

ELLA. –Como una maricona de barrio bajo, ¿verdad? Verás, debajo de estos rellenos hay una docena de personajes distintos. No me preguntes cuál de ellos soy realmente, porque no lo sé. Yo también me pierdo. Es comprensible. Con tanta crema antiarruga y tanta sombra de ojos una se mira en el espejo y cree que es una vecina que la está espiando por una ventana (pág. 483).

Parece que el ser humano es un misterio en el que siempre tiene algo que ocultar debajo de un maquillaje que cada día “tiene más pliegues secretos que una almeja” (pág. 486) Ella no tarda en reconocer en Él a Manolo, un joven al que salvó la vida hace años, en el invierno de 1968, durante un enfrentamiento contra 'los pacos', es decir, la policía, cuando Ella era un joven, flaco y con anteojos, que a partir de ahora adoptará el nombre propio de Chema.

ÉL. –(*Desconcertado*) ¿Qué es lo que tengo que recordar?

ELLA. –A un melencudo, ciego de rabia, enfrentándose a los pacos. En forma suicida les arrojó un cóctel molotov a la cara.

ÉL. –¿Quién era ese loco?

ELLA. –Tú. ¿Ya se te olvidó?

ÉL. –(*Incómodo*). Todos los días pasaban cosas así. Fue un año muy violento.

ELLA. –Ese día fue diferente.

ÉL. –¿Por qué?

ELLA. –Los pacos te tenían rodeado. Mientras otros compañeros los hostigaban, alguien te sacó a la rastra entre el humo. El mismo que luego te llevó a su buhardilla de Bellavista.

ÉL. –Tuve que esconderme. Me habían fotografiado con la molotov en las manos y me andaban buscando. Luego supe que registraron mi casa.

ELLA. –No te buscaban sólo por la molotov, ¿no es cierto?

ÉL. –No, me buscaban por una expropiación.

ELLA. –Asalto a mano armada a los burgueses capitalistas dueños de la Avícola “El Pollo Nuestro”. Te libraste por un pelo.

ÉL. –Gracias a ese amigo que me escondió una semana en su pieza pude pasar a la clandestinidad. (pág. 485).

Sus vidas se cruzaron de forma radical en un tiempo pasado y lejano, en el que todo era diferente: el aspecto, las ideas, hasta la tendencia sexual de Chema, quien mantenía una relación con Ángela, la joven que se fugó con Manolo. A partir de ese momento, Chema fue poco a poco

abandonado por todos.

CHEMA. -Me fui quedando solo. Mi revolucionarismo era más estético que otra cosa. Me perseguía la imagen doliente del Che Guevara. Mis amigos progresistas se fueron convirtiendo en banqueros, diputados, jefes de empresa, y a mí se me terminó por ver el plumero. (pág. 488).

Ambos comparten un pasado hippie con un proyecto revolucionario algo prematuro que los convirtió en “tránsfugas hacia la utopía” (pág. 490) y héroes históricos que inventaron la “vía chilena al socialismo” (pág. 492), pero que terminaron en la cárcel por la defensa de unos ideales que, en cierta forma, les cambiaron la vida y les traicionaron. Ahora, ese encuentro con el pasado oculto crea tensión entre ambos y hace que la violencia surja como sentimiento latente cuando Manolo levanta la mano a Chema. Arrepentido, busca en su compañía el desahogo de contar su verdad, de esconderse de algo como hace veinte años (“Venías dispuesto a pagar por un rato de morbo y te encontraste debajo de mi peluca con tu pasado”, pág. 493). Chema, receloso, acepta finalmente porque sabe que los dos de forma recíproca se necesitan (“Perdona, me repugna tu cuerpo... pero necesito tu compañía”, pág. 496).

En el segundo acto transcurre “la resaca del pasado” (pág. 500), en el mismo apartamento, sólo que ahora hay una cama plegable donde duerme (creemos que Manolo) una persona encogida y cubierta enteramente por las sábanas. Chema entra en escena con un aspecto masculino, aunque a veces se le nota cierto amaneramiento. Se ha quitado la peluca y el maquillaje y se le deja ver un aspecto algo descuidado de no haberse afeitado en unos tres días. La casa tiene las ventanas cerradas para evitar todo contacto con el exterior (“Odio las ventanas. Las clausuré. Sólo sirven para que espíen las vecinas. Este estudio es como un submarino. Y me encantan los periscopios para no perder contacto con el mundo exterior”, pág. 500), con ese mundo en el que ambos habitan y cuyos cimientos se caen a pedazos, aunque aún queda sitio para la esperanza.

CHEMA. -No sólo nuestros tabiques se están viniendo abajo, los viejos sueños de nuestra juventud los recogen los camiones de la basura para llevarlos al vertedero.

MANOLO. -El mundo es el que envejeció de repente, no yo.

CHEMA. -Hay que ser fuerte. Si el mundo se va a hundir, que te pille pintándote los labios con un lápiz fucsia de Nina Ricci. (pág. 501).

Tanto Manolo, “neurótico de la agenda” (pág. 500), como Chema, “nostálgico de la represión” (pág. 501), son “hijos putativos de la dictadura” (pág. 501) y tienen en común el “desasosiego, la incomodidad de no ser lo que quisimos ser” (pág. 500). Ambos comparten vidas paralelas en distintas formas de exilio: la huida y el travestismo, que parten desde ese preciso momento en el que sus vidas se cruzan y que están marcadas por la presencia de una mujer, Ángela, con la que Manolo huye. Después descubriremos, al escuchar música sacra, que abortó abandonada por el protagonista y que la adicción a la heroína la hizo morir sola “en un baño público oyendo a todo trapo la Misa Solemne de Bach. Era un ángel agujereado” (pág. 499). Este hecho hace que nos demos cuenta, aún más si cabe, que Manolo es un hombre con amnesia voluntaria, capaz de olvidar aquellos momentos difíciles que marcaron su vida. El exilio le permitió estudiar Economía en la Sorbona y hacer un Máster en Administración de Empresas, lo que permitió alcanzar el estatus social de un ejecutivo de éxito sin amigos (“Lo más parecido a un amigo que tengo es un chofer que me sonríe y me odia”, pág. 505), con hijos y una mujer obsesiva que hace que le sigan para frustrar cualquier intento de aventura fuera del matrimonio. En cambio, Chema para sobrevivir tuvo que ser “complaciente con los defensores de la Seguridad Nacional” (pág. 503) y optó por el maquillaje como una solitaria llamada de auxilio, que hallaba en el mismo acto de maquillarse, la forma más directa de “corromper la mirada del que te mira, desnudar al otro, avergonzarlo” (pág. 505). Por ello, cuando recuerda su primera experiencia homosexual lo hace con palabras delicadas y poéticas que se mezclan con lo religioso dando un resultado pecaminoso y obsceno.

CHEMA. –Estábamos en la iglesia oyendo misa. Él tendría como 16 años, pero siglos de sabiduría en la espalda inocente que ofrecía. Su cuerpo era tan blando como una fruta y olía a incienso. Mientras el órgano interpretaba una música ascendente y gloriosa, mi propio órgano empezó a ascender a los cielos. El poco aire que yo conseguía respirar se lo devolvía sobre su nuca. Despareció la iglesia, la gente, todos, excepto nosotros y la música vibrante que llegó a su apogeo total. No nos hablamos, pero sé que hicimos explosión al unísono. (pág. 502).

Al final descubrimos que este encuentro no es tan casual como parece. Ha sido la empresa de

Manolo, que quiere hundirle, quien ha contratado a Chema a cambio de dinero para grabar en video una aventura homosexual entre los dos. Lo que al principio el protagonista suponía una “historia vulgar de chantaje y divorcio, una rabieta de una mujer histérica” (pág. 512), se ha convertido en un asunto sucio y peligroso en un país en democracia asustado por el miedo infundado por los afines a la dictadura a través de la tortura de la represión.

MANOLO. –¡Yo voy a denunciar a todos! ¡Voy a destapar la olla!

CHEMA. –¿Estás loco? ¡Te van a hacer pedazos!

MANOLO. –¡Qué sabes tú! ¡Para ti no ha pasado nada en este país! ¡No son ellos los que mandan ahora!

CHEMA. –Siguen teniendo el poder desde la sombra, Manolo. No hay ley que los alcance. Se valen del miedo que nos metieron en el cuerpo y que no se nos ha quitado todavía.

MANOLO. –Ellos también tienen miedo. Y, además, no son tantos.

CHEMA. –Yo los veo por todas partes: en las páginas sociales, en las empresas de seguridad, en el tráfico de armas, en las financieras, en todo.

MANOLO. –Estás obsesionado. No son tantos.

CHEMA. –Pero tienen cómplices como tú y yo.

MANOLO. –¡Yo no soy un cómplice! Lo sería si me callara.

CHEMA. –Eso es justo lo que tienes que hacer.

MANOLO. –Voy a hablar.

CHEMA. –No seas ingenuo. No le va a interesar a nadie en este país. [...].

MANOLO. –La policía puede protegerme.

CHEMA. –Son primos hermanos. Se conocen todos. Han estado mucho tiempo haciendo el mismo trabajo. (*Sarcástico*) No, comandante Manolo, ya paso tu tiempo de jugar al Che Guevara. Los supermanes ahora son superratones. Acepta la realidad: los únicos interlocutores que te quedan son los matones, las putas y los maricones: bienaventurados, porque ellos poseerán la tierra. Amén. (págs. 512-513).

Sin embargo, Chema, cargado de sentimientos contradictorios como el resentimiento y el cariño hacia él, no duda en jugar con Manolo hasta el final, haciéndole creer que le ha dado una píldora mortal que acabará con todos sus problemas de una manera tajante. Los sentimientos enfrentados surgen de este encuentro, casual o no, en el que los dos protagonistas se acuchillan recíprocamente desde un principio como forma de conjugar ese pasado que un día les unió. Se mueven, sobre todo Chema, entre el juego y la venganza, la burla y la angustiada necesidad de ayudar al prójimo en un mundo que les supera y donde se hallan tan perdidos como en aquella época de represión en la cual luchaban por unos ideales fieles y establecidos. Ante la máscara de dos tipos de travestismo, como forma de enfrentarse a la sociedad, no saben hacia dónde caminar, ni qué senda es la más

correcta a seguir; no obstante, sólo les queda el consuelo no aceptado de compartir la imagen profética de su semejanza en el espejo.

VIAJE A LA PENUMBRA

En esta pieza de un solo acto, Jorge Díaz vuelve a encontrarse con las reminiscencias del absurdo en una obra protagonizada por dos seres sin identidad ni nombre propio, que intentan relacionarse a través de ambiguas conversaciones en un contexto donde no se sabe con seguridad dónde está el límite entre la realidad y la invención. Este viaje hacia la oscuridad, la negatividad, fue escrito en Santiago de Chile en julio de 1995; y dos epígrafes prologan la pieza y sirven de preámbulo para introducirnos en ese ambiente dramático que describe el autor: uno de Manuel Vázquez Montalbán “La realidad es un viaje no iniciado” y el otro de Celso Emilio Ferreiro “El tiempo es como un tren, / por dentro lleva la fría / muerte de cada quién”³⁶⁷.

La escena sucede en un espacio vacío, cerrado e inquietante, ambiguo; se trata de una cámara negra con cuatro sillas enfrentadas dos a dos. Las luces fugaces y cambiantes, que se proyectan en el fondo, insinúan que nos encontramos en el compartimento de un vagón de ferrocarril; sin embargo, no hay nada concreto que lo certifique, ni siquiera el autor de la obra lo sabe a ciencia cierta (“El autor, por lo menos, no lo sabe”, pág. 519). Allí encontramos a El Viajero, personaje pulcramente vestido, de movimientos lentos y cuidadosos, que se halla afanoso recortando con unas tijeras un periódico. Un mal movimiento hace que los recortes guardados en un maletín vuelquen por el suelo. Mientras se agacha a recogerlos con visible contrariedad; entra El Otro, un hombre corpulento, algo sofocado, que viste abrigo, sombrero y bufanda, y que deja en el suelo una maleta grande y pesada. Entre ellos se inicia una conversación forzada e inevitable que cumple con la necesidad de establecer un contacto con el otro, que en principio no se desea. No es más que un formalismo establecido por una sociedad caduca y reprimida, donde la distancia entre los dos

³⁶⁷ Jorge Díaz: *Viaje a la penumbra*, en *Antología subjetiva*, op. cit., pág. 517. A continuación citaremos por esta edición.

personajes es su peor enemiga.

EL OTRO. –¡Es vergonzoso! (*El Viajero sigue arrodillado recogiendo los recortes*).

¡Sí, vergonzoso y ridículo!

EL VIAJERO. –(*Casi para sí*) No es para tanto.

EL OTRO. –(*Mirando por primera vez al Viajero*) ¿Qué dice?

EL VIAJERO. –Que no es para tanto. Sólo estoy recogiendo unos papeles.

EL OTRO. –¿Y a mí qué me importa?

EL VIAJERO. –Dijo que era vergonzoso. No veo por qué.

EL OTRO. –No hablaba con usted. ¿Qué le pasa?

EL VIAJERO. –A mí nada. (*Se pone de pie y se sienta con la mayor dignidad*).

EL OTRO. –A mí, sí. A mí me pasa de todo (*Un silencio. El Otro se quita el abrigo y acomoda el maletín y el paraguas*). ¿No quiere saber lo que me pasó?

EL VIAJERO. –No.

EL OTRO. –Eso quiere decir que está muy interesado. Es lo que se llama contradicción oral. Uno dice lo contrario de lo que siente.

EL VIAJERO. –Yo no siento absolutamente nada en este momento.

EL OTRO. –Más a mi favor. Eso quiere decir que está receptivo, atento. ¿Tiene un cigarrillo?

EL VIAJERO. –No fumo.

EL OTRO. –Yo tampoco. Le pedí un cigarrillo porque eso aliviaría su tensión y lo predispondría al diálogo.

EL VIAJERO. –No estoy tenso, pero, eso sí, muy predispuesto al silencio. (págs. 519-520).

No se comunican porque no tienen nada que aportar el uno al otro; son seres extraños, sin identidad, cuyo más fiel compañero es, como hemos visto, el silencio. Aun así, El Otro tiene la necesidad de comunicarse, pero sus palabras están vacías de significado y preestablecidas (“Habla con frases hechas. Debe ser un mal escritor de comedias”, pág. 524), creando un diálogo-monólogo banal y grotesco que se encuentra en numerosas ocasiones con la indiferencia y el desprecio de El Viajero (“Lo que estoy deseando es verlo desaparecer. O que, por lo menos, se calle”, pág. 521). No obstante, el acto de hablar por hablar es visto también como la mejor forma de ocultar algo, ya que ambos son conscientes de esa 'conversación', por llamarla de algún modo, vacía, absurda y delirante, que mantienen.

EL VIAJERO. –Yo diría que desde que entró en el compartimento quiso llamar la atención. A toda costa intentó que yo reparara en usted para transmitirle una información delirante y oscura. Es evidente que trata de ocultar algo y la forma más inteligente de pasar desapercibido es llamar la atención, asumiendo una identidad falsa. (pág. 522).

La invención de una identidad falsa, por ejemplo, nos hace preguntarnos si en realidad se trata de la misma persona desdoblada en dos personajes distintos con la intención de conocer y profundizar en el interior oculto de cada uno. Se establecería, de esta manera, un juego donde uno es espejo-reflejo del otro (“Su propia imagen. Me encanta ser un espejo impertinente. Debería agradecerme. A la gente no le gusta mirarse. Seguro que usted se afeita con los ojos cerrados”, pág. 524). Por otra parte, la invención también se convierte en el único conocimiento posible de comunicar en un vagón de tren desierto, que viaja a ninguna parte. Estos personajes vacíos de interior hallan en la sorpresa de la experiencia personal, por muy grotesca que esta resulte, el aliciente para establecer dicha comunicación, la cual va acompañada del miedo (“Y perderme su miedo...? Porque usted está asustado. Oigo gotear su miedo como un grifo mal cerrado”, pág. 525), de la incertidumbre de estar perdidos y no saber hacia dónde caminar. Aunque se repelen mutuamente, se necesitan para sobrevivir.

EL OTRO. –No sabe cómo sacarse de encima -o de debajo- a dos mujeres. La esposa modelo, resignada, dócil, fiel, en la capital. Y la amante graciosa, caprichosa, exigente, en la pequeña ciudad de provincia. Entre ambas, un tren y la misma soledad. La experiencia le ha servido para saber que odia la docilidad, la fidelidad, y, también, la risa y la caricia viciosa. Es decir, las odia a las dos. Lo terrible es que ha organizado su vida tan escrupulosamente que es imposible desbaratar ese orden perfecto. Les ha confesado a sus mujeres la verdad y éstas han sonreído sin creerle. Necesitaba sentirse culpable, pero ninguna le reprochó nada, no recibió ningún castigo sino un masaje en la espalda dolorida. Durante los largos viajes en tren que lo llevan de su mujer a su amante empezó a fantasear con un crimen, algo que lo hiciera sentirse culpable de verdad. Por ejemplo, asesinar a un desconocido en el tren. ¡Qué fácil y limpio sería todo! Este tren de madrugada siempre va vacío, es el escenario ideal. Golpear a un desconocido, arrastrarlo por el pasillo y lanzarlo al vacío lleno de niebla, cerrar la puerta y, por fin, sentirse culpable, tener un miedo real. Para decidirse a hacer eso, lo principal es no conocer a la víctima, no hablar con ella, no cruzar palabra, no conocer su identidad ni sus sentimientos. Eliminar un cuerpo anónimo: desencadenar lo imprevisible desde la oscuridad del azar. Naturalmente saldría el hecho en la prensa, investigarían, redoblarían la vigilancia en las estaciones, guardias armados recorrerían el tren. Pero nada de eso ocurrió. La prensa no menciona los cadáveres, no hay vigilancia ni en los andenes ni en las estaciones. A nadie parece importarle nada. Es lo peor que podía pasar. No consiguió sentirse culpable. Todo ha sido inútil. Da igual matar o no matar. Da igual confesar a su mujer que tiene una amante, porque ella seguirá sonriéndole y planchándole las camisas. Todo da igual. (pág. 523).

Se inicia un juego a través de la culpabilidad y la violencia que se hace latente en la más tremenda

oscuridad, la cual genera una tensión que conduce a la más profunda incertidumbre. La iluminación ayuda a recrear ese vagón de tren y hace que se destaque aquello que ocurre o puede ocurrir a oscuras: el miedo a lo desconocido. El Otro trata de intimidar a El Viajero desde un principio inventando una 'realidad' que ambos parecen conocer. Sin embargo, después del apagón, la situación parece volverse en contra de El Otro, al que parece que El Viajero golpea, roba y, en definitiva, intimida acusándolo de travesti y distribuidor de drogas. La violencia se presenta acompañada del crimen como la necesidad, la redención de salir de la rutina para continuar viviendo; sin embargo se conjuga con el adulterio para producir mayor placer, mayor culpabilidad.

EL OTRO. —¿Y si lo ven en el pasillo arrastrando el cuerpo? Seguramente ha pensado en eso. Antes de salir al pasillo se pone una media de nylon en la cara. Una media de su amante, claro, con ese perfume tan penetrante que usa ella. La conjunción perfecta: se sumerge en la media, es decir, en la carne de su amante mientras mata. Así se puede sentir doblemente transgresor: adúltero y asesino. Doble culpabilidad, doble placer. (pág. 525).

Después de compartir un pasado inventado por ellos mismos, El Otro se confiesa misógino y deseoso de “la apoteosis de la prótesis” (pág. 530) en el cuerpo femenino, hasta el punto de adorar la creación de la falsedad de la mujer, una laboriosa y paciente construcción irreal llena de pequeños trucos, máscaras y convenciones que le conducen al desprecio más placentero por parte del género femenino.

EL OTRO. —A la mayoría de los hombres les gusta desvestir a las mujeres. A mí me gusta vestirlas. Y no sólo vestirlas, sino transformarlas, inventarlas. Mientras menos naturales sean, mejor. Me trastorna lo artificial que puede haber en ellas: las largas uñas plásticas sobrepuestas, las pelucas, el maquillaje, las pestañas postizas, los tacos inmensos, los rellenos. Deseo todo lo que hay de falso en ellas. Pero tengo que ser yo el autor, el creador de esa falsedad. (pág.530).

Ante la confesión, se produce un cambio en la relación de ambos personajes. El Otro se vuelve fuerte y con la capacidad de enfrentarse al miedo de El Viajero: descubrir su pasión por los sucesos violentos, lo que le lleva a recortar noticias y guardarlas en su maletín para luego imaginar los detalles, porque “lo mejor de un homicidio es imaginarlo, no cometerlo” (pág. 532). Este hecho hace que se establezca por fin una 'relación', basada en el odio, entre los dos. Ambos comparten ese

sentimiento que les convierte en seres negativos con una coraza que les encierra en sí mismos para transformarlos en torturados de almas que tienen la necesidad de 'matar' a quienes intentan compartir la vida con ellos, los cuales se vuelven autistas que van perdiendo poco a poco la risa de su esencia interior (“La gente que convive conmigo se convierten en autistas, se van vaciando lentamente”, pág. 534).

Por lo tanto, *Viaje a la penumbra* viene a significar el viaje hacia la propia interioridad, que conduce a estos dos protagonistas a cuestionarse dolorosamente quiénes son ellos en realidad, qué personajes habitan en su interior y por qué están en ese tren, símbolo de la vida misma; un tren donde todos somos asesinos, obsesos, locos, en potencia. Estos seres impersonales, tan indiferenciables entres sí que se podrían intercambiar sus diálogos, frágiles, miedosos y llenos de contradicciones, necesitan enfrentarse a sus obsesiones y para ello participan en un juego nacido de sus más profundas soledades. En un tiempo onírico donde nada es seguro, la obra alude a ese juego de espejos y reflejos de identidades que se proyectan, se esconde, se inventan y se confunden de manera continua en momento espacio-temporal circular, laberíntico y ambiguo. Díaz deja abierta la posibilidad de que la pieza sea un juego controlado por un único personaje desdoblado en dos seres aparentemente diferentes, que conversan para intentar encontrarse con aquellas oscuras zonas de uno mismo. Sin embargo esta ambigüedad en la identidad provoca la imposibilidad de comunicación al no ser capaces de entender los códigos internos del lenguaje. Abandonados a su suerte en un mundo desértico, establecen una 'relación' formal, llena de trivialidades y convencionalismos sociales que busca de forma insistente el contacto dialogal con el otro, vínculo que nunca llega a producirse satisfactoria y comunicativamente. Ya no hay más camino que recurrir al sexo, la violencia y, por último, la muerte como el juego que redime y acaba con todo, aunque sea de dentro de un círculo sin fin.

IV.3.1.6. LA NARRACIÓN ORAL.

La narración oral responde al acto de libertad del lenguaje, donde la palabra adquiere todo su poder y su belleza para encontrar su fin último: la comunicación directa entre iguales que imaginan historias, suscitan emociones y comparten una experiencia vivificadora. Jorge Díaz lo explica perfectamente en uno de sus textos:

Cuando niño encerré unos
gusanos en una caja vacía de
jabón.
Era agosto y aún recuerdo
cómo se convirtieron en
mariposas que no cabían en la
caja de jabón
y volando se perdieron.
Como esos gusanitos
contrahechos enjaulados con las
letras del papel son los cuentos.
Sólo se transforman en el
aire, sólo vuelan si tienen
libertad, sólo cobran vida en
el aliento de ese
prestidigitador
que es el cuentacuentos³⁶⁸.

POR ARTE DE MAR (ESPECTÁCULO DE NARRACIÓN ORAL)

Esta obra breve de tono poético en un acto es la única pieza que se incluye bajo el epígrafe de narración oral. Fue escrita en diciembre de 1994 en Santiago de Chile. La versión que se incluye en la obra recopilatoria *Antología subjetiva* fue reescrita en noviembre de 1995, incorporando un nuevo elemento que juega en el espacio y surge en el Taller de la Escuela de Diseño de la Universidad Católica de Santiago. Los alumnos del arquitecto y escenógrafo Luis Moreno aportaron brillantes ideas que aprovechó Díaz para el texto. La primera versión fue estrenada el 26 de mayo de 1995 por el grupo de teatro itinerante La Ventana en la Sala Rubén Darío de la Universidad de Valparaíso (Chile). La dirección fue realizada por Carlos Genovese, los diseños del

³⁶⁸ Jorge Díaz: *Por arte de mar*, en *Antología subjetiva*, op. cit., pág. 542. A continuación citaremos por esta edición.

espacio por Luis Moreno, la iluminación y el sonido estuvieron a cargo de Juan Guerrero, y el vestuario por Sofía Pacheco. El elenco estaba formado por los actores Mayte Fernández (La Mujer), Ana María Parra (La Joven), José Luis Mellado (El Joven) y Carlos Genovese (El Hombre).

El título nace de un verso del poeta chileno Pablo Neruda, texto que también prologa la obra y nos introduce en ese universo interior del mar: “Así, por arte de mar, la mañana me ha devuelto la llave / blanca de mi casa, mi sombrero enarenado, / mi cabeza de náufrago” (543). Como vemos, la presencia del mar es elemento esencial desde el principio de la pieza, ya que antes de que se enciendan de forma suave las luces del escenario “se escucha el sonido de un mar metafórico, distorsionado, que nos sumerge en un líquido amniótico sonoro, en un mar interior, íntimo” (pág. 545). El espacio teatral se presenta casi vacío, únicamente vemos en medio un cubo de tela blanca semitransparente que permite hacer proyecciones de sombras, efectos de distorsión, manchas, etc. Dentro de él se deja entrever el cuerpo desnudo de una mujer joven en posición fetal acompañada por una voz en *off* que narra de forma poética la relación del cuerpo con el mar.

VOZEN OFF. –Soy un poco más que agua, quizás algo más que silencio. Apenas una luz que está formando mis venas como líquenes, mis ojos ciegos. Mi embrión es una anémona dichosa que se expande. Cruzan diminutos hilos y gotas de niebla submarina que van tejiendo mis membranas. Una burbuja, otra burbuja... Es el aliento que nace de algún alvéolo secreto y sube por mi sangre verde.

Se rompe el silencio y empieza el sístole y diástole de mi diminuto corazón de uva. (*Lejano, el sordo palpar de un corazón*).

No tengo ni rostro ni sexo todavía, sólo permanece mi identidad líquida. Absolutamente feliz, sin tiempo en mis latidos, floto para siempre. Sin saberlo todavía, me preparo para nacer. (pág. 545).

La pieza está narrada por cuatro personajes sin un nombre que los identifique, que únicamente se diferencian por el sexo y la edad: La mujer, La joven, El joven y El hombre. Estos cuatro protagonistas asumen diferentes personajes, y nos narran distintas experiencias y significados connotativos del mar en sus vidas, para dar lugar a un texto poético del que parecen fluir los sentimientos más íntimos. De ahí nacen diversas historias breves como el primer encuentro con el mar (“A los seis años vi el mar por primera vez. No recuerdo bien si me gustó o me asustó, pero supe de inmediato que era mío. ¿Por qué había estado tanto tiempo lejos de algo que me pertenecía? Pensé:

no puedo perderlo de nuevo. Junté las manos y las llené de agua”, pág. 545), el mar como símbolo de la libertad ansiada en la cárcel (“Ahora me paso las horas mirando fijamente un muro impenetrable. En cada mancha de humedad veo una ola y cada putrefacción del yeso es la espuma del mar. Cada vez que suena una vieja cañería me parece el graznido de una gaviota que va a remontar el horizonte”, pág. 546), el mar que atrapa y aleja a los seres más queridos (“Me llaman 'la loca de los huiros'³⁶⁹. Miro el horizonte desde que era una niña. En esa dirección se fueron mi abuelo, mi padre, mis hermanos. Si vuelven alguna vez lo harán desde allí, desde esa línea traicionera que promete y que niega”, pág. 546), el mar y el sexo, el primer orgasmo.

El mar me llevaba y me traía; jugaba con mis piernas y se iba apoderando de mí. Yo me reía a gritos. Sentía que mil dedos me descubrían, me inauguraban. La resaca me daba vueltas y me dejaba ansiosa, abierta, perdida. Debajo de mi piel reventó una ola inmensa. La tierra se detuvo y empezó a temblar. Y allí, entre arena y espuma, mi cuerpo se hizo mil pedazos. Entonces, me sumergí en el fondo placentero de mi primer orgasmo. (pág. 547).

Sin embargo, el mar también es visto como un ente aterrador que conduce al suicidio (“Si el mar ha llegado hasta estas montañas llegará donde yo vaya. No tengo ninguna salida”, pág. 547), como un ser degenerado que no respeta las normas sociales de convivencia y saber estar (“¡Qué vergüenza! Tampoco se debería permitir que los peces anduvieran por ahí completamente desnudos. ¡Que los cubran, por Dios! ¡Que van dando coletazos impúdicos sin nada encima, como el mar los echó al mundo!”), pág. 548), o el mar que aísla y provoca tensión, desconfianza y finalmente violencia entre dos naufragos que nunca supieron convivir juntos y complementarse para encontrar un futuro mejor³⁷⁰. Los sentimientos enfrentados, como un incipiente tacto amoroso, los condujeron al odio, a la lucha y al aislamiento total.

EL JOVEN. –Después de convivir en el islote sin verse jamás durante muchos años, el hombre más joven murió. El otro descubrió sus huesos mucho tiempo después. Y también descubrió otra cosa: el arrecife no era un islote. Lo que creía una isla era tierra firme unida al continente. Podrían haberse ido de allí hacía mucho tiempo. A pesar de eso, el naufrago sobreviviente no se movió, se quedó sentado en la roca mirando el horizonte, esperando. (pág. 550).

³⁶⁹ Los huiros son unas algas marinas muy abundantes en las costas chilenas.

³⁷⁰ En esta historia breve se pueden hallar reminiscencias de la pieza *Un hombre llamado Isla*.

Además el mar es visto, en muchas ocasiones, como un ser a medio camino entre lo mágico, lo onírico y lo real que se puede contener en una copa de cristal o en una botella para compartir con los amigos en un acto de confesión de secretos o beber el océano para recuperar el amor contorsionista que se ahogó en el mar. Por ello, no resulta extraño que el mar sea una forma de vida que permita la transformación en un ser (un 'aerópago', según Díaz) con escamas, “un pez que no puede vivir en el mar, ni tampoco en la tierra. Se ahoga en las dos partes” (pág. 553).

Si volvemos al título, *Por arte de mar* nos recuerda a 'el arte de amar', por ello el mar también es visualizado por el nexo de unión entre dos amantes separados que lo inventaron una tarde de domingo con una tiza en el suelo de un patio cerrado; y donde la palabra adquiere el poder y la capacidad de crear una realidad común.

Los separaron con violencia. Los castigaron por escándalo. Aunque los encerraron en dos celdas sin ventanas, no pudieron quitarles el mar que habían inventado con una raya de tiza. Cuando subió la marea se llamaron.

(Los jóvenes se han separado rodando por el suelo. Se han quedado inmóviles, encogidos, como esperando un golpe que no llega. Se escucha el ruido del mar. Con un dedo escriben sobre el piso).

EL JOVEN. –No respire. Escribe sobre el agua.

LA JOVEN. –*(Haciéndolo)*. ¿Así?...

EL JOVEN. –Así. ¿Qué escribiste?

LA JOVEN. –Saliva, veinte dedos, una medusa.

EL JOVEN. –*(Escribiendo)*. Escalofrío, dientes, calamar.

LA JOVEN. –Cuando me toco, te toco a ti.

EL JOVEN. –Te llevaste mi cuerpo. ¡Devuélvemelo!

LA JOVEN. –No puedo. Cien pájaros picotean nuestros huesos.

EL JOVEN. –¿Qué me está pasando...? No tengo piernas, ni vientre, ni sexo.

LA JOVEN. –Te queda el aliento. Me quema.

EL JOVEN. –Escribe: boca.

LA JOVEN. –*(Escribiendo)*. Boca. *(Un silencio)*. ¿Estás ahí todavía...? ¿Te llegan mis palabras?

EL JOVEN. –La resaca me arrastra bajo el cemento.

LA JOVEN. –¡No te vayas! ¿Qué voy a hacer?

EL JOVEN. –Recoge las piedras y húndete con ellas.

LA JOVEN. –Ya me estoy hundiendo. No me sueltes.

EL JOVEN. –Se me acaba el aire. Ya no respiro.

LA JOVEN. –No te veo.

EL JOVEN. –Sigue más al fondo.

LA JOVEN. –¿Hasta dónde?

EL JOVEN. –Más al fondo.

LA JOVEN. –Estamos locos, ¿verdad?

EL JOVEN. –No. Estamos juntos.

LA JOVEN. -¿Dónde?
EL JOVEN. -En un hueco donde sólo caben dos cuerpos. (*Un silencio*). (págs. 556-557).

Al final, después de todas las historias, después de todas las vivencias y sentimientos, sólo queda la muerte como el último descanso, la necesidad de profundizar en el océano para liberarse de las ataduras de la vida. Las aguas submarinas te van desprendiendo con una delicada ternura de tu cuerpo, que es devorado por los peces, y así desencadenar un maremoto. Una tremenda ola se desbordará por los ojos, los oídos, la boca y por todos los demás agujeros del cuerpo para que, entonces, sólo entonces, las cosas vuelvan a su lugar y poder caminar sobre las aguas. Porque para caminar sobre ellas no se necesita equipaje, sólo “unos pocos huiros en el pelo, un pedazo de tiza, una brújula con la rosa de los vientos y un poquito de mar en el cuenco de las manos”, (págs. 559-560).

IV.3.2. *LOS ÚLTIMOS DÍAZ DEL MILENIO*

Esta antología fue publicada en 1999 y recoge siete piezas escritas entre 1995 y 1998, después de su regreso definitivo a Chile: *La mariposa de la luz* (1995), *Tierra de nadie* (1995), *La cicatriz* (1996), *Zona de turbulencia* (1996), *La marejada* (1997)³⁷¹, *La mirada oscura* (1997) y *La Dionisea* (1998). En todas estas obras el pasado pesa sobre el presente y, como afirma Carola Oyarzún, sus temas se revisan una vez más.

Los textos dramáticos reunidos en esta edición dan cuenta de nuevas elaboraciones de los temas, atmósferas y personajes y, en definitiva, de los fantasmas que acechan a Jorge Díaz desde siempre, revividos en la palabra. Sus temas se revisan una vez más, son el *leit motiv* que no da tregua a su creación dramática: el peso ineludible del pasado y del acontecer político, la presencia emblemática del artista (actor o actriz), la aplastante crisis familiar, el desarraigo, el sentir del exilio y la fuerza arrolladora del sexo y de la muerte³⁷².

En ellas pone de nuevo a prueba la palabra para experimentar con ella, la cual fluye por el espacio escénico llenándolo con fuerza para combatir la soledad, el miedo y la desesperación de la muerte

³⁷¹ *La marejada*, como ya señalamos en un capítulo anterior, es una versión de la obra sobre el exilio y el desarraigo *La otra orilla*, analizada con anterioridad.

³⁷² Carola Oyarzún: “Prólogo”, en Jorge Díaz: *Los últimos Díaz del milenio*, Santiago de Chile, RIL Editores, 1999, pág. 7.

que ronda a esos personajes que buscan descubrir la comunicación auténtica en toda su complejidad. Díaz nos presenta nuevas historias donde dos elementos tan importantes en su trayectoria teatral como el juego y el humor también se dan cabida ahora.

LA MARIPOSA DE LA LUZ

Esta pieza en un acto contiene ideas y parlamentos de la obra *Cuestiones marxistas* (1974), de Manuel Vázquez Montalbán; y como hemos señalado más arriba, fue escrita en 1995, año en el que también recibió el Segundo Premio del Concurso Eugenio Dittborn del Teatro de la Universidad Católica de Chile. Unos versos del poeta Gabriel Celaya nos sirven de introducción a ese conflicto personal, que plantea el dramaturgo, sobre el paso de la infancia a la madurez, etapa en la que aquella, la infancia, sigue estando presente siempre en forma de algún símbolo: “¿Cuándo terminó mi infancia? / No ha terminado todavía. / Me sigue persiguiendo en sueños / la nocturna mariposa de la luz”³⁷³. Precisamente el aleteo de una mariposa proyectada por una luz en la pared, es la imagen que se utiliza para comenzar esta pieza que sucede en un dormitorio de techo alto, paredes empapeladas, cortinas pesadas, donde se respira un ambiente cerrado en el que parece rondar la muerte. La mariposa es, entre los antiguos, el emblema del alma y está muy relacionada con la muerte. Según Juan Eduardo Cirlot, “El ángel de la muerte era representado por los gnósticos como pie alado pisando una mariposa, de lo cual se deduce que asimilaban ésta a la vida, más que al alma en sentido de espíritu y ente transcendente. Esto explica que el psicoanálisis conceptúe la mariposa como símbolo del renacer”³⁷⁴; la bienvenida a una nueva vida a veces imposibilitada por el peso abrumador de su linaje, como la mariposa atrapada en la pantalla de una lámpara de noche.

En una cama matrimonial antigua, de bronce, se encuentra inmóvil, inconsciente y moribundo El Padre. Su hijo, Serafín, fascinado por el aleteo de la mariposa y en una situación desesperada, parece

³⁷³ Jorge Díaz: “La mariposa de la luz”, en *Los últimos Díaz del milenio*, op. cit., pág. 15. A continuación citaremos por esta edición.

³⁷⁴ Juan Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos*, op. cit., pág. 307.

inclinarse sobre la cama con la intención de acabar de forma definitiva con su vida. Quiere que su padre deje de sufrir después de ocho años en estado vegetativo, tiempo en el que la familia ha estado malviviendo. Todo parece apuntar a que nos encontramos ante una escena de teatro tradicional, sin embargo, de repente la situación se vuelve un carnaval de muerte, vista desde la perspectiva de lo grotesco y la deformación, lo que provoca en el espectador un sentimiento de atención y alerta. Se inicia una discusión entre Serafín y su mujer, Consuelo, con la idea del hijo de asesinar a su padre para heredar sus propiedades; sin embargo, El Padre despierta de manera inesperada de lo que parece ser un prolongado letargo por decisión propia (“De vez en cuando dejo de respirar. Es aburrido”, pág. 19). La relación entre padre e hijo está llena de reproches, odios, violencia agazapada y latente, que la convierte en un hecho distante donde el cariño, la confianza, el respeto y la admiración mutua no tienen cabida. Aurelio, que así se llama el padre, es un hombre que siente placer de humillar a su descendiente, de quien se avergüenza; se siente atraído sexualmente por las mujeres, incluida la Señorita Violeta, maestra de primaria de su hijo que sale del armario de la habitación con la intención de dar clases sobre sexualidad y reproducción a Serafín, pero que no tarda en convertirse en un objeto sexual del padre, quien no duda en pellizcarle el trasero.

El protagonista está rodeado de personajes egoístas cuyos actos se encaminan hacia el provecho propio, fantasmas que aparecen en su vida para reprocharle el fracaso de un presente y un futuro derrotado. De esta situación grotesca, ya no resulta extraño que La Madre también salga del armario, después de diez años muerta, para sumarse a los reproches compartidos. No obstante, son otras las situaciones que se suceden fuera del alcance de la razón lógica y donde la inversión de lo inesperado está muy presente: funciona, como dijimos, para poner en aleta al espectador ante el mensaje que quiere transmitir el dramaturgo. Por ello, no resulta chocante que un padre no quiera morirse, como acto voluntario, hasta no conocer a su nieto (“¿Para cuándo es el nieto? Ya sabes que estoy esperando eso”, pág. 25); una madre, que regresa de la ultratumba, trate a su hijo como un niño y le dé consejos, llegados un poco tarde, sobre cómo conseguir un buen futuro en la vida (“No te preocupes. Si no te

metes el dedo en la nariz y te lavas el prepucio todos los domingos, seguro que entrarás en una multinacional o en el narcotráfico”, pág. 24);

EL PADRE. –¡Vuelve al nicho!
LA MADRE. –Allí te esperaré.
EL PADRE. –¡Bruja!
LA MADRE. –¡Muérdete la lengua! Seguro que te envenenas. (*LA MADRE desaparece en el ropero dando un portazo*). (pág. 27).

un matrimonio entre la vida y la muerte que discute frente a su hijo vivo; un agente funerario que realiza su trabajo en presencia del futuro muerto, aún vivo (“Cállese. No tolero que los difuntos interfieran en mi trabajo”, pág. 27); y un parto simulado del nieto tan deseado por El Padre, que se convierte en una retransmisión de un evento en directo.

VOZ EN OFF. –¡Ya está aquí! La comitiva aparece saliendo del túnel. En este momento enfila la autopista.
(*EL PADRE está pendiente de la televisión. Se escuchan aplausos de una muchedumbre*).
Todos los asistentes prorrumpen en aplausos y agitan banderitas. Él está de pie y saluda a la población congregada.
(*Se escucha un himno*).
La banda municipal se une a los festejos, dándole la bienvenida. La comitiva se acerca. Entra en la zona acotada por las fuerzas de seguridad.
SERAFÍN. –¡Ay!
CONSUELO. –Debe ser un cólico. La pastilla que te di te va a relajar, aunque te dará sueño.
VOZ EN OFF. –(*T.V.*) ¡Ya está aquí! De cerca parece muy joven. Sonríe. Saluda a todo el mundo.
EL PADRE. –Criaturita mía. ¡Por fin tengo un heredero! (pág. 31).

En similitud con la obra de Díaz *Liturgia para cornudos*, la sociedad en la que habitan los personajes se encuentra corrompida por la televisión (“La televisión corrompe más que una tumba: es puro sexo y violencia”, pág. 32), medio central en sus vidas que se convierte en un elemento de incomunicación, desvirtuado (“No mataré a mi padre los domingos ni fiestas de guardar”, pág. 28), que impide el uso de un lenguaje auténtico y propio, para ser una mera formalidad desprovista de significado profundo. Los intentos por lograr dicha comunicación siempre resultan un fracaso, por ello, al final, los personajes expresan diálogos aislados donde cada personaje oye lo que quiere oír. Sólo el protagonista, Serafín, parece escapar de ese ambiente y vislumbrar una comunicación que

empieza por el amor y las ganas de soñar.

CONSUELO. –Mientras tú dormías tu padre nos dejó en la calle.

SERAFÍN. –No dormía, Consuelo, soñaba. A lo mejor tú también soñabas.

CONSUELO. –Yo no sueño jamás.

SERAFÍN. –Eso es lo malo. ¿Sabes lo que yo soñaba?... Que tú y yo hacíamos el amor en esta cama.

CONSUELO. –Una pesadilla.

SERAFÍN. –No sé si todavía estoy soñando, pero creo que podríamos intentarlo.

CONSUELO. –¿Intentar qué?

SERAFÍN. –Querernos. (pág. 35).

Esta pieza caótica, circular e indefinida, donde el humor grotesco nos permite reírnos amargamente de algo tan serio como la muerte, nos presenta a una familia formada por tres miembros: la madre, el padre y el hijo, que participan en una serie de relaciones culpables, en donde la principal es el intento del hijo por marcar el fin de la infancia y alcanzar la madurez. Sin embargo se ve enfrentado a su super-ego más influyente: la familia; un conflicto que se evidencia con el intento de asesinato del padre. No se puede acabar con los símbolos del pasado, porque éstos siempre permanecerán en nosotros como parte de la identidad del ser humano. Entre la realidad y la ensoñación, este hombre derrotado, fracasado y manipulado por unos miembros que, incluso, se hallan más allá de la muerte, no puede realizarse y encontrarse a sí mismo para ser feliz. Ni siquiera la comunicación es posible con su esposa Consuelo, lo que le conduce a la más absoluta soledad.

TIERRA DE NADIE (CEREMONIA CON ARCÁNGELES Y PERROS)

Esta pieza en un acto, con reminiscencias de la obra de Samuel Beckett (1906-1989) *Esperando a Godot* (1952), nace de un proceso que se inicia en 1989 con la lectura de la obra *Ñaque*, de José Sanchís Sinisterra (1940), que hizo que surgieran en el dramaturgo imágenes y sensaciones que convergieron en la pieza *La Pipirijaina*, cuyos protagonistas eran cómicos de la legua del siglo XVI. Fue estrenada por el Grupo Teatral de Claudio Pueller en 1990 en funciones itinerantes por Santiago de Chile y protagonizada por Tennyson Ferrada. En 1996, como dice Díaz, “volvieron a mí esas

imágenes tan estimulantes, pero esta vez dentro de un ámbito intemporal más ambiguo”³⁷⁵ y desembocaron en *Epílogo con Arcángeles y Perros*, donde la pieza adquiriría un tono más existencial y universal y menos anecdótico. En esos años, se producía el regreso definitivo de Jorge Díaz a Chile; hecho que provocó un encuentro nuevo con su tierra. Comenta, en la antología donde incluye la pieza³⁷⁶, que la obra se le escapó de las manos y se convirtió en 1998 en una reflexión sobre la condición humana, los sueños y la represión: *Tierra de nadie*. Además, prologa la obra con un verso de Pessoa (1888-1935) “Vivir es ser otro”³⁷⁷, que resume a la perfección el sentido último de la pieza.

Díaz sitúa la acción en un espacio y un tiempo indeterminados, donde todo parece precario, ambiguo, deteriorado y anacrónico. En medio del escenario hay una tarima blanca que, cuando se oscurece el ambiente, brilla con un resplandor pálido. La sensación de caos, inestabilidad y pérdida del rumbo fijo se logra a través de cuerdas que cruzan el escenario y caen desde lo alto. Además, para lograr tal efecto, también se escuchan ruidos extraños a lo lejos, como hombres marchando, golpes de puertas de hierro que se cierran, viento soplando fuertemente y algún que otro gruñido. En ese espacio, a medio camino entre la realidad y la existencia, en una tierra de nadie, se presentan dos hombres, Rado y Seve, quienes, sentados sobre dos cajones, se quitan con unos trapos sucios un maquillaje de raíz expresionista. Conversan sobre sus inquietudes existenciales y de la necesidad de ser alguien (“Soy alguien, ¿verdad?”, pág. 43), sin embargo, no se sienten como tal. Sin maquillaje se asemejan a una página en blanco: vacíos, amnésicos, sin recuerdos de un pasado vivido; se encuentran, en cierta manera, muertos en vida.

SEVE. –(*Mirándolo*) Nos vemos tan desnudos sin el maquillaje, como páginas en blanco.

RADO. –¡A la mierda las metáforas!

SEVE. –No, es la verdad. Así me siento vacío, amnésico. Cuando estoy maquillado, cuando me subo a una tarima, cuando le cuento historias a los otros, empiezo a recordar.

RADO. –¿A recordar qué?

SEVE. –Todo: mi pasado, el olor de las mujeres, unas risas que dejé perdidas en

³⁷⁵ Jorge Díaz: *Los últimos Díaz del milenio*, op. cit., pág. 42.

³⁷⁶ *Ibíd.*

³⁷⁷ Jorge Díaz: “*Tierra de nadie (Ceremonia con arcángeles y perros)*”, en *Los últimos Díaz del milenio*, op. cit., pág. 41. A continuación citaremos por esta edición.

alguna esquina, el deseo... Aquí, detrás de la cortina, con la cara lavada, estoy casi muerto. (pág. 47).

En su trabajo todavía no han alcanzado el reconocimiento que les acredite como actores (“No alcanzamos a ser dos actores, ni dos payasos, ni siquiera dos hijos de puta, por lo tanto, no somos comienzo de nada”, pág. 44); ni han encontrado el amor, como proyección hacia una segunda persona, que les otorgue la identidad (“Estando en la cama con ella me sentiría una persona”, pág. 46); ni siquiera poseen los documentos oficiales que la confirmen públicamente (“Bah, ni siquiera tienes papeles [...] No te conozco. No eres mi hermano, ni mi padre, ni mi patrón, ni mi criado, ni mi amante. Es decir, no eres nadie”, pág. 45). Sólo les queda el maquillaje de una función probable como única seña de existencia posible (“Maquillado puedes engañarme. Me hago la ilusión de que existes”, pág. 45).

Este espacio cerrado, del cual no parecen que puedan salir, es un castigo para ellos que les produce un miedo atroz. No sabemos dónde están: un manicomio de paredes blancas, una sala de torturas, un campo de concentración; sin embargo el sonido de unas ametralladoras nos hace pensar en un lugar sin libertad cuya única salida parece la espera sin tiempo hacia una muerte segura; resultado de una sociedad consumista, egoísta, depredadora, vacía de sentimientos auténticos, que oculta sus miserias y censura lo políticamente incorrecto.

RADO. –Es un espacio cerrado.

SEVE. –Eso ya lo sé, pero ¿de qué?... ¿De un cuartel, de la parroquia del pueblo, de un manicomio, de un campo de concentración, de un parvulario?... ¿O es una celda de castigo?

RADO. –(*Inseguro*) No... no lo sé.

SEVE. –No me dices la verdad. Tienes miedo. ¿Miedo de qué?

RADO. –Hospital o campamento de castigo, ¿qué importa? Digamos que es una metáfora, y tú entiendes mucho de eso, ¿no?

SEVE. –Déjalo. No vamos a adelantar nada con saberlo. Seguiremos haciendo lo mismo siempre.

RADO. –¿Haciendo qué?

SEVE. –Maquillándonos y desmaquillándonos. (pág. 48).

Aunque su estado es muy precario, de hecho buscan en la basura algo para llevarse a la boca y saciar su hambre, imaginan que son libres como un juego para sobrevivir a ese espacio claustrofóbico

que condiciona sus vidas (“¡No te hagas el idiota! Sabes perfectamente que nos gusta imaginar que somos libres”, pág. 56). Ambos se necesitan, el uno se apoya en el otro como el yo dividido de cada ser: el que asume los golpes de la vida para terminar decaído y el que con optimismo ayuda a levantarse y continuar. Se trata de personajes contrapuestos, polos opuestos que se complementan, seres inseparables, solitarios, marginales, que deben estar el uno junto al otro.

Su destino parece ser el pasarse la vida esperando y para ello recurren al trabajo de actor como la disposición natural para sumir diferentes sentimientos y poder así escapar del sufrimiento y de un pasado violento. Deben maquillarse y desmaquillarse eternamente para aceptar los roles de otros, interpretarlos y después quedarse con la carne a la intemperie, indefensos, para dejar ver las heridas y señales que los golpes les produjeron (“Al desmaquillarte quedas con la carne a la intemperie, indefenso... Y, entonces, se ven las heridas, los moretones, las huellas de los golpes”, pág. 48). No obstante, aunque el arte del fingimiento se pueda ver como algo perverso, el escenario les transforma y son capaces de llenar con la belleza del teatro cualquier espacio vacío, convirtiendo el acto de la improvisación en una representación única, fugaz e irreplicable, en el que ya no diferencian los recuerdos vividos por ellos y por alguno de sus personajes (“Representar es jugar, y para jugar hay que fingir”, pág. 57). ¿Por qué actuar entonces? Por la necesidad de dar sentido a sus vidas, a su profesión de actor; por el hecho de ser escuchado por al menos una persona (“Alguien nos estaba escuchando. Siempre hay alguien”, pág. 59). Ambos sienten el deseo de que el otro esté dispuesto a escuchar, de ser la proyección en el otro, como metáfora al verdadero reconocimiento de sí mismo; de encontrar en la palabra la parte fundamental de ese juego que les ayuda a sobrevivir y, en definitiva, a comunicarse de forma auténtica y fructífera.

Al final, estos dos cómicos de la lengua que establecen un diálogo donde expresan sus miserias, sus miedos, sus inquietudes existenciales, se convierten en una sola persona. La ceremonia de arcángeles y perros ha terminado, el individuo está listo para actuar, para empezar a vivir y enfrentarse a las vicisitudes de la vida. Pero la pieza va más allá, Díaz reflexiona sobre la creación y el arte en

general; sobre el hecho teatral como un todo que únicamente tiene sentido cuando coinciden en el escenario: actores, texto y público.

LA CICATRIZ

Este monólogo sobre la amistad y la traición fue escrito en abril de 1996. Ese mismo año obtuvo el Segundo Premio en el Concurso Eugenio Dittborn, de la Universidad Católica de Chile. Fue seleccionada en la Muestra de Dramaturgia Nacional de 1997 en Chile y estrenada en Santiago de Chile el 17 de enero de 1998, dentro del ciclo de representaciones de esa misma muestra, bajo la dirección de Gustavo Meza, ayudado por Cristián Ruíz y con los actores César Robinson López en el papel de Juan y Rafael Ahumada en el papel de El Amigo. A finales de enero de 1997, la pieza fue estrenada por el Teatro Ateva, en Valparaíso. La dirección estuvo a cargo de Carlos Genovese, la escenografía y el vestuario por Mario Tardito, la iluminación por Fernando Berríos, el maquillaje por José Gómez, Gloria Barrera se encargó del sonido y de la ayuda a la dirección y el papel de Juan estuvo interpretado por Arnaldo Berríos.

La obra en un acto está prologada por versos de Antonio Machado (“Un golpe de ataúd en tierra es algo / perfectamente serio”³⁷⁸), Nicanor Parra (“Mi cadáver y yo / nos entendemos a las mil maravillas...”, pág. 75) y Enrique Lihn (1929-1988) (“No se culpe a nadie en / particular de mi muerte. / Todo es igualmente culpable / y sobre todo yo que no / puedo soportarlo”, pág. 75) que nos introducen en ese ambiente donde la muerte imposibilita todo, incluso el perdón y la reconciliación. La habitación donde transcurre la pieza muestra un espacio donde todo parece provisional, vacío y desmantelado; además, la música sacra nos adentra en ese ambiente de solemnidad, respeto y recogimiento que se interrumpe de manera inesperada por el tema *Ojalá que llueva café*, del músico dominicano Juan Luis Guerra (1957); canción que se asocia con la simbología del agua, de la lluvia, capaz de borrar el pasado y regar una nueva esperanza.

³⁷⁸ Jorge Díaz: “La cicatriz”, en *Los últimos Díaz del milenio*, op. cit., pág. 75. A continuación citaremos por esta edición.

En una habitación medio abandonada que se utiliza como sala de velatorio, el dramaturgo nos presenta al protagonista, Juan, quien inicia un diálogo unipersonal entre él y los restos mortales de su amigo Antonio, representados en un ataúd, el cual simboliza la presencia y la ausencia de su amigo muerto. Aunque al principio Juan no sabe cómo actuar, ni qué decir³⁷⁹, enseguida inicia una confesión de todo aquello que no pudo decirle a su amigo cuando aún estaba vivo. El recuerdo se actualiza en la memoria del protagonista a través de *flash-backs*, instantes de la vida pasada que traen al presente hechos por medio de la imagen. De esta forma, poco a poco nos vamos dando cuenta de aquello que envuelve la vida de ambos. Juan rememora episodios como la infancia ayudando al sacerdote en misa (“Le ayudábamos al cura en la iglesia y terminábamos los tres dándole sin asco al vino de misa, abrazados, oliendo a sotana sudada, a gloria bendita, oliendo a pura amistad dulce como el vino añejo”, pág. 82); las travesuras planificadas entre los dos (“Hay que reconocer, flaco, que nosotros no formábamos parte del rebaño de los justos. A ti se te ocurrían las fechorías, las cagadas, pero yo las realizaba”, pág. 82); la separación por el Servicio Militar (“No nos separábamos nunca. Bueno, sí, estuvimos separados un año y medio, por el Servicio Militar”, pág. 82); la primera experiencia sexual (“Una tarde, detrás del río, me atreví a desnudar a la Paulita, ¿te acuerdas, flaco?... Le abrí las piernas y me eché encima. Ella se dejó. Tú estabas tan cerca nuestro que podías tocarnos. Me sentía orgulloso que tú me vieras hacerlo. Durante todo el meneo la Paulita no me miraba a mí, te miraba a ti y te sonreía”, pág. 87); o la boda de Antonio con Sonia, a quien no quería pero con quien se tuvo que casar por compromiso y donde Juan fue testigo, palabra que ahora adquiere un nuevo significado para ambos (“¿Por qué me tocó ser testigo de todo lo que te pasó? ¡No quiero ser más testigo, ni siquiera de tu velorio! Los testigos son peligrosos: cuentan la verdad del cuento”, pág. 86). Además, los celos por uno de los amores de juventud provocaron la primera pelea seria entre ambos y de la que le quedó a Antonio una cicatriz como resultado. Esta marca es símbolo de esa amistad, de sus peleas y de sus

³⁷⁹ A lo largo de la pieza, Juan realiza múltiples actividades y movimientos con el objetivo de dinamizar el monólogo, así como acciones naturales en todo ser humano (estornuda, se seca los pies, etc.) para desacralizar el carácter ceremonial y religioso del velatorio íntimo y clandestino.

continuas reconciliaciones; una marca que más tarde tendrá una capital importancia en la vida de su portador.

Fue un encontronazo terrible. Terminamos machacados, sin podernos levantar del suelo, echando mocos y sangre sin parar. Y entonces, no sé por qué, empezamos a reírnos a carcajadas, escupiendo dientes rotos y garabatos.

[...]

Nos levantamos como pudimos y fuimos a emborracharnos. Luego meamos toda la cerveza y la rabia a la luz de la luna y cantamos a gritos. Mandamos a la mierda a la Nati, total, ya nos había hecho hombres a los dos, ya no la necesitábamos.

Desde esa golphiza te quedó una cicatriz en la boca. Te tuvieron que dar tres puntos. Cuando sonreías, el labio superior se te levantaba mostrando un poco el colmillo. Al principio me sentí culpable, pero luego no, luego me sentí orgulloso, como si de alguna manera me pertenecieras más llevando mi firma en la boca. (págs. 88-89).

Aunque Juan y Antonio eran dos amigos inseparables e importantes el uno para el otro (“En ese momento, matándote a golpes, me di cuenta que te quería, que eras importante para mí”, pág. 89), la violencia parece estar presente en sus vidas desde un principio. Juan siempre fue la sombra de su amigo (“Yo era tu sombra, pero dos pasos más atrás”, pág. 87), lo que hizo que su amistad se fuera cubriendo de envidias, reproches, resentimientos que acabaron por separarles; sin embargo, los verdaderos motivos de su alejamiento fueron las ideas revolucionarias de Antonio, quien se inicia en un partido político de izquierdas. La llegada del golpe de estado trajo como consecuencia la detención y tortura de Juan, quien no pudo soportar el dolor y delató a su compañero por esa cicatriz que ahora se convierte en una marca de traición. La acusación era la única fórmula para escapar de la pesadilla, sobrevivir y alcanzar la ansiada libertad; pero ahora es él, Juan, quien lleva la marca, la cicatriz, como una carga de por vida.

No me tocaron, no usaron la picana ni la parrilla.

Me golpeaban con la música. Me violaban con la música. La locura empezó a desafinar mi cerebro. El día y la noche dejaron de existir. Sólo había un túnel lleno de música.

[...]

Si no puedo dormir por lo menos puedo gritar... No voy a dar nombres... Pero los di. El tuyo, el primero... Te llamaba a gritos porque te quería explicar, te quería decir que huyeras, que te iban a detener. (pág. 93).

Juan, consciente de su traición, busca una posible reconciliación para liberarse de los sentimientos de culpa que, al igual que Judas, le persiguen. Sabe que él es el responsable de la desaparición de

Antonio, de un pecado que no se puede cambiar y donde sólo existe la posibilidad de tranquilizar la conciencia a través de la aceptación de la culpa para seguir viviendo, pero con dolor. Por ello, busca el perdón a través de la palabra, medio de comunicación y regeneración. Dirigirse a otro directamente, sin intermediarios, es una forma de iniciar un diálogo para lograr ser escuchado con el objetivo de apaciguar las inquietudes que le atormentan. Desde un principio Juan busca purificar su alma y como acto de humildad y, también, de hospitalidad, se lava los pies en presencia-ausencia de su amigo muerto. Al final se introduce en el ataúd dando lugar a una doble interpretación: por una parte, anular las diferencias existentes entre ambos y, por otra, realizar el acto simbólico de morir con y como su amigo.

Estamos en paz, flaquito.

Te juro que fingiré estar vivo hasta la hora de mi muerte. Amén. (pág. 96).

Esta pieza que rememora los recuerdos vitales, afinidades y desencuentros entre dos amigos, termina con el tema de Juan Luis Guerra *Ojalá que llueva café*; una utopía que se asemeja a la amistad entre los dos protagonistas de la obra: la que ha juntado y ha separado a ambos personajes.

ZONA DE TURBULENCIA

La primera versión de esta pieza se escribió en Madrid en julio de 1988 y recibió el título de *El desasosiego* (también ha recibido los títulos de *Percusión* y *Los últimos naufragios*). Con ese título, recibió el Premio de Teatro Centenario de la Caja de Ahorros de Badajoz. Como *Percusión* mereció el Premio Antonio Buero Vallejo en el año 1992 en Guadalajara (España). Como *Paisaje roto*, una versión adaptada para Chile, fue seleccionada para la Muestra de Teatro Nacional de Santiago de Chile, celebrada el noviembre de 2002 en el Teatro Antonio Varas, bajo la dirección de Willy Semler. El diseño escenográfico y la iluminación estuvo a cargo de Guillermo Ganga y el reparto estuvo formado por: Manuel Peña (Ángel), Paulina García (Marta), Rodolfo Vásquez (Gonzalo), Diego Muñoz (Javier), María Elena Duvauchelle (La Abuela), Loreto Leonvendagar (Susana) y Soledad

Henríquez (Pía)³⁸⁰. Años después, en 1996, y ya en Santiago de Chile, fue reescrita como *Zona de turbulencia*. Entre las dos versiones existen pequeñas diferencias en la corrección de algunos diálogos y la eliminación de algunas frases. Los nombres de tres personajes también cambian: Gonzalo se llama Manolo; Javier, Chema; y Pía, Montse. Además, aunque el final es el mismo, en la versión de 1996, que trataremos a continuación, el dramaturgo lo sintetiza y elimina algunos diálogos entre La Abuela y Javier (Chema).

El título nace de una frase de Julio Cortázar (“Es tiempo de ajustarse el cinturón: / zona de turbulencia”³⁸¹), que también prologa la obra y alude al tiempo de crisis y de inestabilidad, no sólo política, sino también socio-familiar que se produce de forma cíclica en todos los aspectos de la vida. De esta forma, Díaz nos presenta un espacio no realista, vacío, sin muebles, donde varias tarimas están colocadas en diferentes niveles y relacionadas entre sí por pequeñas rampas. Ahí parece habitar una familia formada por cinco miembros: los padres, Ángel y Marta, de unos cincuenta años, que se han dejado llevar por la fama y la devoción al trabajo, y como consecuencia han sido aplastados por esquemas sociales y modas pasajeras; sus dos hijos, Chema y Manolo, muy diferentes entre sí; y la Abuela, de setenta y cinco años de edad y madre de Ángel, a quien en ocasiones trata como si todavía fuera un niño. Ella vive un poco de los recuerdos del pasado, de la imagen de su difunto esposo, a quien adora pero quien le fue infiel, hecho que aprendió a ver como un triunfo más que como un desprecio hacia su persona (“Recuerdo que en la vida real, Avelino besaba muy bien; supongo que le habría enseñado una puta francesa. Pero cuando se quitaba los anteojos no atinaba, y me besaba la nariz o la oreja”, pág. 102). Pertenece a una generación donde las ideas políticas tienen mucha importancia, al igual que la religión, y está muy arraigada a unos valores tradicionales y educacionales que parecen estar ya caducos en las generaciones posteriores, como a la que pertenecen sus nietos. Manolo es el mayor, tiene veinticuatro años y se preocupa mucho por su aspecto elegante y aseado.

³⁸⁰ Esta versión fue publicada en *Antología de la perplejidad* (2003) con el título de *Zona de turbulencia*. Nosotros nos acercaremos a la versión publicada en *Los últimos Díaz del milenio*.

³⁸¹ Jorge Díaz: “*Zona de turbulencia*”, en *Los últimos Díaz del milenio*, *op. cit.*, pág. 97. A continuación citaremos por esta edición.

Ha sido buen estudiante, tiene dos másteres y un posgrado y le gusta ganar dinero de manera fácil; por eso es considerado un *yuppy* trepador y oportunista que no tiene reparos en llevarse habitualmente a una chica, Susana, a casa de sus padres para pasar la noche con ella, situación que Ángel y Marta también consienten. Por el contrario, Chema, de veintidós años y de aspecto desaliñado, es un joven amante de la música que, aunque todavía no tiene un empleo, dedica su tiempo a aprender a componer con el sintetizador en un estudio de grabación y persigue el sueño de tener uno propio. Es un enamorado de este arte y por eso no duda en dejar a un lado el sexo y las chicas para entregarse a lo único que le llena de verdad (“A mí lo único que me llena de verdad es la música”, pág. 104). Es un joven maduro, con las ideas claras, que se aleja de ese ambiente de drogas que parece rodear a la juventud de hoy en día (“La nieve te deja idiota. Estoy limpio”, pág. 111). Esta personalidad hace que la relación con su padre sea tensa y problemática, quien ve a su hijo como un vago (“Es imposible hablar con el viejo. Nunca me dirige la palabra. Un día de éstos me va a dar un trauma de incomunicación y capaz que asesine a toda la familia”, pág. 102); sin embargo, Chema, aunque parezca una situación extraña, cree que sólo puede dialogar con su abuela, la única persona que siempre ha mostrado comprensión y respeto hacia su nieto pequeño (“Contigo se puede hablar, pero con ellos no”, pág. 103).

Aunque Ángel y Marta han intentado educar a sus hijos en libertad, con una educación distinta a la recibida de sus padres, las diferencias generacionales son abismales, quizás por el egoísmo que ha desembocado en un caos sin reglas, donde cada uno hace lo que le viene en gana sin preocuparle lo que piensen los demás miembros de una familia, la cual ha dejado de ser considerada como tal.

MARTA. –Cuando eran pequeños nos encantaba que nos chantajearan: “Sólo haré esto si me compran una camisa *Lacoste*, unos vaqueros *Levi's* y unas zapatilla *Adidas*”... Ahora, claro, ya no nos divierte.

ÁNGEL. –Nos humilla.

MARTA. –Haberlo pensado antes. Los educamos y los entrenamos para ser lo que son: jóvenes pragmáticos sin escrúpulos. Tú sabes de eso, ¿no? ¿Cómo se llama tu nueva línea de moda?... “Rabiosamente joven”.

ÁNGEL. –Quise que nuestros hijos fueran libres. No puedes reprocharme eso.

MARTA. –Un año pensabas que lo mejor era la permisividad, que metieran los dedos en los enchufes y se pasaran dos días chillando en lo alto de una escalera rompiendo

el cristal de Murano y rayando cochinadas en las paredes. Al año siguiente prefería la disciplina inglesa. Finalmente, terminaron en un colegio de curas. Tuvieron que hacer la Primera Comunión con pelos en las piernas.

ÁNGEL. –Faltó la etapa de echar los niños al water y tirar de la cadena. (pág. 109).

El mismo padre parece vivir en un mundo muy alejado de su hogar, donde dirige una empresa de publicidad que le absorbe por completo, lo que le lleva a necesitar todo tipo de pastillas para descansar, dormir y trabajar después con más energía. Esto conlleva un distanciamiento en su relación matrimonial con Marta (“No nos hablamos casi, pero no es porque estemos peleados. Lo que pasa es que ya todo está dicho, repetido. Si descubro alguna frase inédita como...” pág. 110), una relación que se ha deteriorado con el tiempo hasta el punto de verse como dos auténticos desconocidos que buscan consuelo en brazos ajenos: Marta con un joven de veintidós años durante su viaje laboral a Nueva York y Ángel con una amiga *hippie* de juventud, Montse, con la que coincide después de treinta años en un desfile de moda joven que él mismo ha organizado. En ella encuentra la forma de acabar temporalmente con el desasosiego que invade su vida y de recuperar una etapa pasada llena de cuestionamientos ideológicos y utopías. Esta situación límite termina con la huida de los padres de la casa familiar y de Manolo en busca de un sentido a sus arruinadas vidas. En casa sólo quedan los únicos personajes que parecían entenderse: la abuela y Chema, quien sigue con su proyecto de insonorizar su habitación para convertirla en un estudio de grabación de maquetas musicales. Este hecho simboliza el aislamiento personal de todos los miembros de la familia, un seres que viven en una auténtica incomunicación (“Estamos sordos hace mucho tiempo y no es por culpa de tu música”, pág. 122) y necesitan disfrazarse con una máscara que han de mantener para sobrevivir en la sociedad en la que habitan (“Yo también me disfrazo. Ahora mismo no sé muy bien con qué máscara ando”, pág. 131). Se trata de seres grotescos, patéticos, vacíos, faltos de verdaderos valores, donde la inmersión en la frenética vida moderna les ha apartado de hallar la única alternativa a su fracaso: el uso de la palabra, del diálogo, como medio para regenerar lo perdido.

Esta obra breve, estructurada en un solo acto, sin división en escenas, fue escrita durante el mes de febrero de 1998 en Concón y Santiago de Chile y no fue estrenada hasta el año 2000 en la sala del Servicio Médico Legal, en la Morgue, lo que añade un nuevo sentido connotativo de la pieza y su alusión a los abusos de la Iglesia a lo largo de historia de Chile. Por otra parte, el epígrafe nos da pistas, nos condiciona para introducirnos en la obra donde Díaz escoge al poeta portugués Fernando Pessoa para prologar su pieza³⁸²: “Dentro de mí hay alguien que me mira. Es mi verdugo y mi víctima”³⁸³ (pág. 167). La cita alude al hombre como ser que lleva a dos extraños dentro de uno, de ahí su ambigüedad, su contrariedad, su conciencia e inconsciente, sus impulsos y su raciocinio.

La acción sucede en un único lugar y el tiempo se corresponde con la unidad de acción y con la duración de la palabra y los hechos. De esta forma, el dramaturgo nos presenta un dormitorio ascético e impersonal, con una cama, un velador, una silla y un crucifijo³⁸⁴. Se trata de un lugar cerrado, incluso con llave, donde se va a llevar a cabo una confesión que parece huir del miedo y buscar la seguridad, que, tal vez, no otorgan otros lugares más adecuados para el acto confesional como un confesionario, una sacristía o un paseo por el jardín. Allí habitan dos hombres, confesor y pecador, El Cura y Él, un médico, y su búsqueda del perdón. Celedomil Goic habla de la “absolución de una culpa indefinida”³⁸⁵. Desde el comienzo de la obra y a lo largo de toda ella, como veremos, se reitera de forma circular y obsesiva la idea de una necesidad de perdón; de tal manera que el conflicto se desarrolla en torno a tres elementos: necesidad de una absolución negada o no, ocultación de la verdad y revelación de la misma.

De vuelta al significado del título, debemos decir que éste hace referencia también a la percepción

³⁸² Sería interesante que los epígrafes con los que Díaz dota a sus obras fueran leídos previamente por los espectadores, bien en el programa de la obra o el alguno de los carteles, a modo de introducción a la representación.

³⁸³ Jorge Díaz: “La mirada oscura”, en *Los últimos Díaz del milenio*, op. cit., pág. 167. A continuación citaremos por esta edición.

³⁸⁴ Cedomil Goic da ideas de cómo representar el escenario, a través del juego de luces y sombras para que el espacio resulte distinto; y la actitud del público, que forman parte de esos participantes intrusos que observan a través del ojo de la cerradura. Véase: Cedomil Goic: “La mirada oscura, de Jorge Díaz”, en Carola Oyarzún L. (ed): *Colección de ensayos críticos: Díaz, op. cit.*

³⁸⁵ *Ibíd.*, pág. 141.

negativa del otro, a la incomprensión, a la idea negativa y falsa de la personalidad de uno, a las falsas apariencias, a la ocultación de la identidad real, a vivir enmascarado; no de uno, sino de ambos protagonistas. ÉL encarna en un principio la fuerza destinataria de la confesión. Se trata de un personaje con dos dualidades enfrentadas y contradictorias: sus hechos y sus palabras. Se considera un místico que busca la unión con el otro; pero se muestra provocativo, violento, ingenioso mordazmente hablando. Rechaza las normas rituales de la confesión, así como, el mismo cristianismo, como el resultado de una infancia condicionada por la religiosidad y que asocia a un olor característico que le traspasa y le culpabiliza.

El mismo olor de las confesiones de mi infancia: sudor ácido, tabaco rancio, cera, incienso y polvo bíblico. Cuando yo era niño, para mí la culpa tenía ese olor. Siempre pensé que Dios no usaba desodorante.

Este olor conocido me traspasa y como al perro de Pavlov me hace segregarse los jugos hormonales del arrepentimiento. Se lo agradezco. Ahora estoy mejor preparado. Podré hablar sin reservas. Este olor hace caer mis defensas y me convierte en un niño atemorizado. (pág. 174).

Seguidor de la vida de otros e intruso de vidas ajenas, hasta la del mismo sacerdote, su culpa va descubriéndose gradualmente según avanza la obra. Él fue cómplice de las torturas y desapariciones del régimen dictatorial vigente, porque no quería estar del bando de los perdedores. Por este motivo, accedía a firmar los certificados de defunción sin leerlos, ni ver los cadáveres. Aun así se considera una víctima también del sistema al igual que los torturados (“Otra víctima del sistema, sólo que en el lado de los represores”, pág. 187); sin embargo, la realidad parece bien distinta. Se confiesa superior a ellos y siente especial satisfacción en los interrogatorios con las torturas y el sufrimiento de los demás (“Durante los interrogatorios sentía una especie de satisfacción, una superioridad malsana de estar por encima de ellos, torturadores y víctimas. Esa es mi culpa. ¡Ahora deme la absolución! ¡Es cosa de vida o muerte!”), pág. 188). Ante tales atrocidades, no duda en querer recibir el perdón de un hombre para morir tranquilo, de la misma manera que él le dio la absolución a un moribundo torturado suplantando la personalidad de un sacerdote. El cura es la persona elegida por Él para que le otorgue de forma total dicha absolución a cualquier precio. No obstante, el sacerdote está suspendido por la

Iglesia y no puede administrar sacramentos. Su delito fue consentir una aventura amorosa con una chica que se quita la vida al descubrir que se queda embarazada de él. Aunque la jerarquía eclesial lo ve como un fornicador, para el cura esta relación significó su verdadero encuentro con el amor de Dios, un acercamiento que le llevó a la más alta plenitud, pero que le abocó a perder su fe más auténtica. Desde entonces vive recluso con la idea, cada vez más insistente, del suicidio, como solución a la cobardía que permitió que ella muriera de una sobredosis de pastillas en la misma iglesia donde se conocieron.

CURA. –Fue una revelación. Descubrimos todas las cosas juntos, como si las hubieran creado para nosotros. La ternura en la piel, las lágrimas de felicidad, la risa en los ojos, la exaltación amorosa... Yo era tan inexperto como ella. Ni ella ni yo nos habíamos entregado a nadie. En cada rincón de su cuerpo Dios me esperaba y hablaba conmigo. Nunca me he sentido tan cerca del misterio de Cristo, ni siquiera cuando consagraba el pan y el vino. (págs. 180-181).

La confesión de las atrocidades consentidas por el médico provoca una transformación en el cura que se aparta de la idea del suicidio para intentar vivir por todos aquellos que en su día agonizaron hasta la muerte (“Después de haber hablado con usted, quiero vivir”, pág. 189).

Esta charla cordial y liberadora en un principio se ha ido convirtiendo en una situación violenta y secuestradora. Díaz crea una tensión que se vuelve cada vez más insoportable a lo largo de todo el texto, y que logra a través de expresiones pasionales y palabras que se van cargando de violencia, una violencia que anularía por sí sola toda capacidad de absolución³⁸⁶. Incapaces de controlarlas, se escapan de la boca de los personajes provocando reacciones extremas. Ni siquiera el contacto físico como forma de comunicación es posible entre estos dos seres, ya que Él, desde su niñez, siente repugnancia y rechazo hacia el cuerpo en sí.

CURA. –Hace un momento, cuando me maniató, estaba templando.

ÉL. –Detesto la violencia física, sería por eso.

CURA. –Es algo más: odia cualquier contacto.

ÉL. –Sí, es cierto.

CURA. –¿Por qué?

ÉL. –No me parece necesario.

CURA. –¿Necesario para qué?

³⁸⁶ La palabra debe ir acompañada, y más en esta pieza, por gestos violentos y marcados silencios que contribuyen al significado completo de la pieza.

ÉL. –Para vivir.
 CURA. –¿Ni siquiera en el amor?
 ÉL. –¿Se refiere al sexo? (*Se ríe*).
 CURA. –Llámelo como quiera.
 ÉL. –No, ni siquiera en el sexo.
 CURA. –¿Y cómo?
 ÉL. –(*Irónico*) Tengo mucha imaginación. En el matrimonio y fuera del matrimonio busco parejas que tengan imaginación.
 CURA. –Será una relación muy pobre.
 ÉL. –(*Sonriendo*) ¿Y quién le dijo que yo quiero relacionarme?
 CURA. –Por lo menos, comunicarse. (pág. 178).

Este duelo a través del lenguaje, en ocasiones de registro alto y tono superior, es considerado un medio de sufrimiento más que una vía en busca del perdón divino. No es más que una lucha a muerte que termina con un forcejeo y la herida de muerte de Él, quien consigue al final, en los últimos suspiros de vida, la absolución que tanto deseaba: “Ego te absolvo peccatis tuis...” (pág. 191). Se termina con estas palabras la confesión, la liberación, para comenzar el reinicio simbólico a una nueva vida en la que parece que volverán a cometerse los mismos pecados.

Una vez más la obra de Díaz se convierte en un proceso para la toma de conciencia de una realidad, donde se descubre la humanidad de sus personajes por muy malvados que éstos sean, víctimas de una sociedad corrompida y que no tienen más remedio que ocultar su vulnerabilidad detrás de una máscara. La alusión a la dictadura y sus consecuencias, como la tortura, el silencio a la hora del crimen, su complicidad y el pecado del mismo crimen, se entremezclan con temas tan actuales que inquietan a la sociedad como el celibato y las transgresiones al juramento hipocrático, en unos personajes incomprensidos con una mirada oscura frente a los designios divinos. Se hallan perdidos sin un ser que les guíe, por ello intentan buscar consuelo en el otro, aunque la ambigüedad del ser humano sea la principal limitación para conocer a fondo a las personas.

LA DIONISEA

Esta obra en un acto, también titulada como *La luminosa herida del tiempo*, surgió de algunos fragmentos del cuento de Bernardo Atxaga (1951) *Declaración de Dorotea* y fue escrita en noviembre

de 1998 para la actriz María Canepa y el director Juan Cuevas, quien introdujo cambios durante los ensayos. Se estrenó el 26 de abril de 2000 por el Teatro Artes en Santiago de Chile.

La pieza está prologada por una cita del escritor y director italiano Pier Paolo Pasolini (1922-1975) que alude a la posesión del cuerpo como construcción de uno mismo, de una parte importante de nuestra propia identidad que nos acompaña cuando, en la vejez, la mente parece abandonarnos de forma intermitente (“¡Devolvedme mi cuerpo! / ¡Es mío, es mío! ¡No es un objeto / que podéis colocar donde queráis! / ¡Mi cuerpo es sagrado y vivo con él!”³⁸⁷). La protagonista, Dionisia, cuyo nombre nos recuerda al personaje mitológico inspirador de la locura ritual y el éxtasis y poseedor de la capacidad de presidir la comunicación entre los vivos y los muertos³⁸⁸, parece una mujer mayor con la vida llegando a su fin. Dionisia dialoga consigo misma en lo que es prácticamente un monólogo. Recurre al lenguaje para retornar al pasado, revivirlo, repasar los momentos más significativos de su vida, sus sentimientos y de la gente que marcó su vida (en este aspecto recuerda a otra de las piezas de Jorge Díaz: *Ligeros de equipaje*). Aunque su memoria se está deteriorando de forma progresiva y olvida aspectos cotidianos de la vida actual, en ella sobreviven las personas y los momentos más importantes de otras épocas, lo que provoca que en su mente ya no se diferencie, en algunas ocasiones, entre la realidad pasada y la ficción (“He sido mala un montón de veces. La primera vez fue con mi primo Antonio que se murió de pasmado a los 12 años. Fue mermando y mermando y lo enterramos en una caja de zapatos. Antes de hacerlo, coloqué un ratoncito vivo en la caja de zapatos, porque él tenía miedo a los ratones y yo no”, pág. 199).

Díaz sitúa la acción en un espacio poco definido, con algunos muebles básicos, sin ventanas y con

³⁸⁷ Jorge Díaz: “*La dionisea*”, en *Los últimos Díaz del milenio*, *op. cit.*, pág. 193. A continuación citaremos por esta edición.

³⁸⁸ Según Eduardo Cirlot, Dionisio es:

Símbolo del desencadenamiento ilimitado de los deseos, de la liberación de cualquier inhibición o represión. Nietzsche llamó la atención sobre la polaridad de lo apolíneo y lo dionisiaco, como extremos del arte y de la vida, atrayendo hacia el orden y hacia el caos y también, en consonancia con el instinto tanático de Freud, hacia la existencia y la eternidad, o hacia el autoaniquilamiento.

Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos*, *op. cit.*, pág. 175.

una puerta que tiene una mirilla como única forma de contacto con el exterior. Allí, en ese espacio cerrado, se hallan la protagonista y su cuidadora, Una Monja, que viste una toca de grandes alas blancas y que tiene en la mano un rosario. Dionisia parece sentirse enclaustrada, para ella el tiempo ha desaparecido (“Desde ese día que hablé con el médico... ¿fue hace años o el lunes pasado”, pág. 197); por ello, rompe la cuarta pared y habla al público como buscando en ellos ese contacto externo que la escuche y comprenda (“Ya sé que está muy mal que les hable a ustedes. Sor Benedicta dice que no existen, que son 'mis visiones', pero yo sé que existen y aprovechando que la monja duerme puedo echar una parrafadita”, pág. 195). También utiliza el espejo para dialogar con su pasado³⁸⁹, de hecho, allí se presentan las personas más relevantes en su vida como su hermana mayor Berta, su jefe en la tienda donde trabajaba y su marido Eleuterio. Desde su niñez parece tener miedo a una muerte que la ronda de manera constante (“Cuando yo era joven, es decir, antes de ayer, solía decir que a mí la muerte no me daba miedo, pero la verdad es que sí me lo daba, sobre todo cuando me acordaba de las personas que he visto morir”, págs. 195-196). Entre esas personas se encuentra su padre, capitán de la marina mercante que murió en un naufragio (“Estoy sumergido, con algas en los ojos. Los peces habitan mi calavera, pero todavía canto, Dionisia...”, págs. 205-206). Él también dialoga con su hija a través del espejo para hablarle sobre una pequeña brújula para dirigir su camino, un objeto que era el tesoro de su hermana Berta y que era considerado por Dionisia como un pequeño corazón que te puede llevar a cualquier parte. Desde ese momento se genera en la protagonista una fuerte envidia hacia su hermana que se convierte en un odio violento por ser la preferida de su padre. Aunque desde entonces desea la muerte de Berta, que al final muere de un cáncer de mama, su venganza llegará cuando Dionisia seduzca a Eleuterio y se case con él.

Nunca te quise, Berta. Tenía cinco años y ya sabía que eras mi enemiga. El papá te quería a ti porque eras la mayor, la más bonita, y te llevaba a andar en lancha por la bahía. Yo me quedaba en el muelle y deseaba que la lancha se hundiera, que se ahogaran los dos, que te murieras. Cada día te mataba de una manera diferente. Y luego resultó que te ayudé, que te libré del puñado de huesos que fue mi marido. (pág. 204).

³⁸⁹ Véase la influencia de *Alicia en el país de las maravillas* (1865), de Lewis Carroll (1832-1898).

Su amado Eleuterio, al igual que otras personas que se han cruzado en su vida como su primo Antonio, su compañera de trabajo o su jefe, murió de una larga enfermedad degenerativa de los huesos, los cuales, ella decía, “se le quebraban como ramas secas” (págs. 203-204). Parece que la dama negra de la muerte ha acompañado a Dionisia a lo largo de toda su existencia y ha contagiado a todos aquellos que la rodeaban para acabar con sus sueños y transportarlos a una realidad de muerte en vida. Hasta la misma monja que cuida de ella, ha pasado del éxtasis místico vocacional, con carácter sensual y erótico, a las babas de viejos.

¿Crees que yo quiero estar donde estoy?

¿Crees que hay alguien que no quiera escapar de su piel?

¿Crees que alguien puede librarse de sus recuerdos?

A mí me trasportaba el incienso de la iglesias en penumbra, soñaba con levitar sostenida por la música del órgano y el perfume asfíxiante de las flores del altar mayor... Yo confundía mis ansias ante el desnudo de los Cristos agonizantes con arrobos místicos.

Con jadeos en la garganta me gustaba lamer la muerte en las imágenes. Quería clavarme en los santos maderos y no sabía que era el agujón del deseo al no poder acariciar hasta el éxtasis esas carnes maltratadas. [...]

Ahora esos besos agónicos del hombre crucificado se han transformado en babas de viejos, olor a desinfectante y tacto de sepultura.

Y, ya ves, aquí estoy, echando insecticida para las cucarachas. Ese fue mi sueño y éste mi despertar. (págs. 207-208).

A Dionisia sólo que queda pasar el resto de su existencia en ese geriátrico que para ella es pura pesadilla, un lugar para hallar el perdón y el arrepentimiento antes de morir. El espectador, al igual que la protagonista, ya no puede diferenciar la realidad de los recuerdos contados de la ficción; además, las pastillas hacen que la protagonista confunda todo en su memoria. Sin embargo, únicamente la relación de amistad con Ramiro, un interno inválido como ella, será su posible salvación. De nuevo la palabra actúa como medio para crear la realidad y la esperanza. Ambos juegan cada semana a preparar una escapada imposible para conservar la ilusión de un futuro largo y mejor que nunca llegará. Entre ellos nace un amor de juventud al final del camino que les hace sentir y conservar la ilusión de una vida que tiene que terminar.

RAMIRO. –Cuando te toco como ahora, lo sé.

DIONISIA. –¿Qué sabes?

RAMIRO. –Que eres real.

DIONISIA. –Ramiro...

RAMIRO. –¿Qué?...

DIONISIA. –Tenemos toda la vida por delante. (pág. 214).

IV.3.3. *LA ORGÁSTULA Y OTROS ACTOS INCONFESABLES*

En esta antología de teatro breve, publicada en el año 2000, Jorge Díaz recoge doce obras en un acto escritas o revisadas, en su mayoría, en la década de los noventa. Cada una de ellas es un ejercicio de intensidad, síntesis y pasión, en las que el dramaturgo chileno sabe crear una poética interna de tensiones inmediatas que le otorgan un valor añadido al texto. Aunque algunas de ellas ya han sido tratadas en apartados anteriores, nos referimos a *La isla*, *El génesis fue mañana*, *La orgástula* y *Muero, luego existo*; a continuación analizaremos las otras piezas que completan el libro: *Andrea*, *Epitafio para un zapato enterrado vivo*, *Winnipeg*, *El confín de la esperanza*, *Cuarteto desafinado*, *Antes de entrar dejen salir*, *Federico*, *el niño que cumple 100 años*, *Razón de ser* y *El naufragio interminable*. En todas ellas, Díaz nos presenta los diferentes caminos a la soledad. Encontramos personajes en un mundo, caótico y destruido, que les resulta desconocido y cuya incomunicación con sus semejantes les conduce a la más absoluta individualidad, a veces como consecuencia de la violencia, la violación, el desamor o el desarraigo de un exilio impuesto inevitablemente. Algunos buscan la solución más inmediata para ‘sobrevivir’ en las drogas, el juego reiterativo o el exhibicionismo puro del suicidio público; sin embargo, para otros queda todavía un resquicio de esperanza: la búsqueda de la auténtica comunicación. El lenguaje es visualizado como el único medio fructífero para enfrentar la soledad y la muerte, para sentirse vivos en ese encerramiento perpetuo, para mostrar al mundo tal y como son.

ANDREA

La pieza trata el tema de la quiebra de generaciones, similares en su juventud, pero que se distancian con el paso del tiempo y se encuentran perdidos en un mundo que les es desconocido y

distante. Como dice el verso de Vicente Huidobro, que prologa la obra, “Aquí comienza la tierra de nadie”³⁹⁰. *Andrea* fue escrita en la primavera de 1983 en Madrid. Un año más tarde la pieza fue transformada convirtiéndose en la obra de dos actos *Las cicatrices de la memoria*. Con el título de *Los jardines sumergidos* recibió el Premio de Teatro Breve en el VI Certamen Literario de Santurce, Bilbao, en 1989. Al año siguiente fue publicada por el Ayuntamiento de Santurce con otras obras premiadas en el certamen. Posteriormente, en noviembre 1994, *Andrea* fue corregida en Santiago de Chile y hasta el momento esta versión no ha sido estrenada.

El dramaturgo nos presenta la pieza en un espacio vacío, nada convencional, donde la iluminación es el único efecto que marca los cambios de atmósfera y de tiempo. Allí se nos presenta Clara Vásquez, una mujer de unos cuarenta y cinco años de edad; está muy nerviosa porque busca desesperadamente, junto a su marido Fernando, a su hija Andrea, quien por algún motivo, parece haber salido de casa más temprano de lo habitual y sin decir a nadie dónde iba.

Andrea es una adolescente de dieciséis años sensible y responsable, brillante en los estudios y capaz de expresar su opinión en temas como la política y la religión. No obstante, es incapaz de expresar sus emociones y abrirse a los demás para experimentar y equivocarse. El director del colegio la describe como “un poco escéptica, como si tuviera cuarenta años” (pág. 72). Su madre se empeña en considerarla como una “adolescente tranquila, madura, en la que se puede confiar absolutamente” (pág. 71); pero, sin darse cuenta, su familia la trata como la niña que ya no es (“Quizás ya no es una niña y no nos habíamos dado cuenta”, pág. 70). Sólo su abuelo Matías, el padre de Clara, parece conocer más a su nieta que sus propios padres. También su generación se enfrenta a la de su hija quien no duda en considerarlo un ser molesto e insoportable, que sigue dando lecciones que no son otra cosa que la conciencia de sus fracasos pasados.

Clara y Fernando forman un matrimonio progresista a punto de quebrantarse; buscan una educación liberal para su hija no basada en los tabúes y prejuicios que ellos vivieron; una educación

³⁹⁰ Jorge Díaz: *Andrea*, en *La orgástula y otros actos inconfesables*, Santiago de Chile, RIL Editores, 2000, pág. 67. A continuación citaremos por esta edición.

que se contraponen también a la inculcada por el abuelo, donde el respeto, el autoritarismo, el orden y la intolerancia son valores para ellos ya caducos que no hay que enseñar. Poco a poco la nueva generación se va alejando de manera progresiva y se vuelve imprevisible y contradictoria para unos padres que siempre creyeron que hacían lo correcto. Ciegos a la realidad que vivían, nunca se pararon a pensar que las locuras de su juventud podrían ser realizadas por su hija y que todo aquello en lo que creían y defendían ha desaparecido, ha dejado de tener importancia para unas personas que no quieren mirar al pasado, ni mucho menos al futuro.

La diferencia generacional abismal entre Andrea y sus padres, que tiene como trasfondo el proceso del golpe militar chileno, es la verdadera causante de la fuga de Andrea. Este acto de rebeldía, para ellos incomprensible al principio, les hace reflexionar y realizar un autocuestionamiento severo: con los años han entrado a formar parte del sistema socio-cultural contra el que lucharon en su juventud. Así descubren que Andrea, rodeada por la soledad, terminó refugiándose en un mundo que les resulta totalmente desconocido.

Al final la historia de siempre se repite, su huida no es nada especial para la policía ya que cada día se producen más de cincuenta casos de desapariciones de adolescentes. Detrás de la máscara de la normalidad de su casa de muñecas, de una joven ejemplar, formal y aplicada, se esconde un lado oscuro vinculado con la adicción a las drogas (“Que sepa álgebra y biología no significa que no se acueste con un marihuanero y se largue por ahí de parranda”, pág. 78); hecho propio de una generación que está bajo su influencia peligrosa y sus consecuencias y donde el colegio ya no es un lugar seguro apartado del tráfico de estupefacientes (“Las salidas de los colegios están llenos de traficantes. Estamos vigilando este colegio hace varias semanas”, pág 77).

A través del policía, Clara y Fernando van descubriendo esa realidad, desconocida e ignorada por ellos, a la que está vinculada su hija; una forma de huir de ese mundo que la agobia sobre sí: la familia, el colegio, la juventud; que le ha atrapado, pero del que busca liberarse mediante un breve contacto por teléfono con sus padres y en el que guardar silencio. Al final sólo queda la destrucción de tres

generaciones: Matías agoniza en el hospital; Clara y Fernando quedan destrozados y en la más absoluta soledad; y Andrea es encontrada muerta en uno de los caminos de la droga. Una medalla con sus iniciales y una carta agonizante son sus únicas pertenencias.

Siento que he vivido mil años. La memoria es lo primero que se pierde. A veces tengo que mirar la medalla para acordarme de mi nombre.

Tarde o temprano tenía que llegar aquí. ¿Sabes por qué?... Porque aquí no hay caminos. Eso es lo que buscaba. Odio los caminos transitados.

Aunque la arena me cubra seguiré libre. La luz me traspasa las sensaciones, como si tuviera ojos en todo el cuerpo, lenguas hasta en la yema de los dedos. El desierto se mueve como olas. Todo parece reseco, pero está lleno de pólenes salvajes, de agua subterránea, de vida escondida.

Espero hace tres días que vengan a buscarme. Me venderán un poco de vida. Sólo he visto, a lo lejos, cabras y delfines. Debe ser un espejismo.

Dejo de escribirte porque cualquier gesto, cualquier pensamiento, romperá esta sensación que me disuelve, me evapora.

Todo se puede alcanzar, mamá, hasta lo maravilloso. A lo lejos se escucha el ruido de un motor que se acerca. Quizás sólo sea la lluvia imposible. Seguiré esperando que lluevan flores.

Un beso.

Andrea. (pág. 88).

En definitiva, esta pieza va más allá de las circunstancias históricas de un país para convertirse en un conflicto universal de actualidad con una enorme carga poética. Además, como afirma Eduardo Thomas: “la rebeldía de Andrea, su necesidad de libertad, de trascendencia y comunicación sintetizan la idea del teatro de Jorge Díaz, para quien arte y vida coinciden en su exigencia de renovación constante, de búsqueda y encuentro de posibilidades para existir”³⁹¹.

EPITAFIO PARA UN ZAPATO ENTERRADO VIVO

Esta breve pieza en un acto constituye un diálogo humorístico entre dos suicidas que representan la soledad y la frustración del hombre moderno. La primera versión fue escrita en Madrid en el verano de 1987 y apareció publicada en la revista valenciana *Art teatral* en el otoño de ese mismo año. En 1990 también se publicó en el libro de Zenia Sacks da Silva y Nora de Marval: *Experiencias: lectura y cultura*. Ha sido traducida al inglés. La versión que se incluye en la antología *La orgástula* fue

³⁹¹ Eduardo Thomas Dublé: “Jorge Díaz: poética del misterio y del amor”, en Jorge Díaz: *La orgástula y otros actos inconfesables*, op. cit., pág. 20.

escrita en noviembre de 1995 y revisada en noviembre de 1999.

En la balaustrada de un puente, que cruza el escenario de lado a lado, dos hombres, Sabino y Arsenio, se observan disimuladamente desde cada uno de los extremos. Uno de ellos fuma un cigarrillo, el otro, en cambio, mira el reloj. Entre ellos se inicia una conversación basada en el respeto y la cortesía, que pronto y de manera inesperada, adquiere un tono violento, impertinente, incómodo y descortés; puesto que, cada uno de ellos, reclama para sí el espacio en el que se hallan para llevar a cabo la acción que piensan realizar: el suicidio. Se trata de dos seres muy diferentes entre sí, que se molestan. Sabino es un hombre metódico, que tiene la necesidad de ordenar todos sus recuerdos y pensamientos antes de efectuar su acometida. No le importa que le miren ya que siempre ha sido ignorado e invisible para la sociedad en la que vive; por ello, con este acto busca el tumulto, la expectación de un público, que puede que no sea tal.

Creo que nadie me ha mirado dos veces. Mi madre me dejaba olvidado en todas partes. Desde niño empecé a darme cuenta que era invisible para los demás. Se tropezaban conmigo porque no me veían. Las mujeres con las que hice el amor bostezaban en la cama creyendo que estaban solas. No me casé por eso. Ayer, cuando fui a la oficina, encontré a otro en mi silla. Me miró sin verme y agitó la mano como si espantara una mosca. Fui a protestar al jefe y éste me dijo que debía tratarse de un error, porque nunca me había visto antes, que yo no pertenecía a su Departamento.

Y ahora, cuando por fin iba a conseguir que se fijaran en mí, cuando yo podía organizar un tumulto, quizás un desastre, usted viene y me dice que pasarán por mí sesenta autos por minuto y me dejarán convertido en una sombra de asfalto³⁹².

Arsenio, en cambio, es un hombre al que le han observado bastante desde todos los ángulos: fue un actor al que le gustaba ser admirado (“Desde muy joven sentí la compulsión de exhibirme y lo conseguí en un escenario. Durante toda una función la gente no separaba los ojos de mí. Llegué a ser muy popular”, pág. 113); pero, un día, como a todos, la inseguridad y la angustia llegó a su vida: envejeció.

ARSENIO. –Para mí, no; para mí fue una tragedia. Las arrugas, las canas, la calvicie, mi cuerpo... una ruina.

Me dominó la inseguridad, la angustia. Me escondí detrás de una peluca, de unos anteojos oscuros, me maquillé para ir por la calle, hasta transformarme en un ser patético. La gente siguió mirándome pero con compasión, se reían de mí. (pág. 114).

³⁹² Jorge Díaz: “Epitafio para un zapato enterrado vivo”, en *La orgástula y otros actos inconfesables*, op. cit., pág. 113. A continuación citaremos por esta edición.

Por ese motivo, Arsenio encuentra en el acto del suicidio público exhibicionismo puro, matarse debe ser algo íntimo, “como hacer el amor, como defecar” (pág. 111). Significa, para ellos, la única solución posible a esta sociedad deshumanizada donde el ser humano carece de importancia (“Como le digo, se tiró y los autos pasaron sobre él sin detenerse ni tocar siquiera la bocina, nada. Fueron laminando el cuerpo poco a poco, hasta que sus restos se integraron al asfalto”, pág. 112); y la muerte es considerada como un hecho absurdo y ridículo que produce indiferencia en el prójimo. Sin embargo, nace entre ellos una amistad que les lleva a planear con todo tipo de detalle sus suicidios. De esta conversación, de este juego compartido con el otro, de sus narraciones y actuaciones, se percatan de la presencia salvadora y liberadora de la palabra que, no sólo te permite ser recordado en forma de nombre propio o epitafio (“POR FAVOR, QUE ALGUIEN ME CUENTE DE NUEVO MI VIDA, PORQUE YO NO ENTENDÍ NADA”, pág. 114), sino que te lleva a defender el derecho de los zapatos a no ser enterrados vivos junto a sus inseparables suicidas.

WINNIPEG, EL CONFÍN DE LA ESPERANZA

Esta obra, con una enorme carga histórico-social y que guarda semejanzas con la pieza *Ligeros de equipaje*, está dedicada a Jaime Ferrer, una de aquellas personas que atesoraron la memoria del Winnipeg, el barco que llevó a exiliados españoles a Chile, bajo la organización del poeta Pablo Neruda. Como afirma la protagonista de la pieza en palabras del poeta chileno, “la palabra Winnipeg es alada. La vi volar por primera vez en un atracadero de vapores cerca de Burdeos. Era un hermoso barco viejo, con esa dignidad que dan los siete mares a lo largo del tiempo”³⁹³. Esta obra, con un gran tono poético, fue escrita y estrenada en Santiago de Chile en 1997 por la Compañía La Ventana, con Mayté Fernández, Ana María Parra y la dirección de Raúl Rivera.

La acción transcurre en la habitación de una pensión barata, digna y convencional, del barrio

³⁹³ Jorge Díaz: “Winnipeg, el confín de la esperanza”, en *La orgástula y otros actos inconfesables*, op. cit., págs. 133-134. A continuación citaremos por esta edición.

bohemio de Bellavista (Santiago de Chile), cincuenta años después del viaje de 1939, año en el que la joven protagonista catalana, Carmina, tenía veinticinco años. Ahora, ya siendo una anciana, rememora poética y dolorosamente su propia existencia como huérfana de inmigrantes que viajó en la epopeya del Winnipeg. Descubre así que siempre ha estado bajo el signo del amor, lo único que le ha dado sentido a su vida.

A través de la conversación telefónica con una de sus amigas, Roser, Carmina se presenta y nos informa de su recién llegada a Chile, el país que le acogió como refugiada; un regreso que sucede en un mes conflictivo para cualquier habitante del país andino: septiembre, “el mes de los buenos y malos” (pág. 123). Roser es una hermana de la infancia con la que todavía mantiene una cierta complicidad que se vislumbra en los juegos infantiles que recuerdan y comparten. Se trata de fórmulas rituales que hacen referencia al deseo de asentarse en un determinado lugar y olvidar la huida, la necesidad de desaparecer o morir (“Aquí me quedo / ya no me muevo. / Aquí me instalo / pata de palo. / Esta es mi casa / con cuatro latas”, pág. 123).

Esta conversación da pie para que la protagonista entable un diálogo con sus recuerdos, materializados en ella misma de joven. De esta manera descubrimos los secretos más profundos de su pasado: el miedo y el deseo de alcanzar la frontera francesa de Port Bou para escapar de la guerra civil española y de las represalias por ser una familia republicana. En su huida únicamente pudo llevarse un piano de juguete, un mapamundi y algo imprescindible de ropa.

CARMINA. —¿Qué puede uno llevar consigo cuando no ha tiempo de nada, cuando el miedo paraliza los brazos, cuando la gente a tu alrededor arroja por los caminos muebles, colchones, armarios, bultos atados con cuerdas?... ¿Qué es lo indispensable para sobrevivir?... ¿Quizás esa bufanda y ese gorro?

[...]

No, no llevamos armas, ni granadas. Tampoco oro ni documentos. En realidad, no llevamos nada. (pág. 125).

Desde ese instante, siempre viaja con una maleta de cuero duro que sobrevivió, al igual que ella, “a todos los registros, a todas las fronteras” (pág. 126); y en la que guarda una bandera republicana que simboliza la unión con el recuerdo de su padre. Él constituye uno de sus últimos recuerdos del

otro lado del Atlántico. Carmina nunca podrá olvidar su triste adiós a un padre al que llevaron en un camión a un campo de refugiados y que murió en la enfermería, un hombre que “camina por un mar abierto hacia los campos cerrados. Silencio. Alguien grita un nombre, alguien tose... No pasa nada. Son los hombres que han perdido la guerra. Caminan hacia ninguna parte” (pág. 127). Tampoco volvió a ver a su madre, quien, para asegurar el viaje de su hija hacia la libertad, le cedió su propia documentación y salvoconducto.

De esta manera, la protagonista inicia el viaje del exilio y la sensación de no sentir como propia la nueva tierra, porque no dejan que sea así. Las fronteras parecen desconfiar de uno, te desarraigan, te convierten en un ser itinerante y desvinculado, que, debido a múltiples circunstancias, siempre te vuelven a expulsar de cualquier país; como en 1976 después de varias décadas ligada a Chile y donde estaba vinculada al Teatro Experimental cosiendo los trajes para las funciones.

CARMINA. –Todos los destierros son iguales. Ni siquiera cambian las palabras. Tampoco estaba mi padre conmigo cuando salí de Chile hacia el exilio en el '76. Si alguien me hubiera cantado en el oído, si hubiera sentido un corazón tan cerca del mío, todo habría sido fácil. Pero no lo fue.

En todas las fronteras había un ojo desconfiando, una cabeza que niega.
“Sólo está autorizada para permanecer aquí 3 meses”... “No está autorizada para trabajar”... “No tiene la documentación en regla”... No puede arrendar una vivienda”...
¿A dónde ir?... El planeta Tierra tiene tan pocos escondrijos seguros. (pág. 128).

La vida de Carmina ha estado marcada por las despedidas: la de sus padres; la de Aitor, su primera experiencia sexual; la de sus amigos, tanto los chilenos como los españoles. Con el tiempo ella misma ha creado para sí la sensación de huir de ese ambiente que la expulsa a vivir sin aire (“Yo no huyo, en realidad me empujan, me cierran las ventanas. ¿Cómo se puede vivir sin aire?”, pág. 126), que la cambia continuamente, pero que en el fondo sigue siendo la misma niña de siempre que dejó su tierra natal (“Ya ves cómo cambié y, al mismo tiempo, sigo siendo la misma”, pág. 126).

Ahora, en la soledad de esa pensión evoca los momentos más significativos de su vida, mientras el teléfono es el único instrumento que la vincula con una realidad presente llena de homenajes y conmemoraciones que, para ella, parecen carecer de sentido. Su vida ha sido un “cuento que termina en un sueño. La historia una serpiente que se muerde la fábula y el viajero es cronista de la realidad

y el misterio” (pág. 143). Aunque las circunstancias histórico-sociales le han hecho desaparecer y perder por el camino a familiares y amigos, Carmina está segura de que esta nueva llegada a Chile será diferente: ahora, otra vez, de nuevo, la vida, como entonces, en el Winnipeg, está empezando. El confín de la esperanza está aún por vislumbrarse.

CUARTETO DESAFINADO

Esta obra está compuesta por cuatro cuadros breves dedicados a cuatro mujeres muy diferentes entre sí que, a través del monólogo, narran al público sus problemas y sus sentimientos más íntimos. Los cuadros recuerdan al estilo absurdista de la primera época del autor donde el erotismo y el humor negro también están presentes. *Desconcierto de cuerdas* fue el título original y fue escrita en Santiago de Chile en 1997. La versión resumida (sólo tiene 4 de los 10 cuadros) fue corregida en 1999 y recogida en la antología *La orgástula* con el título de *Cuarteto desafinado*.

El primero de ellos está titulado como *Consuelo staccato con variazioni* y se trata de un monólogo en el cual una mujer, sentada junto a una mesita redonda y pequeña de una cafetería, nos cuenta cómo un repentino y ridículo picor de ombligo termina con su matrimonio. La protagonista, como se siente incapaz de encontrar una solución a ese picor tan desagradable, decide ir a un médico, quien con gran imprecisión le dice que podría ser “el jabón, una hernia umbilical, un herpes, una falta de irrigación periférica, una crisis de stress y también puede que no tenga absolutamente nada”³⁹⁴. En cambio, el psiquiatra concluyó que su problema estaba relacionado con la falta de atención y la autoestima, lo que la llevó a un Taller de Sanación Esencial donde prometían el descubrimiento de la misión vial y los dones astrales, así como la exaltación de la Sagrada Presencia femenina en el áurea, subliminando la menopausia. Sin embargo, la realidad fue terminar con un dolor de huesos y cabeza, además de empezar a despellejarse la nariz. Esto último resultó ser la necesidad de cambiar de piel a una nueva personalidad, por lo que dio la bienvenida a la Terapia Floral y al Aura Soma. El ombligo dejó de

³⁹⁴ Jorge Díaz: “*Cuarteto desafinado*”, en *La orgástula y otros actos inconfesables*, op. cit., págs. 147-148. A continuación citaremos por esta edición.

picarle, pero Pablo, su marido, se marchó de casa.

Ante tanta tensión, acudió al Masaje Yóguico y la sanación natural Reiki para relajarse. Buscó la energía existencial a través de la trompa de Eustaquio, lo que la obligó a dejar el trabajo y terminar con una inflamación de la última vértebra sacra que la podía dejar inválida. Se incorporó a un grupo de Tai Chi y Radioestesia Radiónica, donde conoció al hombre de manos sanadoras y lengua placentera, que bebe jugos macrobióticos de berros y puerros; un salvador que la mantiene sobresaltada, apasionada y desconcertada y que le vuelve a producir ese, ya no tan desagradable, picor de ombligo.

La protagonista del segundo cuadro, *Amanda Appasinato*, es una podóloga impecable y metódica, algo fetichista, a quien le apasiona su trabajo. Su monólogo nos cuenta la relación que mantuvo con un pie diferente: “No era un pie cualquiera, de los que estoy acostumbrada a ver todos los días. ¡Era este pie! (*Mira el modelo de pie que tiene en la mano*) y estaba completamente desnudo, no él, sino el pie. La desnudez de su pie era turbadora, totalmente erótica. El primer ortejo -el dedo gordo, como lo llama la gente vulgar- era largo, hermoso, erguido y desafiante. Nunca había visto nada semejante” (págs. 151-152). Nació así una pasión erótica pedestre que la devoraba por dentro y la hacía gemir: algo irracional, casi destructivo. Amanda cayó en una inexcusable debilidad de suspiros y jadeos que terminaron con el adiós definitivo al pie más erótico que jamás se haya descalzado nunca. Claro está, estaba casado. Ahora, después de tanto tiempo, no está sola; le quedan los recuerdos, una copia del yeso de su pie y un relicario que lleva siempre colgado del pecho: “la uña encarnada que le corté la primera vez que nos vimos” (pág. 153).

Jimena Dolce espressivo, el tercer cuadro, es un diálogo monodireccional de la protagonista femenina, una prostituta, con alguien que, supuestamente, se encuentra acostado al otro lado de la cama. Jimena es una mujer que durante muchos años ha mantenido una relación sexual con un general

admirado y respetado por todos, pero que, en la intimidad de un cuarto, la trata como un objeto a su antojo el cual es fácil de dominar por su condición de histérica reprimida (“Siempre somos nosotras las histéricas o las reprimidas; ustedes son dioses magnánimos que nos envían al brujo de la tribu para que nos quite el pasmo”, pág. 154). Entre ellos se ha establecido una forma muy castrense de hacer el amor, basada en uniformes militares, estrategias, paradas, maniobras bélicas, marchas marciales; un secreto compartido muy particular que poco a poco se ha ido debilitando. Se ha creado una distancia entre ellos como consecuencia de la rigidez y el autoritarismo de una relación donde las condecoraciones después del acto sexual la transforman en algo repetitivo y rutinario que agota a cualquiera, y más a una mujer complaciente. Al final, no sabemos si está ensayando su adiós definitivo o ya ha alcanzado las fuerzas necesarias para decirle a la cara: “De ahora en adelante, búsquese a otra para que le toque la trompeta. ¡Rompan filas!” (pág. 157).

El último cuadro, *Marilyn Largo molto espressivo*, escenifica la conversación telefónica de un travesti con el contestador automático de Aurelio, su amante, quien le ha abandonado para casarse con otra, Pamela, otro travesti. Esta situación provoca en él un estado de depresión e insomnio donde la única solución admisible parece el suicidio. Encerrada en su cuerpo masculino, ella siempre había soñado con la 'normalidad' propia de una mujer felizmente casada (“Tener un hombre propio, que me calentara con prepotencia en las largas noches de invierno. Yo era una mariposa deslumbrada por la trampa de la seguridad, la fidelidad, la libreta de ahorros a plazo”, pág. 159); sin embargo, ahora la soledad y la decepción han invadido su vida, provocándole unos sentimientos que la corrompen por dentro a la vez que la hacen sentirse viva. Llena de rabia quiere romper esa relación atormentada, destrozarse la vida de su amante y suicidarse al estilo de una actriz hollywoodiense de ésas que tanto admira; pero, al final sólo le quedan las fuerzas necesarias para algunas sesiones de humillaciones compartidas con un psiquiatra de origen argentino y la posibilidad de dejar la puerta abierta a un encuentro sexual, sólo sexual, con su 'amorcito'. Eso sí, aceptando cualquier tipo de tarjetas de crédito.

ANTES DE ENTRAR, DEJEN SALIR

Esta pieza, que nos recuerda al estilo absurdista de sus primeras obras, fue escrita en diciembre de 1999 y estrenada en noviembre de 2002 como un proyecto financiado por el FONDART (Fondos de Cultura del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile). Nació de las ideas y los textos de humoristas como Chumy Chúmez, Tip y Coll (pareja humorística formada por Luís Sánchez Polack, 1926-1999, y José Luís Coll, 1931-2007), y del escritor Manuel Vázquez Montalbán. El título hace referencia a una norma de cortesía y educación social que cada vez parece estar más en desuso en un mundo, como el planteado por Díaz en la pieza, donde la deshumanización y el sentimiento devorador están muy presentes.

En el escenario únicamente hay dos sillas, una frente a la otra, simulando el compartimento de un tren. En una de ellas vemos a un hombre con un saxo entre las piernas, en la otra una monja con hábito hasta los zapatos con muchísimos botones. Nunca se acercarán, ni se tocarán; aunque en sus diálogos digan lo contrario. Aún así parecen representar el erotismo y el recatamiento. Tampoco poseen nombre propio que les identifiquen, ni lo desean. Esto subraya la falta de personalidad e individualidad de estos dos seres pertenecientes a una sociedad moderna y deshumanizada (“odio los nombres, separan mucho a las personas. Todos deberíamos llamarnos de la misma manera. A usted también la llamaré Leopoldo. Es algo más que tendremos en común”³⁹⁵).

Desde un principio se inicia entre ellos una atracción sexual distante donde el lenguaje surge sin la intención de comunicar absolutamente nada. Se hablar por hablar, las palabras son lanzadas al aire para mantener una situación normalizada y establecida de manera formal por la sociedad. El autor vuelve a la distorsión grotesca del lenguaje y, por ello, nos encontramos con vocablos que adquieren un nuevo significado connotativo, diferente, transgresor e invertido a lo esperado por el espectador, a la vez que crea situaciones absurdas con resultados ilógicos. Este estilo improvisado e intercambiable contiene palabras procedentes del mundo publicitario (“Lavaré todas las manchas

³⁹⁵ Jorge Díaz: “*Antes de entrar, dejen salir*”, en *La orgástula y otros actos inconfesables*, op. cit., pág. 166. A continuación citaremos por esta edición.

sospechosas con Omo, biodegradable y suavizante”, pág. 168), juegos lingüísticos tradicionales que terminan en forma de pareado y que adquieren un significado erótico (“Caliente, caliente, como el aguardiente”, pág. 168), canciones infantiles en las que se cambia una palabra por otra de similitud fonética (“Tengo, tengo, tengo, / tengo tres orejas / en una cabaña. / Una me da leche / otra me da lana / y otra el cerumen / para la semana”, pág. 185), frases religiosas distorsionadas (“Bienaventurados los verdugos, porque sin ellos no habría víctimas”, pág. 176), la inversión de palabras no consideradas en un principio como despectivas y obscenas (“Por el tuétano. Su substancia erótica está escondida en la médula. Tengo que ir más allá de los tendones, alcanzar el radio y el cúbito. [...] ¡Basta de palabras obscenas!”), pág. 168), frases atribuidas a personajes famosos que en un nuevo contexto cambian de sentido (“Yo soy yo y mi circunstancia”, pág. 173), la utilización de otras lenguas (“Yo soy un self made man”, pág. 173) la presencia de palabras malsonantes dentro de una conversación formal (“En realidad soy un hijo de puta, para servirle”, pág. 173) y diálogos basados en refranes populares con algún otro guiño a obras anteriores del autor:

ELLA. –Cría cuervos y te sacarán los ojos.

ÉL. –Al ojo del amo engorda el caballo.

ELLA. –A caballo regalado no se le mira el cepillo de dientes. (pág. 183).

y que se entrelazan teniendo en cuenta el sentido fonético de las palabras y no su significado contextual, por lo que no comunican y producen una sensación de caos y desgaste verbal.

ELLA. –Los gatos no ladran. Esos son los ladrones.

ÉL. –Los ladrones son los verduleros. ¿Sabe a cómo cobran las papas?

ELLA. –¿Las cobras o las papas?

ÉL. –Las papas.

ELLA. –¿Vivas o muertas?

ÉL. –Vivas son más caras.

ELLA. –Máscara es lo que debería usar usted. Es muy feo. (pág. 183).

Ante esto el espectador no encuentra ya ilógico que este lenguaje se halle acompañado de situaciones absurdas y dispares entre sí (MONJA. –¿No se da cuenta?... Estoy embarazada. Dentro de un momento daré a luz”, pág. 169), así como la realización de actos que, fuera de este contexto, resultarían dolorosos y grotescos.

MONJA. –Por todas estas cosas que pasan, no me gusta nada viajar. O das a luz o se te olvida el paraguas. Bueno, ya está. ¿Dónde está nuestro hijito?

SAXOFONISTA. –Lo tiré por la ventanilla.

MONJA. –¿En serio?

SAXOFONISTA. –Sí, olía a yogurt rancio a pañal desechable.

MONJA. –Alguien lo recogerá. A la gente le encanta buscar desperdicios en la línea del tren. Es mejor así: ya no tendré que darle explicaciones a mi Obispo. La última vez, cuando los mellizos, se puso histérico. (pág. 171).

Sin embargo, en este viaje sin fin a ningún lugar, a la espera de encontrar la razón de ser de nuestras vidas, el lenguaje se convierte en el instrumento que nos hace soportar el tedio y, de manera inesperada, dota a los personajes de momentos de indudable claridad filosófica existencial sobre la identidad del hombre en su camino vital.

MONJA. –(*Sentándose*) Qué extraño. Cuando me subí a este tren tuve un presentimiento.

SAXOFONISTA. –¿Qué presentimiento?

MONJA. –Que el viaje no terminaría, que no llegaría a ninguna parte.

SAXOFONISTA. –¿Y qué vamos a hacer usted y yo en este viaje tan largo?

MONJA. –Dios dirá.

SAXOFONISTA. –Ulises lo somos todos. ¿Ha reflexionado alguna vez sobre un viaje tan trágico? Ulises regresa a sí mismo. Regresa al templo donde ha dejado su identidad y merece el pequeño premio de que su hijo lo reconozca. A mí me daría miedo y asco viajar tanto para descubrir que soy el que soy, un pobre hijo de puta con ambiciones de mártir y violador de cien mil vírgenes. Es patético.

En realidad, no me llamo Leopoldo, me llamo Ulises. (págs. 171-172).

En esta situación límite la desconfianza, el odio y el mismo tedio conducen de manera natural a la violencia como sentimiento que aflora de la tensión pasional no sofocada (“¡Leopoldo, eres una adúltera de mierda! ¡Me estás poniendo los cuernos con un niño de teta!”, pág. 170). El sexo y la violencia se entremezclan en la pieza con la muerte, simbólica, en este caso, de los personajes, que se convierten en otros, tan despersonalizados y deshumanizados con los anteriores. No son ellos mismos, pero otros tampoco. El saxofonista y la monja se han transformado en un matrimonio estándar, que parecen encontrarse a medio camino entre el amor y el odio, pero que son incapaces de separarse después de casi dos décadas de relación. Todo esto constituye un juego para sobrevivir a la aburrida vida cotidiana del ser humano burgués y moderno. De manera cíclica, estos mecanismos lúdicos se reinventan continuamente y pueden llegar a repetirse sin ninguna nueva intención más que

la supervivencia pura y dura. Además la muerte adquiere un sentido sádico y grotesco cuando el personaje del revisor es asesinado a sangre fría y asume diferentes personalidades no individualizadas (“En este momento he dejado de ser un pobre Revisor que se tira pedos. Soy algo más, alguien respetado: corruptor de menores, gigoló de sunga de piel de víbora, maricón profesional que se tiñe el sobaco, guardaespaldas mercenario, ladrón de caramelos y cabrón condecorado”, pág. 177), donde se incluye la animalización al ser tratado como un perro (“Si lo bajaras al parque tres veces al día no lo haría en la alfombra”, pág. 181). Sin embargo, de nuevo surge una situación más inverosímil y macabra que la anterior: criar a un cadáver como si fuera un niño. Este acto niega la esencia de la unión conyugal como la creación de vida en forma de hijo, una proyección de sí mismos compartida por la pareja, que les conduciría hacia el existencialismo comprendido y el sentido vital. Ya no tendrían que dudar de su propia existencia y podrían decidir con libertad, derecho que nunca se les ha sido tampoco negado, su camino a seguir.

En definitiva, nuestros personajes se encuentran atrapados en juegos de vida y muerte de los cuales son incapaces de salir, bien porque no pueden o bien porque no lo desean. Un efecto en fundido en negro termina con esta pieza que narra la incertidumbre de un viaje a ningún lugar en tren, en avión, eso da igual, donde la palabra desgastada se ha convertido en el instrumento vacío de la incomunicación.

FEDERICO, EL NIÑO QUE CUMPLE 100 AÑOS

Fue escrita para celebrar el centenario del poeta granadino Federico García Lorca. La primera versión se terminó en escribir en Santiago de Chile el 7 de febrero de 1998, la segunda versión un mes más tarde, el 31 de marzo de 1998. Fue estrenada en septiembre de 1998 en el Centro Cultural de España de Santiago de Chile por el Teatro Itinerante La Ventana, al frente del cual se encontraba la actriz Mayte Fernández, para quien Díaz escribió la obra³⁹⁶. Ésta se halla prologada por un texto

³⁹⁶ A modo de curiosidad hay que señalar que la letra y música de la “Canción de los Baúles” fue compuesta por Mayte Fernández. La recopilación del estribillo del coro infantil es de Blas Sarmentero.

del mismo poeta que trata sobre la importancia de la cultura popular, y más concretamente su sentido poético, en nuestra sociedad y en nuestra literatura.

Quiero hablar de poesía y para hablar de eso, qué mejor que empezar por la poesía que me transmitieron la nana, la nodriza, la sirvienta humilde. Ellas son la cándida leche silvestre, la médula del país. Están realizando hace mucho tiempo la importantísima labor de llevar el romance, la canción y el cuento a las casas de los burgueses. Bajan de los montes o vienen a lo largo de nuestros ríos para darnos la primera lección de poesía popular. Mis cinco sentidos despertaron al mundo del lenguaje oral gracias a ellas: Dolores, la Colorina, Anilla, la Juanera, Carmen Ramos, la Ramicos³⁹⁷.

Entre viejos libros desordenados y una canasta grande de mimbre a modo de asiento, la actriz abre el baúl de su memoria y nos invita a participar, a soñar como niños de ese interior de voces, canciones y personajes. A través de la música nos presenta al niño-poeta, cuyos textos nos ayudan a introducirnos en ese mundo interior del escritor y los aspectos más relevantes de su vida: la tierra donde nació (“Federico, ¿a dónde vas? / Voy a Fuente Vaqueros / que es mi pueblo natal”, pág. 191); su niñez como un hijo sobreprotegido debido a su mala salud (“Federico, con su patita algo coja y sus brazos flacuchentos, arengaba a un grupo de gitanillos”, pág. 192); el sentimiento de sentirse un ser diferente, pero que se compensaba con la amistad (“Él, a pesar de ser diferente como un gorrión azul, sabía ser el jefe de la pandilla”, pág. 192); el descubrimiento del folclore popular a través de las canciones que le cantaba su madre y, en especial, su nana (“Federico tenía una nodriza, una nana, que lo perseguía por los corredores cuando le robaba la mermelada. Eran cómplices de juego, del cante popular, de los mundos secretos”, pág. 193); su relación con los gitanos, a quienes idealiza (“FEDERICO. -Que no ha hecho nada malo. Esta gitana es mi amiga”, pág. 200); su fascinación desde niño por el teatro de guiñol y de titiriteros;

En las manos tenemos
diez hermanitos,
algunos patilargos
y otros barrigoncitos.

En las uñas, sus caras
tienen ojillos

³⁹⁷ Jorge Díaz: “Federico, el niño que cumple 100 años”, en *La orgástula y otros actos inconfesables*, op. cit., pág. 187. A continuación citaremos por esta edición.

y hacen reverencias
como los obispos.

Vamos a darles un nombre
y un oficio
para saber qué quieren
estos bandidos.

Alborotan la casa.
Qué griterío.
Quieren tener cada uno
sus vestiditos. (págs. 198-199).

el primer cuento que escribe, como símil de sí mismo;

El gusano era verde, atornasolado, no era feo el gusano, pero lo triste es que no quería ser gusano: lloraba todo el día. Una mañana descubrió que le habían crecido unas maravillosas alas de colores: se había convertido en una mariposa. Pero lo triste es que el gusano tampoco quería ser mariposa. Lloraba todo el día. Quería ser un águila.

La mariposa voló tan alto que el sol quemó sus alas. Cayó al suelo y volvió a ser gusano. (pág. 195).

o el presentimiento de una muerte prematura que terminó con la vida de uno de los mejores escritores de lengua española (“Cuando yo me muera / dejad la ventana abierta. / Cuando yo me muera / quiero el traje marinero, / el trajecito de fiesta”, pág. 201), por rebelde, por poeta y por sentirse siempre niño.

Al final, la tristeza se desplaza para dar paso a la festividad alegre de su cumpleaños. Gitanillos, hijos de ladrones y todos aquellos personajes de sus obras celebran con ilusión, color, canciones y música el centésimo aniversario del natalicio de un poeta que nunca ha quedado en el olvido.

RAZÓN DE SER

Este monólogo, escrito en Santiago de Chile en 1998, es una metáfora de la situación de crisis política y de sus secuelas en la década de los setenta en el país andino. El personaje es hijo de la violencia y la violación, por lo que sólo puede identificarse con un proyecto de venganza hacia su padre. La palabras de Enrique Lihn que prologan la pieza nos introducen en el sentido existencialista de cada uno, marcada por las circunstancias en las que vivimos: “Que nadie hable por mí / ni siquiera

mi lengua. / Que hable mi sangre”³⁹⁸.

Todos iniciamos un viaje, quizás una travesía, que se empieza en el seno materno y va más allá de la muerte, cuando dejamos de ser; sin embargo, partes de nuestro cuerpo, como el pelo o las uñas, siguen creciendo, siguen viviendo. Aunque al nacer, despertamos e iniciamos el proceso de envejecimiento irremediable e inesperadamente que dura toda la vida; vale la pena vivir por esos nueve meses de esplendor, sin dolor y sin tiempo, en el seno materno. Vale la pena sentirse como una pequeña medusa que se expande como “esas flores que se encuentran en el fondo del mar y se abren sólo cuando presienten la luz” (pág. 207). No importa qué es lo que suceda en el exterior, porque ahí dentro se vive el auténtico periodo de amor y bienestar. Nada puede impedirlo, si siquiera el hecho de que la fecundación sea el resultado de una violación repetida en la guerra (“Y en las guerras hay que violar a las presas y hacerlo por la Patria”, pág. 208). Además, para superar tal vejación, sólo puede ayudarte parir a tu propio hijo y, así, poder morir en paz.

Después de regalarme esos nueve meses de dulce somnolencia, mi madre me dio a luz, ella misma cortó el cordón con los dientes y restañó la herida con saliva y besos, espantando las ratas que venían al olor de la sangre.

Dicen que mamé de sus pechos dos días después de muerta. (pág. 208).

El bebé-hombre protagonista cuenta qué es lo que se encontró al nacer. Fue arrancado de los senos secos del cadáver de su madre para ser criado por un camionero que trabajaba para el ejército en un campo de exterminio. Desde su encuentro con la vida, aprendió a ver el horror y lleno de miedo a mirar con ojos cerrados a su alrededor, aprendió a callar y a aceptar el orden natural de las cosas para sobrevivir en un mundo injusto y depredador donde vio a “Dios Todopoderoso pasar en autos blindados, vigilando, ordenando, decidiendo la vida y la muerte” (pág. 209). No obstante, como todo en esta vida, la verdad de su nacimiento se le fue revelada y, entonces, lleno de odio, la violencia que le engendró se convirtió en sed de venganza (“A golpes de martillo fragüé a escondidas un cuchillo. Era un puñal de hoja larga y acerada. Grabé mi nombre en la empuñadura y templé su filo al rojo

³⁹⁸ Jorge Díaz: “Razón de ser”, en *La orgástula y otros actos inconfesables*, op. cit., pág. 205. A continuación citaremos por esta edición.

vivo: era el puñal de mi venganza”, pág. 209). Durante muchos años, la búsqueda de satisfacción por los daños recibidos, le hizo sobrevivir hasta que al final encontró a ese 'padre' que había violado a su madre. Sin embargo, para ese momento, la demencia senil ya había nublado las neuronas del viejo oficial retirado. El joven, lleno de perdón no deseado, se vio incapaz de levantar ese puñal y enterrarlo en la carne miserable que tanto había buscado. Él sentía que ya no podía seguir vivo, su razón de ser había concluido, pero todavía le quedaba una solución: volver al útero materno, volver a nacer de nuevo.

¿Con qué voy a llenar este vacío terrible que me produce este perdón no elegido ni deseado?

Antes, los días tenían un nombre y los nombres tenían un sentido. Ahora las agonías de la persecución se convirtieron en niebla oscura.

¡Yo no quiero olvidar nada!

Pero ya lo estoy olvidando.

A los 25 años me he convertido en un viejo que sonrío, que le tiembla la barbilla y que sólo quiero volver al punto de partida, a su origen, al inicio del viaje.

Fui un hombre desterrado eternamente de un remoto país hermoso y triste que todavía no sé si de verdad existe.

Abandonarse, abandonarse...

Dejar que las dudas se conviertan en agua y penetre por los ojos y me inunde.

Volver a flotar de nuevo en aquel océano uterino.

Soy un líquen, menos que una ameba. Toda está volviendo a su sitio.

La vida quizás sea esto, un resplandor, una cosa maravillosa.

Dejaré de pensar. Ahora sólo tengo que esperar.

Estoy listo para nacer de nuevo. (pág. 211).

EL NAUFRAGIO INTERMINABLE

Esta pieza trata de un diálogo entre dos personajes que, en semejanza con otras obras como *El locutorio*, emplean el lenguaje como medio para enfrentar la muerte. La pieza está basada en un caso real de un desaparecido en Mejillones (Chile) en 1974 y fue escrita en el año 2000.

Los relatos del personaje Ulises están inspirados en textos fragmentarios del “hablador” de *Maluco* (1990), de Napoleón Baccino Ponce de León (1947). Además, Jorge Díaz prologa la pieza con versos de Daniel Calabrese (1962) y de Fernando Pessoa, que sirven de introducción a ese mundo de guerra y muerte en el que están inmersos los protagonistas (“Las huellas van al mar. / Aquellos cuerpos. /

Las ruinas desgranadas, / el humo de las explosiones / los nidos vacíos. / Aquellos cuerpos. / Los poemas olvidados / el arroz, la vertiente. / Aquellos cuerpos. / ¿Por qué las olas / los devuelven una y otra vez?³⁹⁹).

Ulises y Abel son dos prisioneros, uno más joven que el otro, en un campo de concentración y exterminio que, juntos, se solidarizan y encuentran consuelo para enfrentarse a la muerte y asumir y comprender su destino. Ambos se hallan en un espacio vacío y oscuro, donde únicamente un camastro y la luz de un rayo de sol hacen de ese encerramiento un lugar un poco más 'acogedor y confortable'. Sin embargo, esa cárcel también es considerada como un lugar cerrado que ayuda al recogimiento y a la imaginación.

Abel, la víctima, como el personaje religioso del Antiguo Testamento, simboliza al mártir y a la muerte injusta. En cambio Ulises parece adoptar la personalidad del mito griego y recuerda, como marinero, su viaje al amanecer. Este hecho lleva intrínsecos dos significados relevantes. Por una parte, el acto de viajar se ve como símbolo de la transformación y la madurez del ser en un proceso gradual que finaliza con el regreso al hogar. Por otra parte, el acto de narrar se asemeja a ese viaje espiritual que cambia tanto al narrador como al receptor. El lenguaje poético es utilizado para contar la historia de su vida, así, la muerte se ve superada y se asume gracias a la idea del paraíso eterno. La invención imaginativa aparece aquí como un juego con reglas establecidas por ambos, que les ayuda a soportar y sobrellevar su trágico destino (“Hablando nos hacemos la idea de que estamos vivos. Las cosas que se pueden contar, existen, aunque sea un espejismo. Cuando dejemos de contarnos cosas estaremos completamente desaparecidos. Nombrar las cosas es vivirlas”, pág. 219). Encerrados en ese espacio, su libertad está condicionada por su ausencia y la única forma de sobrevivir es a través de la palabra auténtica y comunicativa. Por eso, Abel pide a Ulises, el buen narrador y el más imaginativo de los dos, que recuerde ese pasado querido y feliz que un día vivió y que invente un futuro: la historia de su mujer, que huyó embarazada al pasar Abel a la clandestinidad. La idea de pensar en ese hijo que

³⁹⁹ Jorge Díaz: “*El naufragio interminable*”, en *La orgástula y otros actos inconfesables*, op. cit., pág. 213. A continuación citaremos por esta edición.

nació en libertad, ayuda a ambos a no decaer en la espera de su destino final (“Cada uno vive encerrado en sus propios sueños. Todos necesitamos desesperadamente que nos cuenten un cuento. Esa sed nunca se apaga. Bueno, por la sed sabemos que estamos vivos”, pág. 226). Sin embargo, como siempre, hay alguien, en este caso el guardia acompañado del estridente chirrido de la puerta metálica de la celda, quien es el encargado de devolver a los dos hombres a la más fatal de las realidades de ese espacio oscuro y vacío. En este encierro, que les está tensionando y volviendo cada vez más locos, también existe el peligro del cuentacuentos en su más absoluta soledad: necesita la compañía de las palabras justas, pero abusar de ellas lo convertiría en cierta manera en un torturador.

Al final, después de la marcha de Ulises hacia lo inevitable, Abel en su honor termina el relato de ese viaje interminable de un naufrago a punto de alcanzar la libertad, la libertad de las palabras; y cómo en la niebla de un gran océano donde uno pierde los puntos de referencia cotidianos, no cabe más que preguntarse: ¿dónde está el límite entre la realidad y la ensoñación? Sólo el lenguaje lo sabe.

ABEL. –Mi cuerpo desciende como en un sueño.
A pesar del lastre, el viaje es lento.
Quizás sea la profundidad o quizás el tiempo se ha detenido.
Hay una luz radiante y submarina.
Por fin llego al fondo del mar y descubro la arena dorada de Cádiz, esperándome.
Camino desnudo por la arena hacia las casas blancas empinadas, compactas. Más allá, las cúpulas espejeantes.
Entro en la frescura de las calles estrechas hasta descubrir la plazuela, estallando de flores de naranjos.
Alguien espera en el balcón. Alguien grita mi nombre.
Corro hacia la casa encalada con postigos azules.
Mi mujer grita y canta y llora al reunirse conmigo.
He vuelto, por fin. Todo empieza para nosotros, ahora.
¡Somos libres, Ulises! (págs. 232-233).

IV.3.4. ANTOLOGÍA DE LA PERPLEJIDAD

En esta antología, publicada en mayo de 2003, Jorge Díaz recoge ocho textos dramáticos que se pueden agrupar en dos grupos. En el primero nos encontramos con *Oscuro vuelo compartido* (1979),

Zona de turbulencia (1988)⁴⁰⁰, *Devuélveme el rosario de mi madre y quédate con todo lo de Marx* (1999) y *El desvarío* (1999), todas ellas ya estrenadas antes de la publicación de la antología. En el segundo grupo incluimos piezas escritas en los primeros años del siglo XXI: *Cuerpos cantados* (2002), *Canción de cuna para un anarquista* (2003), *El vals de las solas* (2003) y *En demencia propia* (2003)⁴⁰¹. Las ocho piezas comparten la perplejidad, la confusión de no saber cómo enfrentarse a esa verdad que conlleva la más absoluta soledad. Estos seres grotescos están insertos en una sociedad caduca, cuyos ideales están tan deteriorados como ellos. Sufren, con sus respectivas parejas, una crisis de madurez en una vida que se ha convertido en un bucle sin un fin aparente. Salir de la rutina y enfrentarse a esa verdad será la única forma de quitarse el disfraz y recuperar su auténtica identidad. Para ello deberán hallar una comunicación fructífera que les aleje de ese pasado que les aniquila.

DEVUÉLVEME EL ROSARIO DE MI MADRE Y QUÉDATE CON TODO LO DE MARX

Esta pieza en un acto está conectada con la temática de las relaciones interpersonales de obras como *El cepillo de dientes* y *Zona de turbulencia*. Díaz terminó de escribir la obra en marzo de 1999 en Santiago de Chile y no fue estrenada hasta agosto de 2002 en la sala La Comedia por el Teatro Ictus, con la dirección de Luis Ureta⁴⁰². El reparto estaba formado por Patricia Guzmán (Ximena), José Secall (Gonzalo) y Benjamín Vicuña (Ángel); la dirección de arte fue realizada por Guillermo Ganga y la composición musical por Andreas Bodenoffer. Recibió el Premio del Consejo Nacional del Libro y la Lectura a la mejor obra de teatro inédita de 1999.

Desde el título se nos sugiere la idea de una confrontación entre dos personas que llevan juntos muchos años pero que han llegado a un punto donde la relación se ha deteriorado de manera inevitable y sin vuelta a atrás (*Devuélveme el rosario de mi madre y quédate con todo lo de Marx*, “con todo lo

⁴⁰⁰ Estas dos obras ya han sido analizadas con anterioridad.

⁴⁰¹ Esta pieza es una nueva versión de *La pancarta o Está estrictamente prohibido todo lo que no es obligatorio*, obra tratada con anterioridad.

⁴⁰² Díaz comenzó a escribir la obra en 1986 bajo el título de *Devuélveme el rosario de los Beatles y quédate con todo lo demás*, pero no fue concluida por el autor hasta años más tarde.

demás”). Esta idea se acentúa con la introducción de una cita de Óscar Hahn (1938), “Y ahora / qué haremos tú y yo / tomados de esa mano / que termina en un cuerpo / que no es el nuestro?”⁴⁰³; y un fragmento de una canción de Rocío Dúrcal (1944-2006) *Fue un placer conocerte*.

Fue un placer conocerte
y tenerte unos meses,
aunque esos meses fueron
el principio y el fin
de un amor tan bonito,
aunque no me quisiste,
pero yo sí te quise
y hoy me tengo que ir... (pág. 128).

Por otra parte, el juego lingüístico “con todo lo de Marx” alude, en cierta forma, a los cambios sociales y políticos que representó la figura de Karl Marx (1818-1883) y que influyeron en la vida de los protagonistas, hasta tal punto que uno de ellos dedica toda su vida a escribir una novela sobre la figura del filósofo comunista⁴⁰⁴.

A un lado del escenario se nos presenta, frente a una mesa blanca con un micrófono, a Ximena, locutora de un programa de radio, “Encantada de conocerte”, donde lee y contesta cartas enviadas por mujeres desesperadas con problemas sentimentales. Frente a ella, al otro lado del escenario, se nos presenta a Gonzalo, sentado también frente a una mesa blanca exactamente igual que la anterior. Teclea en una máquina de escribir portátil y lee lo escrito, el comienzo de una “antinovela poético-histórica”(pág. 130) que lleva veinticinco años queriendo escribir y del que nunca está satisfecho. Se trata de un texto que en los años 70 era una biografía revolucionaria sobre Carlos Marx y en la actualidad es una novela surrealista sobre Groucho Marx. Gonzalo se siente bloqueado y responsabiliza de esa situación a su mujer, Ximena, con quien ya no es capaz de comunicar nada.

XIMENA. —¿Algo nuevo?
GONZALO. —No.
XIMENA. —¿Llamó alguien?

⁴⁰³ Jorge Díaz: “*Devuélveme el rosario de mi madre y quédate con todo lo de Marx*”, en *Antología de la perplejidad*, op. cit., pág. 128. A continuación citaremos por esta edición.

⁴⁰⁴ En el programa de mano publicado en ocasión del montaje de la obra Díaz señala: “Cuando empecé a escribir esta obra pensé que iba a ser un cabaret patético en el que Carlos Marx lloraba en el hombro de Groucho Marx”. En Eduardo Guerrero del Río: “Un eterno Día(z)”, en Jorge Díaz: *Antología de la perplejidad*, op. cit., pág. 16.

GONZALO. –Muchos.
XIMENA. –Yo también: tres veces.
GONZALO. –Sabes que no atiendo el teléfono.
XIMENA. –Tenemos una clave: dos llamadas cortas.
GONZALO. –Lo olvidé.
XIMENA. –El contestador no funciona.
GONZALO. –Lo desconecté. ¿Por qué me llamabas?
XIMENA. –Lo olvidé.
GONZALO. –¿Y la radio?
XIMENA. –¿Qué?
GONZALO. –El programa. ¿Cómo te ha ido?
XIMENA. –Como siempre. (pág. 131).

No obstante, parece que Ximena en su trabajo se convierte en una persona que comunica con un lenguaje vital, fresco y sorprendente, que ayuda con unos consejos que más tarde es incapaz, consciente o inconscientemente, de aplicar a su vida. Aunque, en realidad, lo que hace es ‘babosear’ los textos que le escribe un guionista veinteañero experto en mujeres sesentonas.

XIMENA. –Querida amiga Socorrito: Me preguntas si para comprender a un hombre hay que conocer a la mujer que hay detrás de él...

Verás, casi siempre la mujer no está detrás, sino debajo de él. Hay mujeres-cohetes que hacen subir al hombre y mujeres-tobogán que lo hunden; mujeres-cenicero donde el hombre aplasta las colillas de sus ilusiones convertidas en humo y mujeres-percheros para colgar en ellas los distintos disfraces de Superman. Sin embargo, las preferidas, lejos, son las mujeres-niñeras que echan talco en el potito.

Para comprender a un hombre, no busques a su mujer; busca a su psiquiatra... (pág. 130).

Como hemos apuntado antes, esta obra vuelve al tema de la incomunicación de la pareja. Sin embargo, a diferencia de otras piezas del dramaturgo chileno, en ésta se abandona el lenguaje distorsionado y vacío sin más, para sumergirse en los pensamientos de los protagonistas y sus problemas conyugales.

XIMENA. –Hubo un tiempo en que desnudarse era una liturgia, una revelación. Vestía mi esqueleto de saliva. Era una fiesta. Ahora, después del amor, con los calcetines puestos, se enjuaga la boca con *Listerine*. En vez de desnudos, estamos disfrazados de nosotros mismos.

Me queman las sábanas. Todo arde a nuestro alrededor, el cielo raso, las cortinas, este libro, hasta el refrigerador, todo arde, menos nosotros. Debería gritar o ponerme también un antifaz. No haré ninguna de las dos cosas.

GONZALO. –Creo que la quiero, pero no la deseo. O quizás es al revés: la deseo, pero no la quiero. Es un enigma para mí. Si todo se resolviera aquí arriba, en mi cabeza, y no aquí abajo, al sur del ombligo... Me queda la imaginación. Verla, por ejemplo, hacer el amor con otros hombres. Ella se entrega y yo observo. Pensar en eso me está

excitando. Si aprovecho esto para tocarla sería una traición. Lo peor del amor es el amor. Lo peor de la cama es la cama. (págs. 132-133).

Parecen valientes porque son capaces de afrontar sus problemas mediante el diálogo. Se escuchan, se aceptan, se respetan, se toleran, pero no se quieren y ese sentimiento les da miedo para afrontar el paso hacia la separación, es decir, también han perdido la confianza en el otro. A este matrimonio deteriorado, que ha perdido el símbolo que les une: la alianza, sólo les quedan las discusiones cotidianas por el uso de la maquinilla de afeitarse (“A propósito, hoy te afeitaste con mi maquinilla de depilarme las piernas”, pág. 136) y los recados que se acumulan inevitablemente desde hace tiempo (“Pasa por el supermercado. A mí no me va dar tiempo. Dejé la lavadora funcionando. Apágala”, pág. 137). Ximena harta de todo, de una vida que se había reducido a un bucle de actos semanales resentidos, decide dejar a Gonzalo; pero se siente incapaz de enfrentarse a él cara a cara, por eso decide comunicar su marcha de forma indirecta mediante un recado y un consejo en su programa de radio.

¡Ah!, casi se me olvidaba... Estoy harta. Lo nuestro terminó. Me voy a vivir sola. Pasará por allí un camión para recoger mis cosas. Guarda en unas cajas lo que quieras llevarte tú.

[...]

Sin embargo, la fantasía más recurrente entre nosotras es abandonar nuestra casa con muebles y marido incluidos y hacerles un corte de mangas grandioso al mundo y sus alrededores. (pág. 138).

Ante una casa ya vacía no les queda más remedio que mirarse cara a cara sin ningún tipo de maquillaje o antifaz. Ha llegado el momento de echar la vista atrás y recordar con jovialidad el día que decidieron irse a vivir juntos para construir su propio hogar y afrontar los problemas con nuevas ilusiones. Unidos por aquel entonces por la pasión, las ideas políticas y otras cosas ajenas a ellos mismos (“los dividendos del préstamos hipotecario, los amigos que compartían nuestra ideas políticas, los libros de moda, los cálculos en la vesícula y, últimamente, la comida macrobiótica y el yoga”, pág. 140), se caracterizaban por pertenecer a una generación que terminó con el desencanto de todo aquello que habían defendido con uñas y dientes. Cuanto todo eso acabó y la lucha carece de sentido, el amor desaparece poco a poco y no queda nada más que empezar de nuevo, pero esta vez

en solitario. Dirigiéndose directamente al público para hacerle partícipe de sus experiencias como un personaje más⁴⁰⁵, evocan el día que se conocieron en un concierto de Serrat, un momento que constituyó el punto de partida para compartir sus inquietudes y el sexo que nació entre ellos.

El triángulo amoroso se completa con la entrada en escena de Ángel, precisamente un ángel que, dada a su juventud, inyecta la esperanza necesaria para mantener la fe en que todo no está aún perdido (“Gracias, Ángel, sé que eres mi ángel de la guarda”, pág. 149). En un principio, parece un personaje imaginado por Ximena para darle celos a Gonzalo; sin embargo, actúa como su conciencia, como el intento de ver a su marido desde otra perspectiva para volver con él (“Estás consiguiendo que me interese de nuevo por él”, pág. 149). Pero ambos, aunque se necesitan, no tardan en lanzarse palabras al aire en forma de insulto en una sola dirección: la de Gonzalo.

GONZALO. –Ximena...
XIMENA. –¿Sí?...
GONZALO. –Ya sé que soy inestable...
XIMENA. –Errático...
GONZALO. –Ciclotímico...
XIMENA. –Paranoico...
GONZALO. –Inmaduro... (pág. 150).

Al final, para sorpresa de Ximena, Ángel se marcha con Gonzalo seducido por la curiosidad de su novela de seiscientas páginas, un texto ambiguo que parece inspirado en la vida de ambos. De hecho, Groucho quiere preservar, defender y salvar a su esposa, Sarah, igual que Gonzalo a Ximena.

ÁNGEL. –¿Salvarla de qué?
GONZALO. –De las miradas solapadas de los hombres: de los funcionarios, los conductores, los repartidores, los adolescentes con acné, los profesores de música, los curas con mal aliento... Quiere salvarla hasta de los posibles bebés-probeta que mamen de sus pechos. Quiere mantenerla alejada de los que mandan rosas, petunias, alcachofas, paquetes-bomba, bombones con licor y licores sin bombones; salvarla de los que le destapan el desagüe de la cocina, los cortocircuitos, las goteras... ¡Y, sobre todo, quiere defenderla de los médicos! ¡Odio a los médicos! ¡Esos miserables que le ven el ombligo, le espían las amígdalas, le roban sus radiografías y las estudian corriéndoles la baba por sus bocas degeneradas! (pág. 153).

Esta ruptura de tanto tiempo compartido, de ilusiones e ideales en conjunto, de una mirada

⁴⁰⁵ A partir de ese momento el público también será partícipe de sus discusiones, reproches y mentiras.

nostálgica hacia la generación que representan, desencantada por culpa de sus errores y por el poder, viene como consecuencia de la crisis de los cincuenta. Sus sentimientos contradictorios hacen que intenten herir al otro; sin embargo, al final sus actos sólo les hacen daño a ellos mismos porque siempre han estado marcados, tanto en el presente como en el pasado, por la presencia de ambos (“él es el único que recuerda la mujer que fui: alegre, independiente, activa. Los mejores momentos de mi biografía se han quedado pegados a su piel”, pág. 156). Se necesitan y por ello no dejan de pensar en el otro hasta tal punto que, aún llevados por la más absoluta desesperación, son capaces de salvarse mutuamente del suicidio.

XIMENA. –¿Matarme? (*Se sonríe*). ¿Sabes? Hay algo que tengo que agradecerte y es que la idea del suicidio me da risa. Tú lo convertiste en un *gag* de Groucho Marx, después de tus tres intentos frustrados. (pág. 159).

La solución a su matrimonio pasa por convertirse en un triángulo amoroso de convivencia perfecta. Necesitan salir de la rutina y para ello cuentan con la colaboración de Ángel, quien les propone la representación de un *happening*, una especie de café-teatro, basado en la obra de Gonzalo, en la que tenga cabida la “libertad, [el] entusiasmo y [el] sentido del humor” (pág. 161). En realidad, se trata de un juego en el que ambos actúan, sin dejar de ser ellos mismos; una inquietud sobre el sexo, en un tono de humor agresivo y fresco, con un diálogo ágil, grotesco e inesperado, que a veces adopta la rima en verso. Está interpretado por Ximena y Gonzalo, en el papel de Groucho Marx, y, además, el público también forma parte de ese espectáculo como un personaje-testigo más dentro de la obra. El *happening* da lugar a la acción y permite destruir el temor que ambos tenían a enfrentarse a la verdad de sus vidas. Ya son capaces de hablar, de asumir las consecuencias, de aprovechar la oportunidad de empezar de nuevo.

GONZALO. –Está bien. Desahoga tus pequeños resentimientos. Da igual. El director de esta comedia seguramente cortará esta parte discursiva, reiterativa y falta de acción.

XIMENA. –Entonces, primero vamos a ponerle acción. (*Ximena le da una cachetada a Gonzalo*). Y ahora viene el desahogo que el director cortará por discursivo: Mira, mamón -nótese el cariño- te has pasado la vida quejándote, dividiendo a la gente. Eres un revisionista de todo, menos de ti mismo; un virtuoso del desencanto. Tu creatividad solo aflora cuando se trata de ridiculizar un proyecto de vida. Pero, ¿sabes lo que te digo?... ¡Fuimos hermosos, estábamos llenos de maravillosos sueños imposibles! No

éramos ridículos ni patéticos, ni siquiera éramos utópicos; éramos realistas. Y, sobre todo, éramos libres. Nuestros muchos errores fueron limpios. No me avergüenzo de mis ingenuidades, lo que me avergüenza es tu vergüenza. Lo que encuentro ridícula es tu ironía, tu terror actual a parecer utópico.

¡Y ahora anda a un rincón a lamerte las heridas y a sentirte inteligente y maltratado! ¡Que baje el telón, si lo hubiera; que se apaguen las últimas luces hasta la resurrección de la carne, amén, y que aplaudan los diez espectadores invitados que no pagaron la entrada! ¡La función ha terminado! (pág. 171-172).

Todo terminó, las luces del escenario se apagaron, el público se fue y ahora, antes de que se oiga una puerta que se cierra, sólo queda la esperanza y el recuerdo, salvo para Gonzalo que se resiste a aferrarse a la idea de un futuro juntos: “inaugurar el mundo, estrenarlo, inventarlo” (pág. 173).

En definitiva, Díaz retoma el tema de las relaciones interpersonales con un matrimonio a punto de separarse, el de Gonzalo y Ximena, quienes han perdido los sueños compartidos, las ilusiones vividas, las utopías por alcanzar. Los cambios políticos y sociales han desembocado en una pérdida de la identidad, la incomunicación y la más absoluta soledad. Incapaces de enfrentarse a la realidad, adoptan el juego como medio eficaz de confrontación. El sexo, la ternura, el diálogo ágil y vivaz y el humor, característico de sus primeras producciones, se dan cabida en una pieza que, a diferencia de las anteriores, profundiza en los sentimientos de los protagonistas para lograr la conformación de dos mundos dramáticos diferentes, pero cogidos de la mano.

EL DESVARÍO

Esta pieza en un acto, de desvaríos, delirios y desconciertos está relacionada con la línea tomada por Díaz en *El cepillo de dientes*, en la que volvemos a encontrarnos la dialéctica entre el amor y el desamor, el absurdo, lo lúdico, el vacío, la problemática de la identidad en una situación de pareja desgastada por el tiempo. La obra fue escrita en mayo de 1999 en Santiago de Chile y estrenada por el Teatro Nacional Chileno en el Teatro San Ginés en junio de 2002 con la dirección de Alejandro Trejo, siendo uno de los montajes más celebrados en la Muestra de Dramaturgia Nacional de ese mismo año, por lo que obtuvo el Premio Altazor a la mejor obra teatral del año 2001. El reparto estaba formado por Julio Milostich (Andrés), Cecilia Godoy (Soledad), Gerardo Wistuba (Roberta) y Sergio

Monge (Lucas); la escenografía e iluminación estuvieron en manos de Guillermo Ganga y la música original fue compuesta por John Streeter⁴⁰⁶.

Desde el título ya nos percatamos que el delirio está en la pieza desde el principio; sin embargo, Díaz prologa el texto con dos epígrafes, uno de Chumy Chúmez “Poco a poco vamos olvidando que hemos perdido la memoria”⁴⁰⁷, y otro de Bette Davis (1908-1989) “Algún día seré yo misma” (pág. 176). Perder la memoria y no ser uno mismo son símbolos de la pérdida de identidad; sin embargo, perder la memoria de tiempos oscuros puede llegar a verse como el primer paso para afrontar el cambio, romper con lo establecido e intentar ser uno mismo realmente.

Díaz nos presenta una situación de pareja y unas palabras que dan pie al juego escénico: “¿Estoy llegando o me estoy yendo de casa?” (pág. 176). De esta forma, nos encontramos con Andrés, perplejo, frente a dos maletas, una abierta y la otra cerrada. En el baño se halla Soledad, su compañera, quien tampoco es capaz de dar respuesta al dilema que plantea. La maleta simboliza el viaje, las transformación, el cambio; sin embargo para estos dos personajes, es sólo el intento disipado de huir de un espacio cerrado que les aprisiona y condiciona sus vidas a lo que parece la rutina más atroz. Aunque, a diferencia de otras obras de Jorge Díaz, estos sí poseen un nombre propio que les identifique, no pueden recordarlo (“Se me olvida mi nombre y la hora que es, porque, naturalmente, no me llamo Soledad”, pág. 205); no parecen seres humanos, sino muñecos manejados por un ente superior. Perdidos en un mundo que les supera y sin memoria, no saben ni qué sienten, ni qué hacen, ni dónde están exactamente, ni qué hora es.

ANDRÉS. –¿Tú crees que estamos empezando el día?

⁴⁰⁶ Opinión de Eduardo Guerrero del Río sobre el montaje que realizó el director Alejandro Trejo:

En los cincuenta minutos que dura la representación, el director Alejandro Trejo [...] incorpora a la puesta en escena todos aquellos elementos que permiten acentuar este delirio de pareja, con marcas y licencias propias. A pesar de ello, efectuamos una pequeña objeción con el desenlace del espectáculo, no solo por lo abrupto del mismo, sino que, fundamentalmente, al eliminar las últimas páginas del texto, está omitiendo un cierre que le da el sentido circular que propone el dramaturgo, ante esa interrogante de estar llegando o yéndose de la casa.

Eduardo Guerrero del Río: “Un eterno Día(z)”, *loc. cit.*, pág. 19.

⁴⁰⁷ Jorge Díaz: “El desvario”, en *Antología de la perplejidad*, *op. cit.*, pág. 176. A continuación citaremos por esta edición.

VOZ EN OFF. —Eso parece.

ANDRÉS. —¿Por qué lo crees?

VOZ EN OFF. —Porque acabo de bañarme.

ANDRÉS. —¿Solo te bañas por las mañanas?

VOZ EN OFF. —Sabes muy bien que a veces lo hago por las tardes.

ANDRÉS. —¿Y entonces?... (pág. 176).

Su nivel de comunicación es nulo porque no tienen nada que decirse, se lanzan palabras al aire sin ninguna intención, preguntas que jamás lograrán una respuesta satisfactoria. Al no poder comunicarse, tampoco están seguros de sus sentimientos hacia el otro, ni por qué compartieron sus vidas, ni qué momento de su relación están viviendo.

ANDRÉS. —¿Cómo que no es para tanto?... ¡Es vital aclarar esto! ¡Es importantísimo! Si me estoy yendo, te estoy abandonando. Debo cerrar la maleta y salir dando un portazo. Eso significaría que estoy harto de ti.

SOLEDAD. —(*Asomando la cabeza*) ¿Y lo estás?

ANDRÉS. —No lo sé, no lo sé. ¿Cómo lo voy a saber si ni siquiera sé si estas maletas van a salir conmigo o las tengo que guardar en el closet?

VOZ EN OFF. —Lo siento. Éste es tu problema.

ANDRÉS. —Sé que no puedo contar contigo para nada.

VOZ EN OFF. —¿Quieres café?

ANDRÉS. —Depende.

VOZ EN OFF. —¿Depende de qué?

ANDRÉS. —Si te estuviera abandonando o hubiera vuelto para reconciliarme contigo. Son dos estados de ánimo muy diferentes, ¿no? (pág. 179).

Los condicionamientos de una sociedad con valores morales caducos y reprimidos hacen que los protagonistas tengan que recurrir a inventar palabras cariñosas para intentar relacionarse y darle un significado a sus sentimientos (“Cachipomita retortijona”, “colondroncito erecto”, pág. 183); sin embargo, al final los insultos (“¡Eres una castradora, una sádica libertina!”, pág. 181), la violencia y el canibalismo sexual son los medios más naturales para mantener su relación.

ANDRÉS. —Devorarte, digerirte. No sabes lo dulces que son mis jugos gástricos.

SOLEDAD. —Me das escalofríos.

ANDRÉS. —¿Cómo has cambiado! Cuando te decía estas cosas te desnudabas y me traías un cuchillo de cocina.

SOLEDAD. —¿En serio que yo hacía eso? ¿No te estarás confundiendo de víctima? Nunca he sido partidaria del canibalismo, sobre todo cuando el asado soy yo misma.

ANDRÉS. —No te reconozco. No eres la que yo mordía.

SOLEDAD. —Por supuesto que no. Nadie me ha propuesto nunca cortarme en trozos, excepto el cirujano plástico. Entre tú y yo debe de haber un malentendido.

ANDRÉS. —¡A la mierda los malentendidos! Te adoro. Estamos hechos el uno para el otro. (pág. 183).

Son dos seres inseguros que dudan hasta de su propia existencia. Sin una identidad definida y propia no pueden acercarse al otro, relacionarse con el prójimo, comunicarse con él (“Ya no sé lo que tengo y lo que no tengo. Antes tenía un departamento, un baño privado y una identidad. Siga buscando en el desagüe, quizás encuentre atascadas a cinco personas”, pág. 195). De ahí que se desconozcan (“Tal vez hemos convivido mucho y por eso no nos reconocemos”, pág. 189) y sientan un vacío en su interior.

ANDRÉS. –Nunca te lo he dicho, pero hay veces en que me siento como una chaqueta vacía, como una mancha de la alfombra, como un vaso a medio beber, como una colilla quemada en un cenicero. El esqueleto me cruje, siento pasos dentro de mí, como si alguien se estuviese yendo. (pág. 185).

Ambos saben que se necesitan para sobrevivir, para cambiar todos los días de rutina. La única forma de enfrentarse a los problemas cotidianos es refugiarse en el olvido y afrontar cada día como una nueva sorpresa. Para darle sentido a su existencia, recurren al juego del triángulo amoroso. Así entra en escena Lucas, el desconocido que duerme con Soledad en su dormitorio y se asea en su cuarto de baño.

ANDRÉS. –¡Oye, ¿quién es ese hombre?!

SOLEDAD. –¿Quién?

ANDRÉS. –El que estaba en tu dormitorio y pasó al baño.

SOLEDAD. –La verdad. Es raro, ¿no? Me resulta familiar, no te lo voy a negar, pero así, de repente, no caigo. No voy a conocer a toda la gente que se cruza conmigo.

ANDRÉS. –¿Y por qué se va a bañar a tu cuarto de baño?

SOLEDAD. –¡Estará sucio, olerá mal, qué se yo! ¿Por qué haces preguntas obvias? (pág. 186).

Lucas desconcierta y descoloca la vida de los protagonistas que no recuerdan nada. Aunque lo ven como un intruso en una situación embarazosa, no tardan en aprovechar las circunstancias para crear escenas de celos, adulterio y mortificación.

LUCAS. –(*En off*) ¡Gatita!

SOLEDAD. –¡Miauuuuu!

LUCAS. –(*En off*) El agua se enfría.

SOLEDAD. –¡Abre la llave del agua caliente!

LUCAS. –(*En off*) Ya lo hice. ¡Gatita!

SOLEDAD. –¡Miauuuuu!

LUCAS. –(*En off*) ¡El agua está fría, pero yo estoy caliente!

(Andrés deja la maleta en el suelo con un golpe violento)

ANDRÉS. –Si has preparado todo esto para mortificarme, ¿sabes lo que te digo?... ¡Ja, ja! Y si has preparado todo este numerito solo para que te haga una escena grandiosa... ¡te la voy a hacer! *(Aullando)* ¡Sal de mi casa, adúltera, numismática, y vete con ese gato mojado a dormir en el techo! (pág. 188).

La situación se complica cuando entra en escena Roberta, una mujer casada, excéntrica y elegante, que se preocupa en exceso por su aspecto personal y que es, supuestamente, la amante de Andrés, con quien comparte una historia amorosa extra matrimonial desde hace meses. Sin embargo, ¿dónde se encuentran realmente estos personajes? ¿En la habitación de una vivienda familiar o en la sala de espera de un sanatorio? Esta situación de desvarío y locura parece estar inserta en un mundo agobiante perdido de la mano de Dios, sin orden, ni ley (“Si Dios existiera, todo esto tendría sentido”, pág. 198). Los personajes son despojos de seres humanos sin identidad que buscan angustiosamente encontrarla en su relación con los demás. Sin embargo, sin identidad no pueden relacionarse. Al final el espectador ya duda de la “relación real” que pueda existir entre los cuatro y de quienes realmente sean. Desde el principio han estado jugando a adoptar diferentes roles, a imponerse una realidad inventada que nace de una identidad nueva cada día y que se muestra a través de profesiones como la de actriz (“He vivido algo así como 50 vidas. Es más, creo que vivo una vida distinta cada noche”, pág. 200), donde se adoptan diferentes vidas; el travestismo (“Si te obligo a travestirte de vez en cuando, es por tu bien, para ayudarte a descubrir tu personalidad”, pág. 207) o las operaciones de estética (“Después de tanta operación, silicona, costuras y remiendos, ya no sé si soy yo o un folleto de la Clínica Frankenstein para reciclar despojos”, pág. 199). Se trata de despojos humanos con un disfraz que intenta enmascarar la pérdida de identidad. No están seguros de quiénes son, ni de su propia existencia. Aunque se necesitan unos a los otros para sobrevivir el día a día, en cambio no pueden comunicarse satisfactoriamente, ya que su lenguaje está tan distorsionado y grotesco como ellos mismos. Ni siquiera son capaces de escribir su propio guión.

SOLEDAD. –Quizás habría otra solución.

ANDRÉS. –¿Cuál?

SOLEDAD. –Escribir nuestro propio guión.

ANDRÉS. –Nunca he servido para esas cosas.

SOLEDAD. –¡Es que se trata de tu propia vida!

ANDRÉS. –Peor todavía. Siempre he seguido las indicaciones del director. (pág. 204).

Por eso no es extraño encontrar el lenguaje que Jorge Díaz emplea en otras de sus obras, lleno de agilidad, frases frescas e inesperadas (“Todos tenemos las horas contadas. Por eso odio los relojes”, pág. 206), sin sentido (“A propósito de espárragos, vaya a la cocina, pele los zapatillos italianos y haga una tortilla”, pág. 207), asociaciones libres de palabras (“¿Marido de guerra o marido mercante?”, pág. 208) o cambios de significado.

LUCAS. –Vamos a llegar tarde a la estación. El tren de las cuatro y media sale a las tres.

ROBERTA. –¿De qué estación?

LUCAS. – No sé si de la primavera, verano, otoño o invierno. (pág. 208).

Al final, parece que la única solución es la muerte, la rebelión contra el propio dramaturgo que los tiene condenados a vivir entre esas cuatro paredes (“Somos personajes de otras obras, no de ésta. [...] Por eso estamos desorientados, porque alguien escribió nuestros diálogos. Y ya sabes que los dramaturgos se emborrachan y se drogan”, pág. 202). Sin embargo los personajes son incapaces de rebelarse y, en cambio, se quedan en blanco sin saber bien qué decir. La mudez total les conduce al olvido. Andrés y Soledad abren las maletas y hallan dentro un violín, lo único que tienen en común. No saben tocarlo, pero lo intentan. Al principio desafinan terriblemente, pero poco a poco se van entendiendo hasta que sale de los instrumentos una música maravillosa: una hermosa sonata a dos violines. La esperanza existe, aunque mañana todo podrá volver a empezar como siempre.

CUERPOS CANTADOS

En esta pieza en un acto, escrita en 2002, Jorge Díaz vuelve al tema de las relaciones de pareja para centrarse en la infidelidad y el verdadero amor como proyección de un sentimiento hacia nosotros mismos. El dramaturgo nos cuenta en una especie de prólogo como nota aclaratoria la concepción de esta pieza que aún no ha sido estrenada.

En febrero del año 2000 escribí varios monólogos para una actriz. Uno de ellos se

tituló *La última imagen* y tenía una duración de 20 minutos. Un año más tarde amplié este monólogo para una obra de duración media, quizás de 40 minutos. Se tituló, entonces, *Fotofobia*.

En noviembre de 2002, después de varias conversaciones con la actriz Grimanese Jiménez, hice aparecer a otro personaje y la obra quedó con el formato actual, de unos 70 minutos. Luego de pasar por varios títulos, finalmente nos decidimos por el de *Cuerpos cantados*. Esta obra aún no ha sido estrenada.

Cuerpos cantados fue escrita por mí tomando como punto de partida la escena de arranque de una obra de Darío Fo. Sin embargo, ni los personajes, ni la situación, ni el contenido final de la misma, ni una sola palabra de su texto tiene nada que ver absolutamente con la obra de Darío Fo, por lo cual me atribuyo enteramente la autoría de esta obra⁴⁰⁸.

Además, el autor también incluye, para introducirnos en ese mundo que se va a representar, una cita del poeta portugués Fernando Pessoa: “El amor es una imagen mental, / es decir, una prótesis. / Somos incapaces de amar a otra / cosa que no sea nosotros mismos” (pág. 212).

La acción se sitúa en un estudio fotográfico donde se destacan, colgadas de la pared, ampliaciones en blanco y negro del rostro de una mujer desde diversas caracterizaciones y ángulos. Se trata de Vera, la mujer del fotógrafo, quien se mira al espejo, se recompone su aspecto desaliñado, se sienta frente a la cámara de vídeo y habla. Dirigiéndose directamente a su marido Abelardo, Vera confiesa, en forma de despedida, los motivos que le han llevado al acto del suicidio. Sin embargo, no se trata de una mujer triste y depresiva, sino todo lo contrario, Vera se siente fantástica y feliz (“Nunca me he sentido mejor en mi vida que a la hora de mi muerte. En realidad, me tomaré este frasco de barbitúricos en una crisis de felicidad insoportable”, págs. 214-215).

Escúchame, atentamente. Estoy usando tu equipo, tu estudio, tu cámara y la que te habla es tu mujer, es decir, estoy violando lo que más te importa: tu propiedad.

Tendrás que incinerar este video antes de que la policía pueda utilizarlo en tu contra. O consérvalo, y llorar desconsoladamente al recordarme. En cualquiera de los dos casos, tendrás que limpiar la alfombra de tu santuario porque, seguramente, las pastillas me van a hacer vomitar en el último momento, antes de perder el conocimiento. Al menos, eso es lo que dice el Manual del Suicida que me compré en Londres: “Si se suicida con pastillas, no coma en 24 horas y no se acueste”.

Pero, ¿cómo se puede uno morir de pie? Imposible, de manera que de mis vómitos no se librára nadie, ya que comí dos platos de espaguetis antes de venir aquí.

En una palabra, traeré el caos al orden impecable de tu vida, de tus cámaras, y lo

⁴⁰⁸ Jorge Díaz: “*Cuerpos cantados*”, en *Antología de la perplejidad*, op. cit., pág. 211. A continuación citaremos por esta edición.

hago sabiendo que es lo peor que te puede suceder: que alguien entre en tu vida sin esperar a que tú le des permiso. (pág. 213).

Durante estos veinte años de matrimonio, Vera se ha sentido como una mujer virtual a la que siempre han ignorado y sólo le ha servido como fetiche a su marido a través del lente de su cámara (“Soy una mujer virtual y hoy he decidido regalarme un cuerpo material, eso sí, un cuerpo muerto en descomposición”, pág. 216). Ella ve a Abelardo como un ser carente de emoción, como una persona correcta y ordenada incapaz de protagonizar un triángulo amoroso, ya que eso le haría humano y vulnerable.

Para ti fue terrible convivir con un cuerpo vivo que se movía sin tu control. Yo intenté mandarte señales. Mis gritos de auxilio consistían en darte celos, en tener un amante al que llevabas a nuestra casa y tú lo atendías como a un rey. Terminaban riéndose a carcajadas y yo, la mujer virtual, limpiaba los ceniceros⁴⁰⁹.

Otra forma de decirte: “Mírame, por favor”, era yéndome de casa con ocho maletas y volviendo con lumbago a las dos horas.

Después de cada crisis, me rozabas con un dedo la mejilla y aquí no ha pasado nada. (pág. 216).

Aunque ya había recurrido al juego de la imaginación, con el objetivo de llamar la atención de un marido que siempre había mirado hacia otro lado sin importarle nada su relación, Vera siempre había fracasado. Por eso, encuentra en el acto del suicidio la última oportunidad y en la lente de la cámara el único vehículo de comunicación existente entre ambos. Quiere que por lo menos Abelardo la odie, porque así su objetivo “será un triunfo. El odio es un sentimiento, por lo menos” (pág. 216). Además, quiere realizar el acto precisamente en ese espacio cerrado, perteneciente a su marido, donde ella ha vivido para él, ya que fuera de allí su vida carecía de importancia para Abelardo.

A Vera le parece que el acto de suicidarse se vuelve un hecho tedioso del que no dejan de surgir problemas de última hora que hacen aplazar tal acontecimiento. Necesita una cinta de vídeo para

⁴⁰⁹ Vera confiesa a Abelardo que en una ocasión le fue infiel con un ciego:

Hacía tiempo que quería decírtelo. Una vez conocí a un ciego que pedía limosna frente a un Banco. Era joven y fuerte. Tenía un vello oscuro en las manos. Lo traje aquí, a tu estudio. Hice el amor con él con furia. Estaba asustado. Solo nos miraban las fotografías colgadas en la pared. Fue igual que hacer el amor contigo. Ni él ni tú me vieron jamás. Es extraño, me gusta la idea de serte infiel con ciegos. Ahora ya lo sabes. (pág. 219-220).

continuar su discurso, sin embargo, encuentra por casualidad una grabación del Año Nuevo de 1979, el primero que pasaron juntos. Un poco sorprendida, Vera se ve rara pero feliz (“¡Qué rara me veo! Ese pelo, esos gestos, esa alegría... No soy yo... ¿O es esta Vera de hoy la que no soy yo? Parezco tonta, ingenua, incluso fea... pero feliz”, pág. 218). Sin darse cuenta se descubre a la mujer que más de veinte años atrás era: una “orquesta ambulante en potencia” (pág. 218), la persona que quería abarcarlo todo pero que, poco a poco, alguien le fue cortando las alas para convertirla en “la única modelo para su mirada obsesiva” (pág. 219). Vera se da cuenta en ese momento que en sus fotos, o más bien en sus negativos, quedó atrapada con sus sueños, su música y sus miedos.

Decidida a terminar lo que empezó y justo en el preciso momento en el que Vera va a tragarse las pastillas, suena el timbre de la puerta, dando paso a una situación tensa e incómoda, pero algo cómica. Se trata de Pablo, un joven músico contratado por su marido para llevar a cabo el proyecto de los “Cuerpos cantados”⁴¹⁰: capturar en una imagen la música de unas partituras pintadas en el cuerpo desnudo de una mujer, de Vera.

PABLO. –Absolutamente activo. Yo compongo la música que me sugiera el desnudo. Cada parte del cuerpo tendrá la música que evoque. Luego, alguien interpretará la partitura de su espalda, sus piernas, su vientre, sus senos.

VERA. – Preferiría cantar mi propio cuerpo, si no le importa.

PABLO. –Mucho mejor, así usted será la única protagonista: instrumento e intérprete a la vez.

VERA. –¿Y la partitura será suya?

PABLO. –Bueno, yo sólo seré quien transcriba lo que vaya dictando su piel. (pág. 222).

Vera se da cuenta de que la cámara continúa con la grabación y, como ve a Pablo como un joven tímido pero desafiante, aprovecha la ocasión para aceptar el proyecto propuesto y enseñar a su marido cómo sí existe alguien que le presta atención y la mira de verdad. Se inicia, así, una escena llena de erotismo, de comunicación, donde afloran entre ambos sentimientos como la timidez, la ternura, la vergüenza o el pudor. Este acercamiento hace que aumente la confianza entre los dos protagonistas y,

⁴¹⁰ El proyecto *Cuerpos cantados* da el título a la pieza. A diferencia de los otros títulos propuestos por el dramaturgo, *La última imagen* y *Fotofobia*, donde predomina el miedo a la imagen, a lo estático, a lo que llega a su fin; con *Cuerpos cantados* se asocia el significado del erotismo oculto, de la esperanza de un proyecto en continuo movimiento, como la música.

como consecuencia, el sentimiento de culpabilidad de Vera por haber utilizado a Pablo como vehículo de infidelidad hacia su marido. Le confiesa al músico la intención de suicidarse, de desaparecer humillando a su marido; sin embargo él ve el acto desde un punto de vista diferente: el suicidio como parte de un juego de seducción hacia la persona amada.

PABLO. –Te quisiste vengar de Abel con un video y eso es lo mejor que le podías dejar a un voyerista. En vez de venganza, lo tuyo era una declaración de amor. Él te necesita sólo para mirarte y tú le regalas unas imágenes que enloquecerían de placer a un mirón. En esta despedida, tú le estas diciendo: “Te quiero”. Viendo ese video, lo harás gozar como nunca lo conseguiste en la cama. (pág. 228).

Poco a poco descubriremos que Pablo es un hombre casado, un monógamo incurable fiel a su violonchelo, un hombre despechado que también quiere hacer daño a Abelardo por ser el amante de su mujer, Alba, desde hace más de dos años. Este hecho alivia a Vera (“Ahora que sé que Abel me mentía, me siento contenta. Ha dejado de ser el ojo de Dios Padre que me mira y me fotografía”, pág. 231). Al final, entre la confianza y la comprensión, y sin darse cuenta llevan a cabo “Los cuerpos cantados”. Pablo deja el violonchelo para abrazar y besar a Vera, quien improvisa mientras una melodía lírica susurrada que concluye con un solo de violonchelo hasta que baje el telón. El amor es visto como un sentimiento egoísta que se comparte con la persona elegida como una maduración hacia nosotros mismos; sin embargo, el consuelo del desamor sufrido puede unir y compenetrar a dos personas muy diferentes entre sí.

CANCIÓN DE CUNA PARA UN ANARQUISTA

Esta pieza en un acto, sobre la soledad y la necesidad de comunicación, recuerda a otras obras de Díaz como *El locutorio*⁴¹¹. Fue escrita especialmente para la actriz Maité Fernández. La primera versión fue terminada el 14 de enero de 2003 y la segunda versión un mes después, el 13 de febrero de 2003. Fue estrenada en 2008 bajo la dirección de Eduardo Romagnoli y la producción del Grupo de Teatro El Buho de Rosario en la Sala Amigos del Arte, Rosario (Argentina).

⁴¹¹ Eduardo Guerrero encuentra relación de la obra con la del dramaturgo Juan Radrigán *Esperpentos rabiosamente inmortales* (2002) y *La Negra, Dios y la farsa* (2003).

Como ya es habitual en sus obras, el texto teatral tiene como epígrafe una palabras del poeta Fernando Pessoa, que nos introducen a la perfección en ese universo que vamos a ver representado: “Invéntate un pasado, una infancia, un amor loco, / allí te encontrarás más cierta, más real, / que tu dolor de hoy”⁴¹². Díaz sitúa la acción en un mausoleo durante las primeras lluvias de otoño. Allí encontramos a Rosaura⁴¹³, una mujer, arreglada con cierta coquetería, que lleva un vestido claro y floreado, lo que nos lleva a suponer que el tiempo de luto hace tiempo que pasó. Además tampoco parece abatida ni quejumbrosa por la muerte de su marido⁴¹⁴. Porta una maleta, un paraguas cerrado, una cartera grande y vieja en bandolera y, en la mano, un par de rosas. Con la necesidad de iniciar una conversación que nunca será posible, habla con la tumba de su marido de cosas banales y sin mucha importancia: el tiempo (“Al levantarme, sentí que las rodillas me crujían, y ya sabes que eso significa lluvia o cambio de tiempo”, pág. 235), las hojas secas que caen alrededor del mausoleo (“Don Aurelio dice que tendría que barrer las hojas. ¿Para qué?”, 236), el olor de las rosas (“Las rosas deberían oler a café. Es el mejor olor del mundo. Me gustaría tener un invernadero y cultivar rosas de Alejandría que olieran a café”, pág. 237) o cotilleos sociales (“¿A que no sabes a quién vi al venir para acá?... A la señorita Elvira, la que fue novia tuya antes de conocerme a mí”, pág. 236). Todo ello sin abandonar la coquetería que le caracteriza (“Aunque crujen de vez en cuando, siempre he tenido bonitas rodillas, ¿verdad? Tú me decías: ‘Bájate la falda. No me gusta que los hombres te miren las rodillas, aunque sean astróscas””, pág. 236). Mientras, realiza actos cotidianos en la sepultura como asear el catafalco de mármol o tomar café junto al cuerpo de su marido (“Me parece que hoy tú no vas a tomar café. Es casi mejor, porque sabes que te sube la presión. No quiero sentirme culpable de que te pase algo peor que morirte”, pág. 237). Aunque su marido, Epifanio, murió de un infarto, de

⁴¹² Jorge Díaz: “*Canción de cuna para un anarquista*”, en *Antología de la perplejidad*, op. cit., pág. 235. A continuación citaremos por esta edición.

⁴¹³ El nombre de Rosaura recuerda a “rosa de oro”, para Eduardo Cirlot es símbolo de realización absoluta; aunque aquí nos inclinamos a pensar que el dramaturgo eligió el nombre por su connotación de persona alegre, simpática, amable y perseverante. En cambio, Epifanio recuerda a “epitafio”, la inscripción que se pone sobre la lápida en un enterramiento. Más adelante entrará en escena otro personaje: Balbuena, apellido que connota bondad hacia los demás.

⁴¹⁴ Más tarde descubriremos que el fallecimiento de su marido es relativamente reciente.

repente, sin hablar ni aclarar cosas pendientes, para ella, él no se ha ido del todo, por eso le reprochan que ría con demasiada facilidad y vista con ropa alegre y floreada.

Esta mañana iba sola, de luto riguroso. Le pregunté si iba de luto por el perro y se enojó mucho. Me dijo que iba de luto por ti. Agregó que yo no tenía sentimientos, que ninguna mujer decente llevaba un vestido floreado cuando se le ha muerto el marido. Ya ves, parece que no soy una mujer decente, Epifanio. La señorita Elvira, en cambio, es muy decente, va de luto por ti, pero es más triste que un día nublado. A lo mejor seguía siendo tu novia y yo no lo sabía. Desde hace un año estoy descubriendo cosas de ti que no sospechaba. (págs. 236-237).

Rosaura se siente abandonada y desahuciada de su casa por no pagar el alquiler. Todo lo que le dejó su marido se reduce al mausoleo que compró, paradójicamente, en contra de su voluntad. El único lugar bajo techo que tiene ahora para vivir. Poco a poco va sacando de la maleta todo lo que necesita, sus recuerdos y sus objetos personales⁴¹⁵. Entre ellos encuentra unas fotografías, símbolo frío de su pasado.

Esta mañana, cuando metí mis cosas en la maleta, encontré estas fotos. Me di cuenta de que en mi memoria tengo un álbum mucho mejor que éste. Los recuerdos tienen olor, color, sonido...; en cambio, estas cartulinas son tan frías... Voy a barrerlas, como a esas hojas secas, y haré una fogata por la tarde que calentará tus huesos y los míos. (pág. 238).

De repente, unos ronquidos y una voz somnolienta sobresaltan a Rosaura. Se trata de Balbuena, un hombre viejo, un vagabundo que rebusca en la basura de los ricos, de aspecto desaliñado y a quien el sepulturero le confió la llave del mausoleo para poder dormir bajo techo. No le da miedo pasar la noche entre esas cuatro paredes, ya que la pobreza hace que la muerte carezca de importancia (“Lo de morirse no tiene mucha importancia, en realidad. Pero vivir mojado resulta muy incómodo”, pág. 240). Ante la necesidad de comunicación con alguien, Rosaura deja de lado sus temores y le ofrece una taza de café; así se produce una cálida atmósfera de complicidad entre ambos, quienes conversan sobre el pasado: el abuelo anarquista de Balbuena, con quien pasó su niñez:

Sueño mucho con él. No conocí a mis padres. Me crió mi abuelo, que era zapatero remendón. Tenía su taller en un cubículo oscuro que olía a cuero y a miseria, que es único olor a santidad que conozco. Allí, en la oscuridad se reunían con sus amigos anarquistas a tomar café. Detestaba a los curas, a los uniformes y al capitalismo, en

⁴¹⁵ La maleta también simboliza el viaje, el inicio de un cambio de vida, de huir hacia un lugar mejor donde encontrarse a sí mismo.

este mismo orden. Me decía que al que mata a un cura Dios le tiene reservado un lugar en el Paraíso. (pág. 242).

y el padre de Rosaura:

Era bombero, comandante o algo así. Un día tomó su casco y salió corriendo a apagar un incendio. No volvió más. Mi madre aseguraba que había muerto abrazado en el incendio, como un héroe, pero mi tía solterona que vivía con nosotros, aseguraba que había muerto abrazado por una manicura con la que se había arrejuntado e instalado en el puerto. En todo caso, el retrato de héroe uniformado amedrentó toda mi infancia. (pág. 243).

Como dice Balbuena, la memoria “se la llevó algún viento del sur mientras dormía al descampado” (pág. 243), lo que nos hace pensar si es verdad lo que cuentan o recurren a la invención como la necesidad de comunicación, como el justificante de una vida pasada vivida realmente. Por ello no nos resulta tan chocante que Balbuena hable de la compañía de un loro, ave que “habla”, para hallar dicha comunicación deseada.

BALBUENA. —No, tuve un loro que insultaba en portugués. Durante años quise saber lo que decía el loro. El que me lo vendió me aseguró que lo habían expulsado del país durante la dictadura de Salazar. Conseguí un diccionario portugués-español y estuve dos semanas tratando de traducir al loro. Fue una desilusión. Sólo decía: “¡Cállate, maldito cabrón! ¡Cállate, maldito cabrón!” Entonces, le enseñé a decir otra cosa. (pág. 244).

Poco a poco vamos conociendo el pasado de Balbuena, un hombre marcado por la guerra, que se declara revolucionario y fue voluntario en el Regimiento de Líster, cuerpo militar de élite del ejército republicano formado por milicias y que se forjó por iniciativa del Partido Comunista de España y las Juventudes Socialistas Unificadas (“No, fui revolucionario. Hay una diferencia: voluntario del Regimiento de Líster. Solo teníamos alpargatas, un fusil y un macuto, pero, así y todo, cruzamos el Ebro”, pág. 244). Sin embargo, una bala se cruzó en su camino para terminar en el Sanatorio de Reus, del cual se escapó sin haber terminado su tratamiento, pero del que conserva pesadillas de los ciclos de corrientes eléctricas (“La camilla, las conexiones en las sienes, el tapón de goma en la boca; los aullidos... Mi cuerpo retorcido que no era mi cuerpo, sino el de un gusano reventado en excrementos, orines y vómitos”, pág. 260). Es, precisamente en ese momento, cuando comienza la esquizofrenia de un hombre obsesionado con el pasado, con objetivos de masacre y la intención de descabezar al

fascismo mundial.

BALBUENA. –Voy a volar el Puente de Saint Etienne.

ROSAURA. –¿Qué puente es ése?

BALBUENA. –Es el puente por donde pasa el ferrocarril y que cruzará la comitiva.

ROSAURA. –¿La comitiva?

BALBUENA. –Hitler se entrevistará con Franco en Hendaya.

ROSAURA. –He vivido 70 años en esta ciudad y jamás he oído hablar de un puente que se llama... ¿Cómo dijo que se llamaba?

BALBUENA. –Saint Etienne. ¡No se haga la tonta!

ROSAURA. –¡No me insulte, que está en mi mausoleo! Haga el favor de salir de aquí inmediatamente.

BALBUENA. –No quise insultarla. Usted es muy susceptible.

ROSAURA. –No soy susceptible, soy sensata. Y precisamente porque estoy en mis cabales es que sé que Hitler murió hace muchos años.

BALBUENA. –Se le confunden los tiempos de la Historia: Hitler morirá esta noche cuando el vagón vuele por los aires.

ROSAURA. –¡No se me confunde nada”. Cuando Hitler murió, yo tenía 16 años. (pág. 246).

Balbuena vive fuera de la realidad, en un periodo de tiempo atemporal donde confunde el pasado de hace sesenta años con el presente, por lo que desconoce cómo tuvieron lugar los acontecimientos históricos. No obstante, los objetos que posee el vagabundo cercioran, en cierta manera, su pasado y sus locas intenciones; fantasías de una mente enferma, quien también tiene pensado un papel para Rosaura en todo este exterminio (“quiero que informe a la Resistencia de que los líderes fascistas han muerto”, pág. 249), hecho que produce pánico en ella y desata la violencia en Balbuena, quien le pone la mano en la boca y la sujeta para evitar que salga corriendo. Aun así, Rosaura parece entrar en ese juego de evadirse a ese pasado inocente e infantil de época pasadas que compartieron hace años.

BALBUENA. –Teníamos pocos años de diferencia, pero ya no me interesaban esas cosas. Quería quitarte la blusa y tocarte los pechos infantiles que se levantaban imprudentes. Nos citamos bajo la acacia, al fondo del patio de don Faustino.

ROSAURA. –(*Soñadora*) La acacia era de don Ramiro y no estaba en el patio, sino en la plaza chica del convento.

BALBUENA. –Tú me dijiste que querías mostrarme algo y yo pensé que eran tus pezones rosados, pero no, eran...

ROSAURA. –... gusanos de seda en una caja de galletas Hucke. (págs. 249-250).

Esto provoca un acercamiento entre ambos que evita que le delate ante el sepulturero, Don Aurelio. A través de ese pasado inventado por Balbuena, donde insiste en conocer a Rosaura desde la niñez, vamos conociendo el fracaso matrimonial de ella lleno de desprecios, moratones y golpes que la

hicieron abortar (“Pero la última golpiza me hizo abortar. Epifanio no quería tener hijos. Decía que con un buen perro podríamos ser felices”, pág. 255). Esta situación la condujo a intentar envenenar a su marido, por ello se siente culpable y visita todos los días la tumba en la que enterraron “los dientes de oro, el clavo de platino que llevaba en la rodilla y el marcapasos” (pág. 254).

BALBUENA. –Le di un paquete de raticida para que lo mezclara con la comida.

ROSAURA. –Encontré ese polvo en el sótano. No estaba muy segura de qué se trataba.

BALBUENA. –Yo le dije que confiara en mí. Le expliqué lo que tenía que hacer.

ROSAURA. –Tomó la sopa por la noche. Yo me escapé de la casa después de comer.

BALBUENA. –Creyó que lo había envenenado. Yo tenía dudas y fui a su casa para enterarme de todo.

ROSAURA. –Dos días después supe que Epifanio había muerto.

BALBUENA. –No por el veneno, era un raticida inofensivo, sino de un ataque cardíaco.

ROSAURA. –Me entregué a la policía. Me echaron de allí. Creyeron que estaba loca. Entonces volví a la casa y me encargué de todo. (pág. 253).

Rosaura es una mujer que desde la niñez ha visto los malos tratos como algo natural (“Da igual un hombre que otro. Todos se parecen. Mi padre, por ejemplo, me golpeó desde que yo era chica. Para mí resultaba natural”, pág. 254). Ha sido maltratada por la sociedad sin importarle a nadie y para huir de ese estado de soledad se casó con un hombre que jamás la valoró y siempre la maltrató. Sólo en sueños tuvo el valor, quizás por despiste, de abandonar momentáneamente a su marido. Rosaura no existe, no ha existido nunca (“Yo nunca estuve ni siquiera en la pequeña historia de mi casa. No existo”, pág. 256); por ello está muerta, vive enterrada en un cementerio (“Siempre tuve miedo de que yo estuviera muerta y no me diera cuenta. Ayer volví a mirar las lápidas y encontré una con mis dos apellidos y mi nombre. ¿Usted cree que estoy enterrada allí?”, pág. 259).

Sobre ambos sobrevuelan los fantasmas de la muerte, de los malos tratos, de la guerra, de la desilusión, del abandono. Sin embargo, juntos son capaces de comunicarse, de destruir ese pasado que les aniquila e inventar una infancia compartida. Desde un espacio atemporal y anacrónico, a medio camino entre la vida y la muerte, Rosaura decide unirse a ese juego creado por Balbuena para sobrevivir. Ya no le queda nada, sólo una infancia inventada, el único pasado realmente vivido.

ROSAURA. –Balbuena...

BALBUENA. –Sí...
ROSAURA. –Ya tenemos un pasado que podemos recordar. ¡Qué importa que lo estemos inventando!
BALBUENA. –Lo importante es que en esos recuerdos no estamos solos.
ROSAURA. –No solo en los recuerdos... ahora estamos juntos. (pág. 262)

EL VALS DE LAS SOLAS

Esta obra es una pieza menor formada por cinco monólogos, cinco actos, sobre la soledad en las mujeres y cómo la incomunicación les lleva a buscar el diálogo con el prójimo. Los comenzó a escribir en el año 2000 y no terminó hasta marzo de 2003 creando *El vals de las solas*. Como aconseja el propio dramaturgo “su representación puede estar a cargo de una sola actriz o ser realizada por cinco o más actrices. Es un material abierto que admite otros monólogos de mujeres solas”⁴¹⁶.

Este baile en parejas abocado al fracaso de la soledad comienza con el monólogo titulado “Casta diva”. El dramaturgo juega con el título para introducirnos en el monólogo: por una parte, “diva” hace referencia a la persona del mundo del espectáculo que goza de fama y de una larga trayectoria laboral; sin embargo, por otra parte, “casta” puede hacer referencia bien a la procedencia de alto linaje, bien a “que se abstiene de todo goce sexual, o se atiene a lo que se considera como lícito”⁴¹⁷. Esta diva, llamada Angelina, es una mujer de sencillez sofisticada que acude a un *casting* con el nombre artístico de Tita Camel. Aunque su objetivo es conseguir trabajo, tiene la necesidad de hablar, de comunicarse con alguien; por ello, nos cuenta sus inicios en un concurso musical de radio, donde quedó finalista, lo que le permitió trabajar durante cinco años en un programa de radio: “El tío Bombón y la tita Caramelo”; así como en un programa de televisión para niños y en el mundo publicitario con anuncios divertidísimos.

Su matrimonio con un ayudante de producción, Osvaldo, le permitió introducirse en una teleserie titulada “Muñeca rota”, donde representaba a una cantante argentina perversa. Pero las circunstancias de la vida y su fracaso matrimonial influyeron negativamente en su vida profesional teniendo que

⁴¹⁶ Jorge Díaz: “*El vals de las solas*”, en *Antología de la perplejidad, op. cit.*, pág. 265. A continuación citaremos por esta edición.

⁴¹⁷ D.R.A.E. (<http://dle.rae.es/?id=7rOnAo2&o=h>) (noviembre de 2015).

trabajar detrás de las cámaras como coordinadora del guión. Este hecho hace que odie el medio televisivo y se dedique plenamente al teatro trabajando con grupos independientes.

¿Sabe lo que pienso de la televisión?... ¡Que es una basura! ¡Una basura total! Gracias a Dios, nos queda el teatro, ¿verdad? (pág. 269).

A medida que pasa el tiempo y avanza la edad sus posibilidades laborales como actriz van disminuyendo hasta caer en el olvido (“Ya no soy joven. Es difícil que me acepten en un reparto... y tengo que vivir”, pág. 270). La soledad y el abandono hacen que Angelina sólo quiera trabajar para sobrevivir, lo único que le queda a una actriz de sus características.

ANGELINA. – (*Enérgica, con tremenda fuerza*). ¡Cállese!

¡Ahora soy yo la que da las órdenes! Usted es un imbécil que no ha sido capaz de reconocer la belleza, porque está ciego y sordo. La belleza siempre es frágil, débil, vulnerable y se disfraza, a veces de miseria ridícula, pero es fuerte. (*Dando órdenes*). ¡Cambien esta luz horrible! ¡Quiero un foco rasante a contraluz! ¡Penumbra en el resto!

(*Se produce el cambio de luz que ella ha pedido*).

¡Y, ahora, silencio!

¡Que la música cambie las cosas por completo!

¡Que la emoción nos sumerja en el misterio!

¡Que vuelva la vida a llenar el aire de ternura!

¡Resucitar un minuto es suficiente! (págs. 270-271).

El segundo monólogo se titula “El jardín de las delicias”, título irónico, lleno de humor negro, que evoca el cuadro, del mismo título, del pintor holandés Hieronymus Bosch (1450-1516), más conocido como El Bosco; una sátira sobre los pecados y los desvaríos de los hombres. La protagonista es una mujer, Carla, quien está sentada en el banco de un parque junto al cochecito de un bebé. Como Angelina en el anterior monólogo, Carla también tiene la necesidad de comunicarse, aunque sea con alguien invisible a su lado⁴¹⁸, y desahogarse de la soledad y la monotonía de una vida de ama de casa y madre de familia. Desde un principio nos damos cuenta de que hay problemas con su marido, hecho que compensa con el cuidado y la dedicación total hacia sus dos hijos (“Bueno, no quiero hablar de mi marido en una mañana tan radiante”, pág. 272). Aunque todo parece establecido según unas

⁴¹⁸ Para ella es tan real que al final de la pieza, se marcha asustado, dejándola sola en el banco: “¡Pero, ¿qué le pasa?! ¿Adónde va?... ¡Oiga, espere!... ¿Qué bicho le habrá picado?... ¡Qué falta de educación!” (pág. 276).

normas sociales y morales aceptadas por todos, la violencia está presente en su vida como algo natural. Por eso, no resulta extraño que su hijo mayor pegue, acuchille o dispare a los demás niños (“¡Nachito, guarda ese cuchillo! ¿Cuántas veces tengo que decirte que no les claves cuchillos a los niños que no conoces? ¡En el cuello no, Nachito, que ahí pasa la carótida!”), pág. 273). A ella sólo le preocupa que su hijo llegue manchado de sangre a casa (“Si llegas todo manchado de sangre, te voy a calentar el traste con mi zapatilla”, pág. 273). Este hecho nos hace pensar en una mujer con problemas mentales o en la excesiva permisividad de una sociedad grotesca. No obstante, estaría dentro de un concepto estándar de ‘buena madre’, ya que, aunque es una madre excesivamente protectora (“yo seguiré mirando la caquita de mi nene hasta que cumpla los 40 por lo menos”, pág. 273) y de grandes creencias religiosas (“Somos muy cristianos, unidos en la alegría y en los dolores. Tenemos las indulgencias del Santo Padre enmarcadas y todo”, pág. 274), muestra hacia sus hijos un cariño y una ternura que a veces roza la cursilería.

¡Que no pasa nada, mi niño, que no pasa nada! Es tu hermanito que es tan travieso. ¡Ay, qué carita de ángel! ¡Ay, qué hermosote que es mi príncipe! Parece un buñuelo de merengue con crema. ¿No le dan ganas de morderlo? A mí, sí. Es pura mantequilla y azúcar. ¡Ay, que te comería, solete! (pág. 273).

El dramaturgo sabe cómo descolocar al espectador a través de la ruptura de lo esperado y captar su atención⁴¹⁹. De esta forma le conduce a la reflexión y hacia una posible rectificación de conducta. Para llevar a cabo su objetivo, no sólo presenta el dolor, e incluso la muerte, como algo positivo y natural en la vida (“¡Es hora de volver a casa, que tengo que ponerle la inyección al cadáver de tu padre”, pág. 277), sino que nos describe al bebé como un ser que come “todo” y hace heces verdes.

Mi niño la hace verde porque se come todo lo que toca. Se come las sábanas, las almohadas, la alfombra y el empapelado. Yo lo llamo “mi ratoncito verde”. Con sus dientecitos de leches es implacable. Roe, roe, roe y traga, traga y traga, y luego, claro ¡caquita verde! (pág. 274).

“Valeria, mujer objeto” es el tercer monólogo, con un título que evidencia el contenido del mismo.

⁴¹⁹ En este monólogo encontramos reminiscencias del absurdo de sus primeras piezas.

Mientras una voz grabada la contesta, una mujer conversa con sí misma frente a un espejo, en el cual no halla su reflejo, ya que se siente invisible a su marido (“Yo no me veo en el espejo por la sencilla razón de que él no me ve tampoco”, pág. 279). Valeria tiene una doble vida: por una parte, es el ama de casa dedicada a la perfecta organización del hogar familiar (“¿Quién es la que lava, cose, plancha, cocina, saca brillo al baño desde las 8 de la mañana hasta las 12 de la noche? ¿Quién es la que tiene que tratar con el gáster, los cobradores, la asistenta, el carnicero, el jardinero y atender los recados del teléfono? ¿Quién es la miserable esclava que hace todo esto?”, pág. 278). Por otra parte, se siente como una mujer objeto que vive única y exclusivamente para complacer a un marido que no la compensa ni satisface sexualmente.

No puede vivir sin mí. Me tiene en la palma de la mano. Está claro que soy una privilegiada, la reina de la casa.

Me levanto a las 8 de la mañana y, desde entonces, hasta las 7 de la tarde, no hago otra cosa que prepararme para recibir como se merece a mi hombre: la peluquería, la aeróbica, la depilación, los vestidos... ¡Vaya vida que me doy!

[...]

Pero, entonces... ¿Por qué cuando estoy empezando a sentir algo, lo que se dice “el prólogo del prólogo”, él ya ha despachado el asunto y está duchado, vestido y se prepara el segundo café en la cocina? (págs. 278-279).

Ambos son tan diferentes y tan iguales que conviven como si fueran objetos, de hecho, Valeria se compara con una mujer virtual (“Soy la mujer virtual. Igualito a las amantes que tiene por Internet: una voz, una información, una foto fija, a lo más”, pág. 280). Su relación de pareja se ha visto desgastada por la rutina y la falta de una comunicación auténtica, por ello ha desembocado en el tedio y la desgana. Ella, además, desprecia y está resentida con un marido al que ve como un animalito delicado, ensimismado y egocéntrico, que se distrae “hasta con las polillas” (pág. 279).

Quizás siempre fue así y yo no recuerdo, pero ahora es un psicossomático compulsivo, siempre necesitado de calmantes, sedantes, expectorantes, laxantes, estimulantes y tranquilizantes. Todo terminado en “antes”, porque si estuvo alguna vez enamorado de mí fue “antes”. (pág. 280).

Al final, la misma voz grabada parece darle la fuerza necesaria para abandonar a su marido y afrontar un cambio total lleno de sueños y esperanzas.

Cambiar, cambiar, cambiar,

de nariz, de voz, de sexo,
de color, de sentimientos.
Cambiar, cambiar, cambiar,
de amante y de peluquero,
de oficio y de apartamento.
Cambiar, cambiar, cambiar,
de dientes, de piel, de pecho,
sin tener remordimientos. (pág. 282).

“Un asunto de peso” es el cuarto monólogo, protagonizado por Emilia, una mujer que también utiliza el espejo como medio para satisfacer su necesidad de comunicación. El exceso de peso hace que la soledad sea su más fiel compañera y, aunque intenta sentirse positiva y aumentar su autoestima (“Todos me aman. Me siento bien. ¡Soy fantástica, única, increíble, lúcida, simpática y hermosa!”), pág. 283), está obsesionada con el sobrepeso y se odia a sí misma (“La verdad es que estoy gorda, asquerosamente gorda. Tengo los dedos gordos, las uñas gordas, los ojos gordos, los zapatos gordos...”, pág. 284). Puertas que no podrá atravesar (“Me quedaré atascada. Mis glúteos, mis caderas, no pasarán. Tendrán que venir los bomberos, desnudarme y bañarme en vaselina para poder desatascarme y cruzar el umbral”, págs. 284-285) o las relaciones con hombres como una cuestión de hambre, más que de amor (“Mi psicoanalista dice que esto no es amor, que es hambre”, pág. 286), son consecuencias de esa perturbación anímica persistente que no puede evitar. Asimismo, la sociedad ve la obesidad como una enfermedad contagiosa de la que todos quieren huir, hecho que no ayuda a las personas con dicho problema sino que las aparta repulsivamente al no cumplir los cánones establecidos de cuerpos perfectos.

¡Mírenme! ¡Existo! Ocupo el doble de espacio que los demás. No puedo pasar inadvertida. Estoy gorda, pero no muerdo, no soy contagiosa. Si quieren tocarme, pueden hacerlo. Si quieren acariciarme, tengo más superficie que nadie. Pueden regodearse.

¿En qué tiendas puedo encontrar tallas para vestir mi desamparo? ¿Por qué solamente venden tallas para los cuerpos felices? (pág. 286).

Para Emilia la solución a su obesidad surge, de forma milagrosa, de un sueño con Santa Gertrudis de Tötenham (“¡Empecé a adelgazar! Por lo menos, yo me veo más chica, más esbelta”, pág. 287).

Sin embargo, no todo es felicidad, adelgazar tiene sus consecuencias físicas, como el exceso de piel que cuelga por todas partes, y psicológicas “con los kilos, perdí también mi seguridad, mi fantasía, mi sensualidad, lo mejor de mí misma” (pág. 288). Después de todo, parece que estaba mejor viva que muerta: “Como, luego existo” (pág. 289).

Por último, el quinto monólogo se titula “Entre nosotras”: escuchamos la conversación telefónica, en una sola dirección, entre la esposa y la secretaria del marido, y todo lo que ello conlleva. De nuevo la falta de comunicación hace que las personas busquen un ansioso diálogo con el prójimo, aunque éste pueda ser su Némesis. Quizás como venganza, la mujer quiere mostrar a su marido cómo es él en realidad, sin olvidar sus defectos. Con los años ha ido cambiando y ha pasado de ser cariñoso y satisfacer sexualmente a su esposa, a un ser maniático (“¿creerás que duerme todo el año con los calcetines puestos porque se le enfrían los pies?”, pág. 290), pervertido (“las ve venir desde un kilómetro, las atraviesa con la mirada, las penetra, las sodomiza, no sé cómo decirte, y luego en casa, nada de nada”, pág. 291), y exhibicionista (“Estaba en la terraza con los pantalones abajo, exhibiendo sus atributos, sus miserias, diría yo”, pág. 291) que está obsesionado con mantener a sus padres. En diferente perspectiva está la visión de la secretaria, a quien le muestra su mejor cara, su ser público y laboral de hombre de éxito.

Tú lo consideras un hombre maravillo, impecable y trabajador, porque, eso sí, será un sátiro, pero trabaja mucho, qué quieres que te diga. Además, a ti sí que te mira las piernas y el poto como si fuera a atravesarte, porque seguro que mi marido te acosa, lo sé sin necesidad de que me lo digas. (pág. 292)

Aunque vista desde fuera la relación marital entre ambos está abocada al fracaso, ninguno de los dos es capaz de romper los valores establecidos de una sociedad caduca y corrompida. Por ello, la mujer, sin abandonar las formalidades y el decoro, lucha por su marido, por su estatus social al fin y al cabo, enfrentándose abiertamente a la secretaria. Como mínimo ha encontrado el desahogo que buscaba.

Yo conozco toda la verdad, a ver si me entiendes: tú eres una zorra que juega el

papel de víctima, pero eres tú la que acosa a mi marido, te inclinas sobre su escritorio y le metes el escote en la nariz; no usas ropa interior, llevas todo suelto como una furcia callejera.

[...]

Enrique es una mierda, un impotente, un perverso sexual y un fracasado, pero es mi marido, a ver si me entiendes, y no lo voy a soltar, aunque sea una basura humana.

[...]

(*Cambiando de tono*). ¡Ah, mi linda!, cuando llegue Enrique dile que me llame por el celular: me voy de compras. Gracias por escucharme tanto rato. Eres un sol. A ver si nos conocemos un día de estos y tomamos unas copas. Entre mujeres casadas uno siempre tiene tema con los maridos, ¿verdad? (págs. 292-293).

Estos cinco breves monólogos tienen en común, más que los problemas femeninos en la sociedad actual, un problema de incomunicación difícil de resolver. Las cinco mujeres buscan con insistencia el diálogo con alguien que las escuche y las comprenda, huir de esa soledad que les invade profundamente. Desesperadas, no hallan más que en la conversación consigo mismas el único consuelo que les queda.

IV.3.5. NÁUFRAGOS DE LA MEMORIA

Náufragos de la memoria (2008) es una trilogía que recoge las últimas piezas escritas por Jorge Díaz, con el conocimiento absoluto de la muerte inminente. *Pajaros en la tormenta*, *La mano inocente* y *Exit* son adaptadas por Pablo Krögh quien, junto a su compañía de teatro El Lunar, pone en escena los tres textos. Según Carla Jara Drago, Díaz centra su preocupación esencial sobre un aspecto de la condición humana: la identidad, vista desde tres perspectivas diferentes pero ligadas entre sí: la construcción respecto a los otros, la temporalidad / historicidad y el lenguaje⁴²⁰. No obstante, sigue sin abandonar elementos presente en su obra desde sus comienzos, tales como situaciones absurdas, presencia del humor negro, personajes en situaciones límites, la dialéctica vida / muerte o el lenguaje poético, que evoluciona a un lenguaje más mordaz y agresivo en la última obra. Además, muestra más implicación con Chile al denunciar su descontento con aquellos que lucharon contra la dictadura desde la igualdad y el socialismo para luego ser agentes activos de un neoliberalismo inhumano y

⁴²⁰ Carla Jara Drago: "Prólogo", en Jorge Díaz: *Náufragos de la memoria*, RIL Editores, Santiago de Chile, 2008, págs. 9-17.

salvaje. Díaz vuelve con personajes mudos que no pueden comunicarse, locos y angustiados y buscan desesperadamente la necesidad de las palabras para sobrevivir.

PÁJAROS EN LA TORMENTA

En *Pájaros en la tormenta*⁴²¹, Díaz prologa la pieza en un acto con un texto del escritor portugués, candidato al premio Nobel, Antonio Lobo Antunes (1942): “Si no soy el uno, soy el otro. / ¡Dios mío, tiene que haber otras alternativas!”⁴²² (pág. 21). Éste nos introduce a la perfección en la obra de Díaz, quien plantea la necesidad de comunicación con los demás como forma de identidad. Dos personajes protagonizan la pieza, Él y La Muda; sin embargo, lo que parece en un principio que va a ser un diálogo entre ambos es, en realidad, un monólogo de quien busca la necesidad de comunicarse como forma de desahogarse con el mundo. Desde un habitáculo, encerrados sin poder salir⁴²³, Él está obligado a darle una identidad a La Muda y, por ello, inventa nombres cada día. No obstante, ella no hace nada por escribir su verdadero nombre en un trozo de pared, recela de su identidad (“Tú sabes tu nombre, pero no te da la gana escribirlo en esta muralla, como un grito. Prefieres esconderte en tu mudez, como si tu nombre verdadero fuera una herida abierta que no para de sangrar”, pág. 23). Él, en cambio, no puede recordar el suyo⁴²⁴, tiene miedo a volver a su pasado, a su identidad (“yo no

⁴²¹ Adaptación y dirección de Pablo Krögh.

⁴²² Jorge Díaz: “*Pájaros en la tormenta*”, en *Náufragos de la memoria, op. cit.*, pág. 21. A continuación citaremos por esta edición.

⁴²³ Más adelante nos daremos cuenta de que se puede tratar de un psiquiátrico en el que reciben una fuerte medicación:

El médico me dio una palmadita en las nalgas después de la inyección. No supe interpretar el gesto.

Le dije: -Aún no he decidido si usted es un cabrón simpático o antipático, pero, por si las moscas, me cago en su puta madre.

El médico sonrió y dijo: “Buena señal. El amnésico empieza a recordar el vocabulario. Es el primer paso. Dele la misma receta. Está mejorando”. (pág. 25).

⁴²⁴ El sexo se presenta como una forma de buscar la identidad, pero tampoco le funciona al personaje.

Te deseo tanto que no sé cómo poseerte, porque tú sabes que yo no soy yo y el que te besa es un extraño.

Antes de penetrarte, yo estoy de vuelta. Viajo fuera de mi cuerpo a la velocidad de la luz. (pág. 29).

Incluso intenta buscar su identidad en la guía de teléfonos:

recuerdo el mío. Tengo miedo de hablar con la gente. Tengo miedo de recordar. Pero contigo no tengo miedo porque eres muda. No me puedes inventar nombres, no me puedes hacer preguntas. No me conoces ni me conocerás nunca”, págs. 23-24). En ese pasado, tal vez real o inventado, anhela el vientre materno como un lugar seguro (“En el vientre de mi madre, único espacio posible de libertad, de identidad, único lugar donde aplacar las taquicardias de la angustia”, pág. 24); además, en su mente existe la imagen de su abuela, una mujer sorda con la que insistía continuamente en establecer una auténtica comunicación.

Y, sin embargo, es curioso, no recuerdo a mi madre, pero sí a mi abuela -¿o la habré inventado como una maniobra distractiva para no enfrentar la verdad?-, una abuela sorda con audífono, que no servía para escuchar, sino para silbar como una locomotora fascinante.

Una abuela ausente, a la que yo le gritaba y era como golpear en una puerta cerrada.

Para entrar en comunicación con ese hueco de silencio sordo, yo batía palmas, gruñía, gesticulaba, como un payaso, y después de vociferar y saltar, en una especie de danza zulú enardecida, mi abuela levantaba la vista de la calceta y preguntaba: ¿Ah?... ¿Qué dices?... (pág. 24).

Desde siempre parece que todo intento de comunicación en su vida ha estado marcado por la violencia, como elemento complementario y como elemento para sobrevivir.

Las palabras son las únicas que alivian el sufrimiento de saber quién es; por eso, busca de forma ansiosa pero ineficaz un intercambio comunicativo con La Muda. Sólo le quedan los sueños, a través de los cuales encuentra lo que las palabras se niegan a decirle (“Por la puerta entornada de los sueños, entró todo lo que las palabras se niegan a decir”, pág. 26). No obstante, esos sueños le conducen a un pasado que quiere olvidar: el de la tortura.

(*Se altera*). ¡Necesito huir hacia el patio, hacia la luz, hacia el parrón lleno de abejas!

¡No quiero oír los gritos! ¡Ni los gritos de los otros ni los míos!

¡Habla, hijo de puta! ¡Habla, maricón!

¿Quién grita a quién? ¿Quién golpea a quién?... (pág. 26).

Ha tocado fondo, él mismo lo confiesa y, por eso, necesita confesar su pasado y arrepentirse de

¡Estoy perdido, pero sé que estoy en la guía de teléfonos!

¿Estaré yo en la guía de teléfonos, mudita?

¿Estará toda la explicación de mi vida en la guía de teléfonos? ¿Qué te parece a ti?... (pág. 24).

sus pecados; aunque ya es imposible volver al punto de partida. Al final no queda claro quién es él realmente, si el torturador o el torturado (“¡Ayúdame!... ¡Dime si yo era un torturado o un torturador! Sólo eso. Tú tienes que saberlo.”, pág. 31). Sólo sabemos que el protagonista es, como indica el título, “un pájaro en la tormenta. Los vientos te arrastran hacia el suelo. Es inútil que trates de remontar el vuelo. Terminarás siempre herido, quebrantado, arrastrado como un pájaro ciego” (pág. 25).

LA MANO INOCENTE

En *La mano inocente* encontramos reminiscencias de los tiempos oscuros de la historia chilena: los años de dictadura de Augusto Pinochet. La pieza es una adaptación del director Pablo Krögh y está interpretada por Sergio Schmied y Andrés García. “Habría sido divertido que, después de unos meses, al demoler una casa vieja de Valparaíso hubiesen encontrado dos cadáveres en descomposición frente al televisor. El forense declararía que la causa de muerte fue la espera”⁴²⁵, así comienza la obra que cuenta la historia de El Rana y su relación de dependencia con El Coronel. El Rana permanece por alguna razón oculto, recluido en un lugar oscuro, y frente a él una persona que parece ser su jefe. Está cansado de una situación que poco a poco vamos conociendo (“Usted me dijo que tuviera paciencia, pero yo me aburro, entiéndalo. Todo el día oyendo caer la gotera en la bacinica y viendo la maldita tele”, pág. 35). Se encargaba de hacer el trabajo sucio para el régimen, el de informar y delatar a los subversivos.

¿Cómo iba a saber yo lo que era un informante?

Creí que era algo así como un periodista. En una de esas estos milicos me daban una beca... Pero no, no era eso.

Informante es lo que he sido durante quince años, aunque todavía no sé muy bien lo que he sido.

Buscar subversivos, pasarlos al chupadero, preparar la cocina... La llamaban así, ¿se acuerda?: el catre y la corriente. (pág. 36).

Se trataba de una relación de dependencia que se mantenía gracias a las drogas, de las cuales el protagonista ya no podía escapar (“¿Sabe quién me hizo aspirar la primera vez? ¡Usted pues, Coronel!

⁴²⁵ Jorge Díaz: “*La mano inocente*”, en *Náufragos de la memoria*, op. cit., pág. 35. A continuación citaremos por esta edición.

Y ahora estoy seco, reventado, tengo visiones, no controlo bien las manos y mi cabeza todavía menos”, pág. 38); pero le daban la valentía para realizar un trabajo aborrecido por todos. Sin embargo, en el momento que El Rana se convierte en un estorbo, le abandonan y le dejan de lado a su suerte (“y me apuntó con la pistola y me dijo: ¡desaparece de mi vista, hocicón! Yo no te conozco. Tú que sabes hacer desaparecer a las personas, ahora desaparece tú. ¡Hazte humo!”), pág. 37). El hecho de pertenecer a un nivel socio-cultural bajo, le conduce hacia la ignorancia de depender del asesino de su padre (“Mi padre fue desnudado y clavado en el fondo del patio. No le pusieron mordaza. Les gustaba que aullara. Luego, lo enterraron. Yo lo vi todo. Lo enterraron vivo. Siguió aullando hasta la última palada de tierra”, pág. 40). No obstante, El Rana se arrepiente de su vida pasada y quiere nacer de nuevo, ser otra persona, lo que, a nuestro parecer, constituye un acto de valentía y maduración (“Pero las cosas están cambiando. Todavía puedo nacer de nuevo. Ya siento los dolores del parto y usted me va a ayudar. Va a ser cesárea, pero voy a nacer”, pág. 39). Su situación, en la más absoluta miseria, hace que se dé cuenta de lo que sucede realmente a su alrededor: sus compañeros le dan la espalda (“Ninguno quiso recibirme. Algunos me dieron una que otra moneda como a un pordiosero. ¡Búscate un trabajo!, me dijeron. El país está mejor que nunca, Ranita. Si se produce alguna vacante en el departamento de limpieza, te llamamos”, pág. 47), su vecinos le odian (“Un vecino me lanzó un pollo muerto en el patio de mi casa. Otro me escupió un gargajo en la cara”, pág. 40) y los que antes hacían desaparecer a niños y adultos ahora ocupan un asiento en el gobierno (“Luego del maldito plebiscito que ganaron con trampa, usted desapareció y entró en el gobierno de la transición”, pág. 44). Frente al cautivo de su ex jefe, recuerda por última vez una parte de su vida que prefiere olvidar y que está repleta de malos tratos, pesadillas y “manos inocentes”.

¿De qué se nos puede acusar? No se puede discutir las órdenes.
Y nosotros hicimos lo que se nos ordenó, ni más ni menos.
Recorrer los cerros de Valparaíso y observar.
El escogido vendría hacia nosotros, sin que hiciéramos nada especial por encontrarlo. La muerte ronda a esos marginales desde que nacieron.
Lo importante es quedar al margen, intervenir lo menos posible.
La impunidad perfecta se consigue cuando uno elige al azar.
Sin odio.

Sin motivaciones políticas.
Sin prejuicios sociales.
Sin ideas preconcebidas.
Ni siquiera simpatías personales.
Sin ninguna emoción.
Pero las cosas no se dieron como estaban previstas.
Habíamos elegido a dos indeseables muy parecidos.
Casi sin rostros, sin antecedentes, sin perfil definido.
Y había que decidirse por uno.
Yo tenía una opción.
Y usted, otra.
Podríamos haberlo elegido lanzando una moneda al aire: cara o sello.
Pero luego, a usted se le ocurrió algo mejor: que eligiera a la víctima “una mano inocente”.
Fuimos a un bar miserable, cerca de la plaza Echaurren, lleno de borrachos. Completamente fuera de la realidad. Para ellos, en el país no pasaba nada. Vivían en tierra de nadie.
Cualquiera de ellos podría ser “El Juez Imparcial”. (pág. 43).

Del lenguaje más poético de la primera pieza, Díaz nos introduce en un lenguaje más vulgar para acentuar la desgracia de un hombre fracasado como es el Rana⁴²⁶ y así denunciar las aberraciones que se cometieron durante el régimen dictatorial de Augusto Pinochet. Al final, el protagonista, la mano inocente, se equivoca de hombre, vuelve a ser un fracasado. El sistema parece dejar de nuevo sin castigo a los victimarios, otorgados de un poder que parece estar por encima del bien y del mal. Al Rana sólo le quedan los gritos sin fin de inocentes en su cabeza y la dependencia de alguien que le dejó inmerso en un círculo del cual no puede salir.

EXIT

La tercera pieza, *Exit*, se realizó bajo la dirección conjunta de Sergio Schmied, Andrés García y Pablo Krögh; además fue interpretada también por los dos últimos. La acción transcurre en una habitación modesta, caracterizada por el desorden de objetos robados. Allí se nos presenta a los dos

426

La bacinica da la hora y me da la impresión de que se había parado. Nos queda poco tiempo. Por si acaso, para que no se ponga chúcaro, será mejor que lo hipnotice primero. Usted me conoce como el Ranita, no más, pero no conoce al profesor Kundalin. Así se quedará mansito y me firmará los cheques y hasta su sentencia de muerte, si se lo pido (*se ríe*). Era broma. A usted, compadrito, lo quiero vivito y culeando, como decía usted. (pág. 48).

protagonistas, César y Diego, que visten con unas parkas que les quedan grandes. Desde el humor negro y el sarcasmo, estos cuarentones sobreviven sin haber perdido aún la esperanza (“¡Solucionado el problema! Comeremos cintas de video fritas, rebozadas en harina refinada y de primera”⁴²⁷). Se dedican a robar objetos que para ellos resultan inútiles, tales como sujetadores (“Era una ocasión única: dos por el precio de uno, es decir, cuatro tetas por el precio de una”, pág. 56), frascos de champú (“¡Tenemos cincuenta frascos de champú y tú eres calvo!, pág. 57) o comida para perros y gatos (“El otro día hiciste un puré riquísimo con una caja de comida para perros”, pág. 57). No se sienten muy orgullosos de los que hacen, por ello, prefieren utilizar la palabra “expropiar” para definir sus actos delictivos.

DIEGO. –¡Putá, es increíble! ¿Y qué vamos a freír en esa sartén?

CÉSAR. –Depende de lo que hayas robado tú.

DIEGO. –Expropiado.

CÉSAR. –Eso. (pág. 55).

A César le gusta maquillarse, actuar, cambiar de personalidad, de vida. El maquillaje se convierte así en una forma de fingir una vida que no le pertenece, pero que le evade de su triste realidad. Es una reina del transformismo, una *drag-queen*⁴²⁸, que tuvo sus cameos con las drogas y la hepatitis (“Es que fue la época en que descubrimos las anfetis y preparábamos unos combinados tipo 'pájaro verde' que resucita a los muertos. Recuerdo con ternura la primera hepatitis. Nos cuidábamos la Maca y yo como dos hermanitos”, pág. 71). Le hubiera gustado dedicarse al mundo del espectáculo, sin embargo, lo más destacado que ha conseguido ha sido un reemplazo los fines de semana en el Club HotPantys, al que despiden por alguien más joven. En cambio, Diego fue director de documentales y figura de la televisión, un actor de anuncios publicitarios venido a menos; por ello está obsesionado con las cintas de video y DVD (“*Diego busca una mochila. Saca de alguna parte docenas de cintas de video. Llena*

⁴²⁷ Jorge Díaz: “Exit”, en *Náufragos de la memoria*, op. cit., pág. 56. A continuación citaremos por esta edición.

⁴²⁸ Sus comienzos como *Drag-queen*:

Ella fue la que me compró mi primera peluca y mis maquillajes. Me puso un lazo verde como una gargantilla para taparme la nuez; me dio un discreto toque de bermellón 'Fuego fatuo' de Max Factor en mis mejillas depiladas sin piedad; unas rayitas de azul tenebroso en los ojos; malva pasión en las uñas y me destacó mis labios turgentes con un escarlata de Scarlet O'Hara. Así me convertí en la invitada estrella de la función de traspase de un club marginal de Bellavista. (pág. 70).

la mochila con las cintas de video. No echa ropa ni ninguna otra cosa. Cuando va a salir tiene la mochila repleta, se detiene. Su furia se ha calmado un poco”, pág. 63).

Separados de sus familias y olvidados por sus hijos (“Tus hijos son dos alemancitos rubios que viven con su madre, una *Walkiria* de armas tomar, que no sabe hablar castellano”, pág. 61), actúan como un matrimonio a punto de divorciarse que se echa en cara sus más absolutos fracasos. Llevan más de veinte años juntos, desde que se conocieron en la Escuela de Teatro y flirtearon con locuras políticas que les condujeron a la detención.

CÉSAR. –El texto pedía a gritos que te detuvieran la CNI y lo hicieron, por supuesto. En plena función. A los actores nos llevaron en el furgón, maquillados y vestidos de carnaval. Nos dejaron una noche y nos soltaron a las seis de la mañana. Yo crucé todo Santiago caminando, vestido como el patético presentador de 'Cabaret'. (pág. 69).

Sobreviven cada día como si fuera el último (“En fin, he sobrevivido un día más. Ya es algo, ¿no crees?, pág. 64). Ya no les queda nada, se sienten abandonados y son incapaces de reconocerse en un espejo. Les da miedo reflejarse en él y ver únicamente al verdadero ser patético del otro lado del cristal (“¡No nos queremos reconocer! ¡Nos negamos a vernos como somos!, pág. 72). César no ha podido caer más bajo, se vende. Ha encontrado en una vieja cincuentona, Amanda, a la persona que le apartará de su vida pública.

CÉSAR. –Lo nuestro tiene que ser como Dios manda: con iglesia, cura, padrinos, marcha nupcial, flores y arroz en el aire. El traje de novia de color melón suave, festoneado con vueltas de encaje antiguo.

DIEGO. –Pero, ¿quién va ir vestida de novia, tú o ella?

CÉSAR. –Ella, por supuesto.

DIEGO. –¿Y de dónde va a salir todo eso? ¿Tiene plata?

CÉSAR. –Mucha plata. Ella dice que me va a retirar de la circulación. (pág. 67).

Diego, de los dos el más racional, quiere grabar un documental sobre César, su “quintaesencia de la máscara nacional” (pág. 71); un símbolo, una metáfora de una Chile vista como un travesti. “La crónica casposa y barriobajera de un travesti tercermundista, es decir, la historia de Chile” (pág. 72). Díaz ve la imposibilidad de un pueblo de construir una identidad cultural como nación. La falta de memoria le impide verse reflejado en un espejo para saber quién en realidad. Aunque César increpa a Diego a cambiar de vida (¡Sal a la calle y respira hondo el maravilloso aire contaminado de este

Santiago podrido! ¡Arrímate a una mujer, o mejor, a varias, echa un polvo, si es que te acuerdas cómo se hace! ¡Invéntate otra vida, tienes imaginación para hacerlo!, pág. 73), éste se siente incapaz de encontrar la salida (*exit*) a esa habitación en la que está encerrado. Sin ideales ya en los cuales reflejarse, también se vuelve un 'exiliado' en su país, ya que se halla alejado de su mujer y sus hijos. Él, al igual, que César, también se ha travestido a su manera para ocultar su identidad perdida. Llegado el final, la última secuencia del documental está clara para Diego: su suicidio (“Necesito pisar terreno firme, aunque sea el de mi tumba”, pág. 74). Delante de la cámara necesita dejar de mirar para ser mirado. Desahogándose pastilla a pastilla, quiere llegar al lugar más feliz para vivir: el vientre materno (“Con cada pastilla retrocedo tres años, es decir, necesitaré diez pastillas más antes de retornar a la pecera inmóvil del vientre de mi madre, el estado perfecto para un piscis que se ahoga fuera del líquido amniótico”, pág. 75-76). Entre recuerdos y pesadillas se desliza lentamente hacia el suelo. Cae. Ya sólo le queda la esperanza de un posible aplauso final, el último éxito de aquél que se da cuenta de que el travesti es realmente él y César sólo el espejo en el que se miraba.

CONCLUSIONES

Con este estudio hemos pretendido acercarnos a la obra dramática para adultos de uno de los dramaturgos que más contribuyó al desarrollo del espectáculo teatral a ambos lados del Atlántico. Desde sus comienzos, supo comprender y crear un tipo de teatro capaz de captar la atención de la crítica internacional, hecho que demuestran los numerosos premios recibidos en su larga trayectoria profesional. Sin embargo, a pesar del éxito de sus representaciones, Díaz es todavía un gran desconocido tanto para el público español como para el público internacional. Nacido del mismo teatro, su obra surge, acompañada de la mano de Ictus, en uno de los momentos de mayor desarrollo del espectáculo teatral chileno, momento en el que se alcanza un alto grado de experimentación donde los convencionalismos del viejo sistema tradicional son desechados para promover una nueva forma de hacer teatro; teatro cuyas bases se asientan, por una parte, en la educación teatral del público, y por otra parte, en la profesionalización y presentación de los nuevos y emergentes autores nacionales. Desde las universidades se promueve un intenso vínculo entre las distintas clases sociales y el teatro que, lamentablemente, terminará con el replanteamiento de los objetivos fijados años atrás y con el cambio en las circunstancias socio-políticas del país, las cuales arrastran el nuevo teatro hacia el resentimiento, la tensión, la desconfianza y el miedo que impera después del golpe militar del general Augusto Pinochet.

Dentro de todas las tendencias que se llegan a desarrollar durante los últimos cincuenta años en el teatro chileno, a Díaz se le debe insertar, de forma generalizadora, dentro de dos de las principales corrientes que consideramos fundamentales en la generación de dramaturgos de los años sesenta: la que busca, desde una perspectiva individual, el sentido del hombre en el mundo; y la que se centra en las injusticias sociales y los problemas y anhelos de superación de las clases marginales. Ambas tendencias Díaz las aborda desde diferentes tonos, tales como el expresionismo, el realista, el teatro documento o el absurdista, lo que ha llevado a incluir la totalidad de su creación teatral dentro de lo que se ha denominado el absurdismo hispanoamericano; clasificación demasiado simplista, puesto

que con su emigración a España y como consecuencia de las circunstancias socio-políticas del momento, evoluciona a una dramaturgia más social y comprometida, a la que nunca renunciará.

Jorge Díaz logra crear un teatro de valor universal y de carácter trascendental que se caracteriza por la brevedad de la mayoría de sus piezas, y la concepción del arte teatral como un proceso en constante cambio. Sus obras son referencias mutables, provisionales, que evolucionan dependiendo no sólo de las circunstancias socio-políticas en las que se crean o se representan, sino de las circunstancias emocionales del mismo autor. Con el tiempo las obras deben corregirse y otorgarles nueva voz a los personajes que han ido viviendo dentro de uno, resultando la reactualización de la misma. Le gusta revisar sus piezas anteriores, retitularlas, como *Las cicatrices de la memoria (Ayer sin ir más lejos)*; a veces, incluso, las reescribe (*Un hombre llamado Isla*). Están condicionadas por el paso de las palabras escritas en el escenario⁴²⁹. El título es, precisamente, la síntesis perfecta de la primera emoción que hizo nacer la idea de la obra. Constituye un elemento vital para la creación de una pieza dramática y en sus obras poseen una lucidez y una carga semántica importantes. Díaz los escoge de forma cuidada en todos sus detalles hasta resultar poéticos en numerosas ocasiones (*La carne herida de los sueños*). El título tiene una enorme carga de significación que sirve de introducción a la pieza, hecho que resulta sorprendente y desconcertante para lectores e investigadores minuciosos.

Si tuviéramos que elegir un tema como *leit motiv* de la creación dramática de Jorge Díaz sería la condición del hombre contemporáneo proyectándose hacia sí mismo, hacia su intimidad o hacia la

⁴²⁹ Ocurre con *Piel contra piel* y *Oscuro vuelo compartido*, que son obras que fueron adaptadas para el público chileno y nunca terminaron de resultar de manera satisfactoria. Respecto a la adaptación de una pieza, aunque sea dentro de un mismo idioma, comenta el dramaturgo:

Hay grados y matices y cada obra hay que juzgarla en sí misma. Es muy distinto cambiar varias palabras en una obra para darle una comprensión inmediata -en un texto de carácter realista-, que en un teatro donde el lenguaje tiene una significación que va más allá de ser herramienta elemental de comunicación de ideas. Cuando el lenguaje empieza a tener una densidad y una significación en sí mismos, en esos casos creo que verdaderamente la traducción es nefasta; sería más riguroso hacer la obra tal como se escribió.

sociedad en su conjunto. La dialéctica entre vida y muerte está muy presente en su obra. La vida se vincula con la soledad y el esfuerzo agónico de los personajes por romper la incomunicación en una sociedad de rituales sin sentido y continuas contradicciones. En las relaciones de pareja, el sexo se manifiesta como la raíz de un problema que causa conflicto y que separa, aunque se emplee como fin de los esfuerzos de los esposos por lograr una auténtica comunicación. No obstante, en alguna ocasión aparece en evocaciones de los personajes como un nexo de unión que recuerdan dulcemente (por ejemplo, *El locutorio*). En esa dialéctica que hemos mencionado antes, la muerte es vista como única escapatoria de los conflictos existenciales. Los personajes parecen ser concededores de esta salvación, aunque, a veces, resulte parte de un juego. Como compañera de esa muerte surge la violencia y la injusticia social, que convierte a la violencia sufrida en un acto más intenso y denigrante. El medio de salvación hacia la vida sólo es posible mediante el verdadero amor, el conocimiento, la verdad y el lenguaje regenerado. No obstante, aunque la muerte puede aparecer como consecuencia de un acto sexual violento (véase *La orgástula*), la muerte también tiene una cara más amable y dulce: el final a una vida, donde, gracias al amor, la pareja ha vivido de forma intensa sus últimos días (como *El locutorio*).

La violencia se muestra como el mayor sentimiento de debilidad ya que quien hace uso de ella se margina en un mundo circular y solitario del que jamás podrá huir (véase *Mata a tu prójimo como a ti mismo*). Se trata de una fuerza maléfica que lleva al hombre hacia su propia destrucción. Sin embargo, es vista por el dramaturgo como el primer paso hacia el amor, hacia la reordenación del mundo. Es una situación superable que camina hacia la expresión de cambio, ya que posibilita la lucha y sin lucha no es posible el cambio. La violencia permite la aniquilación de la capa absurda de la sociedad, por lo que es concebida como necesaria y propia en la concepción del mundo. Después de ella vendrá, a través de un nuevo lenguaje, la creación de una nueva realidad de la que emergerá una expresión auténtica de la condición humana. La violencia se justifica como la expresión latinoamericana del posible cambio (Sabino y Arsenio, los protagonistas de *Epitafio para un zapato*

enterrado vivo, encuentran en la violencia el camino para alcanzar la presencia liberadora de la palabra auténtica).

En sus obras se deja entrever la universalidad al huir de aspectos localistas y centrarse en la condición del hombre contemporáneo. De hecho, rompe fronteras y los principios dramáticos adquieren vigencia hasta el día de hoy, ya que esa denuncia social, esa problemática creada por la mecanización del individuo es todavía válida. Su teatro a lo largo de los años se encaminó en la búsqueda de la renovación, cada día iba descubriendo nuevas posibilidades dramáticas nacidas del mismo lenguaje que expresaban la angustia existencialista del ser. En busca de la 'verdad', reutilizó el lenguaje convirtiendo la palabra en un instrumento creador que intenta dar soluciones a los problemas del mundo actual; temas que el autor elige y proyecta a nivel universal.

Si el título nos sirve como una primera aproximación, de prólogo en sus obras, también recurre a citas de otros escritores para insertarnos en ese universo que acaba de crear. Lo segundo que aparece frente a los espectadores es el escenario, un espacio que adquiere un valor semiótico que tiene relación con el sentido de la misma y subraya la significación total de la pieza. El espacio debe expresarse independientemente de la palabra y alcanzar lo que ésta no puede decir. No obstante, Díaz recurre a la imagen y al sonido para comunicar lo que la palabra no puede expresar. No es extraño hallar escenarios vacíos en el que se proyecten diferentes imágenes o la música coexista con otros sonidos (percusiones, televisión, radio, ladrido de perros, gritos, chirridos de puertas metálicas, etc.), e incluso, el silencio, elementos que ayudan a crear la teatralidad. Todo ello constituye la información necesaria para insertarnos en un espacio determinado y en un tiempo concreto, estanco o cíclico que perturba siempre a los personajes.

En la obra de Jorge Díaz se produce una transgresión y cambio respecto al espacio escénico tradicional. El espacio es el reflejo del existir de los personajes, quienes son trasladados a ambientes oscuros, asfixiantes, decadentes, cerrados (como en *Ópera inmóvil*); espacios que producen agobio y rutina (*La isla*), que muestran una visión caótica en la que el ser humano se tiene que enfrentar a una

mentalidad clasista y burguesa decimonónica (*El lugar donde mueren los mamíferos*), siendo el espacio concebido como algo transitorio que provoca desarraigo.

En su obra se establece una dialéctica entre dentro / fuera, entre un espacio interior y un espacio exterior. Éste no sólo simboliza la libertad, sino que simboliza el peligro que atemoriza a los personajes. El espacio cerrado significa protección frente a un exterior inquietante y amenazador (véase *Toda esta larga noche*). La incertidumbre ante el desconocimiento de la situación real, en realidades agresivas y dictatoriales, hace que lo externo connote tortura y muerte. Tanto el castigo físico como el psicológico constituyen una amenaza aterradora, incluso más que la propia muerte. Si bien este enclaustramiento genera una enorme tensión dramática, puede verse como emblema de posiciones externas que terminan aniquilando a los sujetos.

Aunque el aislamiento de los personajes en habitaciones cerradas (*El cepillo de dientes*), subterráneos (*Un hombre llamado Isla*) o camerinos (*Ligeros de equipaje*), permitan el recogimiento y la posibilidad poética de revivir el pasado y dialogar con él, se establece una función de memoria histórica e individual. El encierro, el abandono, el desorden se convierten en elementos que simbolizan la incapacidad para alcanzar lo buscado: la comunicación. Y mientras eso no se logre, el espacio seguirá siendo inhabitable. Lo cerrado conlleva la incomunicación de la pareja (*Un ombligo para dos*), la desintegración familiar (*Zona de turbulencia*), el exilio (*La otra orilla*), el dolor (*El velero en la botella*), el abandono de los personajes (*El locutorio*); es decir, la negación de habitar, de morar como sentido del hombre en el mundo y que nos conduce, por lo tanto, a la negación del ser en un mundo reflejo de la alucinación, transparente, risible, degradado.

La cultura, la moral o el orden económico son elementos de la sociedad que ubica a los personajes en la sombra de la soledad. Portadores de historias que pesan y generan conflictos, se sienten desesperados por acabar con la angustia interior. Estos seres se aferran a objetos, recuerdos o buscan en la muerte fugaz del acto sexual descubrir al final que no existe otra salida que convivir con el dolor de un destino que se repite innecesariamente. Se sienten acorralados en un mundo que les resulta

incomprensible, que les obliga a llevar una máscara protectora y adoptar un lenguaje lleno de convencionalismos procedentes de los medios masivos de comunicación para distanciarse y soportar las contradicciones de la época actual (como en *Ceremonia ortopédica*). Se trata de personajes que piensan, reflexionan, recuerdan y, sobre todo, intentan buscar la comunicación con el otro, encontrar a alguien con quien hablar, iniciar un diálogo y lograr que le escuchen (*El naufragio interminable*). Con el fin de buscar la tranquilidad de sus inquietudes, sus miedos, sus fantasmas, su pasado, encontramos personajes motivados que rara vez alcanzan su propósito (algunos sí como Manuel el protagonista de *Réquiem por un girasol*). Huyen, no sólo de una sociedad que le es caduca y adversa, sino de una falsa identidad que le es impuesta por los demás. Por ello, la esperanza en el cambio se vuelve miedo y la ambigüedad de esa identidad es lo que impide toda posibilidad de comunicación.

En muchas de sus obras, Díaz crea personajes que no poseen individualidad y cuyos parlamentos pueden intercambiarse por el de otros personajes sin que afecte al texto (como en *El cepillo de dientes* o *Antes de entrar dejen salir*). Son seres, en ocasiones, carentes de nombre propio, que se propinan agresiones físicas y verbales, utilizan un lenguaje dislocado y realizan movimientos inconexos con una pérdida de voluntad en los rituales de sus vidas cotidianas. Son peles insertos en ceremonias sociales que adquieren rasgos grotescos⁴³⁰. Solitarios, indignos, patéticos, confunden y esconden sus identidades porque se encuentran sumergidos en continuas contradicciones. Jamás pueden saber quiénes son y se limitan a 'vivir' en un mundo carente de lógica, sin raíces y que ha perdido su significación; en un mundo de fantasía creado por ellos mismos en los que los límites entre lo real y lo irreal, lo verdadero y falso, se encuentran difuminados (un ejemplo claro son Hosanna y Custodio, los protagonistas de *La víspera del degüello* o *El génesis fue mañana*). Si la personalidad la determina la situación social en la que está inserto el individuo, al encontrarse en un mundo incomprensible esos personajes carecen de identidad⁴³¹. Huyen de la falsa imagen que les imponen los demás, y en esa

⁴³⁰ Díaz busca el efecto de extrañamiento de Bertold Brecht mediante el cual el espectador no se identifica emocionalmente con los personajes y mantiene su capacidad de enjuiciar lo que se le está mostrando.

⁴³¹ Comenta Jorge Díaz:

huida sienten miedo, pánico al no poder comunicarse. Sin embargo, parecen conservar rasgos humanos, ya que en su interior afloran sentimientos de frustración, dignidad e impotencia ante la situación vivida. La solución salvadora de la muerte, bien sea 'real' o forme parte de un juego, lleva a que los personajes claudiquen y caigan vencidos. Sólo unos pocos logran liberarse de su ambiente opresor y, a través del lenguaje, de una nueva creación de la realidad que tiene como base el signo lingüístico, aprender a comunicarse (David, el protagonista de *El velero en la botella*, logra vencer la mudez y comunicarse). Se trata de personajes que, después de haber estado sumergidos en el lodo, saben salir a flote con la esperanza de cambio. Son optimistas y miran con la cara bien alta a un futuro mejor. Con el apoyo del otro, se complementan para sobrevivir y liberarse de ese mundo burgués para crear un lenguaje lleno de significaciones nuevas. A través de la palabra buscan el sentido de su propia existencia y la comparten con su compañero.

Metáfora del mundo contemporáneo, la palabra tiene el rasgo de exteriorizar lo más íntimo y personal de cada personaje: su identidad. Sin embargo, el dramaturgo pone a prueba a la palabra en boca de los seres que la pronuncian. Luxación verbal, revoltijo de palabras cultas, vocablos provenientes del ámbito de los medios de comunicación, conversaciones domésticas que resultan banales, son instrumentos de los que se vale el autor para llevar a cabo su ruptura de la expresión verbal lógica, propia del teatro tradicional, y alcanzar un nivel lingüístico poético, delirante y desintegrador. La palabra encima de un escenario se transforma en el elemento más poderoso, no sólo para revivir el pasado, sino para combatir y resistir el agobio, la desesperación, el exilio, el miedo, la

Desde *El cepillo de dientes* aparecen en mis obras personajes que se mueven en la ambigüedad de su identidad. De una manera o de otra, esta situación se reitera a través del tiempo. No ha cambiado en mí la compulsión a mostrar personajes solitarios, indignos o patéticos que confunden, buscan o esconden identidades. O están sumergidos en tantas contradicciones que es imposible que jamás puedan saber quiénes son. En el fondo está el propio miedo a conocer esa identidad.

Sin embargo, no es sólo un problema individual, un problema de conciencia y subconsciencia, una impotencia psicológica. Lo que determina a estos personajes es su situación general social. El mundo en el que viven les resulta incomprensible y, por tanto, ellos no pueden tener una identidad clara porque carecen de marco social. Lo que los aparta de la norma, lo que les hace ambiguos es su cuestionamiento de los códigos aceptados. Así, habría una doble ruptura: a nivel individual, el pecado; y a nivel social, la transgresión.

Jorge Díaz: "El secreto de sumario. Descargo de Jorge Díaz", en *Antología subjetiva, op.cit.*, pág. 23.

rabia, la injusticia, la soledad e, incluso, la muerte. En muchas de sus obras, la palabra forma un enorme *collage* de asociaciones libres e incontroladas que combinan diversos discursos y situaciones comunicativas que provienen de diferentes fuentes. Nunca le importó hacer hablar a sus personajes con un lenguaje impropio de su retrato psicológico, de manera que los parlamentos se pudieran intercambiar de forma arbitraria unos por otros, ya que todos hablan un mismo lenguaje. Huye del lenguaje naturalista y psicológico para acercarse al lenguaje que le divierte. Por ello los trabajos de investigación lingüística, que realizan algunos dramaturgos para dar rigor a sus criaturas, le parecen tediosos e inexpresivos. El teatro como un puro *collage* puede resultar mucho más real que la vida.

Desde que se inició en su oficio de creador, descubrió la palabra cuya explosión le inundó y dominó toda su vida de manera absoluta. Pensaba que el lenguaje de cada uno dependía de su biografía, su radiografía, sus acentos y su testamento. En su relación de amor hacia las palabras, descubrió la importancia de la experiencia personal en su forma de comunicarse. Díaz iba más allá y sentía verdadera admiración por las construcciones verbales no escritas, por los “sonidos encarnados en los músculos vulnerables y frágiles de los actores en el espacio”, que convierten al acto comunicativo en un hecho efímero e irrepetible⁴³². En su búsqueda de la palabra auténtica, la búsqueda de la sensación liberadora de pronunciar la palabra justa en el momento justo, sólo existía un camino: desintegrándola. El mismo hombre había destruido el lenguaje llevándolo a su inexpresividad y su capacidad de incomunicación, ahí su sentido trivial e insignificante. Sólo se regenera si primero lo destruimos mediante la desarticulación de las expresiones e imágenes tradicionales para, luego, dotarlo de un significado emocional y connotativo que haga de la palabra una experiencia personal y única. La desarticulación del lenguaje se realiza a través de la agresión verbal entre los personajes con un diálogo estereotipado, lleno de *slogans*, frases hechas, clichés, temas que se superponen unos a otros en una conversación que resulta directa, coloquial, rápida y, a la vez, cortante y dura. Además, en ese proceso se emplea el humor con el fin de despojarlo de la

⁴³² Eduardo Guerrero del Río: *Un pez entre dos aguas*, op.cit., págs. 70-71.

sublimación idealizante. Mediante el humor se produce el germen de un cambio ante la realidad que se pretende demostrar y de un lenguaje al que se critica su incapacidad de comunicación.

Es uno de los recursos más efectivos para desmitificar la cultura y la verdadera existencia humana ante los ojos de los espectadores. El humor nos invita a reflexionar ya que lleva en sí la denuncia del sistema que deshumaniza. Díaz despoja a todo proceso creador de la sublimación idealizante para acercar su significación dramática a la realidad contemporánea. En una ocasión, declaró a José Monleón que como creador rechazaba “todo lo que nos impide acercarnos con respeto al misterio, a lo inexpresado, a la inefable dignidad del hombre, a la magia de su densidad, a los mundos desconocidos por todos e intuidos por pocos, acercarnos con respeto al nudo de lo inexplicable que es el corazón de los demás”⁴³³.

Este humor supone el reconocimiento del dolor y el desamparo a través de la burla. Detrás del humor está el miedo, la vulnerabilidad, el temblor. ¿Por qué veo tan patético al ser humano, disimulando mal sus precariedades, sus vacíos, su absoluta soledad? No lo sé. El payaso no es patético por lo que dice (su discurso), sino por su presencia (su existencia). Por eso el teatro es el mejor testimonio vivo de la precariedad⁴³⁴.

Hay zonas del ser humano a las que sólo te puedes acercar desde el humor, porque desde otro ángulo resultaría insoportable.

El humor siempre tiene que ser atroz. ¿No es atroz que *El Quijote* sea una novela en la que la gente se pasa el tiempo dándose palos, tirándose pedos y babeando? ¿No es atroz que Chaplin se coma un zapato en *La fiebre del oro*? Es atroz porque es pura vida.

Reírse de la incongruencia es aceptar el disparate como lucidez. Es una zona inquietante en la que estamos más cerca de la locura, pero también de la verdad⁴³⁵.

Siento que vivimos en una estructura social equivocada. El aburguesamiento, junto con dar comodidad, da antídotos para cualquier acción contra esa sociedad. Así, las verdades presentadas en el teatro son a veces recibidas por la burguesía con irónica aceptación y casi siempre con regocijo. La forma en que me parece posible obtener esta forma de conciencia es a través de la risa y la emoción. Risa ante el esperpento reconocible, y emoción ante los sentimientos al desnudo de los protagonistas. Creo que la mejor manera de hacer pensar en el teatro hoy día es mientras se hace reír. La situación cómica, no como máscara de la verdad, ni como agua azucarada para tragar el jarabe, sino como intrínseco de la condición humana. El esperpento de Valle-Inclán, el grotesco de Ionesco y el humor negro “límite” de Beckett, son expresiones de una misma intención: la patética condición humana llevada al absurdo por una sociedad

⁴³³ José Monleón: “De una entrevista a Jorge Díaz”, en *Jorge Díaz*, Madrid, Taurus Ediciones, 1967, págs. 64-65.

⁴³⁴ Jorge Díaz: “El secreto de sumario. Descargo de Jorge Díaz”, en *Antología subjetiva*, op.cit., pág. 23.

⁴³⁵ Jorge Díaz: “Palabras, palabras, palabras...”, en *Antología subjetiva*, op.cit., pág. 25.

deformada⁴³⁶.

La risa es una fuerza que libera al hombre de todo aquello que le oprime y le aterroriza: la muerte, lo sagrado, lo sobrenatural, la autoridad civil y religiosa, etc., constituye una victoria sobre el miedo de enfrentarnos a los grandes y pequeños dramas de cada día e implica una profunda respuesta a las contradicciones de nuestra existencia. El humor se convierte, así, en una necesidad que nos permite contemplarnos a nosotros mismos y a los demás desde otra perspectiva que nos acerca a cualquier realidad por muy desagradable que ésta sea sin caer en la desesperanza. Todo se vuelve ambiguo y relativo porque en lo cómico no hay ni blanco, ni negro; ni bueno, ni malo; ni superior, ni inferior. Por ello, el humor no es algo trivial y superficial, sino profundamente serio. Ver los acontecimientos desde esa 'otra' perspectiva nos convierte en seres más abiertos, flexibles, más críticos y realistas con nosotros mismos.

Desde siempre se ha utilizado en el teatro el humor bien como elemento de puro deleite, o bien como un medio de enseñanza para comunicar una serie de ideas. Sin embargo, Jorge Díaz emplea el humor negro y grotesco, que se halla en la raíz de lo trágico, como medio para combatir lo desconocido y atacar los símbolos e ideas de una sociedad. Lo cómico no dependerá de la situación absurda que se presenta, sino también de la combinación de diferentes elementos como personajes y el lenguaje. De este modo, se aleja al hombre momentáneamente de su condición para que reflexione y obtenga una visión crítica de su situación en el mundo. El humorismo se convierte, de esta manera, en un proceso de descomposición y desorden que desnuda y recrea la realidad desde todos los ángulos posibles. Por un momento ilumina al hombre para enfrentarse con la cruda realidad sin ser dominado por ella, dándole esperanza y libertad.

La capacidad de burlarnos de nosotros mismos y de los errores y males de nuestra sociedad no sólo nos ayuda a superar el miedo, el desánimo y la angustia, sino que nos convierte en seres más civilizados y nos da la fuerza necesaria para sobrevivir en una sociedad represiva y autoritaria. Para

⁴³⁶ Hans Ehrmann: "Jorge Díaz, dentro del panorama teatral chileno", en Jorge Díaz: *La víspera del degüello, El cepillo de dientes, Réquiem por un girasol*, Madrid, Taurus, 1967, pág. 41.

Raquel Aguilú de Murphy el humor en el teatro hispanoamericano no sólo se emplea como recurso para afrontar un mundo lleno de desesperanzas, sino también para enfrentarse a la estructura política corrupta y enajenante en la que vive ese mundo. Es por ese motivo por el cual el tema político y el humor se encuentran tan relacionados. “El hispanoamericano, frente a la mordaza política de su país, responde con sátira, el doble sentido y la ironía; frente a la opresión y la deshumanización del hombre por el hombre mismo se refugia en el chiste. De esta forma el humor se convierte en Hispanoamérica en la conciencia del pueblo”⁴³⁷. “La risa mina todo lo que es monológico, represivo, autoritario e inflexible”⁴³⁸ y constituye una protesta contra una era que parece haber olvidado lo espontáneo e instintivo que hay en la vida de cada individuo. Lo mejor no es la risa que se produce en nosotros ante cualquier situación cómica, sino la semilla que se planta y nos regenera.

Una de las causas que más motivan la risa en el espectador es el automatismo de los personajes que se nos presentan como máquinas o marionetas rígidas que se mueven sin sentido, que carecen de identidad y de un lenguaje incapaz de comunicar. Estos seres atormentados, trágicos hasta el punto de convertirse en fársicos, han fracasado en su intento de enfrentarse con la vida, por lo que terminan dominados por ésta y alejados cada vez más de su individualidad. Pero esa risa se vuelve amarga cuando al mirar detenidamente a ese personaje nos damos cuenta de que la imagen es un retrato cruel y sarcástico de nosotros mismos. No obstante, esta fórmula, más apta para criticar de manera impune, anula prácticamente el grado de identificación del público con los personajes y permite una complicidad entre espectador y autor. Nunca podríamos reírnos de un ser humano en desgracia, si estamos comprometidos de forma emocional con él. El humor ácido es como una anestesia que permite el impacto con el más fuerte dolor. Estos personajes son, además, un compendio de los rasgos mínimos comunes en todos los hombres, y sobre todo una oposición entre materia inerte y vida. Por eso es natural encontrar desdoblamientos de personalidades en este tipo de obras, ya que éstos siempre

⁴³⁷ Raquel Aguilú de Murphy: *Los textos dramáticos de Virgilio Piñeda*, Madrid, Pliegos, 1989, pág. 96.

⁴³⁸ Aída Díaz Bild: *Humor y literatura: entre la liberación y la subversión*, La Laguna, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 2000, pág. 159.

necesitan a su otro 'yo' como contrapunto y equilibrio de su personalidad. Aunque nieguen aceptar a su 'doble', sin embargo no pueden sobrevivir sin él.

Muy relacionado con el humor y su objetivo se halla la desmitificación de filosofías, símbolos y conceptos religiosos que adquieren un nuevo sentido, contrario a los principios de la religión establecida. Ésta ya no es vista como un instrumento que conduce a la verdadera fe, sino como un fetiche vacío que ha olvidado su más profundo significado. El resultado es lograr el asombro y la inquietud necesaria en el público para que éste se percate de la verdadera situación. No sólo hay que denunciar, sino provocar un efecto de choque que profundice en el espectador. Sus obras están repletas de referencias religiosas que producen un desequilibrio y una inquietud debido a la incertidumbre que causan. A veces, recurre al dogma doctrinal para producir una conclusión contraria a los principios de la religión establecida. Así, el autor mantiene el significado mítico del concepto religioso pero va más allá de su significado común. Basta recordar títulos como *Mata a tu prójimo como a ti mismo*, *La mala nochebuena de don Etcétera*, *Misterio gozoso* o *Padre Nuestro que estás en la cama* para notar inmediatamente el cambio de sentido en el simbolismo religioso y provocar en el público el asombro y la curiosidad que nace de ese ingenioso juego de palabras. En otras ocasiones, ridiculiza la pretensión beata a través del parafraseo humorístico de pasajes conocidos de las sagradas escrituras o del vocabulario que parece proceder de ellas para escarnecer las mecánicas rutinas religiosas y percibir la devoción como una práctica ineficaz y perversa (“No mires la paja en el glúteo ajeno sino la viga en el propio, con perdón”⁴³⁹ o “Ya lo decían nuestros abuelos: 'Amaos los unos sobre los otros’”⁴⁴⁰). A veces, como en *Mata a tu prójimo como a ti mismo*, la violencia y la sexualidad se dan junto a la imagen religiosa para convertir ésta en una obsesión mecánica que se ha vuelto el ritual de otra realidad. Las escenas ceremoniosas y rituales provocan en el espectador un profundo desequilibrio e incertidumbre. Estos estímulos negativos y chocantes permiten alcanzar principios

⁴³⁹ Jorge Díaz: *Ceremonia ortopédica*, en *Teatro. Ceremonias de la soledad*, Santiago de Chile, Nascimento, 1978, pág. 183.

⁴⁴⁰ Jorge Díaz: *La pancarta o Está estrictamente prohibido todo lo que no es obligatorio*, op. cit., pág. 9.

positivos renovadores de los auténticos valores en la vida. En piezas como *El lugar donde mueren los mamíferos* hemos visto cómo esa denuncia está al servicio de soluciones sociales y humanitarias. Satiriza al devoto santurrón, al falso buen samaritano, para criticar el aprovechamiento que algunos sectores sociales, tienen de la religión y lograr, así, fines puramente egoístas. Es una manera de desmitificar la fe mal encaminada y mostrar la distancia que existe entre la teoría religiosa y la realidad práctica de la misma. Sin embargo, Díaz no sólo recurre al aspecto mítico de la religión para denunciar la falsedad y la hipocresía humana, sino también para exaltar el culto a la vida y eliminar el prejuicio religioso que ciega al hombre y lo aparta de las realidades de su existencia. Frente a los despojos humanos, encontramos personajes piadosos, nobles y llenos de vida. El esfuerzo humanitario visto en *Topografía de un desnudo* se opone a la falsa beneficencia de *El lugar donde mueren los mamíferos*. Hallamos seres que no se dejan llevar por el materialismo, ni las apariencias; gente sencilla, espontánea, hecha de caridad.

La degradación de todo aquello que se considera digno de respeto: creencias religiosas, instituciones, dogmas morales y doctrinales, ideas o pensamientos que gozan de gran prestigio, etc., así como la liberación de nuestras más profundas inhibiciones, son recursos que se utilizan para provocar la risa en el espectador; aunque luego esa risa se vuelva amarga al darnos cuenta de su alcance destructivo. En consonancia con esa situación dramática está el lenguaje empleado por los personajes. Díaz no sólo recurre a situaciones grotescas para provocar en el espectador este tipo de risa amarga, que nace en muchas ocasiones de una situación de choque, sino que también emplea el lenguaje como uno de los elementos más importantes para descubrirnos cómo el hombre contemporáneo se ha ido transformando en una marioneta esperpéntica que se rige por unos valores ya no válidos en una sociedad que corrompe e impide toda posibilidad de comunicación.

Dentro de su dilatada carrera como dramaturgo hemos distinguido cuatro etapas. En la primera de ellas (1956-1965), influenciado por su participación en Ictus, un equipo de teatro independiente y experimental con montajes de bajo coste y gran rigor artístico, Jorge Díaz investigará nuevas formas

de expresión y construcción dramáticas, tales como el absurdo, el humor como forma eficaz de enfrentar al espectador con la realidad, y la creación colectiva. Aunque el mismo autor descartó el término absurdista, sí se puede adoptar el vocablo para englobar una serie de obras que se caracterizan por reflejar el sentido de enajenación al que está sometido el hombre contemporáneo, debido, sobre todo, a la falta de una verdadera y auténtica comunicación con los demás seres humanos.

Quizá la pieza con un tono absurdista más claro sea *El cepillo de dientes*, ya que proyecta de una manera más evidente imágenes que giran en torno a la condición del ser moderno, oprimido en un mundo hostil e industrializado que le mecaniza convirtiéndolo en una marioneta libre, pero a merced de sus propios prejuicios. El matrimonio protagonista, al igual que el personaje de *Un hombre llamado Isla*, se encuentran reclusos en un pequeño espacio desde donde intentan evadirse de la realidad que los aliena a través de un juego de falsa comunicación mediante el cual exteriorizan sus más íntimos pensamientos. Ni siquiera el lenguaje es un medio que les ayude a sobrevivir; tan falso e ilusorio como sus vidas está compuesto por clichés, lemas automáticos y palabras vacías que han perdido toda capacidad de significación. Esta alienación también es producto de un mundo altamente tecnológico, cuyas consecuencias tienen su máximo desarrollo en otra de las piezas analizadas: *Variaciones para muertos en percusión*. Si bien es cierto que la relativa juventud del matrimonio de *El cepillo de dientes* nos hace pensar en una mínima posibilidad de cambio, esta esperanza se hace más tangible en los protagonistas de *Réquiem por un girasol*, *El velero en la botella* y *El lugar donde mueren los mamíferos*. Manuel, David y Chatarra conviven con seres deshumanizados que perciben la vida como un juego que les ayuda a evadirse de esa realidad grotesca que les apresa. Salir de ese ambiente asfixiante es imposible, ya que carecen de la fuerza necesaria para enfrentarse con él, de tal forma que el sentimiento predominante es el miedo, que se vuelve cruel y violento, un miedo a la soledad y a la libertad que les ahoga. Por ello la visión que tienen de la realidad se vuelve caótica y sin coordenadas a las cuales adherirse; insertada en un estado espacial que los esclaviza y en un estado atemporal y monótono que, en ocasiones, se vuelve circular, refleja el carácter ritual de sus vidas,

atrapadas en un mundo sin posibilidades de evolución. Sólo Manuel y David son capaces de llevar a cabo ese enfrentamiento. Manuel, con su muerte, se libera del mundo opresivo y degenerativo al que ha estado sometido para volver a la vida en su hijo Girasol. De igual forma, David parece encontrar en la muerte la manera de huir de los convencionalismos de la familia grotesca y ridícula que forman su padre, sus tías y la familia Tudor, aunque ello implique dejar a la única persona que le ama y le comprende, Rocío.

Este tipo de teatro, que en un principio es una proyección intimista y personal del autor, en el fondo revela una profunda crítica social, de ahí que muchos de los escritores que adoptan el tono absurdista evolucionen hacia un teatro contingente de crítica social. Además, en este caso, las circunstancias históricas también constituyeron una enorme influencia. Por ello, en su segunda etapa (1965-1969), viviendo ya en Madrid, decide escribir un teatro más combativo y beligerante que se materializa en obras como *Topografía de un desnudo e Introducción a la elefante y otras zoologías*, duras críticas a injusticias sociales que se sucedieron en los años sesenta en Hispanoamérica. Sin embargo, no abandona el tono absurdista de su etapa anterior con *La víspera del degüello o El génesis fue mañana*, en la que la pareja de *El cepillo de dientes* parece llevada al extremo de la vejez en un momento de creación y apocalipsis que los atrapa, debido a la naturaleza cíclica del tiempo mítico. Aunque aspiren a convertirse en los nuevos padres de la humanidad, sus pretensiones sociales y la falta de unos valores morales auténticos, les llevan a acabar con el único ser que albergaba la esperanza, el único ser capaz de engendrar la vida: la Pioja.

Aunque en Díaz no se aprecia una evolución cronológica en la utilización progresiva de los rasgos propios del teatro del absurdo, puesto que la obra que se considera más absurdista (dentro de los rasgos del absurdo europeo) es *El cepillo de dientes*, bien es verdad que sí parece vislumbrarse una cierta evolución en la degradación grotesca del lenguaje que, aunque ya se encuentra latente en *El cepillo de dientes*, no termina de desarrollarse completamente hasta esta etapa con obras como *Ceremonia ortopédica* y *La orgástula*, en donde termina convirtiéndose en un conjunto de palabras

inventadas, jitanjáforas lanzadas al aire y sin aparente capacidad de significación. Díaz nos conduce desde la parodia del lenguaje, de *El cepillo de dientes*, como reflejo agónico de una sociedad decadente en el que la comunicación queda reducida a una serie de fórmulas predeterminadas, hasta la degradación total del sinsentido de *La orgástula*, pasando por la esperanza en el lenguaje de *El velero en la botella*, quizá la pieza de Díaz con un estilo poético más evidente, en el que la palabra deja de ser una convención elaborada para ir más allá de su pronunciación. Poco a poco presenciamos el progresivo desgaste del lenguaje convencional en el que únicamente el gesto, que nos transforma en seres grotescos, es capaz de impedir que el proceso se acelere. Sólo destruyendo el lenguaje, distorsionándolo hasta llegar al paroxismo, seremos capaces de volverlo a dotar de la virginidad y frescura necesaria que tuvo algún día. En este intento de distorsión, Díaz nos propone jugar con él, llegar al origen de la palabra, y así, recobrar su sentido más profundo y su significado más íntimo, hasta que traspase los límites del referente. Sin abandonar nunca la esperanza en el ser humano, Jorge Díaz espera que la palabra viva adquiera de nuevo el poder que combata y venza a ese mundo auténtico que ahoga, no sólo al hombre hispano-americano, en el sentido más amplio de la palabra, sino al hombre universal.

Durante su tercera etapa (1969-1990), Díaz se estabiliza en España para participar activamente dentro del panorama teatral que era un páramo desértico. Adopta la vida y el lenguaje de los españoles e intenta introducir los atrevidos montajes de Ictus en un teatro donde impera la censura franquista. Con una mirada puesta en toda Iberoamérica y dada las circunstancias socio-políticas que se estaban sucediendo a ambos lados del Atlántico, comienza su etapa más combativa y beligerante dando testimonio de sus dos mundos. *La pancarta*, *Las cicatrices de la memoria* o *Americaliente*, que muestra una visión amarga de una Latinoamérica sumida en la miseria, la ignorancia y la represión, son escritas con propósito de denuncia. *Mear contra el viento*, con un carácter más político, sobre el intento de la C.I.A. de derrocar a Salvador Allende, intuye lo que estaba por venir en Chile.

Mientras en España la dictadura de Francisco Franco daba sus últimos coletazos y se iniciaba un proceso pacífico hacia la democracia, en Chile comenzaba uno de los periodos más oscuros de su historia: la dictadura de Augusto Pinochet y sus atroces consecuencias. En ese momento, Díaz, desde la distancia, tiene la necesidad de dar testimonio de la situación y escribe un teatro de emergencia para denunciar la injusticia, la violencia, la muerte y el exilio por el que atravesaba su país. Escribe primero con carácter de urgencia y testimonio *Toda esta larga noche*, para luego en un segundo momento hablar del exilio y sus consecuencias con piezas como *Ligeros de equipaje* o *La otra orilla*. Sin embargo, Díaz va más allá de la denuncia a una situación concreta para alcanzar un carácter universal y atemporal, actuales hasta hoy en día.

Con reminiscencias del pasado, Díaz vuelve a escribir sobre las relaciones interpersonales en esta etapa. *Mata a tu prójimo como a ti mismo*, *Oscuro vuelo compartido* o *Piel contra piel* son escritas sin olvidar obras como *El cepillo de dientes* o *El velero en la botella*, donde encontramos personajes que se hallan perdidos en un mundo hostil y doloroso. Insertados en un juego de rituales cíclicos del que se sienten incapaces de abandonar, sólo la muerte, real o metafórica, fiel compañera de la violencia, es la única solución posible a esas vidas carentes de sentido. Únicamente en *El locutorio*, la esperanza permanece, la palabra se convierte en salvación, la salvación de proyectar una vida auténtica y legítima como la propia realidad. Mediante la verdadera comunicación con el ser individual y personal, se descubre en la palabra justa la verdadera razón para vivir.

En su última etapa (1990-2007), hasta su muerte, vuelve a Chile para convertirse en un dramaturgo que escribe por encargo y por placer. Alejado desde hace tiempo de los escenarios se dedica a publicar una serie de antologías donde recoge sus obras más importantes del periodo y que pueden agruparse en cuatro tendencias: revisión de un pasado histórico y de sus protagonistas, la historia de Chile contada desde los ‘márgenes’, relaciones familiares y conflictos generacionales y reminiscencias del absurdismo hispanoamericano.

En la primera de ellas escribe una serie de obras dedicadas a personajes ilustres de la literatura como Neruda: *Desde la sangre y el silencio (Fulgor y muerte de Pablo Neruda)* y *Pablo Neruda viene volando*, donde nos acerca a la figura del poeta chileno, sus inquietudes y el sufrimiento vivido durante sus últimos días como consecuencia de un cáncer y el golpe militar de Augusto Pinochet; Federico García Lorca: *Federico, el niño que cumple 100 años*, para conmemorar los cien años del nacimiento del poeta; Rosalía de Castro: *Un corazón lleno de lluvia*, una pieza sobre el rechazo social y el afán de superación de una mujer por desarrollar sus capacidades expresivas en una sociedad decimonónica; Inés Suárez: *El guante de hierro*, la confesión dolorosa de las angustias vividas por la mujer quien fuera la amante de Pedro de Valdivia; Cervantes: *El Quijote no existe*; y *El jaguar azul*. Para conmemorar el V Centenario del Descubrimiento de América Díaz escribe la obra y nos relata las alegrías y desventuras de Diego Argote, el primer comediante que se embarcó rumbo a las Indias.

Sin embargo, escribe una serie de piezas relacionadas con la historia reciente de Chile contadas desde la perspectiva de los marginales que adquieren mayor interés dentro de su trayectoria teatral. Nos referimos a *Nadie es profeta en su espejo*, donde nos encontramos con un *yuppy* y un travesti de una generación desilusionada, que se han convertido en tráfugas de la utopía y donde el travestismo es considerada una máscara para enfrentar el pasado; *La cicatriz*, sobre la amistad y la traición; *Winnipeg, el confín de la esperanza*, una mirada al pasado, hacia la epopeya del exilio; *La dionisea*, donde una mujer busca en el lenguaje el camino para retornar al pasado y revivirlo; *La mirada oscura*, sobre los abusos de la Iglesia en la historia de Chile; y *Razón de ser*, cuyo protagonista es fruto de la violencia y la violación.

Los nuevos tiempos traen consigo generaciones cuyos intereses e ideales son diferentes, provocando una contingencia con sus progenitores. La sociedad chilena cambia y Díaz es testigo de esas transformaciones. Por ello escribe *La mariposa de la luz*, carnaval de muerte y conflictos familiares desde un tono absurdista que recuerda piezas pasadas como *Ceremonia ortopédica*; *Zona de turbulencia*, donde el tiempo de crisis e inestabilidad también alcanza al círculo familiar; *Andrea*,

donde plantea conflictos generacionales e ideales desgastados; y *Devuélveme el rosario de mi madre y quédate con todo lo de Marx*, en la que nos presenta una relación deteriorada de manera inevitable con ideales perdidos.

Por último, encontramos la tendencia existencialista con reminiscencias del absurdo que jamás abandonó. Siguiendo esta línea escribe *Ópera inmóvil*: en ella lo grotesco distorsiona tanto al lenguaje como a una serie de personajes en busca de sus identidad artística; *Viaje a la penumbra*, sobre la necesidad de comunicación y de una identidad propia; *Por arte de mar*, donde la violencia y el suicidio son las únicas alternativas hacia la libertad; *Tierra de nadie*, pieza de carácter existencial sobre el límite entre la identidad de un actor y su personaje; *Epitafio para un zapato enterrado vivo*, donde dos suicidas representan la soledad y la frustración del hombre moderno; *Cuarteto desafinado*, pieza llena de erotismo y humor; *El naufragio interminable*, en la que el lenguaje es concebido como medio de afrontar la muerte y asumir su propio destino; *Canción de cuna para un anarquista*, donde se establece el lenguaje y el juego como medio de supervivencia; y *El vals de las solas*, sobre la soledad de cinco mujeres y cómo la incomunicación les lleva a buscar el diálogo con el prójimo. Además esa búsqueda del yo también se refleja en las relaciones de pareja y su intento de encontrarse a sí mismo en el otro. *Paisaje en la niebla con figuras* ofrece personajes con miedo a tomar decisiones que se torna en violencia agazapada y que recuerda a piezas pasadas como *Mata a tu prójimo como a ti mismo*; *Antes de entrar dejen salir*, acerca de un saxofonista y una monja que establecen una atracción sexual distante donde el lenguaje surge sin la intención de comunicar absolutamente nada; *El desvarío*, sobre la problemática de la identidad en una pareja desgastada por el tiempo; y *Cuerpos cantados*, donde se nos presenta la infidelidad y el amor verdadero como sentimiento sólo posible hacia nosotros mismos.

Al final de su vida escribe *El Quijote no existe* y la trilogía de *Náufragos de la memoria*, obras escritas con el conocimiento por parte del dramaturgo de su enfermedad. En *El Quijote no existe* Díaz reflexiona sobre la soledad y la marginalidad del escritor y los sentimientos contradictorios que surgen

frente a la labor escrita. La pieza es una apuesta arriesgada que re actualiza la obra cervantina otorgándole otra perspectiva más. Don Quijote se convierte en símbolo de las utopías del artista para mostrarse desnudo y transmitirnos la esperanza del hombre libre. Díaz establece una simbiosis entre creador y personaje, una conexión en la que comparten fracasos y éxitos, desventuras y alegrías.

Con la vida llegando a su fin escribe *Pájaros en la tormenta*, *La mano inocente* y *Exit*; en ellas centra su preocupación esencial sobre un aspecto de la condición humana: la identidad, vista desde tres perspectivas diferentes pero conectadas entre sí: la construcción de la identidad respecto a los otros, frente a la historicidad y mediante el lenguaje. En *Pájaros en la tormenta* plantea la necesidad de comunicarse con los demás como forma de identidad. El lenguaje se convierte, aunque haya que destruirlo y dotarlo de una nueva significación, en el único medio para lograr una auténtica comunicación que nos enriquezca y halle el sentido del hombre en el mundo. Sin embargo, las circunstancias históricas en las que vivimos no sólo condicionan nuestra identidad, sino que nos la pueden hacer desaparecer. Es lo que sucede en *La mano inocente*, donde el sistema parece dejar de nuevo impune a los victimarios, otorgados de un poder que parece estar por encima del bien y del mal. Pero, ante todo, siempre existe una salida. *Exit* supone el punto final para Díaz. Los dos protagonistas, Diego y César, representan una sociedad travestida que empuja a los personajes no hacia el éxito, sino hacia la salida, la evasión, la marginalidad. Sin palabras con las cuales identificarse se siente exiliados en su propio país, ya no puede nombrarse, sólo queda la muerte o el cambio de máscara para sobrevivir.

En definitiva, Jorge Díaz fue un escritor surgido del aprendizaje a ambos lados del Atlántico, que buscó en la pasión del teatro el medio para expresar ese mundo particular nacido de su experiencia dramática. Desde sus inicios se hizo esencial para él la búsqueda de nuevas formas de expresión y construcción dramáticas que le llevaron a adoptar el absurdismo hispanoamericano. Mediante éste nos condujo a cuestionarnos la existencia del hombre moderno en una sociedad burguesa con unos valores caducos y anquilosados en el pasado. Sin embargo, nunca perdió la fe en el ser humano y

encontró en la distorsión grotesca del lenguaje el medio para alcanzar la tan ansiada comunicación que regenera y da vida. Con el tiempo, Díaz evolucionó a un teatro más social y comprometido que supo adaptarse a una sociedad moderna en constante cambio donde las circunstancias históricas y una nueva problemática generacional se hacían evidentes. Desde el humor, la distorsión, la desmitificación, el juego o el compromiso Jorge Díaz nos mostró el camino a seguir para encontrar en la palabra el significado más profundo de nuestra existencia.

BIBLIOGRAFÍA

I. BIBLIOGRAFÍA DE JORGE DÍAZ

I.1. OBRAS DE TEATRO PUBLICADAS

El cepillo de dientes: obra en un acto, Santiago de Chile, 1961, http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0029986 (17 de octubre de 2008).

Réquiem por un girasol, Santiago de Chile, s.n., 1963.

El velero en la botella, Santiago de Chile, Biblioteca Nacional, 1963.

Variaciones para muertos de percusión, en *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano* 1 (mayo 1964), págs. 17-48.

La mala nochebuena de don Etcétera: Hosanna con aire de tonada, Santiago de Chile, libreto perteneciente a la Biblioteca de Teatro de la Universidad de Chile, 1964.

El lugar donde mueren los mamíferos, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1965.

El velero en la botella, en *Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral* (1966).

El génesis fue mañana, en *Teatro chileno actual*, Santiago de Chile, Editorial Zig-Zag, 1966.

Réquiem por un girasol, Madrid, Taurus Ediciones, 1967.

El génesis fue mañana (La víspera del degüello), Madrid, Taurus Ediciones, 1967.

El cepillo de dientes, Madrid, Taurus Ediciones, 1967.

Topografía de un desnudo: esquema para una indagación inútil. Obra en dos actos, Santiago de Chile, Editora Santiago, 1968.

Introducción al elefante y otras zoologías: farsa para titiriteros y simios: obra en siete cuadros para siete actores, s.l., libreto perteneciente a la Biblioteca de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 1968.

No sólo de pan muere el hombre (apuntes sobre la tortura y otras formas de diálogo): teatro en un acto, Madrid, libreto perteneciente a la Biblioteca de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 1968.

Americaliente, s.l., libreto perteneciente a la Biblioteca de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 1970.

La orgástula, en *Latin American Theatre Review* IV (otoño de 1970), págs. 79-83.

El cepillo de dientes, en *Teatro chileno contemporáneo*, ed. Julio Durán Cerda, México, Aguilar, 1970.

Un hombre llamado isla, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1970.

El cepillo de dientes o Náufragos en el parque de atracciones: obra en dos actos, Philadelphia, Pennsylvania, The Center for Currículo Development, 1971.

La pancarta o Está estrictamente prohibido todo lo que no es obligatorio (Amaos unos a los otros), Madrid, Escelicer, 1971.

Amaos los unos sobre los otros, s.l., libreto perteneciente a la Biblioteca de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 1972.

No sólo del pan muere el hombre, México, s.n., 1972.

No sólo de pan muere el hombre (apuntes sobre la tortura y otras formas de diálogo), Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1972.

Topography of a nude, en *Mundus Artium* V, 1 y 2 (1972).

El velero en la botella. El cepillo de dientes, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1972.

El lugar donde mueren los mamíferos, Madrid, Escelicer, 1972.

Os anxos cómense cruz, Vigo, Galaxia, 1973.

Mear contra el viento, en *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano* 21 (1974).

The Eve Execution, UCLA, University of California, 1974.

Algo para contar en Navidad, Barcelona, Ediciones Don Bosco, 1974.

El génesis fue mañana, en Frank N. Dauster y Leon F. Lyday: *En un acto. Nueve piezas hispanoamericanas*, New Cork, D. Van Nostrand Company, 1974.

El locutorio, Valladolid, Caja de Ahorros Provincial de Valladolid, 1976.

Mata a tu prójimo como a ti mismo, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1977.

Mata a tu prójimo como a ti mismo, en *Ceremonias de la soledad*, Santiago de Chile, Nacimiento, 1978.

El locutorio (Contrapunto para voces cansadas), en *Ceremonias de la soledad*, Santiago de Chile, Nacimiento, 1978.

Ceremonia ortopédica, en *Ceremonias de la soledad*, Santiago de Chile, Nacimiento, 1978.

La manifestación, Valladolid, Caja de Ahorros Provincial de Valladolid, 1978.

La manifestación, en *La Calle 73-14/20* (agosto de 1979).

La palabra sumergida, s.l., libreto perteneciente a la Biblioteca de Teatro de la Universidad de Chile, 198?

Antes de entrar dejen salir, Santiago de Chile, libreto perteneciente a la Biblioteca de Teatro de la Universidad de Chile, 198?

La mariposa de la luz, s.l., libreto perteneciente a la Biblioteca de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 1980.

Oscuro vuelo compartido, Santiago de Chile, libreto perteneciente a la Biblioteca de Teatro de la Universidad de Chile, 1980.

Los últimos caminos del verano: adaptación para televisión española, Santiago de Chile, libreto perteneciente a la Biblioteca de Teatro de la Universidad de Chile, 1981.

Desde la sangre y el silencio (Fulgor y muerte de Pablo Neruda), en *Catálogo del XV Festival Internacional de Teatro de Sitges*, Sitges, 1982.

Andrea, Madrid, libreto perteneciente a la Biblioteca de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 1983.

Ecuación, en *Estreno: Cuadernos de Teatro Español Contemporáneo IX*, 2 (otoño de 1983).

Un ombligo para dos, en *Estreno: Cuadernos de Teatro Español Contemporáneo IX*, 2 (otoño de 1983).

Así en la tierra como en el suelo, Madrid, libreto perteneciente a la Biblioteca de Teatro de la Universidad de Chile, 1985.

Dicen que la distancia es el olvido, Madrid, libreto perteneciente a la Biblioteca de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 1985.

Andrés, en *Araucaria de Chile* 30 (1985).

Ligeros de equipaje, en *Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral* 208 (marzo-abril de 1985), págs. 108-123.

La materia sumergida, s.l., libreto perteneciente a la Biblioteca de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 1986.

Ligeros de equipaje, Cuba, Casa de las Américas, 1986.

Toda esta larga noche (Canto subterráneo para blindar una paloma), en *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano* 70 (1986), págs. 64-109.

Muero, luego existo, en David Valjalo: *Teatro chileno: dentro, fuera*, Madrid, Ediciones La Frontera, 1986, págs. 31-36.

Las cicatrices de la memoria (Ayer, sin ir más lejos), Madrid, Ediciones del Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1986.

De l'ombre à la parole (Le cimetière des mammifères, Tue ton prochain comme toi même, Le parloir, Une vie pour tout bagage), Avignon, Synthèse, 1986.

Epitafio, en *Art Teatral. Cuadernos de minipiezas ilustradas* 1 (otoño de 1987).

Dicen que la distancia es el olvido, en *Gestos* 2, 3 (abril de 1987).

Oscuro vuelo compartido, en *Apuntes. Revista de Teatro de la Universidad de Chile* 96 (otoño de

1988), págs. 48-81.

Oscuro vuelo compartido: fragmentos de alguien, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1988.

Ayer, sin ir más lejos, Madrid, Ediciones Antonio Machado, 1988.

La otra orilla, Castilla-La Mancha, Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1988.

Muero, luego existo, en *Teatro chileno en un acto*, ed. Juan Andrés Piña, Santiago de Chile, Teatro Taller Dos, 1989.

Los espejos enfrentados, s.l., libreto perteneciente a la Biblioteca de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 1997

El guante de hierro, Madrid, libreto perteneciente a la Biblioteca de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 1991.

A imagen y semejanza (Los espejos enfrentados o Nadie es profeta en su espejo), Menorca, Ediciones de la Societat Cercle Artístic de Ciutadella de Menorca, 1991.

Pablo Neruda viene volando, en *Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral 240* (septiembre-octubre de 1991), págs. 67-116.

Topografía de un desnudo, Madrid, Fondo de Cultura Económica y Ministerio de Cultura de España, 1992.

Un corazón lleno de lluvia, Castilla-La Mancha, Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1992.

El desasosiego (Percusión), Guadalajara, Ediciones del Patronato Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Guadalajara, 1993.

El jaguar azul, Menorca, Ediciones de la Societat Cercle Artístic de Ciutadella de Menorca, 1993.

El secreto enamorado (Ópera), en *Condados de Niebla* (separata), 13-14 (1993).

El guante de hierro, en *Apuntes 107* (otoño-invierno de 1994), págs. 48-60.

El jaguar azul, Santiago de Chile, libreto perteneciente a la Biblioteca de Teatro de la Universidad de Chile, 1995.

Historia de nadie, en *Estreno: Cuadernos de Teatro Español Contemporáneo* (primavera de 1995).

Ópera inmóvil (Dulce estercolero), Alicante, Ediciones del Ayuntamiento de Alcoi, 1995.

Ópera inmóvil, en *Antología subjetiva*, Santiago de Chile, RIL Editores, 1996, págs. 63-96.

Topografía de un desnudo, en *Antología subjetiva*, Santiago de Chile, RIL Editores, 1996, págs. 99-140.

Ligeros de equipaje, en *Antología subjetiva*, Santiago de Chile, RIL Editores, 1996, págs. 255-276.

El lugar donde mueren los mamíferos, en *Antología subjetiva*, Santiago de Chile,

Esplendor carnal de la ceniza, en *Antología subjetiva*, Santiago de Chile, RIL Editores, 1996, págs. 443-476.

Toda esta larga noche, en *Antología subjetiva*, Santiago de Chile, RIL Editores, 1996, págs. 213-254.

Las cicatrices de la memoria, en *Antología subjetiva*, Santiago de Chile, RIL Editores, 1996, págs. 315-356.

La otra orilla, en *Antología subjetiva*, Santiago de Chile, RIL Editores, 1996, págs. 277-312.

Un corazón lleno de lluvia, en *Antología subjetiva*, Santiago de Chile, RIL Editores, 1996, págs. 357-384.

Nadie es profeta en su espejo, en *Antología subjetiva*, Santiago de Chile, RIL Editores, 1996, págs.477-516.

El guante de hierro, en *Antología subjetiva*, Santiago de Chile, RIL Editores, 1996, págs. 425-440.

El jaguar azul, en *Antología subjetiva*, Santiago de Chile, RIL Editores, 1996, págs. 385-424.

La carne herida de los sueños, en *Antología subjetiva*, Santiago de Chile, RIL Editores, 1996, págs. 141-174.

Paisaje en la niebla con figuras (El estupor), en *Antología subjetiva*, Santiago de Chile, RIL Editores, 1996, págs. 175-210.

Viaje a la penumbra, en *Antología subjetiva*, Santiago de Chile, RIL Editores, 1996, págs. 517-540.

Por arte de mar, en *Antología subjetiva*, Santiago de Chile, RIL Editores, 1996, págs. 543-560.

Algo para contar en Navidad, en *Teatro chileno representable*, ed. Juan Andrés Piña, Santiago de Chile, Arrayán Editores, 1997.

Instrucciones para cambiar de piel, en *Teatro chileno representable II*, ed. Juan Andrés Piña, Santiago de Chile, Arrayán Editores, 1997.

La cicatriz, Santiago de Chile, Ministerio Secretaría General de Gobierno, 1998.

Zona de turbulencia, Santiago de Chile, Ministerio Secretaría General de Gobierno, 1998.

Nadie es profeta en su espejo, Santiago de Chile, Secretaría de Comunicación y Cultura, 1998.

La marejada (La otra orilla), en *Los últimos Díaz del milenio*, Santiago de Chile, RIL Editores, 1999, págs. 135-166.

Zona de turbulencia (El desasosiego), en *Los últimos Díaz del milenio*, Santiago de Chile, RIL Editores, 1999, págs. 97-134.

La mariposa de la luz, en *Los últimos Díaz del milenio*, Santiago de Chile, RIL Editores, 1999, págs. 15-40.

Tierra de nadie (Ceremonia con arcángeles y perros), en *Los últimos Díaz del milenio*, Santiago de Chile, RIL Editores, 1999, págs. 41-73.

La cicatriz, en *Los últimos Díaz del milenio*, Santiago de Chile, RIL Editores, 1999, págs. 75-96.

La mirada oscura, en *Los últimos Díaz del milenio*, Santiago de Chile, RIL Editores, 1999, págs. 167-191.

La dionisea, en *Los últimos Díaz del milenio*, Santiago de Chile, RIL Editores, 1999, págs. 193-214.

El desvarío, Santiago de Chile, libreto perteneciente a la Biblioteca de Teatro de la Universidad de Chile, 1999.

Trapeceistas en la red, Santiago de Chile, libreto perteneciente a la Biblioteca de Teatro de la Universidad de Chile, 200?

Palabras que habitan la noche, Santiago de Chile, libreto perteneciente a la Biblioteca de Teatro de la Universidad de Chile, 200?

Epitafio, en Ángel Camacho, Jorge Díaz y José Luis Alonso de Santos: *La consulta, Epitafio, Carta de Amor a Mary*, León, Editorial Everest, 2000.

Epitafio para un zapato enterrado vivo, en *La orgástula y otros actos inconfesables*, Santiago de Chile, RIL Editores, 2000, págs. 107-117.

Muero, luego éxito, en *La orgástula y otros actos inconfesables*, Santiago de Chile, RIL Editores, 2000, págs. 89-106.

La orgástula, en *La orgástula y otros actos inconfesables*, Santiago de Chile, RIL Editores, 2000, págs. 59-66.

El génesis fue mañana, en *La orgástula y otros actos inconfesables*, Santiago de Chile, RIL Editores, 2000, págs. 39-57.

La isla, en *La orgástula y otros actos inconfesables*, Santiago de Chile, RIL Editores, 2000, págs. 21-37.

Andrea, en *La orgástula y otros actos inconfesables*, Santiago de Chile, RIL Editores, 2000, págs. 67-88.

Winnipeg. El confín de la esperanza, en *La orgástula y otros actos inconfesables*, Santiago de Chile, RIL Editores, 2000, págs. 119-143.

Cuarteto desafinado, en *La orgástula y otros actos inconfesables*, Santiago de Chile, RIL Editores, 2000, págs. 145-161.

Antes de entrar dejen salir, en *La orgástula y otros actos inconfesables*, Santiago de Chile, RIL Editores, 2000, págs. 163-186.

Federico, el niño que cumple 100 años, en *La orgástula y otros actos inconfesables*, Santiago de Chile, RIL Editores, 2000, págs. 187-203.

Razón de ser, en *La orgástula y otros actos inconfesables*, Santiago de Chile, RIL Editores, 2000,

págs.205-211.

El naufragio interminable, en *La orgástula y otros actos inconfesables*, Santiago de Chile, RIL Editores, 2000, págs. 213-233.

El resplandor secreto del otoño, en *Teatrae* 1, 1 (verano-otoño de 2000).

Aus den Augen, aus dem Sinn, en Heidrun Adler (ed.): *Theaterstücke aus Chile*, Frankfurt am Main, Vervuert, 2000.

El cepillo de dientes o Náufragos en el parque de atracciones. El velero en la botella, Santiago de Chile, Zig-Zag, 2001.

Nadie es profeta en su espejo, en Pablo Álvarez (ed.): *7 muestras, 7 obras: teatro chileno actual*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2001.

El desvarío, Santiago de Chile, Ministerio Secretaría General de Gobierno, 2001.

Fanfarría para marionetas, Santiago de Chile, libreto perteneciente a la Biblioteca de Teatro de la Universidad de Chile, 2001.

Variaciones para muertos de percusión, en Jorge Díaz y Nissim Sharim: *Ictus: la palabra compartida. Antología*, Santiago de Chile, Editorial Don Bosco-Edebé, 2002.

Introducción al elefante y otras zoologías, en Jorge Díaz y Nissim Sharim: *Ictus: la palabra compartida. Antología*, Santiago de Chile, Editorial Don Bosco-Edebé, 2002.

Pablo Neruda viene volando, en Jorge Díaz y Nissim Sharim: *Ictus: la palabra compartida. Antología*, Santiago de Chile, Editorial Don Bosco-Edebé, 2002.

Fugitivos de la ausencia, Santiago de Chile, libreto perteneciente a la Biblioteca de Teatro de la Universidad de Chile, 2003.

Fugitivos de la ausencia (síntesis), Santiago de Chile, dirección y adaptación de la síntesis Fernando González Mardones, Secretaría de Comunicación y Cultura, Ministerio Secretaría General de Gobierno, 2003.

Paisaje roto, Santiago de Chile, Secretaría de Comunicación y Cultura, Ministerio Secretaría General de Gobierno, 2003.

Oscuro vuelo compartido, en *Antología de la perplejidad*, Santiago de Chile, Editorial Don Bosco-Edebé, 2003.

Zona de turbulencia, en *Antología de la perplejidad*, Santiago de Chile, Editorial Don Bosco-Edebé, 2003.

Devuélveme el rosario de mi madre y quédate con todo lo de Marx, en *Antología de la perplejidad*, Santiago de Chile, Editorial Don Bosco-Edebé, 2003.

El desvarío, en *Antología de la perplejidad*, Santiago de Chile, Editorial Don Bosco-Edebé, 2003.

Cuerpos contados, en *Antología de la perplejidad*, Santiago de Chile, Editorial Don Bosco-Edebé, 2003.

Canción de cuna para un anarquista, en *Antología de la perplejidad*, Santiago de Chile, Editorial Don Bosco-Edebé, 2003.

El vals de las solas, en *Antología de la perplejidad*, Santiago de Chile, Editorial Don Bosco-Edebé, 2003.

En demencia propia, en *Antología de la perplejidad*, Santiago de Chile, Editorial Don Bosco-Edebé, 2003.

El locutorio, en *Andrea. El locutorio*, Santiago de Chile, RIL Editores, 2004.

Andrea, en *Andrea. El locutorio*, Santiago de Chile, RIL Editores, 2004.

El Quijote no existe, Santiago de Chile, RIL Editores, 2005.

Pájaros en la tormenta, en *Náufragos de la memoria*, RIL Editores, Santiago de Chile, 2008.

La mano inocente, en *Náufragos de la memoria*, RIL Editores, Santiago de Chile, 2008.

Exit, en *Náufragos de la memoria*, RIL Editores, Santiago de Chile, 2008.

I.2. TEATRO ESCOLAR

- Serapio y Hierbabuena*, Barcelona, Ediciones Don Bosco, 1976.
- Teide. Historias para contar por el aire*, Barcelona (España), Editorial Don Bosco, 1977.
- El generalet*, Barcelona, Ediciones Don Bosco, 1979.
- Serapio e Erbabuona*, Roma, Editrice Elle Di Ci, 1980.
- La ciudad al revés*, Tenerife, Ediciones del Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife, 1985.
- La vuelta al volatín en ochenta pájaros*, s.l., libreto perteneciente a la Biblioteca de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 1985.
- Teatro para niños*, Santiago de Chile, Editorial Emisión, 1992.
- Los ángeles ladrones (El día en que los ángeles se comieron los pájaros cucú)*, Santiago de Chile, Editorial Emisión, 1992.
- La ciudad que tiene la cara sucia*, Santiago de Chile, Editorial Emisión, 1992.
- El guirigay (Zambacanuta o La escuela refrescante)*, Santiago de Chile, Editorial Emisión, 1992.
- Ulises en el titirimundo*, Santiago de Chile, Editorial Emisión, 1992.
- La vuelta al volatín en ochenta pájaros*, Santiago de Chile, Editorial Emisión, 1992.
- Séneca, ratón de biblioteca (Aventuras con ton y son o Aventuras de papel)*, en *Del aire al aire*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1993.
- La pandilla del arco iris*, en *Del aire al aire*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1993.
- Abracadabra, pata de cabra*, en *Del aire al aire*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1993.
- El mundo en un pañuelo*, en *Del aire al aire*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1993.
- Manual de teatro escolar: guía práctica para profesores, monitores de teatro y alumnos de educación básica y media*, Santiago de Chile, Editorial Salesiana, 1994.
- Del aire al aire*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1997.
- El cañónísimo*, en *Repertorio de Teatro Escolar*, Santiago de Chile, RIL Editores, 1998.
- La vuelta al mundo en un resfrío*, en *Repertorio de Teatro Escolar*, Santiago de Chile, RIL Editores, 1998.
- Operación gloglotón*, en *Repertorio de Teatro Escolar*, Santiago de Chile, RIL Editores, 1998.
- Pon tu grito en el cielo*, en *Repertorio de Teatro Escolar*, Santiago de Chile, RIL Editores, 1998.
- Repertorio de teatro escolar. 12 propuestas lúdicas*, Santiago de Chile, RIL Editores, 1998.
- El Generalito*, León (España), Editorial Everest, 2000.
- Serapio, un ángel muy volado: una aventura para jugar entre todos*, Santiago de Chile, Editorial Don Bosco-Edebé, 2003.
- Andrea. El locutorio*, Santiago de Chile, RIL Editores, 2004.
- La isla de los prodigios*, Santiago de Chile, Editorial Don Bosco-Edebé, 2005.

I.3. LITERATURA INFANTIL

- Habla, Tachín*, España, Edición de Excm. Diputación Provincial de Palencia, 1985.
- Fragancia Radiactiva*, Barcelona, Ediciones Don Bosco, 1988.
- Historias para contar por el aire*, Barcelona, Ediciones Don Bosco, 1997.
- Cuentos para llevar en la mochila*, Santiago de Chile, Editorial Don Bosco, 1999.
- La isla que navega a la deriva*, Santiago de Chile, Editorial Don Bosco-Edebé, 1999.
- Contar con los dedos*, Santiago de Chile, Editorial Zig-Zag, 2002.
- Cuentos para crecer contigo*, Santiago de Chile, RIL Editores, 2003.
- Neftalí, el niño de la lluvia: momentos de la infancia de Neftalí Reyes Basoalto (Pablo Neruda)*, Santiago de Chile, Editorial Don Bosco, 2005.
- Un mundo llamado Lucas*, Santiago de Chile, Editorial Norma, 2005.
- Villanchicos con descuentos de Navidad*, Santiago de Chile, Editorial Don Bosco-Edebé, 2005.

El diario secreto de Lucas, Santiago de Chile, Editorial Don Bosco-Edebé, 2007.

I.4. NARRATIVA BREVE

Breviario impío. Cuentos brevísimos, Santiago de Chile, RIL Editores, 1994.

Para escribir en la vía pública. Aforismos y dibujos, Santiago de Chile, RIL Editores, 1995.

Textículos ejemplares. Absolutamente todo acerca de nada, Santiago de Chile, RIL Editores, 1997.

Devocionario para lunáticos. Brevedades y Carcajodas, Santiago de Chile, RIL Editores, 2000.

Gato por libro. Aforismos y textos breves, Santiago de Chile, RIL Editores, 2002.

Ciertas criaturas terrestres, Santiago de Chile, RIL Editores, 2003.

Café con textículos: confesiones sobre una servilleta de papel, Santiago de Chile, RIL Editores, 2005.

Per versiones orales (al alcance de todos), Santiago de Chile, RIL Editores, 2006.

I.5. ARTÍCULOS

“A manera de algo que no sé lo que es”, en *Tres obras dramáticas de Jorge Díaz*, Madrid, Taurus Ediciones, 1967, págs. 55-57.

“En torno a la dramaturgia”, en Radoslav Ivelic: *El teatro y su verbo*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Católica de Chile, 1969.

“Reflections on the chilean theatre”, en *The Drama Review* (winter 1970).

“Dos comunicaciones”, en *Latinamerican Theatre Review* IV (1970), págs. 73-77.

“El que avisa no es traidor”, en *Ceremonias de la soledad*, Santiago de Chile, Nacimiento, 1978.

“Teatro infantil: Teatro a secas”, en *Cuadernos de Pedagogía* 48 (diciembre de 1978), págs. 49-51.

“Lucha a cuerpo conmigo mismo: Intento de autodifamación razonada”, en *Estreno: Cuadernos de Teatro Español Contemporáneo* 9.2 (otoño de 1983), págs. 3-6.

“Buscando la rosa de los vientos”, en *Taller de Letras* 14 (1985)

“Teatro y exilio: una entrevista con Jorge Díaz”, en *Gestos* (1986).

“Algo de historia”, en *Ictus informa* 11 (septiembre de 1986).

“El Teatro es asamblea, es mitin en potencia”, en *Ictus informa* 11 (septiembre de 1986).

“Teatro chileno en el exilio”, en *Diógenes: Anuario crítico del teatro latinoamericano* (1987).

“Amenazas anónimas”, en *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano* 76 (1987).

“Palabras convencionales de saludo para enmascarar otras emociones”, en *Apuntes* 97 (1988).

“El ojo tatuado”, en *Revista Universitaria* 34 (1991).

“Pablo Neruda viene volando”, en *La Nación* (23 de noviembre de 1991), pág. 8.

“Para explicar lo inexplicable”, en *Teatro para niños*, Santiago de Chile, Editorial Emisión, 1992, pág. 17.

“De boca en boca”, en *La Mañana* (31 de diciembre de 1994).

“Radiantes laberintos: perplejidades de un intérprete ciego”, en *Taller de Letras* 23 (1995).

“Palabras para estimular la palabra”, en *Apuntes* 110 (1995-1996).

“El vacío del Festival de Córdoba”, en *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano* 103 (1996), págs. 20-21.

“El secreto del sumario, descargo de Jorge Díaz”, en *Antología subjetiva*, Santiago de Chile, RIL Editores, 1996, págs. 21-24.

“Reflexiones de un miembro del jurado”, en *Secretaría de Comunicación y Cultura* 16 (Santiago de Chile, mayo de 1996), pág. 5.

“El dramaturgo”, en *Taller de Letras* 27 (1999), págs. 211-216.

“Romperse la cabeza”, en *El Metropolitano* (11 de junio de 2000), págs. 58-59.

“Desde la contradicción, la perplejidad y el gozo”, en *Theatre* 1, 1 (verano-otoño de 2000).

“Aquí estoy de nuevo”, en *El cepillo de dientes. El velero en la botella*, Santiago de Chile, Editorial Zig-Zag, 2001 págs. 7-11.

- “Exiguas certezas y grandes perplejidades”, en *Apuntes* 119-120 (Chile, 2001), págs. 41-45.
- “España, algunas vivencias y una reflexión cultural”, en *Teatrae* 3 (verano-otoño de 2001), págs. 118-120.
- “No me importa ser un dramaturgo por encargo”, en *Qué Pasa* 1586 (1 de septiembre de 2001) págs. 84-85.
- “Me parece insoportable hablar de mis obras”, en *El Mercurio de Valparaíso* (3 de mayo de 2002), pág. C8.
- “¿Niños?, no gracias”, en *Teatrae* 5 (Santiago de Chile, verano-otoño de 2002), págs. 72-75. “Jugando con la palabra en tierra de nadie”. *Las puertas del drama. Revista de la asociación de autores de teatro* 12 (otoño de 2002), págs. 18-20.
- “Peter Pan a los 73”, en *Caras* 406 (24 de octubre de 2003), págs. 114-116.
- “El blablablante”, en *Ventanal* 77 (Chile, mayo de 2007), pág. 16.

I.6. ANTOLOGÍAS

- Teatro de Jorge Díaz*, Madrid, Taurus Ediciones, 1967.
- Teatro. Ceremonias de la soledad, 3 obras dramáticas*, Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1978.
- An English translation of three plays by Jorge Díaz: Requiem for a sunflower, The Ship in the bottle and Topography of a nude*, traducción de Eugene Wayne Saxe, Ann Arbor, University Microfilms International, 1980.
- De l'ombre à la parole*, Avignon, Synthèse, 1986.
- Antología subjetiva*, Santiago de Chile, RIL Editores, 1996.
- Los últimos Díaz del milenio*, Santiago de Chile, RIL Editores, 1999.
- La orgástula y otros actos inconfesables*, Santiago de Chile, RIL Editores, 2000.
- Antología de la perplejidad*, Santiago de Chile, Editorial Don Bosco-Edebé, 2003.
- Náufragos de la memoria*, RIL Editores, Santiago de Chile, 2008.
- Siete obras desconocidas de Jorge Díaz: amor, humor y otros delirios*, Editora María Teresa Salinas Díaz, Ediciones U.C., Santiago de Chile, 2013.
- DÍAZ, Jorge y Nissim SHARIM: *Ictus: la palabra compartida. Antología*, Santiago de Chile, Editorial Don Bosco, 2002.

II. MATERIAL AUDIOVISUAL (REGISTROS SONOROS, PROGRAMAS, FOTOGRAFÍAS, ETC.)

- El cepillo de dientes*, Santiago de Chile, Ictus, 1961 (programa).
- El lugar donde mueren los mamíferos*. Radioteatro. Manuscrito mecanografiado, Santiago de Chile, Biblioteca de la Escuela de Teatro, Cine y Televisión de la Universidad Católica de Chile.
- Variaciones para muertos de percusión*, Santiago de Chile, Ictus, ¿196? (programa).
- Nudo ciego*, Santiago de Chile, Ictus, 1965 (programa).
- Teatro leído por su autor*, Santiago de Chile, Biblioteca Nacional, 1968.
- Liturgia para cornudos*, Santiago de Chile, Teatro Municipal de Las Condes, 1970 (programa).
- Oscuro vuelo compartido* [videograbación], Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1980.
- El cepillo de dientes* [videograbación], Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1986.
- Ictus presenta: Pablo Neruda viene volando*, Santiago de Chile, Ictus, 1991 (programa).
- Conversaciones con el escritor*, Santiago de Chile, Instituto Norteamericano, 1995.
- LÉMANN, Juan: *Música incidental para película y obra de teatro* [grabación], Santiago de Chile, 200?

MOLINA, Paz: *La formación de un escritor* [grabación], Santiago de Chile, Instituto Chileno Norteamericano, 1995.

III. BIBLIOGRAFÍA SOBRE JORGE DÍAZ

III.1. LIBROS Y ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN LITERARIA

ACCATINO SCAGLIOTTI, Francesca: *Antropología y contingencia: el regreso al origen en el teatro chileno actual: en cuatro obras de autores chilenos montadas en Santiago de Chile en el año 2001*, Santiago de Chile, Tesis, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2002.

ANÓNIMO: “Jorge Díaz: siete años en España”, en *Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral* 137 (octubre de 1971), págs. 62-70.

-----: “Entrevista a Jorge Díaz”, en *El País* (España, 17 de febrero de 1979).

-----: “El Teatro de la Universidad Católica”, en *Occidente* 327 (julio-agosto de 1988), pág. 50.

-----: “Publicaciones”, en *Revista Chilena de Literatura* 27 (Santiago de Chile, diciembre de 2000), pág. 63.

-----: “*Réquiem por un girasol*, de la comedia a la tragedia y viceversa”, en *Taller de Letras* 29 (2001), págs. 296-297

-----: “Homenaje a Jorge Díaz”, en *Teatrae* 5 (verano-otoño de 2002), pág. 115.

BALLESTEROS, Ana Isabel: *Tres de dos: Aproximación al teatro breve de Jorge Díaz*, Madrid, García Verdugo, 1994.

BALLESTEROS, Ana Isabel y Concepción CANO: “Aproximación al Teatro Breve de Jorge Díaz”, en *Cuadernos de La Avispa* 3 (1994).

BAUER, Okasana M.: *Jorge Díaz: Evolución de un teatro ecléctico*, Ann Arbor, 1999.

BOLING, Becky: “Crest or Pepsodent: Jorge Díaz’s *El cepillo de dientes*”, en *Latin American Theatre Review* 24 (1990), págs. 93-103.

BURGESS, Ronald D.: “*El cepillo de dientes: Empty Words, Empty Games?*”, en *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo* 9 (otoño de 1983), págs. 29-31.

BURGOS, Fernando: “Estética de la ironía en el teatro de Jorge Díaz”, en *Revista Chilena de Literatura* 27-28 (abril- noviembre de 1986), págs. 133-141.

CÁNEPA GUZMÁN, Mario: *Gente de teatro: desde Camilo Henríquez hasta Jorge Díaz*, Santiago de Chile, Arancibia Hnos., 1969.

CARNEIRO, Sarissa: “La presencia del mar en tres obras de Jorge Díaz”, en *Literatura y Lingüística* 15 (2004), págs. 13-26.

-----: “Alguién te hablará de los tiempos oscuros”, en *Literatura y Lingüística* 17 (2006), págs. 83-99.

CASTILLO I., Ana Catalina: *Violencia, muerte y sexo: tres constantes temáticas en la dramaturgia de Jorge Díaz*, Santiago de Chile, Tesis, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1981.

CELEDÓN, Jaime: “Jorge Díaz”, en *Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral* 69 (1965).

COSTAMAGNA, Alejandra: “Apuntes sobre el teatro chileno de la década del 60. Testimonios de cuatro protagonistas”, en *Anuario de Postgrado* 2 (1997), págs. 371-382.

-----: “*En tierra de nadie*”, en *Rocinante* 20 (junio de 2000), pág. 49.

DAUSTER, Frank N.: “Jorge Díaz: *El cepillo de dientes*”, en Frank N. Dauster, Leon F. Lyday y George Woodyard: *Nueve dramaturgos hispanoamericanos*, Ottawa (Canadá), GIROL Books, 1998, págs. 45-94.

DÍAZ, A., María Teresa y Carlos Félix MARTÍNEZ M.: *La pareja humana en el teatro de Jorge Díaz*, Santiago de Chile, Tesis, Universidad de Chile, 1986.

DÍAZ CONTADOR, Isaura: *Análisis de una obra pictórica en relación al diseño e interpretación de una obra dramático-teatral*, Santiago de Chile, Tesis, Universidad de Chile, 1980.

- DI DOMÉNICO, María Eugenia: “*Ceremonia ortopédica*”, en *Pluma y Pincel* 9 (Chile, septiembre de 1983), pág. 7.
- EHRMANN, Hans: “Jorge Díaz, dentro del panorama teatral chileno”, en Jorge Díaz: *La víspera del degüello, El cepillo de dientes, Réquiem por un girasol*, Madrid, Taurus, 1967.
- ELSSACA, Theodoro: “Portal de roca”, en *Dedal de Oro* 36 (abril-mayo de 2007), págs. 18-19.
- EPPLE, Juan Armando: “Teatro y exilio. Una entrevista con Jorge Díaz”, en *Gestos* 2 (noviembre de 1986), págs. 146-154.
- FAJARDO, Diógenes: “Aspecto mítico-ritual en dos obras de Jorge Díaz”, en *Texto Crítico* 22-23 (julio-diciembre de 1981), págs. 310-323.
- FALINO, Luis: *Six plays of Jorge Díaz: Theme and structure*, St. Louis. U, 1969.
- GALLARDO, Andrés: “Entrevista a Jorge Díaz”, en *Aisthesis* 7 (1972), págs. 259-272.
- GARRIDO ÁVILA, Muriel: *Díaz de teatro o Teatro para ciegos*, Santiago de Chile, Tesis, Universidad de Chile, 2002.
- GENOVESE, Carlos: “De cómo Jorge Díaz se escapó para hacer la cimarra y volvió al colegio para hacer teatro”, en Jorge Díaz: *Repertorio de teatro escolar*, Santiago de Chile, RIL Editores, 2001, págs. 11-12.
- GIELLA: “Transculturación y exilio: *La otra orilla* de Jorge Díaz”, en *De dramaturgos: teatro latinoamericano actual*, Buenos Aires, Corregidor, 1994, págs. 190-207.
- GOIC, Cedomil: “*La mirada oscura*, de Jorge Díaz”, en *Teatrae* 2 (invierno-primavera de 2000), págs. 68-78.
- GONDONNEAU RIOSECO, María Loreto: *Relaciones entre La cantante calva de Eugène Ionesco y El cepillo de dientes de Jorge Díaz*, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1981.
- GUERRERO DEL RÍO, Eduardo y Sara ROJO DE LA ROSA: *Dos escritores claves en la dramaturgia chilena: Armando Mooch y Jorge Díaz*, Santiago de Chile, Universidad Católica de Chile, 1978.
- GUERRERO DEL RÍO, Eduardo: “Prólogo”, en Jorge Díaz: *El velero en la botella. El cepillo de dientes*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1972.
- : “El ‘desarraigo voluntario’ de Jorge Díaz”, en *Araucaria de Chile* 30, (1985), págs. 133-146.
- : *El teatro hispanoamericano en Madrid desde 1939 hasta nuestros días*, Tesis, Madrid, Universidad Complutense, 1986.
- : “Siempre he tratado de impedir que mi oficio me aparte de la gente. Entrevista a Jorge Díaz”, en *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano* 70 (1986), págs. 50-63.
- : “Teatro chileno en Madrid”, en *Literatura Chilena. Creación y crítica* 36-37 (abril-septiembre de 1986), págs. 64-66.
- : “Una posible lectura de un texto vulnerable”, en *Apuntes* 97 (1988).
- : “El placer de una fascinante aventura”, en Jorge Díaz: *Teatro para niños*, Santiago de Chile, Editorial Emisión, 1992, págs. 9-16.
- : *Conversaciones: el teatro nuestro de cada Díaz*, Santiago de Chile, RIL Editores, 1993.
- : “Travesía entre dos mundos”, en Jorge Díaz: *Antología subjetiva*, Santiago de Chile, RIL Editores, 1996, págs. 9-20.
- : “En la búsqueda de la realidad y del ensueño”, en Jorge Díaz: *Del aire al aire*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1997, págs. 15-22.
- : *Jorge Díaz: un pez entre dos aguas*, Santiago de Chile, RIL Editores, 2000.
- : *Acto único: dramaturgos en escena*, Santiago de Chile, RIL Editores, 2001.
- : “Jorge Díaz y sus obras”, en Jorge Díaz: *El cepillo de dientes. El velero en la botella*, Santiago de Chile, Editorial Zig-Zag, 2001, págs. 125-143.
- : “Un eterno Día(z)”, en Jorge Díaz: *Antología de la perplejidad*, Santiago de Chile, Editorial Don Bosco-Edebé, 2003, págs. 7-24.

- HERRERO MARTÍNEZ, Rafael: “Prólogo”, en Jorge Díaz: *Las cicatrices de la memoria (finale, allegro ma non troppo)*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1986.
- HOLZAPFEL, Tamara: “Jorge Díaz y la dinámica del absurdo teatral”, en *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo 9* (otoño de 1983), págs. 32-35.
- HURTADO, María de la Luz: *Antología: un siglo de dramaturgia chilena 1910-2010*, Santiago de Chile, Publicaciones Comisión Bicentenario Chile, 2010.
- IVELIC, Radoslav K.: “El teatro y su verbo, en torno a la dramaturgia de Jorge Díaz”, en *Anales de la Universidad de Chile* (1969), págs. 17-28.
- KRONIK, John W.: “Presentación”, en *Estreno: Cuadernos de Teatro Español Contemporáneo 9* (otoño de 1983), pág. 3.
- LACALLE S., Hernán: “Trayecto Klee”, en *Teatrae 8* (otoño-invierno 2004), págs. 12-15.
- LETELIER, Agustín: “*El cepillo de dientes* de Jorge Díaz”, en David Valjalo: *Teatro chileno: dentro, fuera*, Madrid, Ediciones La Frontera, 1986, pág. 78.
- MAC HALE, Tomás P.: “El teatro chileno en 1966”, en *Litoral 2* (abril-mayo de 1967), págs. 25-29.
- MASSEI, Adrián Pablo: “Tras la máscara del desencanto: *Nadie es profeta en su espejo*, de Jorge Díaz”, en *Romance Languages Annual 2* (1998), págs. 710-714.
- MELÉNDEZ, Priscilla: “Silencios y ausencias en *Historia de nadie* de Jorge Díaz”, en *Estreno: Cuadernos de Teatro Español Contemporáneo 21* (primavera de 1995), págs. 11-13.
- MIRALLES-ETCHEVERRY, Gabriela: *Constantes sociopolíticas del teatro de Jorge Díaz: modelo dramático y referencial*, Québec (Canadá), Laval University, 1992.
- MOLINA LIPSKY, Liliam: “La incomunicación en dos dramas de Jorge Díaz”, en *Estreno: Cuadernos de Teatro Español Contemporáneo 9* (otoño de 1983), págs. 15-28.
- MONDACA SILVA, Ruth Lily: *Jorge Díaz: absurdo, creación y salvación*, Santiago de Chile, Tesis, Universidad de Chile, 1987.
- MONLEÓN, José: “Diálogo con Jorge Díaz”, en *Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral 69* (1965), págs. 32-37.
- : “Jorge Díaz, una versión de Latinoamérica”, en Jorge Díaz: *La vispera del degüello, El cepillo de dientes, Réquiem por un girasol*, Madrid, Taurus, 1967.
- : “*La Pancarta. Y un poco de libertad*”, en *Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral 134* (julio de 1971), pág. 62.
- MOREL, Consuelo: “*Oscuro vuelo compartido: el drama de la adicción*”, en *Apuntes 97* (1988).
- NEIRA DÉLANO, Adelaida: *El artista en estado de emergencia*, Santiago de Chile, Universidad Católica de Chile, 1997.
- NIGRO, Kirsten F.: “Stage and Audience: Jorge Díaz’s *El lugar donde mueren los mamíferos* and *Topografía de un desnudo*”, en *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo 9* (otoño de 1983), págs. 36-40.
- OLIVA, María Victoria: “Jorge Díaz, las cicatrices de una generación”, en *El Público 42* (Madrid, España, marzo de 1987), págs. 14-15.
- OLIVARES ROJAS, Paulo A.: “Jorge Díaz, *Los últimos Díaz del milenio*”, en *Taller de Letras 27* (Santiago de Chile, 1999), págs. 231-234.
- OYARZÚN, Carola: “*Antología subjetiva*”, en *Taller de Letras 24* (1996), págs. 185-187.
- : *La escritura escénica en las obras de Jorge Díaz*, Santiago de Chile, Instituto de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 1998.
- : “Prólogo”, en Jorge Díaz: *Los últimos Díaz del milenio*, Santiago de Chile, RIL Editores, 1999, págs. 7-13.
- : *Díaz*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2004.
- OYARZÚN, Carola y OPAZO, Cristián: “La dramaturgia breve de Jorge Díaz”, en *Gestos: Teoría y práctica del teatro hispánico*, año 29, nº 57 (2014), págs. 95-128.
- PIÑA, Juan Andrés: “Jorge Díaz: la vanguardia teatral chilena”, en Jorge Díaz: *Ceremonia de la soledad: El locutorio, Mata a tu prójimo como a ti mismo, Ceremonia ortopédica*, Santiago,

Nacimiento, 1978, págs. 7-50.

-----: “El cepillo de dientes. Una nueva voz dramática en el teatro chileno”, en Eduardo Guerrero del Río: *Conversaciones: el teatro nuestro de cada Día*, Santiago de Chile, RIL Editores, 1993.

-----: “*Piel contra piel*, retorno de un teatro perdido”, en *20 años de teatro chileno 1976-1996*, Santiago de Chile, RIL Editores, 1998, págs. 107-110.

-----: “*Ligeros de equipaje*, todos los exilios”, en *20 años de teatro chileno 1976-1996*, Santiago de Chile, RIL Editores, 1998, págs. 111-113.

-----: “*Pablo Neruda viene volando* y su correcta frialdad”, en *20 años de teatro chileno 1976-1996*, Santiago de Chile, RIL Editores, 1998, págs. 114-116.

-----: “Jorge Díaz, ese célebre desconocido”, en *20 años de teatro chileno 1976-1996*, Santiago de Chile, RIL Editores, 1998, págs. 117-120.

PUELLER, Claudio: *Jorge Díaz y la violencia*, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1984.

PULGAR, Leopoldo: “Aquí el desvarío es total”, en *Rocinante* 35 (Santiago de Chile, septiembre de 2001), pág. 47.

QUACKENBUSH, L. Howard: “Jorge Díaz: La desmitificación religiosa y el culto a la vida”, en *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo* 9 (otoño de 1983), págs. 9-12.

-----: “Dos autos del absurdo de Arreola y Díaz”, en *La Palabra y el Hombre* 71 (julio- septiembre de 1989), págs. 176-185.

RODRÍGUEZ MUÑOZ, Rogelio: “*Pablo Neruda viene volando*”, en *Revista de Educación* 193 (diciembre de 1991), págs. 53-54.

R.R.: “Personajes queribles”, en *Rocinante* 70 (agosto de 2004), pág. 20.

SAN JUAN, Verónica: “Compañía La Batería”, en *Teatrae* 8 (otoño- invierno 2004), pág. 5-10.

SEQUEIDA YUPANQUI, Julia: *El cepillo de dientes*, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1976.

SPENCER RUZ, Nancy M.: *Harold Pinter and Jorge Díaz: A study of the theatre of the absurd*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1965.

THOMAS, Eduardo: “Ficción y creación en cuatro dramas chilenos contemporáneos”, en *Revista Chilena de Literatura* 33 (abril de 1989), págs. 61-72.

-----: “Representación y trascendencia de lo absurdo en el teatro chileno contemporáneo”, en *Revista Chilena de Literatura* 54 (1999), págs. 5-30.

-----: “Jorge Díaz: poética del misterio y del amor”, en Jorge Díaz: *La orgástula y otros actos inconfesables*, Santiago, RIL Editores, 2000, págs. 9-20.

TOLEDO VEGA, Gloria: *Réquiem por un girasol: de lo cómico a lo trágico y viceversa*, Santiago de Chile, Tesis, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2000.

TURPIN, P. B.: *Some aspects of the theatre of Jorge Díaz*, Inglaterra, University of Liverpool, 1969.

VILLEGAS, Juan: “Teatro y público: El teatro de Jorge Díaz”, en *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo* 9 (otoño de 1983), págs. 7-9.

VV.AA.: “Entrevista a Jorge Díaz”, en *Licantropía* 3 (diciembre de 1994), pág. 8.

-----: “Jorge Díaz. El dramaturgo contemporáneo posiblemente más premiado”, en *Teatro Expresión Educación* 27 (diciembre de 2002- enero de 2003).

WALSER, Leland Arthur: *The absurd in selected plays of Jorge Díaz*, USA, University of Utah, 1975.

WOODYARD, George W.: “Ritual as Reality in Díaz’s *Mata a tu prójimo como a ti mismo*”, en *Estreno: Cuadernos de Teatro Español Contemporáneo* 9 (otoño de 1983), págs. 13-15.

-----: “The Two Worlds of Jorge Díaz”, en *Estreno: Cuadernos de Teatro Español Contemporáneo* XVIII, 1 (spring 1992), págs. 20-22.

-----: “Jorge Díaz, y el teatro chileno desde la otra orilla”, en Heidrun Adler y George Woodyard: *Resistencia y poder. Teatro en Chile*, Madrid, Sociedad de Teatro y Medios de Latinoamérica Iberoamericana, 2000, págs. 75-88.

-----: “Trauma y discurso: Tres piezas del exilio”, en Heidrun Adler y Adrián Herr: *Extraños en*

dos patrias: Teatro latinoamericano del exilio, Madrid, Iberoamericana, 2003, págs. 67-76.

YERBASIO: “Díaz de cacareo”, en *La Calabaza del Diablo* 15, año 4 (Chile, mayo de 2002), pág. 30.

ZALACAÍN, Daniel: *Marqués, Díaz, Gambaro: Temas y técnicas absurdistas en el teatro hispanoamericano*, USA, University of North Carolina at Chapel Hill, 1976.

-----: “Jorge Díaz”, en *Teatro absurdista hispanoamericano*, Valencia, Albatros, 1985, págs. 99-117.

-----: “La mudez del lenguaje en tres piezas absurdistas de Jorge Díaz”, en *Explicación de Textos Literarios* 14 (1985-1986), págs. 15-24.

-----: “El cepillo de dientes y el humorismo en el teatro absurdista hispanoamericano”, en *Symposium* 42 (1988), págs. 62-71.

ZALIASNIK, Yale: *El juego en tres obras de Jorge Díaz*, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1997.

III.2. ARTÍCULOS EN PRENSA

ABASOLO ARAVENA, Jorge: “Escribo para conocerme mejor”, en *La Tribuna* (Los Ángeles, Chile, 18 de enero de 1999), pág. 4.

-----: “Jorge Díaz”, en *La Prensa Austral* (Punta Arenas, Chile, 19 de abril de 2005), pág. 7.

-----: “Jorge Díaz”, en *Renacer* (Arauco, Chile, 26 de junio de 2005), pág. A-6.

ABASDO, Jorge: “Jorge Díaz: ‘Escribo para conocerme mejor’”, en *La Tribuna* (18 de enero de 1999), pág. 4.

A.B.J.: “Mañana a las 20 horas será presentada obra teatral *La Cicatriz*”, en *VI Región* (Chile, 19 de abril de 2001), pág. 12.

A.C.: “La garra felina como utopía creativa”, *La Nación* (Santiago de Chile, 4 de septiembre de 1994), pág. 28.

-----: “El jaguar azul, la garra felina como utopía creativa en el teatro”, en *El Nortino* (Chile, 5 de septiembre de 1994), pág. 26.

ADARO, Jaime: “La ecología cazó a los niños”, en *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile, 6 de enero de 1986), pág. 56.

AGUILERA, Claudio: “Así son los cinco personajes de la nueva obra de Jorge Díaz”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 16 de agosto de 2001), pág. 43.

-----: “Estrenan tres nuevas obras de Jorge Díaz”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 31 de marzo de 2001), pág. 57.

AGUILERA, María Angélica: “*El velero en la botella*”, en *Eva 901* (Santiago de Chile, 6 de julio de 1962), págs. 20-21 y 41.

AGUILERA, Mónica: “Ema Pinto, vieja cartulina en *El velero en la botella*”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 20 de abril de 1999), pág. 20.

-----: “Obra desnuda amarga vida de travesti y exitoso ejecutivo”, en *La Cuarta* (Santiago de Chile, 15 de mayo de 1999), pág. 20.

-----: “Teatro del absurdo de Jorge Díaz en la sala Shakespeare's”, en *La Cuarta* (Santiago de Chile, 7 de junio de 1999), pág. 25.

AGUIRRE, Mariano: “En este valle de lágrimas”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 23 de enero de 1994), pág. 34.

AGUIRRE, Magdalena: “Jorge Díaz y su humor negro en Madrid”, en *Desfile* 63 (mayo de 1970), págs. 29-30.

ALBORNOZ, Francisco: “Censura en la muestra de dramaturgia”, en *The Clinic* 224 (Santiago de Chile, 22 de noviembre de 2007), pág. 34.

ALBORNOZ, Pamela: “Un viaje al mundo mágico de un poeta”, en *La Época* (Santiago de Chile, 15

de noviembre de 1991), págs. 18-19.

ALTAMIRANO, Tania: “Las 'Perversiones orales' confesadas por Jorge Díaz”, en *El Mercurio* (25 de febrero de 2007), pág. A17.

ALVARADO E., Rodrigo: “Últimas instrucciones”, en *La Nación* (24 de marzo de 2007), págs. 58-59.

-----: “Díaz para llorar”, en *La Nación* (27 de marzo de 2007), pág. 30.

AMARANTA: “*Pablo Neruda viene volando*, con las alas de un poeta”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 21 de junio de 1992), pág. 10 (suplemento).

ANIEL: “*Introducción al elefante y otras zoologías*”, en *Eva* 1207 (Santiago de Chile, 14 de junio de 1968), pág. 121.

ANÓNIMO: “Tímido en la calle; audaz en la escena”, en *Ercilla* 1380 (Chile 1 de noviembre de 1961).

-----: “Surge un autor”, en *Ercilla* 1381 (Chile, 8 de noviembre de 1961), pág. 31.

-----: “Jorge Díaz y Gonzalo Rojas obtuvieron premios en Cuba”, en *El Siglo* (Santiago de Chile, 9 de febrero de 1964).

-----: “Nudorama”, en *Ercilla* 1558 (Chile, 31 de marzo de 1965), pág. 31.

-----: “En Madrid con un cepillo de dientes”, en *Ercilla* 1619 (Chile, 15 de junio de 1966), pág. 38.

-----: “Jorge Díaz: ahora en Praga y Bruselas”, en *Ercilla* 1629 (Chile, 24 de agosto de 1966), pág. 38.

-----: “Sorpresa teatral chilena en Argentina”, en *PEC* (Santiago de Chile, 16 de junio de 1967), pág. 22.

-----: “Receta para un exiliado”, en *Ercilla* 1695 (Chile, 13 de diciembre de 1967), pág. 26.

-----: “El desafiante Jorge Díaz”, en *Ercilla* 1719 (Chile, 1968).

-----: “Los colmillos del elefante”, en *Ercilla* 1721 (Santiago de Chile, 12 de junio de 1968), pág. 56.

-----: “Crítica de la obra de Díaz”, en *Ercilla* 1721 (Santiago de Chile, 12 de junio de 1968).

-----: “La fauna latinoamericana”, en *Última Hora* (Santiago de Chile, 27 de junio de 1968).

-----: “Elefantes 'revolucionarios' y otras zoologías”, en *Principios* 126 (Chile, julio de 1968), págs. 89-90.

-----: “*El Velero en la botella*, una obra de gran impacto”, en *La Tribuna* (Concepción, Chile, 2 de agosto de 1968).

-----: “*El velero en la botella*”, en *La Tribuna* (Los Ángeles, Chile, 3 de agosto de 1968).

-----: “En torno a *El velero en la botella*”, en *El Sur* (Concepción, Chile, 4 de agosto de 1968).

-----: “El teatro de la U. de Chile-Talca reestrena *El Cepillo de dientes*”, en *La Mañana* (Talca, Chile, 21 de octubre de 1968).

-----: “Un 'Elefante' cinematográfico”, en *Ercilla* 1792 (Santiago de Chile, 9 de noviembre de 1968).

-----: “Un cepillo con suerte”, en *Ercilla* 1752 (Chile, 15 de enero de 1969).

-----: “El Ictus: *Introducción al elefante y otras zoologías*”, en *La Estrella* (Valparaíso, Chile, 5 de febrero de 1969).

-----: “Análisis de *Introducción al elefante y otras zoologías*”, en *La Estrella* (Valparaíso, Chile, 7 de febrero de 1969).

-----: “*El cepillo de dientes*”, en *El Mercurio* (Valparaíso, Chile, 10 de febrero de 1969).

-----: “Algo sobre *El cepillo de dientes*”, en *La Tribuna* (Los Ángeles, Chile, 26 de junio de 1969), pág. 3.

-----: “Nochebuena teatral en el foro abierto”, en *El Sur* (Concepción, Chile, 21 de diciembre de 1969), pág. 21.

-----: “Liturgia entre azulejos”, en *Ercilla* 1823 (Santiago de Chile, 27 de mayo de 1970), pág. 91.

-----: “Crónica de una première”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 30 de mayo de 1970), pág. 15.

-----: “Jorge Díaz, por el teatro latinoamericano”, en *Pueblo* (Santiago de Chile, 12 de agosto de 1970).

-----: “Dramaturgo Chileno triunfa en Nueva York”, en *El Sur* (Concepción, Chile, 9 de octubre de 1970), pág. 6.

-----: “Jorge Díaz, un elefante que pisa embajadas”, en *Desfile 7* (Santiago de Chile, 1 de enero de 1971), pág. 13.

-----: “Al margen de la imagen 'oficial'”, en *Ercilla 1851* (Chile, 6 de enero de 1971), pág. 56.

-----: “Jorge Díaz”, en *La Estrella del Norte* (Antofagasta, Chile, 19 de marzo de 1971), pág. 8 (suplemento).

-----: “*El Cepillo de dientes*”, en *Paula 97* (Chile, septiembre de 1971), pág. 24.

-----: “*El lugar donde mueren los mamíferos se estrena en España*”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 1 de septiembre de 1971), pág. 18.

-----: “Jorge Díaz: retorno a la vista”, en *Ahora 27* (Santiago de Chile, 19 de octubre de 1971), pág. 47.

-----: “Estreno navideño de marionetas”, en *La Prensa* (Santiago de Chile, 9 de diciembre de 1971), pág. 16.

-----: “Quince creadores cuentan sus proyectos a Q.P.”, en *Qué Pasa 53* (20 de abril de 1972), pág. 46.

-----: “*Topografía de un desnudo*”, en *El Popular* (Antofagasta, Chile, 18 de agosto de 1972), pág. 10.

-----: “*El Velero en la botella y El cepillo de dientes*”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 2 de septiembre de 1973), pág. 23.

-----: “Rebelde y personal”, en *Ercilla 1990* (Chile, 5 de septiembre de 1973), pág. 39.

-----: “Jorge Díaz analiza su propia creación”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 16 de septiembre de 1973), pág. 4.

-----: “‘Ateneo’ de Caracas recibe a Jorge Díaz”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 13 de noviembre de 1973), pág. 27.

-----: “Expulsan de España al autor Jorge Díaz”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 6 de junio de 1974), pág. 32.

-----: “Autor chileno estrena en una sala madrileña”, en *El Cronista* (Santiago de Chile, 18 de noviembre de 1975), pág. 38.

-----: “Premio ‘Tirso de Molina’ obtuvo escritor chileno”, en *El Mercurio* (Valparaíso, Chile, 8 de febrero de 1976), pág. 13.

-----: “*El Cepillo de dientes* estrena mañana Teatro Club de Chillán”, en *La Discusión* (Chillán, Chile, 1 de abril de 1976), pág. 3.

-----: “Últimas funciones de *El Cepillo de dientes* ante de semana santa”, en *La Discusión* (Chillán, Chile, 10 de abril de 1976), pág. 3.

-----: “A Valparaíso se llevan *El cepillo de dientes*”, en *El Cronista* (Santiago de Chile, 23 de junio de 1976), pág. 38.

-----: “*El cepillo de dientes*”, en *El Magallanes* (Punta Arenas, Chile, 7 de agosto de 1976), pág. 10.

-----: “*El Cepillo de dientes* en funciones para estudiantes”, en *El Mercurio* (Valparaíso, Chile, 26 de agosto de 1976), pág. 13.

-----: “Tennyson Ferrada trae *El cepillo de dientes*”, en *El Diario Color* (Concepción, Chile, 1 de septiembre de 1976), pág. 2.

-----: “*El cepillo de dientes*”, en *Crónica* (Concepción, Chile, 2 de septiembre de 1976), pág. 15.

-----: “Tennyson Ferrada y Ángela Escámez presentarán *El Cepillo de dientes*”, en *El Correo de Valdivia* (Valdivia, Chile, 31 de octubre de 1976), pág. 9.

-----: “Jorge Díaz a tres bandas”, en *Ercilla* 2198 (Santiago de Chile, 14 de septiembre de 1977), págs. 59-60.

-----: “*El velero en la botella*, vuelve en breve temporada”, en *La Discusión* (Chillán, Chile, 14 de octubre de 1977), pág. 2.

-----: “Obra infantil estrena hoy compañía de teatro de la U”, en *El Mercurio* (Antofagasta, Chile, 16 de abril de 1978), pág. 13.

-----: “Teatro del Ancla prepara *El cepillo de dientes*”, en *La Estrella del Norte* (Antofagasta, Chile, 19 de abril de 1978), pág. 9.

-----: “Compañía de Teatro de la 'U' presentará obra infantil”, en *El Mercurio* (Antofagasta, Chile, 22 de abril de 1978), pág. 10.

-----: “*El día en que los ángeles se comieron a los pájaros cucú*”, en *El Mercurio* (Antofagasta, Chile, 23 de abril de 1978), pág. 11.

-----: “Obra *El cepillo de dientes* abre temporada 1978 de Teatro del Ancla”, en *El Mercurio* (Antofagasta, Chile, 24 de abril de 1978), pág. 11.

-----: “*El cepillo de dientes* estrenará Teatro del Ancla”, en *El Mercurio* (Antofagasta, Chile, 28 de abril de 1978), pág. 11.

-----: “Mañana presentará obra *El cepillo de dientes*”, en *El Mercurio* (Antofagasta, Chile, 5 de mayo de 1978), pág. 11.

-----: “Drama de la pareja de hoy trata *El cepillo de dientes*”, en *El Diario Austral* (Temuco, Chile, 7 de julio de 1978), pág. 5.

-----: “En obra taquillera y didáctica convertida *El cepillo de dientes*”, en *El Diario Austral* (Temuco, Chile, 12 de julio de 1978), pág. 4.

-----: “Eduardo Barril dirige obra de Jorge Díaz”, en *El Sur* (Concepción, Chile, 26 de septiembre de 1978), pág. 2.

-----: “Eduardo Barril aporta su experiencia al teatro penquista”, en *Crónica* (Concepción, Chile, 30 de septiembre de 1978), pág. 13.

-----: “Enfoque teatral de Eduardo Barril”, en *El Sur* (Concepción, Chile, 8 de octubre de 1978), pág. III.

-----: “Teatro caracol fijó su calendario”, en *Crónica* (Concepción, Chile, 21 de octubre de 1978), pág. 13.

-----: “Charla espectáculo sobre Jorge Díaz”, en *El Sur* (Concepción, Chile, 22 de octubre de 1978), pág. 2.

-----: “Charla espectáculo sobre *Réquiem por un girasol*”, en *El Sur* (Concepción, Chile, 24 de octubre de 1978), pág. 2.

-----: “Todo listo para estreno de *Réquiem por un girasol*”, en *El Sur* (Concepción, Chile, 28 de octubre de 1978), pág. 2.

-----: “Es una obra para reír”, en *El Sur* (Concepción, Chile, 29 de octubre de 1978), pág. 3.

-----: “Pompas fúnebres para animales es el escenario para la obra *Réquiem por un girasol*”, en *El Sur* (Concepción, Chile, 9 de noviembre de 1978), pág. 2.

-----: “*Réquiem por un girasol* inicia hoy su temporada del aula magna”, en *El Sur* (Concepción, Chile, 18 de enero de 1979), pág. 2.

-----: “Teatro de Jorge Díaz”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 11 de marzo de 1979), pág. E2.

-----: “*Ceremonias de la soledad*”, en *Libros del Mes* 15 (Chile, abril de 1979), pág. 22.

-----: “*Réquiem por un girasol*, obra que hace reír y que conmueve”, en *El Sur* (Concepción, Chile, 28 de abril de 1979), pág. 2.

-----: “Mañana es el pre estreno del teatro de cámara de Chillán”, en *La Discusión* (Chillán, Chile, 20 de noviembre de 1979), pág. 2.

-----: “Vuelven *El Automatorgo* y *El locutorio*”, en *La Discusión* (Chillán, Chile, 26 de noviembre de 1979), pág. 2.

-----: “Respaldo del público para el estreno del Teatro de Cámara”, en *La Discusión* (Chillán,

Chile, 28 de noviembre de 1979), pág. 4.

-----: “*El Automaturogo* y *El locutorio* vuelven para cerrar temporada 79”, en *La Discusión* (Chillán, Chile, 9 de diciembre de 1979), pág. 2.

-----: “Mañana última función de *El locutorio* y *El Automaturogo*”, en *La Discusión* (Chillán, Chile, 13 de diciembre de 1979), pág. 2.

-----: “*El locutorio* en Valparaíso”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 19 de junio de 1980), pág. C13.

-----: “Última presentación de obra *Cepillo de dientes* se realizará el viernes”, en *La Defensa* (Arica, Chile, 16 de julio de 1980), pág. 5.

-----: “Teatro del absurdo en Chuquicamata”, en *El Mercurio* (Calama, Chile, 11 de agosto de 1980), pág. 3.

-----: “*Las Máscaras* en una nueva presentación”, en *La Estrella* (Valparaíso, Chile, 7 de octubre de 1980), pág. 6.

-----: “Teatro chileno de hoy en homenaje a Sabella”, en *El Mercurio* (Antofagasta, Chile, 11 de noviembre de 1980), pág. 15.

-----: “*El Cepillo de dientes*”, en *El Mercurio* (Valparaíso, Chile, 12 de noviembre de 1980), pág. 2.

-----: “El rostro estrena hoy cuento infantil de Jorge Díaz”, en *El Sur* (Concepción, Chile, 20 de diciembre de 1980), pág. 12.

-----: “Jorge Díaz ganó premio internacional”, en *El Sur* (Concepción, Chile, 24 de marzo de 1981), pág. 12.

-----: “Grupo teatral en 'El Trocadero’”, en *El Mercurio* (Antofagasta, Chile, 15 de abril de 1981), pág. 15.

-----: “Estreno del teatro urbano mañana en la sala SERVIU”, en *Crónica* (Concepción, Chile, 18 de julio de 1981), pág. 18.

-----: “Preparan *Réquiem para un girasol*”, en *El Mercurio* (Valparaíso, Chile, 29 de julio de 1981), pág. 2.

-----: “*Réquiem para un girasol*, estrenará grupo PIRALE”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 4 de octubre de 1981), pág. A2.

-----: “Anti-historia de amor escriben para Celedón”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 26 de marzo de 1982), pág. 24.

-----: “Con obra de risas y desencanto volvió dramaturgo Jorge Díaz”, en *El Mercurio* (Antofagasta, Chile, 27 de marzo de 1982), pág. 16.

-----: “Elegí la soledad”, en *Hoy* 246 (Santiago de Chile, 7-13 de abril de 1982), pág. 34.

-----: “Jorge Díaz, Jaime Celedón y Carla Cristi”, en *La Bicicleta* 22 (Santiago de Chile, mayo de 1982), pág. 34.

-----: “Tres retornos y una piel”, en *Qué Pasa* 579 (Chile, 13 de mayo de 1982), págs. 28-29.

-----: “Reponen una obra de teatro de J. Díaz”, en *El Mercurio* (Valparaíso, Chile, 8 de junio de 1982), pág. 2.

-----: “*Piel contra piel* trae sexo, es cruda y usa un lenguaje fuerte”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 14 de julio de 1982), pág. 43.

-----: “Jaime Celedón de nuevo en el teatro”, en *Crónica* (Concepción, Chile, 16 de julio de 1982), pág. 21.

-----: “Pareja llena de traumas da vida a *Piel contra piel*”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 18 de julio de 1982), pág. 57.

-----: “*Piel contra piel* impacta: vaya a verla”, en *Las Cuatro Estaciones* 5 (Santiago de Chile, julio de 1982), pág. 11 y en *Qué Pasa* 590 (Santiago de Chile, 29 de julio de 1982).

-----: “La 'Nacha' todavía resiste ataque sexo-metal del 'Pocho’”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 1 de agosto de 1982), pág. 52.

-----: “Reestrenan *Réquiem por un girasol*”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 6 de agosto de

1982), pág. 39.

-----: “*El locutorio*, de Jorge Díaz, estrenará 'Teatro del Ancla'”, en *El Mercurio* (Antofagasta, Chile, 13 de agosto de 1982), pág. 16.

-----: “Dardos para la TV en *Piel contra piel*”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 13 de agosto de 1982), pág. 25.

-----: “Estrenan obra de Jorge Díaz en cultural del Banco del Estado”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 19 de agosto de 1982), pág. B11.

-----: “*Piel contra piel*”, en *Paula* (Chile, 24 de agosto de 1982), pág. 81.

-----: “*El locutorio* estrena Teatro 'Del Ancla'”, en *El Mercurio* (Antofagasta, Chile, 5 de septiembre de 1982), pág. 14.

-----: “Compañía 'Del Ancla' estrena pieza dramática *El locutorio*”, en *El Mercurio* (Antofagasta, Chile, 21 de septiembre de 1982), pág. 14.

-----: “*El locutorio*, de Jorge Díaz, estrenó grupo 'Arte Comedia'”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 6 de octubre de 1982), pág. B11.

-----: “Compañía de teatro 'Iquique' presenta obras de Jorge Díaz”, en *La Estrella de Iquique* (Iquique, Chile, 7 de octubre de 1982), pág. 9.

-----: “Obra de Jorge Díaz presentan esta tarde”, en *El Mercurio* (Valparaíso, Chile, 9 de octubre de 1982), pág. 4.

-----: “Drama de Jorge Díaz presenta 'Del Ancla'”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 9 de octubre de 1982), pág. 14.

-----: “Nueva presentación de *El locutorio*”, en *El Mercurio* (Antofagasta, Chile, 16 de octubre de 1982), pág. 14.

-----: “Exitosa presentación de *Réquiem por un girasol*”, en *El Diario Austral* (Temuco, Chile, 29 de octubre de 1982), pág. 5.

-----: “Nuevas funciones de *El locutorio*”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 13 de noviembre de 1982), pág. 14.

-----: “Obra infantil de Jorge Díaz estrenan en Teatro de la UC”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 2 de diciembre de 1982), pág. B11.

-----: “Los niños pueden hacer *Zambacanuta*”, en *El Mercurio* (Valparaíso, Chile, 3 de diciembre de 1982), pág. 20.

-----: “Con niños en el escenario debutó la comedia infantil *Zambacanuta*”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 8 de diciembre de 1982), pág. B11.

-----: “Autores españoles reclaman contra chilenos”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 13 de diciembre de 1982), pág. 64.

-----: “Jorge Díaz prohibió *El cepillo de dientes*”, en *El Diario Austral* (Temuco, Chile, 17 de diciembre de 1982), pág. 21.

-----: “Una comedia musical”, en *Paula* 391 (Chile, 28 de diciembre de 1982), pág. 78.

-----: “Vuelve *Zambacanuta* de Jorge Díaz”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 4 de junio de 1983), pág. C14.

-----: “Presentación de *El velero en la botella*”, en *24 Horas* (Puerto Montt, Chile, 17 de julio de 1983), pág. 22.

-----: “Con obra de Jorge Díaz debutará el 'Grupo Ubu'”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 14 de agosto de 1983), pág. 25.

-----: “Estrenarán ortopédica obra de Jorge Díaz”, en *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile, 15 de agosto de 1983), pág. 61.

-----: “En un armario inútil estrenan obra sobre La Vida Familiar”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 18 de agosto de 1983), pág. C12.

-----: “Prefieren ver Tv en su noche de bodas”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 24 de agosto de 1983), pág. 33.

-----: “Teatro del absurdo con dos autores en la escena”, en *El Sur* (Concepción, Chile, 17 de

noviembre de 1983), pág. 16.

-----: “Mamíferos a escena”, en *Crónica* (Concepción, Chile, 18 de noviembre de 1983), pág. 9.

-----: “Reflexiones sobre Jorge Díaz y su obra”, en *El Sur* (Concepción, Chile, 20 de noviembre de 1983), pág. 2.

-----: “Teatro Caracol reestrena pieza del autor Jorge Díaz”, en *El Sur* (Chile, 6 de enero de 1984), pág. 14.

-----: “Al Colegio Médico irán a morir los mamíferos”, en *El Sur* (Chile, 21 de enero de 1984), pág. 16.

-----: “*Réquiem por un girasol y Los intereses creados*”, en *El Diario Austral* (Temuco, Chile, 9 de julio de 1984), pág. 5.

-----: “Se presenta hoy *Cepillo de dientes*”, en *El Día* (Chile, 18 de octubre de 1984), pág. 7.

-----: “La puesta en escena de la incomunicación”, en *El Llanquihue* (Chile, 21 de octubre de 1984), pág. 9.

-----: “Obra de Jorge Díaz inicia ciclo teatral en Madrid”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 24 de octubre de 1984), pág. 29.

-----: “Carla Cristi anuncia estreno teatral”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 26 de octubre de 1984), pág. 30.

-----: “Estreno mundial de J. Díaz hará Carla Cristi”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 26 de octubre de 1984), pág. C16.

-----: “Lo no racionalizable en Jorge Díaz”, en *Fortín Mapocho* (29 de octubre de 1984), pág. 13.

-----: “Un *Esplendor carnal de la ceniza* entre locura, angustia y autodestrucción”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 7 de noviembre de 1984), pág. 29.

-----: “Reestrenan *El cepillo de dientes* en el bar de Coco”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 7 de noviembre de 1984), pág. 17.

-----: “*Cepillo de dientes* donde Coco Legrand”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 12 de noviembre de 1984), pág. C11.

-----: “El lunes se estrena obra de Jorge Díaz”, en *El Sur* (Chile, 14 de noviembre de 1984), pág. 18.

-----: “Con un 'Cepillo de dientes' dan pelea contra la incomunicación”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 22 de noviembre de 1984), pág. 29.

-----: “Voz de amor”, en *Hoy* 384 (26 de noviembre de 1984), pág. 52.

-----: “*El Cepillo de dientes* a funciones en colegios”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 30 de noviembre de 1984), pág. 62.

-----: “Jorge Díaz, 'Con Carla logré levantar la vista del suelo’”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 4 de diciembre de 1984), pág. C12.

-----: “Estrenan cuento infantil de Jorge Díaz”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 7 de diciembre de 1984), pág. C15.

-----: “Carla Cristi y Jorge Díaz en Espaciocal”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 10 de diciembre de 1984), pág. C10.

-----: “Jorge Díaz, 'Quizás deje de escribir teatro’”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 13 de diciembre de 1984), pág. 32.

-----: “Culmina representación de la otra teatral *El locutorio*”, en *El Diario Austral* (Valdivia, Chile, 13 de diciembre de 1984), pág. 6.

-----: “Teatro Infantil inicia ciclo de *La pandilla del arco iris*”, en *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile, 5 de enero de 1985), pág. 43.

-----: “Jorge Díaz, al día”, en *Hoy* 390 (Chile, 7 de enero de 1985), pág. 23.

-----: “*El cepillo de dientes* a beneficio de damnificados”, en *El Mercurio* (Antofagasta, Chile, 7 de marzo de 1985), pág. 27.

-----: “Teatro Expresión monta la obra *El cepillo de dientes*”, en *La Estrella de Iquique* (Iquique, Chile, 10 de marzo de 1985), pág. 9.

-----: “Jorge Díaz, el autor, confiesa sus razones”, en *La Estrella de Iquique* (Iquique, Chile, 23 de junio de 1985), pág. 7.

-----: “Teatro universitario en gira por la zona norte”, en *La Estrella de Iquique* (Iquique, Chile, 23 de junio de 1985), pág. 7.

-----: “¿Por qué siempre matamos aquello que más queremos?”, en *La Estrella de Iquique* (Iquique, Chile, 23 de junio de 1985), pág. 7.

-----: “En el Teatro UC los niños serán parte de *La pandilla del arco iris*”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 8 de agosto de 1985), pág. 25.

-----: “Teatro para niños en la Universidad Católica”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 23 de agosto de 1985), pág. 3 (suplemento).

-----: “Teatro”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 23 de agosto de 1985), pág. 21 (suplemento).

-----: “*La pandilla del arcoiris*”, en *Carola* 84 (9 de septiembre de 1985), pág. 17.

-----: “Con un excelente obra vuelve teatro experimental Talca”, en *La Mañana* (Talca, Chile, 12 de septiembre de 1985), pág. 3.

-----: “Obra poética-musical *Reencuentro* regresa a Oriente”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 22 de octubre de 1985), pág. 24.

-----: “*Reencuentro*, por los aplausos que quedaron sin sonar”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 23 de octubre de 1985), pág. 32.

-----: “Interesante obra de teatro infantil”, en *La Mañana* (Talca, Chile, 6 de diciembre de 1985), pág. 3.

-----: “J. Díaz volvió a ganar Premio Tirso de Molina”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 31 de diciembre de 1985), pág. C11.

-----: “Jorge Díaz vuelve a ganar un premio”, en *El Mercurio* (Valparaíso, Chile, 31 de diciembre de 1985), pág. 20.

-----: “Abonado a Tirso de Molina”, en *Ercilla* 2631 (Chile, 1 de enero de 1986), pág. 33.

-----: “Teatro infantil al aire libre”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 5 de enero de 1986), pág. 37.

-----: “Premio al desencanto”, en *Hoy* 446 (Chile, 3 de febrero de 1986), pág. 52.

-----: “Nuevo estreno de Jorge Díaz”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 2 de abril de 1986), pág. 6.

-----: “Obra de Jorge Díaz en temporada teatral”, en *La Mañana* (Talca, Chile, 1 de junio de 1986), pág. 2.

-----: “*El Cepillo de dientes* con elenco original”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 20 de julio de 1986), pág. C15.

-----: “Un *Cepillo de dientes* a tres monólogos”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 18 de agosto de 1986), pág. 27.

-----: “La incomunicación es más dolorosa mirándose a los ojos y tocándose”, en *Primer Plano* 21 (20 de agosto de 1986), págs. 7-9.

-----: “Después de 17 años Carla Cristi y Jaime Celedón atacan de nuevo con *El cepillo de dientes*”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 21 de agosto de 1986), pág. 24.

-----: “Cepillo familiar”, en *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile, 22 de agosto de 1986), pág. 2 (suplemento).

-----: “Las 5 versiones de 1 cepillo”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 22 de agosto de 1986), pág. 11 (suplemento).

-----: “Aplaudido estreno de *El cepillo de dientes*”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 23 de agosto de 1986), pág. C17.

-----: “*El cepillo de dientes*, 26 años después”, en *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile 23 de agosto de 1986), pág. 34.

-----: “*El Cepillo de dientes* celebra con aplausos sus Bodas de Plata”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 23 de agosto de 1986), pág. 32.

-----: “*El cepillo de dientes*”, en *Somos 1* (Santiago de Chile, septiembre de 1986).

-----: “*El Cepillo de dientes* llegó renovado”, en *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile, 11 de septiembre de 1986), pág. 34.

-----: “*El Cepillo de dientes* termina su temporada”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 12 de septiembre de 1986), pág. 44.

-----: “Los jóvenes tienen la palabra más fresca y la visión más clara”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 7 de diciembre de 1986), pág. C15.

-----: “El juego de Jorge Díaz”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 2 de enero de 1987), pág. 5 (suplemento).

-----: “Premios en España para dramaturgo Jorge Díaz”, en *El Diario Austral* (Osorno, Chile, 18 de enero de 1987), pág. 31.

-----: “Obra de Jorge Díaz en Teatro Victoria”, en *La Estrella* (Chile, 20 de enero de 1987), pág. 8.

-----: “Se estrenará obra *El velero en la botella*”, en *El Mercurio* (Valparaíso, Chile, 20 enero de 1987), pág. 17.

-----: “Comenzaron ensayos de *Ceremonia ortopédica*”, en *La Tercera* (Chile, 6 de junio de 1987), pág. 35.

-----: “Su *Ligeros de equipaje* abre sala santiaguina”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 1 de julio de 1987), pág. 24.

-----: “Jorge Díaz afirma desde España 'Mi obra sobre Matilde y Pablo Neruda tiene éxito acá'”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 1 de julio de 1987), pág. 24.

-----: “Debuta nueva sala de teatro en Santiago”, en *La Época* (Chile, 3 de julio de 1987), pág. 25.

-----: “Carla Cristi estrenará nueva obra de J. Díaz”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 3 de julio de 1987), pág. C13.

-----: “Carla Cristi estrenará *Ligeros de equipaje*”, en *Fortín Mapocho* (4 de julio de 1987), pág. 23.

-----: “Predomina la emoción en obra de Jorge Díaz”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 11 de julio de 1987), pág. C18.

-----: “Carla Cristi, casi una biografía de sí misma”, en *Carola 127* (27 de julio de 1987), pág. 88.

-----: “Carla Cristi, sólo esperanza y humor en el equipaje”, en *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile, 28 de julio de 1987), pág. 17.

-----: “Equipajes histriónicos”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 28 de julio de 1987), pág. 4 (suplemento).

-----: “De paso en Chile está Jorge Díaz”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 30 de julio de 1987), pág. C12.

-----: “El exilio sin maquillaje”, en *Fortín Mapocho* (4 de agosto de 1987), pág. 15.

-----: “*Ceremonia ortopédica* vuelve a escena en la próxima semana”, en *La Discusión* (11 de septiembre de 1987), pág. 4.

-----: “Últimas funciones de *Ligeros de equipaje*”, en *Fortín Mapocho* (20 de octubre de 1987), pág. 21.

-----: “Jorge Díaz obtuvo un premio y una mención”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 10 de noviembre de 1987), pág. C12.

-----: “Estudiantes montan obra de Jorge Díaz”, en *La Época* (Santiago de Chile, 15 de enero de 1988), pág. 20 (suplemento).

-----: “*Ceremonia ortopédica*”, en *Fortín Mapocho* (15 de enero de 1988), pág. 21.

-----: “*Rinconete y Cortadillo* se estrenará el lunes”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 2 de abril de 1988), pág. C16.

-----: “Comedia musical farsesca para estudiantes básicos”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 11 de abril de 1988), pág. C11.

-----: “Estrenaron obra de Cervantes”, en *Fortín Mapocho* (13 de abril de 1988), pág. 21.

-----: “*El Cepillo de dientes* darán en la sala IPA”, en *El Mercurio* (Valparaíso, Chile, 27 de abril de 1988), pág. 23.

-----: “Presentan obra *La escuela refrescante*”, en *La Época* (Santiago de Chile, 30 de abril de 1988), pág. 35.

-----: “*La Escuela refrescante* se estrena hoy en el Teatro C. Henríquez”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 30 de abril de 1988), pág. 55.

-----: “Obra para público infantil”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 8 de mayo de 1988), pág. 31.

-----: “En cartelera, dos obras de Jorge Díaz”, en *La Época* (Santiago de Chile, 13 de mayo de 1988), pág. 22.

-----: “Pandilla enseña hábitos a niños”, en *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile, 14 de mayo de 1988), pág. 33.

-----: “Se estrena obra de Jorge Díaz”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 14 de mayo de 1988), pág. C19.

-----: “Obra sobre la drogadicción prepara el Teatro de la UC”, en *La Época* (Santiago de Chile, 14 de mayo de 1988), pág. 27.

-----: “Obra de Jorge Díaz prepara Teatro UC”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 23 de mayo de 1988), pág. C10.

-----: “El dolor de la drogadicción enfrenta Teatro UC”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 1 de julio de 1988), pág. 45.

-----: “Drogadictos en Teatro UC”, en *Fortín Mapocho* (11 de julio de 1988), pág. 22.

-----: “El Teatro UC estrena obra de Jorge Díaz”, en *La Cuarta* (Santiago de Chile, 11 de julio de 1988), pág. 21.

-----: “El miércoles se estrenará *Oscuro vuelo compartido*”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 11 de julio de 1988), pág. 39.

-----: “Teatro UC inicia *Oscuro vuelo compartido*”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 12 de julio de 1988), págs. 24-25.

-----: “Obra para comprender el poder de las drogas”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 14 de julio de 1988), pág. C16.

-----: “Comienzan a desvestirse en escena”, en *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile, 14 de julio de 1988), pág. 33.

-----: “Se inició *Oscuro vuelo compartido*”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 15 de julio de 1988), pág. 43.

-----: “Teatro”, en *V.M.* 10 (agosto de 1988), pág. 43.

-----: “Teatro”, en *Revista Banmédica* 32 (agosto de 1988), pág. 9.

-----: “Teatro”, en *Volando* 11 (agosto-octubre de 1988), pág. 45.

-----: “Compañía 'Teátrica' estrena *El locutorio*, de Jorge Díaz”, en *La Época* (Santiago de Chile, 9 de septiembre de 1988), pág. 15.

-----: “Estrenan *Locutorio*, del autor Jorge Díaz”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 10 de septiembre de 1988), pág. C14.

-----: “*El locutorio* de Jorge Díaz de preestreno”, en *La Cuarta* (Santiago de Chile, 12 de septiembre de 1988), pág. 19.

-----: “*El locutorio* en el Malón”, en *Fortín Mapocho* (24 de septiembre de 1988), pág. 23.

-----: “Despiden *Oscuro vuelo compartido* y ensayan al *Rey de la Patagonia*”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 4 de octubre de 1988), pág. 41.

-----: “Termina temporada de *Oscuro vuelo compartido*”, en *La Época* (Santiago de Chile, 5 de octubre de 1988), pág. 24.

-----: “*Oscuro vuelo compartido* deja la cartelera, pudo dar más”, en *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile, 5 de octubre de 1988), pág. 34.

-----: “Volando se va el 'Oscuro vuelo’”, en *Fortín Mapocho* (7 de octubre de 1988), pág. 23.

-----: “Actualidad cultural”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 8 de octubre de 1988), pág. C7.

-----: “Por primera vez se presenta en Viña la obra *Cepillo de dientes*”, en *La Estrella* (Valparaíso, Chile, 8 de febrero de 1989), pág. 24.

-----: “*El Cepillo de dientes*, una obra para reflexionar”, en *La Estrella* (Chile, 17 de febrero de 1989), pág. 28.

-----: “Estrenan en Alemania obra del dramaturgo Jorge Díaz”, en *La Época* (Santiago de Chile, 8 de abril de 1989), pág. 28.

-----: “Brujitas buenas en teatro para niños”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 14 de abril de 1989), pág. C16.

-----: “Una obra de Jorge Díaz a domicilio”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 20 de abril de 1989), pág. 35.

-----: “Monólogo que indaga el tema de la soledad”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 28 de abril de 1989), pág. C15.

-----: “Reponen monólogo de Jorge Díaz”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 5 de mayo de 1989), pág. 14 (suplemento).

-----: “Estrenan *Náufragos* adaptados”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 17 de mayo de 1989), pág. 28.

-----: “*El Cepillo de dientes* en versión para estudiantes”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 23 de mayo de 1989), pág. C14.

-----: “Renuevan *El Cepillo de dientes*”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 31 de mayo de 1989), pág. 37.

-----: “Matrimonio se ahoga en la Gran Avenida”, en *Fortín Mapocho* (Chile, 1 de junio de 1989), pág. 22.

-----: “Jorge Díaz apoya nuevo montaje de *Náufragos* o *El cepillo de dientes*”, en *La Época* (Santiago de Chile, 3 de junio de 1989), pág. 28.

-----: “El drama de una mancha”, en *Cauce 211* (Santiago de Chile, 19 de junio de 1989), pág. 45.

-----: “*El Locutorio*, una vez más al escenario”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 12 de octubre de 1989), pág. C20.

-----: “Homenaje de Jorge Díaz a los cómicos de la legua”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 14 de octubre de 1989), pág. C15.

-----: “*Pipirijaina*, comedia del siglo XVII”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 15 de octubre de 1989), pág. 35.

-----: “En el Mercado Central presentaron *La Pipirijaina*”, en *La Época* (Santiago de Chile, 25 de octubre de 1989), pág. 36.

-----: “En el Mercado Central habló *Pipirijaina*”, en *Las Última Noticias* (Santiago de Chile, 25 de octubre de 1989), pág. 36.

-----: “*La Pipirijaina* estuvo en el Mercado Central”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 25 de octubre de 1989), pág. C20.

-----: “Cómicos de la lengua”, en *Ercilla* 2833 (Chile, 15 de noviembre de 1989), pág. 33.

-----: “Resultado de este esfuerzo lo determinarán los propios niños”, en *El Diario Austral* (Temuco, Chile, 3 de diciembre de 1989), pág. A10.

-----: “Jorge Díaz recibió premio en España”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 14 de marzo de 1990), pág. C18.

-----: “J. Díaz mandó *Rompecabezas*”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 21 de abril de 1990), pág. 40.

-----: “Estreno oficial de la obra *Oscuro vuelo compartido*”, en *El Diario Austral* (Temuco, Chile, 24 de mayo de 1990), pág. A10.

-----: “Obra infantil ecológica en el Cariola”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 6 de octubre de

1990), pág. 37.

-----: “*Mr. Humo no más*, un éxito infantil en Teatro Cariola”, en *La Cuarta* (Santiago de Chile, 9 de octubre de 1990), pág. 24.

-----: “*Mr. Humo no más* en el Cariola”, en *La Época* (Santiago de Chile, 14 de octubre de 1990), pág. 13.

-----: “Jorge Guerra estrena en Teatro de la U.”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 1 de diciembre de 1990), pág. 36.

-----: “Jorge Díaz obtuvo un nuevo premio español”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 3 de diciembre de 1990), pág. 45.

-----: “Chileno Jorge Díaz ganó premio teatral en España”, en *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile, 3 de diciembre de 1990), pág. 35.

-----: “Otra vez galardonado en España dramaturgo chileno Jorge Díaz”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 3 de diciembre de 1990), pág. 35.

-----: “Jorge Díaz ganó premio en concurso teatral español”, en *La Época* (Santiago de Chile, 3 de diciembre de 1990), pág. 27.

-----: “*El Mundo es un pañuelo*”, en *El Diario* (Chile, 13 de diciembre de 1990), pág. 22.

-----: “*El Mundo es un pañuelo* para el actor Jorge Guerra”, en *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile, 13 de diciembre de 1990), pág. 30.

-----: “Jorge Guerra sube al Varas”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 15 de diciembre de 1990), pág. 41.

-----: “Jorge Guerra y 'Titiloco' debutan el próximo sábado”, en *La Época* (Santiago de Chile, 16 de diciembre de 1990), pág. 29.

-----: “'Titiloco' debuta en la Universidad de Chile”, en *Fortín Mapocho* (Chile, 16 de diciembre de 1990), pág. 22.

-----: “Como payaso viajero vuelve a escena actor Jorge Guerra”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 17 de diciembre de 1990), pág. 37.

-----: “*El Mundo es un pañuelo*, risas que refrescan el alma”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 21 de diciembre de 1990), pág. 4 (suplemento).

-----: “'Titiloco' o el retorno del actor Jorge Guerra”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 28 de diciembre de 1990), pág. 44.

-----: “El encanto de los 'contactos'”, en *La Época* (Santiago de Chile, 30 de diciembre de 1990), pág. 3 (suplemento).

-----: “Con una invitación a soñar llega el payaso Titiloco, viajando en un pañuelo”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 2 de enero de 1991), pág. 37.

-----: “Un pañuelo mágico hace jugar a niños y adultos”, en *La Época* (Santiago de Chile, 13 de enero de 1991), pág. 9.

-----: “Jorge Díaz escribe obra para el Ictus”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 6 de marzo de 1991), pág. C15.

-----: “Jorge Díaz escribió el primer esbozo de la obra sobre Neruda”, en *La Época* (Santiago de Chile, 13 de marzo de 1991), pág. 28.

-----: “A Neruda y sus mujeres se refiere obra del Ictus”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 11 de abril de 1991), pág. C18.

-----: “Ictus con Neruda en el redescubrimiento de América”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 12 de abril de 1991), pág. 11 (suplemento).

-----: “Pomada infantil estrenará en julio teatro itinerante”, en *La Cuarta* (Santiago de Chile, 14 de abril de 1991), pág. 23.

-----: “El 'Itinerante' monta obra de autor J. Díaz”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 16 de abril de 1991), pág. 40.

-----: “Montaje de Griffiero recorrerá Chile”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 19 de abril de 1991), pág. 6 (suplemento).

-----: “De la mano del grupo universitario 'Entre K-lles' el teatro vuelve a revivir pretérito esplendor”, en *El Día* (Chile, 19 de mayo de 1991), pág. 33.

-----: “Comedia infantil estrena el Teatro Itinerante”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 4 de junio de 1991), pág. C16.

-----: “Por el norte inician gira del Teatro Itinerante”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 15 de junio de 1991), pág. 38.

-----: “Cuatro actores interpretan a Neruda en nueva obra del Ictus”, en *El Diario Austral* (Chile, 14 de septiembre de 1991), pág. B12.

-----: “La Comedia se convierte en rincón nerudiano”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 8 de noviembre de 1991), pág. C19.

-----: “Estrenan obra sobre Neruda”, en *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile, 16 de noviembre de 1991), pág. 33.

-----: “Aylwin asistió a estreno de obra *Pablo Neruda viene volando*”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 20 de noviembre de 1991), pág. 31.

-----: “*Pablo Neruda viene volando*”, en *Vigencia* 6 (1992), pág. 30.

-----: “Exitosa temporada de obra de Jorge Díaz en Berlín”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 15 de abril de 1992), pág. 71.

-----: “Obra de teatro *Réquiem por un girasol* mañana en Chillán”, en *La Discusión* (Chile, 20 de junio de 1992), pág. 7.

-----: “Creación de Ictus y J. Díaz obtuvo Premio Municipal”, en *La Época* (Chile, 1 agosto de 1992), pág. 29.

-----: “La Mujer detrás de la aguerrida Inés de Suárez mostrará obra *El guante de hierro*”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 25 de septiembre de 1992), pág. 64.

-----: “*El Guante de hierro*, armadura de soldado con cuerpo de mujer”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 1 de noviembre de 1992), pág. 8 (suplemento).

-----: “Dramaturgo Jorge Díaz ganó premio en España”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 15 de noviembre de 1992), pág. C15.

-----: “Jorge Díaz galardonado en España”, en *La Época* (Chile, 15 de noviembre de 1992), pág. 31.

-----: “Chileno Jorge Díaz, ganó Premio Borne”, en *El Mercurio* (Antofagasta, Chile, 7 de diciembre de 1992), pág. 31.

-----: “Jorge Díaz obtuvo el premio Borne 1992”, en *La Época* (Chile, 7 de diciembre de 1992), pág. 35.

-----: “Dramaturgo Jorge Díaz ganó premio en España” en *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile, 7 de diciembre de 1992), pág. 39.

-----: “Corporación teatral recibe a Jorge Díaz”, en *La Cuarta* (Santiago de Chile, 8 de diciembre de 1992), pág. 21.

-----: “Dramaturgo Jorge Díaz permanecerá sólo tres meses en Chile”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 9 de diciembre de 1992), pág. 37.

-----: “Jorge Díaz en Chile”, en *El Diario Austral* (Valdivia, Chile, 10 de diciembre de 1992), pág. B11.

-----: “Estrenan montaje sobre la ancianidad marginada”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 29 de diciembre de 1992), pág. C15.

-----: “*El Cepillo de dientes* en Manhattan”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 17 de marzo de 1993), pág. 40.

-----: “Estreno bilingüe de *El cepillo de dientes* en Nueva York”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 24 de marzo de 1993), pág. 36.

-----: “Jorge Díaz obtuvo Premio Nacional de Arte”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 24 de agosto de 1993), pág. C20.

-----: “Dramaturgo Jorge Díaz es Premio Nacional de Arte”, en *La Cuarta* (Santiago de Chile, 24

de agosto de 1993), pág. 4.

-----: “Jorge Díaz, Premio Nacional de Arte”, en *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile, 24 de agosto de 1993), pág. 35.

-----: “Jorge Díaz Gutiérrez, Premio Nacional de Arte”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 24 de agosto de 1993), pág. 37.

-----: “Jorge Díaz regresará definitivamente a Chile”, en *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile, 25 de agosto de 1993), pág. 36.

-----: “Dramaturgo Jorge Díaz llegará en septiembre”, en *El Diario* (Chile, 25 de agosto de 1993), pág. 30.

-----: “Positivas reacciones por galardón de Jorge Díaz”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 25 de agosto de 1993), pág. 37.

-----: “Grata sorpresa' por el premio a Jorge Díaz”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 25 de agosto de 1993), pág. C23.

-----: “Grata sorpresa' causó el Premio Nacional a Jorge Díaz”, en *El Mercurio* (Valparaíso, Chile, 25 de agosto de 1993), pág. B7.

-----: “Jorge Díaz, nuevo Premio Nacional de Arte Escénico”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 29 de agosto de 1993), pág. 3 (suplemento).

-----: “Jorge Díaz, dramaturgo y Premio Nacional de Arte 1993”, en *Hoy* 841 (Chile, 30 de agosto de 1993), pág. 34.

-----: “Dramaturgo Jorge Díaz designado con el Premio Nacional de Arte”, en *Chañarillo* (Chile, 30 de agosto de 1993), pág. 2.

-----: “*El Jaguar azul* será estrenada por la Compañía de U. Antofagasta”, en *El Mercurio* (Antofagasta, Chile, 9 de septiembre de 1993), pág. 27.

-----: “Jorge Díaz recibió su premio”, en *El Sur* (Chile, 10 de septiembre de 1993), pág. 6.

-----: “Jorge Díaz homenajeó a Neruda”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 24 de septiembre de 1993), pág. 36.

-----: “*El Jaguar azul* es una obra llena de simbolismos”, en *El Mercurio* (Antofagasta, Chile, 30 de septiembre de 1993), pág. 27.

-----: “*Del aire al aire*, de Jorge Díaz, teatro escrito por adultos para los niños”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 5 de octubre de 1993), pág. 40.

-----: “Actores opinan del próximo estreno de Jorge Díaz *El jaguar azul*”, en *El Mercurio* (Antofagasta, Chile, 7 de octubre de 1993), pág. 26.

-----: “Llegó a nuestra ciudad dramaturgo Jorge Díaz”, en *El Mercurio* (Antofagasta, Chile, 8 de octubre de 1993), pág. 39.

-----: “Hoy es el estreno mundial de la obra teatral *El jaguar azul*”, en *El Mercurio* (Antofagasta, Chile, 9 de octubre de 1993), pág. 31.

-----: “Genovese en contrapunto por obras de Jorge Díaz”, en *El Mercurio* (Antofagasta, Chile, 12 de octubre de 1993), pág. 30.

-----: “La Obra *El jaguar azul* se presentará hoy para estudiantes”, en *El Mercurio* (Antofagasta, Chile, 10 de noviembre de 1993), pág. 34.

-----: “*El Jaguar azul* tiene buena acogida en el ámbito cultural”, en *El Mercurio* (Antofagasta, Chile, 13 de noviembre de 1993), pág. 33.

-----: “Libro de conversaciones con el dramaturgo Jorge Díaz”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 16 de noviembre de 1993), pág. 38.

-----: “*Oscuro vuelo compartido* nueva obra de 'Expresión’”, en *La Estrella de Iquique* (Iquique, Chile, 17 de noviembre de 1993), pág. 35.

-----: “Publican libro sobre Jorge Díaz”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 22 de noviembre de 1993), pág. C16.

-----: “Jorge Díaz dará charla en Temuco”, en *El Diario Austral* (Temuco, Chile, 23 e noviembre de 1993), pág. A10.

-----: “Jorge Díaz regresa a vivir en Chile”, en *El Diario Austral* (Temuco, Chile, 25 de noviembre de 1993), pág. A11.

-----: “Los hechos y los personajes que explican la obra de Jorge Díaz”, en *La Época* (Santiago de Chile, 26 de noviembre de 1993), pág. B16.

-----: “Reseña”, en *El Mercurio* (Valparaíso, Chile, 5 de enero de 1994), pág. B6.

-----: “Jorge Díaz se presenta a sí mismo en sus Cuentos delirantes”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 5 de enero de 1994), pág. 37.

-----: “Jorge Díaz defiende su obra, que lo refleja a sí mismo”, en *El Mercurio* (Antofagasta, Chile, 6 de enero de 1994), pág. 4.

-----: “De boca en boca, cuentos delirantes”, en *Estrategia* (Chile, 7 de enero de 1994), pág. 31.

-----: “La Obra de Jorge Díaz tiene un gran papel en el teatro chileno”, en *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile, 20 de enero 1994), pág. 27.

-----: “Hoy hago lo que antes no hice en treinta años, moverme por Chile”, en *El Mercurio* (Valparaíso, Chile, 9 de marzo de 1994), pág. B6.

-----: “En función especial presentan la obra de teatro *El jaguar azul*”, en *El Mercurio* (Antofagasta, Chile, 20 de marzo de 1994), pág. 35.

-----: “Hoy reestrenan el montaje *El jaguar azul*”, en *El Mercurio* (Antofagasta, Chile, 21 de marzo de 1994), pág. 39.

-----: “Los Dramaturgos somos una especie en extinción”, en *El Rancagüino* (Rancagua, Chile, 29 de marzo de 1994), pág. 15.

-----: “Jorge Díaz y Carlos Genovese a Congreso en Nueva York”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 18 de abril de 1994), pág. 43.

-----: “Jorge Díaz destacó en Nueva York”, en *La Época* (Santiago de Chile, 23 de abril de 1994), pág. B11.

-----: “De boca en boca de Jorge Díaz”, en *El Centro* (Chile, 21 de mayo de 1994), pág. 2.

-----: “Cita de invierno en la residencia de Neruda”, en *La Época* (Santiago de Chile, 19 de junio de 1994), pág. B14.

-----: “En dos funciones *El jaguar azul* de Jorge Díaz en Teatro Municipal”, en *El Nortino* (Chile, 6 de agosto de 1994), pág. 7.

-----: “El Teatro como escuela”, en *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile, 28 de agosto de 1994), pág. 43.

-----: “*El jaguar azul*, de cacería”, en *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile, 31 de agosto de 1994), pág. 29.

-----: “Obra de Jorge Díaz presentan en Santiago”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 3 de septiembre de 1994), pág. C22.

-----: “Jorge Díaz ganó el premio 'José Nuez'”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 14 de septiembre de 1994), pág. C21.

-----: “Dramaturgo Jorge Díaz ganó premio”, en *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile, 15 de septiembre de 1994), pág. 27.

-----: “Jorge Díaz triunfó en Premio 'Nuez Martín'”, en *El Diario* (Chile, 15 de septiembre de 1994), pág. 31.

-----: “El Teatro es un género bastardo tanto como el ser humano”, en *La Nación* (Chile, 15 de octubre de 1994), pág. 45.

-----: “Jorge Díaz recibió nuevo premio de la UC”, en *La Época* (Santiago de Chile, 18 de octubre de 1994), pág. B15.

-----: “Jorge Díaz ganó Premio 'José Nuez Martín'”, en *El Diario de Aysén* (Chile, 3 de octubre de 1994), pág. 4 (suplemento).

-----: “Hoy *El jaguar azul* en estadio de Caldera”, en *Chañarillo* (Chile, 9 de octubre de 1994), pág. 23.

-----: “Dramaturgo recibe premio de literatura 1994”, en *Chañarillo* (Chile, 15 de octubre de

1994), pág. 28.

-----: “Los Dramaturgos somos patéticos”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 15 de octubre de 1994), pág. C25.

-----: “Jorge Díaz obtuvo Premio de Literatura en Teatro”, en *El Mercurio* (Valparaíso, Chile, 15 de octubre de 1994), pág. B7.

-----: “Dramaturgo Jorge Díaz recibió premio literario”, en *El Sur* (Chile, 15 de octubre de 1994), pág. 20.

-----: “*El velero en la botella* leva anclas, sale al mar”, en *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile, 24 de octubre de 1994), pág. 44.

-----: “Premio nuevo para un Premio Nacional”, en *Visión Universitaria* 23 (Chile, noviembre de 1994), pág. 7.

-----: “Tel estrena obra de Jorge Díaz”, en *El Heraldo* (Chile, 20 de noviembre de 1994), pág. 7.

-----: “*El Génesis fue mañana* presenta hoy el teatro de ensayo de Linares”, en *El Heraldo* (Chile, 2 de diciembre de 1994), pág. 12.

-----: “*De boca en boca*”, en *La Mañana* (Chile, 31 de diciembre de 1994).

-----: “Dramaturgo Jorge Díaz dice que su patria es el teatro”, en *El Sur* (Chile, 17 de enero de 1995), pág. 2.

-----: “Autor Jorge Díaz aboga por la descentralización”, en *El Sur* (Chile, 19 de enero de 1995), pág. 20.

-----: “Nuevas funciones de *El jaguar azul* en el Teatro Municipal”, en *El Mercurio* (Antofagasta, Chile, 11 de abril de 1995), pág. 29; *El Mercurio* (Calama, Chile, 11 de abril de 1995), pág. 29.

-----: “Estrenarán obra inédita de Jorge Díaz”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 17 de mayo de 1995), pág. C23.

-----: “*Por arte de mar*”, en *El Mercurio* (Valparaíso, Chile, 2 de junio de 1995), pág. B8.

-----: “El absurdo nos deja en evidencia”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 15 de julio de 1995), pág. 6 (suplemento).

-----: “*De boca en boca* de Jorge Díaz”, en *Proa Regional* (Chile, 15 de septiembre de 1995), pág. 6.

-----: “Jorge Díaz y sus dos distinciones”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 16 de octubre de 1995), pág. 33.

-----: “Jorge Díaz: 'Los jurados se basan mucho en la lectura y así se producen chascos'”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 17 de octubre de 1995), pág. 44.

-----: “Los dramaturgos no están en crisis”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 18 de octubre de 1995), pág. C17.

-----: “Manual 'Teatro escolar', por Jorge Díaz y Carlos Genovese”, en *El Mercurio* (Valparaíso, Chile, 30 de octubre de 1995), pág. B6.

-----: “J. Díaz en gira”, en *El Mercurio* (Valparaíso, Chile, 31 de octubre de 1995), pág. B6.

-----: “Jorge Díaz, 'Dramaturgia chilena no está en crisis'”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 1 de noviembre de 1995), pág. 41.

-----: “Emerge más teatro nacional”, en *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile, 1 de noviembre de 1995), pág. 36.

-----: “Escuela de teatro de la UC premia a Jorge Díaz”, en *La Época* (Santiago de Chile, 22 de noviembre de 1995), pág. 30.

-----: “Hoy ofrecen charlas Jorge Díaz y Carlos Genovese”, en *La Prensa* (Parral, Chile, 12 de diciembre de 1995), pág. 1.

-----: “*El cepillo de dientes*”, en *La Mañana* (Chile, 2 de diciembre de 1995), pág. 5.

-----: “*Antología subjetiva*”, en *Reseña* 18 (1996), pág. 23.

-----: “*Antología subjetiva*”, en *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile, 19 de mayo de 1996), pág. 43.

-----: “Jorge Díaz ganó concurso Pedro de la Barra”, en *La Época* (Santiago de Chile, 1 de junio

de 1996), pág. 31.

-----: “Jorge Díaz ganó concurso P. de la Barra”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 3 de junio de 1996), pág. 30.

-----: “Chileno Jorge Díaz un premiado dramaturgo”, en *El Rancagüino* (Rancagua, Chile, 10 de junio de 1996), pág. 16.

-----: “Autor Jorge Díaz presentará libro en Festival de Cádiz”, en *El Sur* (Chile, 16 de septiembre de 1996), pág. 19.

-----: “Jorge Díaz incursionará en la prosa durante 1997 con libro de relatos”, en *La Segunda* (Santiago de Chile 10 de febrero de 1997), pág. 46.

-----: “Con dientes limpios sigue ciclo teatral”, en *Crónica* (Chile, 6 de marzo de 1997), pág. 23.

-----: “Nuevo libro de Jorge Díaz”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 5 de julio de 1997), pág. 3 (suplemento).

-----: “Dos obras de Jorge Díaz en el Festival de Teatro”, en *La Cuarta* (Santiago de Chile, 22 de julio de 1997), pág. 18.

-----: “Jorge Díaz será traducido al inglés”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 29 de julio de 1997), pág. 40.

-----: “Teatro al vaivén de *La marejada*”, en *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile, 1 de agosto de 1997), pág. 41.

-----: “*La marejada*”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 3 de agosto de 1997), pág. E21.

-----: “De exilio y vida cotidiana habla *La marejada*”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 6 de agosto de 1997), pág. 41.

-----: “Levantán marejada teatral”, en *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile, 8 de agosto de 1997), pág. 37.

-----: “Nostalgias en familia”, en *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile, 5 de septiembre de 1997), pág. 14 (suplemento).

-----: “*La marejada*”, en *Cosas* 548 (Chile, 26 de septiembre de 1997), pág. 122.

-----: “Obra sobre la corrupción ganó noveno concurso 'Eugenio Dittborn’”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 4 de noviembre de 1997), pág. 42.

-----: “Obra con temas muy actuales ganó concurso de dramaturgia”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 5 de noviembre de 1997), pág. 42.

-----: “Ateva estrena premiada obra de Jorge Díaz”, en *El Mercurio* (Valparaíso, Chile, 23 de enero de 1998), pág. C9.

-----: “Chile es la negación de los sentidos”, en *El Centro* (Chile, 8 de febrero de 1998), pág. 2 (suplemento).

-----: “Ahora *El cepillo* será en inglés”, en *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile, 13 de marzo de 1998), pág. 36.

-----: “*Nadie es profeta en su espejo*”, en *Cosas* 563 (Chile, 24 de abril de 1998), pág. 140.

-----: “*Nadie es profeta en su espejo*”, en *Qué Pasa* 1412 (Chile, 1 de mayo de 1998), pág. 95.

-----: “Jorge Díaz ganó Premio Municipal de Teatro”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 7 de julio de 1998), pág. 44.

-----: “Premio Municipal de Teatro para Jorge Díaz”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 8 de julio de 1998), pág. 38.

-----: “La soledad reflejada en el espejo”, en *El Llanquihue* (Chile, 23 de julio de 1998), pág. A5.

-----: “Al rescate del aire limpio”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 7 de agosto de 1998), pág. 37 (suplemento).

-----: “Con *El cepillo de dientes* a entretenerse se ha dicho”, en *El Rancagüino* (Rancagua, Chile, 13 de agosto de 1998), pág. 17.

-----: “*Oscuro vuelo compartido*”, en *Vea* 2817 (31 de agosto de 1998), pág. 61.

-----: “Estrenan obra de Jorge Díaz para García Lorca”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 2 de septiembre de 1998), pág. C11.

-----: “*El cepillo de dientes* recorrerá la región”, en *El Rancagüino* (Rancagua, Chile, 2 de septiembre de 1998), pág. 17.

-----: “Obras de Jorge Díaz repletan la cartelera chilena y extranjera”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 14 de diciembre de 1998), pág. C13.

-----: “Si de profetas se trata”, en *La Estrella* (Chile, 19 de enero de 1999), pág. 23.

-----: “Montarán obra contra el consumismo”, en *La Estrella de Iquique* (Iquique, Chile, 26 de marzo de 1999), pág. 19.

-----: “Niños aplaudieron contra el consumismo”, en *La Estrella de Iquique* (Iquique, Chile, 1 de abril de 1999), pág. 23.

-----: “La obra quedará muy vigente”, en *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile, 4 de abril de 1999), pág. 43.

-----: “*Nadie es profeta en su espejo* será estrenada en la Sala Andes”, en *El Sur* (Chile, 9 de junio de 1999), pág. 14.

-----: “Presentan obra de teatro infantil”, en *Proa Regional* (Chile, 17 de noviembre de 1999), pág. 8.

-----: “Buschman hará teatro en San Clemente”, en *El Centro* (Talca, Chile, 20 de noviembre de 1999), pág. 19.

-----: “*Contrapunto para dos voces cansadas* en Teatro Municipal”, en *Gaceta Municipal* (Santiago de Chile, diciembre de 1999), pág. 15.

-----: “Compañía 'La Perrera' estrenará *El lugar donde mueren los mamíferos*”, en *El Rancagüino* (Rancagua, Chile, 19 de febrero de 2000), pág. 2.

-----: “Éxito rotundo en estreno de compañía de teatro ‘La Perrera’”, en *El Rancagüino* (Rancagua, Chile, 23 de febrero de 2000), págs. 12-13.

-----: “‘La Perrera’ presenta la obra *El lugar donde mueren los mamíferos*”, en *El Rancagüino* (Rancagua, Chile, 25 de febrero de 2000), pág. 14.

-----: “Dramaturgos de los 50 vuelven juntos a las tablas”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 21 de marzo de 2000), pág. C11.

-----: “Harán teatro en la morgue”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 30 de marzo de 2000), pág. C18.

-----: “*Santas, vírgenes y mártires*”, en *Universidad Católica del Maule 79* (Chile, 4 de abril de 2000), pág. 22.

-----: “La Semana de Jorge Díaz”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 20 de abril de 2000), pág. III (suplemento).

-----: “Dos salas de la morgue ocupará obra sobre la tortura”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 3 de mayo de 2000), pág. 35.

-----: “El Año de Jorge Díaz”, en *El Mercurio* (Valparaíso, Chile, 7 de mayo de 2000), pág. B15.

-----: “Obras de Jorge Díaz se toman las salas capitalinas”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 7 de mayo de 2000), pág. C14.

-----: “Con obra de Jorge Díaz prosigue hoy el ciclo de teatro en la USM”, en *La Estrella* (Chile, 11 de mayo de 2000), pág. 26.

-----: “La Meruane regresa a las tablas”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 12 de mayo de 2000), pág. 38.

-----: “¡Ñacañaca! En plena morgue presentan *La mirada oscura*”, en *La Cuarta* (Chile, 20 de mayo de 2000), pág. 20.

-----: “*La mirada oscura* vuelve en nueva sala”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 9 de junio de 2000), pág. C15.

-----: “*La luminosa herida del tiempo*”, en *Tiempo para nosotros 1* (Chile, 1 de julio de 2000), págs. 24-25.

-----: “Nueva obra de Jorge Díaz mantiene senda política”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 6 de julio de 2000), pág. C14.

-----: “Monólogos de mujeres en *Santas, vírgenes y mártires*”, en *MTG* (Santiago de Chile, 8 de agosto de 2000).

-----: “Vibrante aflora *La palabra sumergida*”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 15 de agosto de 2000), pág. 43.

-----: “La Vertiginosa agenda 2001 de Jorge Díaz”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 7 de febrero de 2001), pág. C12.

-----: “Sergio Buschmann recorre Chile con otra de teatro”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 26 de febrero de 2001), pág. C16.

-----: “Preparan montaje de *La marejada*”, en *La Estrella* (Iquique, Chile, 17 de abril de 2001), pág. 23.

-----: “Nelson Villagra estrenará una comedia de Jorge Díaz”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 29 de abril de 2001), pág. C14.

-----: “Obra de Jorge Díaz en la web”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 10 de mayo de 2001), pág. 2.

-----: “Carlos Pinto debuta en teatro con obra carcelaria”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 11 de mayo de 2001), pág. C14.

-----: “Jorge Díaz y su *Viaje a la penumbra*”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 25 de mayo de 2001).

-----: “Llega al teatro historia de Gloria Laso como detenida”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 1 de junio de 2001), pág. C12.

-----: “*El velero en la botella* estrenará Teatro de la UBB”, en *El Sur* (Concepción, Chile, 4 de julio de 2001), pág. 9.

-----: “Jorge Díaz según Jorge Díaz”, en *El Mercurio* (Valparaíso, Chile, 31 de julio de 2001), pág. C10.

-----: “Muestra de dramaturgia posicionó una nueva obra”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 2 de agosto de 2001), pág. C13.

-----: “*Gato por libro*”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 5 de agosto de 2001), pág. 3 (suplemento).

-----: “No podría convertirme en un vigilante de mi obra”, en *El Nortino* (Tocopilla, Chile, 18 de agosto de 2001), pág. 25.

-----: “*Ópera inmóvil*”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 23 de agosto de 2001), pág. 24 (suplemento “Wikén”).

-----: “*Ópera inmóvil* de Jorge Díaz”, *El Mercurio* (Santiago de Chile, 26 de agosto de 2001), pág. E15.

-----: “Desvarío del absurdo”, en *Tiempos del Mundo* 38 (Chile, 20 de septiembre de 2001), pág. A5.

-----: “La biblioteca personal de Jorge Díaz”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 2 de noviembre de 2001), pág. 14 (suplemento “Guía”).

-----: “Realizan jornadas de homenaje a Jorge Díaz”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 7 de noviembre de 2001), pág. 7.

-----: “Homenaje a dramaturgo Jorge Díaz”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 7 de noviembre de 2001).

-----: “Homenaje a dramaturgo Jorge Díaz”, en *El Nortino* (Iquique, Chile, 8 de noviembre de 2001), pág. 26.

-----: “Dos obras teatrales se presentan en Vallenar”, en *Atacama* (Copiapó, Chile, 9 de enero de 2002), pág. 22.

-----: “Nacimiento vibra con el teatro”, en *La Tribuna* (Los Ángeles, Chile, 10 de enero de 2002), pág. 24.

-----: “Los caminos del amor”, en *El Mercurio* (Valparaíso, Chile, 17 de enero de 2002), pág. C6.

-----: “Expresión repone *La Marejada*”, en *La Estrella* (Iquique, Chile, 22 de marzo de 2002),

pág. A23.

-----: “Cumbre de dramaturgos”, en *El Mercurio de Valparaíso* (Chile, 24 de abril de 2002), pág. C9.

-----: “Jorge Díaz en 'La Sebastiana'”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 29 de abril de 2002), pág. 36.

-----: “La dramaturgia llega al puerto”, en *Publmetro* (Santiago de Chile, 30 de abril de 2002), pág. 13.

-----: “Jorge Díaz y la creación literaria”, en *El Mercurio de Valparaíso* (Chile, 9 de mayo de 2002), pág. 4 (suplemento “In Vite”).

-----: “*Misterio Gozoso* teatro chileno en formato familiar”, en *La Hora* (Santiago de Chile, 29 de mayo de 2002), pág. 16.

-----: “Estrenaron obra *Liturgia para cornudos*”, en *La Estrella* (Iquique, Chile 14 de junio de 2002), pág. A27; en *La Estrella* (Iquique, Chile, 16 de junio de 2002), pág. A23.

-----: “Obra *La Dionisea*: De emociones y recuerdos”, en *El Diario Austral de La Araucanía* (Chile, 3 de julio de 2002), pág. A11.

-----: “Montaje de Jorge Díaz recrea mundo carcelario”, en *Publmetro* (Santiago de Chile, 6 de agosto de 2002), pág. 19.

-----: “Teatro v/s drogas en el Municipal”, en *La Estrella del Loa* (Chile, 8 de agosto de 2002), pág. 23.

-----: “Macaya y MacManus en obra de Jorge Díaz”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 11 de agosto de 2002), pág. 44.

-----: “Fanfarria para un Chile como país travesti”, en *La Hora de la Tarde* (Santiago de Chile, 27 de agosto de 2002), pág. 13.

-----: “El Ictus celebra 45 años con obra de Jorge Díaz”, en *Publmetro* (Santiago de Chile, 4 de septiembre de 2002), pág. 11.

-----: “Teatro de la UA participa en festival”, en *La Estrella del Loa* (Calama, Chile, 18 de octubre de 2002), pág. 23.

-----: “*Toda esta larga noche*. Obra de Jorge Díaz inicia ciclo teatral en la región”, en *El Sur* (Concepción, Chile, 12 de noviembre de 2002), pág. 10.

-----: “En el Teatro Mauri será estreno nacional de obra de Jorge Díaz”, en *La Estrella* (Valparaíso, Chile, 28 de noviembre de 2002), pág. 22.

-----: “El Baúl' abierto a lo absurdo”, en *La Estrella* (Valparaíso, Chile, 5 de diciembre de 2002), pág. 22.

-----: “Dramaturgo Jorge Díaz publicará cuatro libros”, en *La Tercera* (Chile, 3 de marzo de 2003), pág. 39.

-----: “Estrenarán tres obras en Iquique”, en *La Estrella de Iquique* (Iquique, Chile, 6 de abril de 2003), pág. A25.

-----: “Exitosa obra de Jorge Díaz regresa al Ictus”, en *La Hora* (Chile, 28 de abril de 2003), pág. 23.

-----: “Teatro llega a Arauco”, en *Celarauco* Año 28, 343 (Planta Arauco, Chile, mayo de 2003), pág. 7.

-----: “El teatro retoma la itinerancia”, en *El Mercurio* (Calama, Chile, 2 de mayo de 2003), pág. 6-7.

-----: “*Muero, luego existo*”, en *La Estrella* (Arica, Chile, 9 de junio de 2003), pág. A15.

-----: “*Canción de cuna para un anarquista*”, en *La Hora de la Tarde* (Chile, 13 de junio de 2003), pág. 25.

-----: “Buenas noticias para el teatro en Aysén”, en *El Divisadero* (Coyhaique, Chile, 28 de junio de 2003), pág. 13.

-----: “Muestra de Dramaturgia tiene ganadores”, en *La Hora* (Chile, 22 de julio de 2003), pág. 16.

-----: “Ópera inmóvil”, en *Diario VI Región* (San Fernando, Chile, 29 de octubre de 2003), pág. 2.

-----: “Mañana parte ¡Upa el teatro!”, en *La Estrella de Iquique* (Iquique, Chile, 1 de noviembre de 2003), pág. A31.

-----: “¡Upa al teatro! Levantó el telón”, en *La Estrella* (Iquique, Chile, 4 de noviembre de 2003), pág. A27.

-----: “Jorge Díaz retrata el declive de una pareja en muestra de dramaturgia”, en *La Tercera* (Chile, 18 de noviembre de 2003), pág. 37.

-----: “Jorge Díaz y Aldo Parodi abren las puertas teatrales”, en *La Hora* (Chile, 19 de noviembre de 2003), pág. 16.

-----: “Obra de Jorge Díaz entre las favoritas de la Muestra de Dramaturgia”, en *La Tribuna* (Los Ángeles, Chile, 25 de noviembre de 2003), pág. 23.

-----: “La actualidad a las tablas”, en *Qué Pasa 1707* (Chile, 12 de diciembre de 2003), págs. 72-73.

-----: “Últimas funciones de *Oficio de Tinieblas*”, en *La Tercera de La hora* (Chile, 17 de enero de 2004), pág. 57.

-----: “Exhiben obra que aborda pedofilia en sacerdotes”, en *El Mercurio* (6 de febrero de 2004), pág. 33.

-----: “Reestrenan clásica obra de Jorge Díaz”, en *La Tercera* (3 de marzo de 2004), pág. 39.

-----: “Cepillo de dientes”, en *El Mercurio* (Valparaíso, Chile, 16 de abril de 2004), pág. 6 (suplemento).

-----: “Los Calzoncillos de Neruda”, en *El Mercurio* (Chile, 30 de abril de 2004), pág. 8 (suplemento “Revista de Libros”).

-----: “Jorge Díaz y Claudi Di Girolamo se unen en un libro sobre la infancia de Neruda”, en *La Segunda* (17 de mayo de 2004), pág. 41.

-----: “Con la compañía El Baúl sigue el 'Tsunami teatral'”, en *La Estrella* (Valparaíso, Chile, 30 de junio de 2004), pág. 26.

-----: “Muñoz estrena obra y prepara programa”, en *La Tercera de La Hora* (Santiago, Chile, 6 de octubre de 2004), pág. 41.

-----: “Schlomit en *Concierto para locas y cuerdas*”, en *La Hora de la Tarde* (Santiago, Chile, 28 de diciembre de 2004), pág. 13.

-----: “Con actuación exclusiva fue homenaje a Jorge Díaz”, en *El Espectador* (2005).

-----: “Jorge Díaz estrenará guión radical sobre El Quijote”, en *La Segunda* (23 de febrero de 2005), pág. 42.

-----: “Hoy en Rancagua presentan *El cepillo de dientes* de Jorge Díaz”, en *El Rancagüino* (Chile, agosto de 2005), pág. 24.

-----: “*El Cepillo de dientes* en el Teatro Municipal José Bohr”, en *El Magallanes* (Punta Arenas, Chile, 25 de septiembre de 2005), pág. 35.

-----: “El Dramaturgo chileno presentará su creación número 100, titulada *El Quijote no existe*”, en *La Tercera* (15 de noviembre de 2005).

-----: “Teatro en Cartagena”, en *El Líder* (San Antonio, Chile, 13 de agosto de 2006), pág. 8 (suplemento “ConTacto”).

-----: “Comedia de Teatro del Absurdo se toma Valparaíso”, en *El Observador* (Viña del Mar, Chile, 1 de septiembre de 2006), pág. 2 (suplemento).

-----: “Mañana en el Diego Rivera vuelve *El jaguar azul*”, en *El Llanquihue* (Chile, 10 de octubre de 2006), pág. A14.

-----: “Obra de teatro *El jaguar azul* vuelve al Diego Rivera”, en *El Heraldo Austral* (Puerto Varas, Chile, 11 de octubre de 2006), pág. 11.

-----: “Jorge Díaz monta dos obras y recibe homenaje”, en *El Mercurio* (9 de noviembre de 2006), pág. C15.

-----: “Obra (El mundo es un pañuelo) se presenta en Centro Cultural”, en *Diario Chañarillo* (11 de enero de 2007), pág. 27.

-----: El teatro se cubrió de luto *La Estrella* (Arica, 2007).

-----: “Muere reconocido dramaturgo Jorge Díaz”, en *La Segunda* (13 de marzo de 2007), pág. 43.

-----: “Dramaturgia chilena perdió a uno de sus más grandes talentos”, en *El Sur* (14 de marzo de 2007), pág. 21.

-----: “Falleció el recocado dramaturgo Jorge Díaz”, en *La Tribuna* (Los Ángeles, Chile, 14 de marzo de 2007), pág. 22.

-----: “Un Solitario por opción”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 14 de marzo de 2007), pág. C13.

-----: “Lamentan deceso de Jorge Díaz”, en *La Estrella* (Iquique, 16 de marzo de 2007), pág. A18.

-----: “Jorge Díaz: la partida de un gran maestro del teatro”, en *El Observador* (18 de marzo de 2007), pág. 6 (suplemento “Escafandra”).

-----: “La Trayectoria de Jorge Díaz”, en *El Mercurio* (14 al 20 de septiembre de 2007).

-----: “El tiempo según Jorge Díaz”, en *El Diario de Atacama* (16 de octubre de 2007), pág. A23.

-----: “Un clásico del teatro chileno en los escenarios regionales”, en *La Prensa Austral* (Punta Arenas, 8 de diciembre de 2007), pág. 24.

-----: “La Mano inocente”, en *La Tercera* (22 de diciembre de 2007), pág. 105.

-----: “Preparan estreno de la obra teatral *El Quijote no existe*”, en *La prensa*, (Curicó, Chile, 12 de julio de 2012), pág. 2012.

ANTILEF ARRAIGADA, Emilio: “Variaciones de un dramaturgo”, en *Tiempos del Mundo* (7 de agosto de 1997), págs. 52-53.

-----: “Un real hombre de ninguna parte”, en *Tiempos del Mundo* (18 de junio de 1998), pág. A5.

ARANDA, Alfredo: “Teatro de vanguardia: Jorge Díaz”, en *La Prensa* (Tocopilla, Chile, 26 de junio de 1972), pág. 3.

ARAYA CÉSPEDES, Olga: “Jorge Díaz, inventor de vidas”, en *El Mercurio* (11 de junio de 1991), págs. 8-9.

ARAYA G., Juan Gabriel: “Teatro de Jorge Díaz”, en *La Discusión* (Chillán, Chile, 23 de diciembre de 1979), pág. 3.

ARBULÚ, Flor: “Clásico del absurdo vuelve a las tablas”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 21 de septiembre de 2007), pág. 29.

ARENAS ROMERO, Rodolfo: “Neruda para exportación”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 15 de noviembre de 1991), pág. 13 (suplemento).

ARIAS F., Yolanda: “Obra de Jorge Díaz estrenan en Concepción”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 7 de noviembre de 1991), pág. 38.

ARRIAZA YAKSIC, Elizabeth: “Con éxito estrenaron obra de Jorge Díaz”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 14 de octubre de 1993), pág. C19.

-----: “*El jaguar azul*, una obra sugerente y cautivante”, en *El Mercurio* (Antofagasta, Chile, 14 de noviembre de 1993), pág. 33.

AS: “*De boca en boca*”, en *Caras* 150 (Santiago de Chile, 10 de enero de 1994), pág. 94.

-----: “*La marejada*”, en *Caras* 246 (Santiago de Chile, 1 de septiembre de 1997), pág. 181.

-----: “Un cepillo que habla inglés”, en *Cosas* 261 (Santiago de Chile, 3 de abril de 1998), pág. 181.

BALTRA, Lidia: “*Introducción al elefante y otras zoologías*”, en *Vea* 1516 (Santiago de Chile, 20 de junio de 1968), pág. 19.

BANDE, Patricia: “*Esplendor carnal de la ceniza*”, en *Carola* 68 (3 de diciembre de 1984), pág. 82.

BARRIL, Eduardo: “Satisfacción de Eduardo Barril”, en *El Sur* (Concepción, Chile, 3 de noviembre de 1978), pág. 2.

BARROS LUCO: “*El cepillo de dientes*”, en *El Magallanes* (Punta Arenas, Chile, 21 de agosto de

1976), pág. 3.

BECKER URETA, Germán: “Ha muerto Jorge Díaz”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 21 de marzo de 2007), pág. 8.

BENOIT, Rigón: “¿Deschavetados en *El cepillo de dientes?*”, en *La Mañana* (Talca, Chile, 20 de octubre de 1967).

BERGER, Beatriz: “Los ganadores del 92”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 23 de agosto de 1992), págs. 1-4.

-----: “Jorge Díaz: yo soy todos mis personajillos”, en *El Mercurio* (19 de julio de 1997), págs. 1 y 8.

BEUCHAT, Cecilia: “Oda a Jorge Díaz”, en *Paula* 939 (19 de noviembre de 2005), pág. 26.

BISAMA, Álvaro: “Todo vale”, en *Pausa* 2 (2004), pág. 70.

BLANCO, Guillermo: “Tres para un retorno”, en *Hoy* 261 (Chile, 21 de julio de 1982), págs. 45-47.

BRAHM, Sebastián: “Dramaturgia chilena no encuentra relevo en autores de generación joven”, en *La Tercera* (Santiago, Chile, 24 de agosto de 2002).

BRESCIA, Maura: “Jorge Díaz y Vittorio Di Girolamo, entre los dramaturgos premiados en concurso”, en *La Época* (Santiago de Chile, 20 de diciembre de 1987), pág. 34.

BRICEÑO, Víctor: “Un recurso para dos historias”, en *Cauce* 129 (Santiago de Chile, 10 de agosto de 1987), pág. 32.

BRICEÑO OSORIO, Eduardo: “*Pablo Neruda viene volando*”, en *Facetas* 52 (enero de 1992), pág. 20.

-----: “Viaje al corazón de Neruda”, en *Facetas* 53 (febrero de 1992), pág. 24.

BULJAN DE ALONSO, Sonia: “*Topografía de un desnudo*”, en *El Mercurio* (Antofagasta, Chile, 22 de junio de 1972), pág. 3.

BUSTOS, Felipe: “Daniel Muñoz transita por *Las cloacas del paraíso*”, en *La Hora de la Tarde* (Chile, 28 de octubre de 2004), pág. 20.

BUSTOS, Loreto: “Lucido estreno teatral”, en *El Diario Austral* (Osorno, Chile, 19 de noviembre de 2001), pág. A23.

CABELLO MARAMBIO, Marcelo: “Risa y llanto por tan sólo existir”, en *Cóndor* (Santiago de Chile, 4 de octubre de 2002), pág. 17.

-----: “Póstumas reflexiones en solitario”, en *Cóndor* (Santiago de Chile, 23 de marzo de 2007), pág. 11.

CALCAGNI, Paola: “La vejez, según Chejov y Jorge Díaz”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 28 de diciembre de 1992), pág. 33.

CALCATERRA, Damiana: “Buceando en El jaguar azul. Entrevista con Juan Carlos Ceja”, en www.laopinion-rafaela.com.ar/opinion/2008/07/20/h872031.php (20 de septiembre de 2011).

CAMPOS M., Cristián: “Ex actriz de TVN protagoniza obra sobre torturados”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 7 de enero de 2002), pág. 33.

-----: “Benjamín Vicuña explora temática homosexual en nueva obra de Ictus”, en *La Tercera* (Santiago, Chile, 14 de junio de 2002), pág. 55.

CANALES, León: “Crónicas de teatro”, en *En Viaje* 339 (enero de 1962), pág. 56.

-----: “Crónicas de teatro”, en *En Viaje* 357 (julio de 1963), pág. 61.

CÁNDIDO: “Teatro”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 18 de marzo de 1979), pág. E8.

CÁNEPA GUZMÁN, Mario: “Jorge Díaz”, en *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile, 29 de agosto de 1983), pág. 63.

-----: “El esplendor carnal”, en *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile, 3 de diciembre de 1984), pág. 56.

CANTÓN, Gabriel: “Un grupo aficionado impacta con *Topografía de un desnudo*”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 10 de julio de 1972), pág. 47.

CANTO VILCHES, Violeta del: “Elogios para obra teatral”, en *El Mercurio* (Antofagasta, Chile, 13 de octubre de 1993), pág. 2.

CARABANTES, Benjamín: “Los travestis son de veras”, en *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile, 7 de agosto de 1998), pág. 43.

CÁRDENAS TABIES, Antonio: “Teatro”, en *El Rancagüino* (Rancagua, Chile, 16 de febrero de 1979), pág. 5.

CARRASCO Z., Carmen Gloria: “Apología de la culpabilidad”, en *Santiago Entretenido* 8 (26 de octubre de 2004), pág. 44.

CARRIZO, Alberto: “Arte de mar”, en *La Estrella* (Valparaíso, Chile, 28 de julio de 2003), pág. A10.

CARVAJAL, Rigoberto: “Erotismo mortal y lúdico en estreno de Carla Cristi”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 7 de noviembre de 1984), pág. C12.

-----: “Jorge Díaz dedicó su última obra a los actores chilenos”, en *Fortín Mapocho* (Chile, 22 de octubre de 1989), pág. 26.

-----: “Jorge Díaz, 'En Chile no faltan dramaturgos’”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 1 de noviembre de 1995), pág. 27.

-----: “Entre la religión y el erotismo”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 5 de junio de 1999), pág. 38.

CASTILLO R., Rodrigo: “Murió Jorge Díaz, el hombre que dislocó el teatro chileno”, en *Las Últimas noticias* (14 de marzo de 2007), pág. 39.

CASTRO, Gabriel: “La isla que navega a mediodía y Cuentos para llevar en la mochila”, en *El Expreso* (Chile, 29 de enero de 2000), pág. 14.

-----: “El máspreciado de los imposibles”, en *El Mercurio* (Valparaíso, Chile, 23 de mayo de 2004), pág. 9.

CEARDI, Ximena: “Como que Neruda sobra”, en *El Mercurio* (Valparaíso, Chile, 8 de agosto de 2004), pág. 22.

CELEDÓN, Jaime: “Celedón: 'me cansé de ganar plata’”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 24 de marzo de 1982), pág. 33.

-----: “El regreso a las tablas”, en *Vea* 2241 (Santiago de Chile, 15 de julio de 1982), págs. 10-11.

-----: “Piel contra piel un canto a la vida”, en *El Diario Austral* (Temuco, Chile, 16 de agosto de 1982), pág. 9.

CERDA, Patricia: “Confesiones en la mesa de al lado”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 3 de mayo de 1998), pág. 46.

C.G.M.: “El cepillo de dientes de Jorge Díaz en inglés”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 18 de marzo de 1998), pág. 46.

-----: “Un llamado a la buena rebeldía”, en *La Hora* (Chile, 21 de abril de 1999), pág. 25.

CINTOLESI, Vittorio: “Jorge Díaz, el dramaturgo de las noventa y seis obras internacionales”, en *Mensaje* 438 (Chile, mayo de 1995), págs. 14-16.

CONSTENIA, Nury: “Un cepillo para lavar los líos de pareja”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 12 de agosto de 1991), pág. 35.

CONSUETA: “Teatro del bueno”, en *Punto Final* 393 (Santiago de Chile, 2 de mayo de 1997), pág. 20.

CÓRDOVA, Paulina: “Verónica García-Huidobro: 'Jorge Díaz me dio chipe libre’”, en *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile, 14 de marzo de 1999), pág. 46.

CÓRDOVA OSSA, Eliana: “El 'contrapunto' de Jorge Díaz”, en *El Mercurio* (Valparaíso, Chile, 28 de julio de 1980), pág. 4.

CÓRDOVA ROJAS, Alejandra: “Entrevista con el dramaturgo chileno Jorge Díaz. Todo es social”, en www.lainsignia.org/2002/mayo/cul_071.htm (31 de mayo de 2001) (junio de 2002).

-----: “No soy un autor del absurdo, como se enseña en los colegios”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 24 de marzo de 2007), pág. 59.

CORREA, Cristina: “El hilarante travesti de *El desvarío*”, en *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile, 19 de enero de 2002), pág. 34.

CORVALÁN, Stella: “Al compás de los días. *Introducción al elefante y otras zoologías*”, en *La*

Mañana (Talca, Chile, 21 de junio de 1968), pág. 3.

COSTAMAGNA, Alejandra: “Yo, novela no”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 27 de mayo de 1995), pág. 16.

-----: “El mar en veinte cuentos”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 1 de junio de 1995), págs. 16-17 (suplemento).

-----: “Jorge Díaz prepara cantata en homenaje a Winnipeg”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 2 de junio de 1996), pág. C16.

-----: “*La marejada* abrió Festival de Teatro”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 16 de julio de 1997), pág. C13.

-----: “Jorge Díaz: ‘Soy un pésimo espectador teatral’”, en *El Mercurio* (25 de julio de 1997), pág. 13.

-----: “Uno de ida, otro de vuelta”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 16 de enero de 1999), págs. 18-19 (suplemento).

C.R.D.: “*Ligeros de equipaje*”, en *La Revista del Mundo* 63 (12 de agosto de 1987), pág. 55.

CRITILO: “*Liturgia para cornudos*”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 2 de junio de 1970), pág. 36.

CRISTI, Carla: “Esta obra me ha dolido mucho”, *La Época* (Chile, 29 de junio de 1987), pág. 27.

-----: “Un Equipaje no tan ligero”, en *Solidaridad* 252 (29 de agosto de 1987), págs. 20-21.

-----: “Esperando el último tren”, en *The Clinic* 201 (22 de marzo de 2007), pág. 18.

CRONOS: “*¡El cepillo de dientes!*”, en *La Discusión* (Chillán, Chile, 4 de abril de 1976), pág. 3.

-----: “*El Veleró en la botella*”, en *La Discusión* (Chillán, Chile, 23 de septiembre de 1977), pág. 3.

-----: “Estreno teatral”, en *La Discusión* (Chillán, Chile, 27 de septiembre de 1977), pág. 3.

-----: “Teatro de cámara”, en *La Discusión* (Chillán, Chile, 28 de noviembre de 1979), pág. 3.

C.V.L.: “*El cepillo de dientes y La escalera*”, en *El Magallánico* (Punta Arenas, Chile, 29 de abril de 1969).

CYRANO: “Introducción al elefante”, en *Última Hora* (Santiago de Chile, 11 de junio de 1968), pág. 13.

DARDEL, Philippe: “La traición se ha incorporado a la vida cotidiana”, en *El Mercurio* (Valparaíso, Chile, 24 de enero de 1998), pág. C11.

DELPIANO, María Olga: “Con obra de risas y desencanto vuelve Jorge Díaz a Chile”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 25 de marzo de 1982), pág. C15.

-----: “Jorge Díaz: ‘Me he creado un huevo para vivir, fuera de él me siento desprotegido’”, en *El Mercurio* (28 de marzo de 1982), pág. C13.

-----: “Jorge Díaz: ‘La felicidad no existe, es un espejismo efímero’”, en *El Mercurio* (7 de diciembre de 1984), pág. 8.

DÍAZ GÓMEZ, Jorge: “Los Textículos de Jorge Díaz”, en *Paula* (Santiago de Chile, 19 de febrero de 2005), pág. 26.

DÍAZ ISLAS, Elena: “*El lugar donde mueren los mamíferos*”, en *El Sur* (Chile, 22 de enero de 1984), pág. 2.

DÍEZ, María Teresa: “Un Garabato bien puesto no le hace mal a nadie”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 21 de julio de 1982), pág. 28.

DIONA: “La magia de los cuentos”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 30 de enero de 1994), pág. 9 (suplemento).

DONOSO, Álvaro: “*Contrapunto para dos voces cansadas*”, en *El Mercurio* (Valparaíso, Chile, 24 de julio de 1980), pág. 2.

DONOSO, Claudia: “Cuando sea mayor”, en *Paula* 870 (noviembre de 2002), págs. 100-105.

DORAY, Florencia: “Matrimonio feliz”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 16 de enero de 1998), pág. 16 (suplemento).

DORDEL, Philippe: “Jorge Díaz: ‘La traición se ha incorporado a la vida cotidiana’”, en *El Mercurio*

(Valparaíso) (24 de enero de 1998), pág. C11.

EHRMANN, Hans: “El hombre de la botella”, en *Ercilla* 1416 (Chile 11 de julio de 1962).
-----: “Plena temporada”, en *Ercilla* 1461 (Chile, 22 de mayo de 1963).
-----: “Un juego de la verdad”, en *Ercilla* 1639 (Chile, 2 de noviembre de 1966), pág. 31.
-----: “Paréntesis en Chile”, en *Ercilla* 2435 (Chile, 31 de marzo de 1982), pág. 31.
-----: “Veinticinco años del *Cepillo*”, en *Ercilla* 2666 (Chile, 3 de septiembre de 1986), pág. 37.
-----: “Angustia del desarraigo”, en *Ercilla* 7212 (Chile, 22 de julio de 1987), pág. 33.
-----: “Comienzo de temporada”, en *Ercilla* 7252 (Chile, 27 de abril de 1988), págs. 28-29.
-----: “Ictus y Neruda, trabajo pendiente”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 21 de noviembre de 1991), pág. 35.
-----: “El ganso no se convirtió en cisne”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 8 de enero de 1992), pág. 33.
-----: “La emoción quieta”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 17 de octubre de 1992), pág. 29.

ELLIOT, Jorge: “Una nueva obra de Jorge Díaz”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 5 de agosto de 1962).

E.R.V.A.: “*El Velero en la botella*”, en *El Sur* (Concepción, Chile 28 de julio de 1968).

ESPINOZA ARAVENA, Denisse: “Montaje póstumo, documental y libro recuerdan la figura de Jorge Díaz” en *La Tercera* (3 de noviembre de 2007), pág. 86.

EXPECTADOR: “*Topografía de un desnudo*”, en *El Mercurio* (Antofagasta, Chile, 8 de julio de 1972), pág. 3.

FARANDATO POLITIS, Ketty: “*El jaguar azul*”, en *El Mercurio* (Antofagasta, Chile, 28 de octubre de 1993), pág. 3.

FERNÁNDEZ, Eugenia: “Escenario de antología”, en *Qué Pasa* 1188 (15 de enero de 1994), págs. 46-47.

FONSECA, Guadalupe: “Jorge Díaz: ‘Estoy orgulloso de ser un perdedor nato, como mi padre’”, en *Las Últimas Noticias* (5 de julio de 2002), pág. 35.

FONTECILLA, María Eugenia: “De poetas y teatro”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 17 de noviembre de 1991), pág. C15.

FOXLEY, Ana María: “Ritos y muros”, en *Hoy* 319 (Chile, 31 de agosto de 1983).
-----: “Cuando la vida no es”, en *Hoy* 382 (12 de noviembre de 1984), págs. 49-50.
-----: “La fascinación de un mirón”, en *Hoy* 387 (17 de diciembre de 1984), págs. 37-40.
-----: “Ventorro no cede el mando”, en *Hoy* 491 (Chile, 15 de diciembre de 1986), pág. 48.
-----: “Ligeros de equipaje”, en *Hoy* 522 (20 de julio de 1987).
-----: “En viaje fugaz”, en *Hoy* 525 (10 de agosto de 1987), págs. 45-46.
-----: “*Oscuro vuelo compartido*”, en *Hoy* 576 (Chile, 1 de agosto de 1988), pág. 41.

FREIRE, Antonio: “La vigencia de un cepillo”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 29 de agosto de 1986), pág. 11 (suplemento).

FUENTEALBA, Sergio Ramón: “La temporada del caracol”, en *Crónica* (Concepción, Chile, 22 de enero de 1979), pág. 10.

FUENTEALBA, Marcela: “Jorge Díaz vuelve por partida triple a la cartelera”, en *El Metropolitano* (Santiago de Chile, 8 de octubre de 1999), pág. 23.
-----: “Organizan semana en homenaje a Jorge Díaz”, en *El Metropolitano* (Santiago de Chile, 2 de diciembre de 1999), pág. 29.
-----: “Lo que queda de los festivales”, en *El Metropolitano* (Santiago de Chile, 27 de enero de 2000), pág. 35.

F.V.G.: “*Canción de cuna para un anarquista*, presentan hoy”, en *El Rancagüino* (Rancagua, Chile, 16 de julio de 2004), pág. 22.

G.A.: “El realismo sin riberas de Jorge Díaz”, en *Plan* (Santiago de Chile, 30 de junio de 1968), pág. 21.

GALIMIRI, Benjamín: “Su genio era imparable” en *El Mercurio* (14 de marzo de 2007), pág. C13.

GARCÉS, Marcel: “El desconcierto y la desesperación frente a la revolución en Latinoamérica”, en *El Siglo* (Santiago de Chile, 4 de julio de 1968), pág. 10.

GARCÍA, Francisco: “*Oscuro vuelo compartido*”, en *El Rancagüino* (Rancagua, Chile, 28 de mayo de 1996), pág. 13.

GARCÍA, Italo: “*El cepillo de dientes*”, en *PEC 200* (Santiago de Chile, 28 de octubre de 1966), pág. 23.

GARCÍA ESPINOZA, César: “Teatro en Arica”, en *Concordia* (Arica, Chile, 24 de octubre de 1970), pág. 3.

GARCÍA-HUIDOBRO, Cecilia: “Ojo por ojo y párrafos por crítica”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 28 de julio de 2001), pág. 3 (suplemento “Revista de Libros”).

GARCÍA-HUIDOBRO, Verónica: “Estrenan versión posmoderna de obra de Jorge Díaz”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 3 de abril de 1999).

GARCÍA MANSILLA, Teresa: “*El locutorio*”, en *24 Horas* (17 de mayo de 1984), pág. 2.

GAYTÁN, Sergio: “Ceremonias del absurdo”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 31 de marzo de 1979), pág. 3.

GLIGO, Ágata: “Para una Carla con poco equipaje”, en *La Época* (Chile, 27 de julio de 1987), pág. 32.

GODOY SAMHAN, Paola: “Jorge Díaz 'cuenta el cuento'”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 23 de enero de 1994), pág. 15.

GÓMEZ, Sergio: “Después de la batalla”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 26 de septiembre de 2002), pág. 7 (suplemento “Wikén”).

GONZÁLEZ, Andrea: “Creo que el amor es un laberinto insondable”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 14 de agosto de 2001), pág. 44.

-----: “No podría convertirme en un vigilante de mi obra”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 17 de agosto de 2001).

-----: “Sólo para ver, oír y callar”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 22 de agosto de 2001), pág. 45.

-----: “Estas son heridas que quedan en el alma”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 9 de enero de 2002), pág. 27.

-----: “El Teatro Nacional de Eslovenia montará una obra de Jorge Díaz”, en *El Mercurio* (Chile, 24 de junio de 2003), pág. C13.

-----: “La muestra de dramaturgia premia a ganadores de Fondart”, en *El Mercurio* (Chile, 23 de julio de 2003), pág. C12.

GONZÁLEZ LABBÉ, Raúl: “Jorge Díaz y su teatro”, en *El Rancagüino*, (Rancagua, Chile, 18 de mayo de 1968), pág. 7.

GONZÁLEZ V., Héctor: “Contrapunto para dos voces cansadas en Teatro del Tiara”, en *El Rancagüino* (30 de enero de 2007), pág. 4.

GRAY, Carlos: “Réquiem para un dramaturgo”, en *Semanario Weekend* (22 de marzo de 2007), pág. 9.

GRISAR MARTÍNEZ, Ángela: “Como pez en la fantasía”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 31 de marzo de 2001), pág. A11.

G.S.N.: “Estreno absoluto de dos obras teatrales chilenas en Chillán”, en *La Discusión* (Chillán, Chile, 27 de noviembre de 1979), pág. 3.

GUARDA, Verónica: “Celedón, el inmortal”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 11 de julio de 2002), págs. 14-15 (suplemento “Wikén”).

GUERRERO DEL RÍO, Eduardo: “Jorge Díaz: 'Mi teatro ha cambiado porque yo he cambiado, he envejecido'”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 24 de octubre de 1984), pág. 18.

-----: “*Así, por ejemplo*”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 27 de diciembre de 1986), pág. C11.

-----: “*Ligeros de equipaje*”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 19 de julio de 1987), pág. C12.

-----: “*Oscuro vuelo compartido*”, en *Mundo Diners Club 70* (septiembre de 1988), pág. 71.

- : “*Mister Humo no + al centro de la energía*”, en *La Época* (Santiago de Chile, 15 de diciembre de 1990), pág. 35.
- : “El mundo es un pañuelo”, en *La Época* (Santiago de Chile, 29 de enero de 1991).
- : “Una evocación poético-teatral”, en *La Época* (Santiago de Chile, 30 de noviembre de 1991), pág. 35.
- : “*El guante de hierro*”, en *La Época* (Chile, 21 de octubre de 1992), pág. 35.
- : “La larga trayectoria de Jorge Díaz”, en *La Época* (Chile, 13 de diciembre de 1992), pág. 30.
- : “Un desenfrenado *De boca en boca*”, en *La Época* (Chile, 13 de enero de 1994), pág. 33.
- : “La Obra de Jorge Díaz tiene un gran papel en el teatro chileno”, en *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile, 20 de enero de 1994), pág. 27.
- : “Teatro”, en *La Época* (Chile, 8 de abril de 1994), pág. 5 (suplemento).
- : “*El velero en la botella*”, en *La Época* (Santiago de Chile, 12 de agosto de 1995), pág. 30.
- : “*Rinconete y Cortadillo*”, en *La Época* (Santiago de Chile, 2 de septiembre de 1995), pág. 5 (suplemento).
- : “Teatro”, en *La Época* (Chile, 8 de marzo de 1996), pág. 5 (suplemento).
- : “*Así en la tierra como en el suelo*”, en *La Época* (Santiago de Chile, 20 de septiembre de 1996), pág. 5.
- : “*Winnipeg, el confín de la esperanza*”, en *La Época* (Santiago de Chile, 8 de agosto de 1997), pág. 9 (suplemento).
- : “*El velero en la botella*”, en *La Época* (Santiago de Chile, 25 de agosto de 1997), pág. 7 (suplemento).
- : “*La marejada*”, en *La Época* (Santiago de Chile, 12 de septiembre de 1997), pág. 9 (suplemento).
- : “*La cicatriz*”, en *La Época* (Santiago de Chile, 6 de febrero de 1998), pág. 14 (suplemento).
- : “*Nadie es profeta en su espejo*”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 16 de enero de 1999), pág. 5 (suplemento “El Sábado”).
- : “*El velero en la botella*”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 22 de mayo de 1999).
- : “La palabra sumergida”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 2 de septiembre de 2000), pág. 7 (suplemento “El Sábado”).
- : “*Ópera inmóvil*”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 14 de septiembre de 2001), pág. 5 (suplemento “El Sábado”).
- : “*El Desvarío*”, en *La Tercera* (1 de octubre de 2001), pág. 43.
- : “Más de Jorge Díaz”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 12 de septiembre de 2002), pág. 19 (suplemento “Guía”).
- : “De Díaz a Díaz”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 4 de octubre de 2002), pág. 19 (suplemento “Guía”).
- : “¡Qué Dios nos pille confesados!”, en *La Tercera* (10 de enero de 2004), pág. 51.
- : “Algo huele mal”, en *La Tercera* (31 de octubre de 2004), pág. 58.
- : “*El Cepillo de dientes a medio camino*”, en *La Tercera* (13 de marzo de 2005), pág. 73.
- : “Jorge Díaz existe”, en *La Tercera* (22 de enero de 2006), pág. 73.
- : “Fatiga de material, de Jorge Díaz: las lecciones de un dramaturgo”, en *La Tercera* (3 de diciembre de 2006), pág. 117.
- GUERRERO DEL RÍO, Roberto: “La Dina sube a escena”, en *Hoy* 457 (Chile, 21 de abril de 1986), pág. 40.
- GUTIÉRREZ BEROIZA: “Los de la Mancha” reunirán a Chejov y Jorge Díaz en escena”, en *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile, 30 de diciembre de 1992), pág. 35.
- : “Imagen y presencia de Anton Chejov y Jorge Díaz en la tercera edad”, en *El Diario* (5 de enero de 1993), pág. 22.
- GUTIÉRREZ SIFÓN, Roberto: “*Réquiem por un girasol* vuelve hoy a Talcahuano”, en *El Sur*

(Concepción, Chile, 26 de mayo de 1979), pág. 2.

GUZMÁN, Claudia: “El velero indestructible”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 23 de abril de 1999), pág. 6 (suplemento).

GUZMÁN BRAVO, Rosario: “Jaime Celedón estrenará con el teléfono descolgado”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 4 de julio de 1982), pág. C18.

HALTENHOFF, William: “Olores y sonidos del mundo nerudiano llenarán La Comedia”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 6 de noviembre de 1991), pág. 36.

-----: “Pablo Neruda viene volando”, en *Punto Final* 254 (Chile, 16 de diciembre de 1991), pág. 23.

-----: “Jorge Díaz actúa sobre sus propios cuentos”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 7 de enero de 1994), pág. 33.

-----: “Para beber y degustar a Jorge Díaz”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 14 de enero de 1994), págs. 18-19 (suplemento).

HANSEN, Marta: “Jorge Díaz: ‘Siempre seré extranjero’”, en *Apsi* 386 (20 de mayo de 1991), págs. 46-49.

HAYES, Bárbara: “Sin cepillo y otras zoologías”, en *La Nación* (20 de diciembre de 1992), págs. 14-15.

H.C.J.: “Mañana presentará obra”, en *El Mercurio* (Antofagasta, Chile, 3 de julio de 1978), pág. 11.

HERNÁNDEZ ROMERO, Sergio: “*Topografía de un desnudo*”, en *La Discusión* (Chillán, Chile, 3 de septiembre de 1972), pág. 3.

-----: “*El Velero en la botella*”, en *La Discusión* (Chillán, Chile, 29 de septiembre de 1977), pág. 3.

HERRERA, Manuel: “La experiencia mágica del teatro Walymai”, en *El Centro* (Talca, Chile, 30 de noviembre de 2001), pág. 2.

-----: “Con obra de Jorge Díaz combatirán el consumo de drogas en Talca”, en *El Centro* (Talca, Chile, 13 de agosto de 2002), pág. 23.

-----: “Montaje teatral del dramaturgo Jorge Díaz recorrerá el Maule”, en *El Centro* (Talca, Chile, 30 de octubre de 2004), pág. 31.

-----: “Liceo de Hualañe participará en muestra nacional de teatro escolar”, en *El Centro* (Talca, Chile, 22 de diciembre de 2005), pág. 25.

-----: “Luto en el teatro: murió el dramaturgo Jorge Díaz”, en *El Centro* (14 de marzo de 2007), pág. 29.

HERRERA, Mauricio: “Comedias unicelulares”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 9 de septiembre de 2000), pág. 3 (suplemento “Revista de Libros”).

HEUFEMANN G., Vanessa: “La odisea de Dionisia”, en *El Periódico del Sur* (Temuco, Chile, 7 de septiembre de 2002), pág. 14.

H.M.: “Con el mismo cepillo”, en *Hoy* 475 (Chile, 25 de agosto de 1986), pág. 41.

HURTADO, Pilar: “Los amores de Neruda”, en *Qué Pasa* 1106 (Chile, 22 de junio de 1992), págs. 58-59.

IBACACHE, Carlos René: “El teatro chileno y la editorial Nacimiento”, en *La Discusión* (Chillán, Chile, 11 de mayo de 1979), pág. 3.

IBACACHE, Javier: “Jorge Díaz presentó anoche antología que reúne 16 de sus principales obras”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 17 de mayo de 1996), pág. 82.

-----: “*La marejada* o cómo reactualizar el exilio”, en *La Segunda* (31 de julio de 1997), pág. 6.

-----: “Jorge Díaz publicará antología con sus últimas siete obras”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 17 de marzo de 1999), pág. 37.

-----: “Díaz, De la Parra y Galemiri escriben proyecto conjunto”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 15 de abril de 1999), págs. IV-V.

-----: “Obra de Jorge Díaz en la morgue 'es una suerte de exorcismo'”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 5 de mayo de 2000), págs. 56-57.

-----: “Sobrecogedor estreno de obra sobre el perdón y la tortura en la morgue”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 29 de mayo de 2000), pág. 38.

-----: “Maite Fernández encanta en *Santas, vírgenes y mártires*”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 24 de agosto de 2000), pág. 10.

-----: “Historias del café Tavelli inspiran próxima obra de Jorge Díaz”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 13 de noviembre de 2000), págs. 13 y 15.

-----: “Cuatro dramaturgos escribirán monólogos para Jael Unger”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 30 de mayo de 2001), pág. 35.

-----: “Obra de Jorge Díaz fue el punto más alto en muestra de dramaturgia”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 20 de julio de 2001), pág. 63.

-----: “El montaje abrirá la cartelera de verano”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 9 de noviembre de 2001), pág. 7 (suplemento “Por fin viernes”).

-----: “Cuatro obras de Jorge Díaz debutarán durante la temporada 2002”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 6 de febrero de 2002), pág. 31.

-----: “Catorce actores narrarán cuentos de Jorge Díaz cada miércoles en La Comedia”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 13 de noviembre de 2002), pág. 39.

-----: “Nueva obra de Jorge Díaz aborda prácticas de ocultamiento en casos de pedofilia”, en *La Segunda* (Chile, 9 de mayo de 2003), pág. 68.

-----: “Maité Fernández celebra 50 años de teatro, con obra de Jorge Díaz”, en *La Tercera* (Chile, 10 de junio de 2003), pág. 41.

-----: “Canción de cuna para un anarquista”, en *La Segunda* (Chile, 20 de junio de 2003), pág. 16 (suplemento “Por fin es viernes”).

-----: “Teatro Arena dedica ciclo de enero a Jorge Díaz”, en *La Segunda* (23 de diciembre de 2004), pág. 40.

-----: “Jorge Díaz más sagaz que nunca”, en *La Segunda* (11 de enero de 2006), pág. 42.

-----: “El ajuste de cuentas de Jorge Díaz y Maité Fernández”, en *La Segunda* (7 de octubre de 2006), pág. 81.

-----: “Emotivo y cargado de humor fue tributo a Jorge Díaz”, en *La Segunda* (15 de marzo de 2007), pág. 39.

IGVILA: “Cosas de... Jorge Díaz”, en *Eva 1320* (Santiago de Chile, agosto de 1970), pág. 21.

ILLANES NARANJO, Mauricio: “Ocioso y voyerista”, en *El Mercurio* (1 de agosto de 1998), pág. A11.

J.D.C.: “El público como personaje”, en *La Discusión* (Chillán, Chile, 9 de abril de 1976), pág. 3.

JEFTANOVIC, Andrea: “El Sagrado manto”, en *El Mercurio* (6 de febrero de 2004), pág. 17 (suplemento).

J.E.: “Jorge Díaz en marcha atrás”, en *Ercilla* (Santiago de Chile, 17 de marzo de 1970), pág. 73.

J.E.V. “Jorge Díaz, un chileno cotizado mundialmente”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 23 de febrero de 1968).

JIMÉNEZ V., Carolina: “Reviven *El velero en la botella*”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 21 de abril de 1999), pág. 38.

J.I.V.: “En Cuba, Alemania y Brasil estrenarán obras de Jorge Díaz clasificadas en muestra de dramaturgia”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 3 de noviembre de 1997), pág. 49.

-----: “Jorge Díaz y su obra recién estrenada, 'Insisto con las identidades disfrazadas'”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 14 de abril de 1998), pág. 43.

-----: “Díaz, Galemiri y De la Parra retoman proyecto de montaje conjunto”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 13 de octubre de 2000), pág. 68.

-----: “Benjamín Vicuña protagonizará obra de Jorge Díaz en sala La Comedia”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 23 de mayo de 2002), pág. 37.

-----: “‘El Quijote no existe’: el sagaz legado de Jorge Díaz”, en *La Segunda* (29 de junio de 2007), pág. 77.

JUNG, Julio: “Siempre estuve de acuerdo con Jorge Díaz en que yo era mal actor”, en *Las Últimas Noticias* (14 de marzo de 2007), Suplemento *Primera Fila*.

JURADO, María Cristina: “El dramaturgo disparatado” (entrevista), en *Caras* 489 (29 de diciembre de 2006), págs. 84-86.

JUSTUS: “El teatro de Jorge Díaz”, en *El Sur* (Concepción, Chile, 7 de noviembre de 1978), pág. 3.

KUTSCHER, Karin: “Náufragos sin cepillo”, en *Cauce* 212 (Santiago de Chile, 26 de junio de 1989), pág. 45.

LABRA ARAYA, Pedro: “*Piel contra piel*”, en *Cosas* 152 (Chile, 29 de julio de 1982), pág. 74.
 -----: “*Zambacanutu*”, en *Cosas* 162 (Chile, 16 de diciembre de 1982), pág. 86.
 -----: “*Ceremonia ortopédica*”, en *Cosas* 181 (Chile, 8 de septiembre de 1983), pág. 98.
 -----: “*Esplendor carnal de la ceniza*”, en *Cosas* 213 (29 de noviembre de 1984), pág. 102.
 -----: “Así por ejemplo”, en *Cosas* 267 (Santiago de Chile, 22 de diciembre de 1986), pág. 82.
 -----: “Teatro”, en *Cosas* 308 (21 de julio de 1988), pág. 98.
 -----: “Teatro”, en *Cosas* 420 (27 de octubre de 1992), pág. 170.
 -----: “*De boca en boca*”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 3 de febrero de 1994), pág. 51.
 -----: “Teatro”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 19 de mayo de 1994), pág. 31.
 -----: “Teatro”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 14 de abril de 1994), pág. 193.
 -----: “Montaje 'absurdo' especial para jóvenes”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 1 de agosto de 1995), pág. 40.
 -----: “*El velero en la botella*”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 7 de septiembre de 1995), pág. 35.
 -----: “Reflexiones tras la tormenta”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 8 de agosto de 1997), pág. 85.
 -----: “Mirarse en un espejo lúcido e incómodo”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 6 de abril de 1998), pág. 46.
 -----: “*El velero en la botella*”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 30 de abril de 1999), pág. 10 (suplemento).
 -----: “*Santas, vírgenes y mártires*”, en *Cosas* 625 (Santiago de Chile, 8 de septiembre de 2000), pág. 89.

LABRA HERRERA, Pedro: “Montajes en deuda”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 27 de enero de 2000), pág. C12.
 -----: “Comedia sobre lo senil”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 22 de mayo de 2000), pág. C16.
 -----: “Estremecedora e imprescindible”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 13 de junio de 2000), pág. C16.
 -----: “Pequeño gran momento teatral”, en *El Mercurio* (14 de agosto de 2000), pág. C13.
 -----: “Cómo no se debe hacer”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 31 de mayo de 2001), pág. C10.
 -----: “Delirio para desternillarse”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 23 de agosto de 2001), pág. C10.
 -----: “¿Humor mortis?”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 14 de julio de 2002), pág. C16.
 -----: “Ineficaz alegoría nacional”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 26 de agosto de 2002), pág. C12.
 -----: “*Oficio de tinieblas: texto lúcido y motivador*”, en *El Mercurio* (8 de enero de 2004), pág. C16.

L.A.M.: “Velero a su gusto”, en *Punto Final* 447 (Santiago de Chile, 11 de junio de 1999), pág. 23.
 -----: “Pícaras y despiadadas”, en *Punto Final* 480 (Santiago de Chile, 8 de septiembre de 2000), pág. 18.
 -----: “Crisis de madurez”, en *Punto Final* 530 (Santiago de Chile, 11 de octubre de 2002), pág. 23.

LANDAETA, Laura: “Pinto lleva la cárcel al teatro”, en *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile, 24 de julio de 2001), pág. 37.

LARRAÍN, Rosario: “*Cuida de no morir antes de tu muerte*”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 2 de noviembre de 1984), pág. 6 (suplemento).

-----: “Jaime Celedón, 'Por nuestra edad, ya no jugamos tanto en *El Cepillo de dientes*'”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 10 de agosto de 1986), pág. C13.

-----: “Luis Poirot, 'No se puede plantear la nostalgia como base de un montaje'”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 22 de agosto de 1986), pág. 3 (suplemento).

-----: “Es una obra hecha con pequeñas sutilezas, es como un largo poema”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 10 de julio de 1987), pág. 4 (suplemento).

-----: “Jorge Díaz 'la posibilidad de volver siempre está presente’”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 2 de agosto de 1987), pág. C13.

LAVÍN, Amparo: “Dramaturgo Jorge Díaz: ‘El fenómeno teatral chileno está mucho más vivo que el español’”, en *La Segunda* (15 de noviembre de 1990), pág. 31.

-----: “Jorge Díaz: ‘Mi obra será una hipótesis sobre Neruda’”, en *La Segunda* (2 de abril de 1991), pág. 45.

-----: “Un Neruda 'atomizado' en cuatro actores presentará obra de la compañía Ictus”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 13 de septiembre de 1991), págs. 56-57.

LAVÍN, Vivian: “La oración es escribir y la blasfemia es una forma de oración”, en *El Periodista* 126 (Santiago de Chile, 20 de abril de 2007), pág. 29.

LECHUGA, Luciana: “‘El Malo' defiende polémica obra de teatro ante críticas de sacerdote’”, en *Las Últimas Noticias* (2 de noviembre de 2004), pág. 12.

LEONART, Marcelo: “Profeta en nuestro propio espejo”, en *The Clinic* 201 (22 de marzo de 2007), pág. 19.

LETÉLIER, Agustín: “*Esplendor carnal de la ceniza*”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 25 de noviembre de 1984), pág. C13.

-----: “*El cepillo de dientes*”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 31 de agosto de 1986), pág. C17.

-----: “Dos experiencias”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 15 de mayo de 1988).

-----: “*Oscuro vuelo compartido*”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 24 de julio de 1988), pág. C15.

-----: “*Náufragos en el parque de atracciones*”, en *El Mercurio* (27 de mayo de 1989).

-----: “Elucidador de lo incomprensible”, en *El Mercurio* (18 de marzo de 2007), pág. E24.

LINEROS, Rocío: “Jorge Díaz, del absurdo a la narración oral”, en *La Época* (26 de mayo de 1995), págs. 4-5.

-----: “Un barco de velas que vuelve a escena”, en *La Época* (Santiago de Chile, 30 de junio de 1995), págs. 4-5 (suplemento).

-----: “Jorge Díaz: ‘He estado ausente’”, en *La Época* (Santiago de Chile, 18 de julio de 1997), págs. 8-9.

-----: “La otra cara de Jorge Díaz”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 7 de abril de 2000), págs. 8-9.

-----: “Esta obra es parte de la mesa de diálogo”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 21 de mayo de 2000), pág. C15.

LOLAS, Jazmín: “Un largo viaje hacia los sentimientos”, en *La Época* (Chile, 28 de septiembre de 1992), pág. 34.

-----: “Jorge Díaz: ‘La escritura me mantiene lejos del siquiátrico’”, en *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile, 26 de mayo de 2003), pág. 39.

LÓPEZ M., Marcelo: “Un clásico para las tablas”, en *El Observador* (16 de septiembre de 2007), pág. 24.

MACBETH, Lady: “Un minuto de locura”, en *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile 18 de agosto de 2001), pág. 36.

-----:“Utopías en el gallinero”, en *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile, 2 de septiembre de 2001), pág. 42.

-----: “Desvarío, un golpe de humor con final trunco”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 14 de septiembre de 2001), pág. 44.

-----: “Un testimonio conmovedor”, en *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile, 9 de enero de 2002), pág. 33.

MANSILLA, José: “El hombre isla”, en *El Divisadero* (20 de marzo de 2007), pág. 2.

MANSILLA, Luis Alberto: “Cuatro mujeres torturadas”, en *Punto Final* 514 (Santiago de Chile, 25 de enero de 2002), pág. 23.

MARÍN, Ximena: “Jorge Díaz recibe Premio de Artes Escénicas en España”, en *La Época* (Santiago de Chile, 4 de septiembre de 1993), pág. 35.

MARINAO, Verónica: “Chistes, amnesia y mucho bla bla”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 16 de agosto de 2001), págs. 22-23 (suplemento “Wikén”).

-----: “Hoy Díaz”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 8 de noviembre de 2001), págs. 22-23 (suplemento “Wikén”).

-----: “La muerte ronda a Jaime Celedón”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 19 de junio de 2002), pág. C12.

-----: “Teatro Nacional Cervantes montará la obra *Viaje a la penumbra*, de Jorge Díaz”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 23 de noviembre de 2002), pág. C28.

-----: “Una obra de Jorge Díaz aborda la difícil relación de la Iglesia con la pedofilia”, en *El Mercurio* (chile, 17 de diciembre de 2003), pág. C14.

-----: “Jorge Díaz prepara un libro basado en la niñez de Neruda”, en *El Mercurio* (25 de enero de 2004).

-----: “Neruda tendrá un radioteatro en España”, en *El Mercurio* (24 de junio de 2004), pág. C13.

-----: “Daniel Muñoz reivindica a Caín en obra de Jorge Díaz”, en *El Mercurio* (9 de octubre de 2004), pág. C28.

-----: “Un chileno gana premio en España”, en *El Mercurio* (28 de octubre de 2004), pág. C12.

-----: “Schlomit Baytelman hará una obra delirante”, en *El Mercurio* (4 de diciembre de 2004), pág. C26.

-----: “Jorge Díaz estrena su obra 100, según él 'otro fracaso'”, en *El Mercurio* (7 de enero de 2006), pág. C26.

-----: “Carlos Concha va en barco con una obra de Jorge Díaz”, en *El Mercurio* (10 de enero de 2007), pág. C15.

-----: “Esto no es testimonial pero sí político”, en *El Mercurio* (10 de enero de 2007), pág. C15.

-----: “Adiós al más prolífico de los dramaturgos”, en *El Mercurio* (14 de marzo de 2007), pág. C13.

MÁRQUEZ ESPARZA, Adolfo: “*Ceremonia ortopédica*”, en *La Discusión* (29 de agosto de 1987), pág. 2.

MARTÍNEZ E., Pacían: “*Réquiem por un girasol*”, en *El Sur* (Concepción, Chile, 26 de enero de 1979), pág. 3.

MATTA E., Juan Ignacio: “Obra teatral”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 9 de febrero de 1992), pág. A2.

MAYORGA, Wilfredo: “*Ligeros de equipaje*, la sutileza en escena”, en *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile, 23 de agosto de 1987), pág. 52.

-----: “Un oscuro vuelo compartido”, en *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile, 31 de julio de 1988), pág. 38.

M.C.J.: “Gallinas pensantes”, en *Caras* 350 (Santiago de Chile, 31 de agosto de 2001), pág. 177.

-----: “Nelly a la carga”, en *Caras* 361 (Santiago de Chile, 1 de febrero de 2002), pág. 97.

-----: “¿Qué te pasó, Jorge?”, en *Caras* 374 (Santiago de Chile, 2 de agosto de 2002), pág. 135.

-----: “Ambicioso revival”, en *Caras* 405 (10 de octubre de 2003), pág. 198.

MELLA URRA, Ximena: “*El Generalito* abre ciclo de teatro infantil en vacaciones de invierno”, en *El Rancaguino* (Rancagua, Chile, 15 de julio de 2007), pág. 24.

MENDOZA BELIO, Tulio Hernán: “*El lugar donde mueren los mamíferos*”, en *El Sur* (Chile, 19 de enero de 1984), pág. 2.

MENDOZA ENRÍQUEZ, Jorge: “*Mata a tu prójimo como a ti mismo*”, en *El Sur* (Concepción, Chile, 3 de diciembre de 1978), pág. 2.

MERA, Carmen: “Celedón se decidió a retomar su viejo *Cepillo*”, en *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile, 15 de agosto de 1986), pág. 2 (suplemento).

-----: “Cristi-Barril, *Ligeros de equipaje*”, en *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile, 12 de julio de 1987), pág. 50.

-----: “Te invito a mi fiesta”, en *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile, 21 de diciembre de 1990), pág. 3 (suplemento).

-----: “Los Díaz de Koltés”, en *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile, 15 de agosto de 1997), pág. 14 (suplemento).

-----: “Caos' teatral chileno en Buenos Aires”, en *La Nación* (2 de julio de 2006), pág. 53.

MEZA, Daniel: “Con *La Marejada* continúa ciclo teatral”, en *La Estrella* (Arica, Chile, 4 de mayo de 2005), pág. A25.

M.H.: “Estrenan obra de Jorge Díaz”, en *El Centro* (Talca, Chile, 8 de enero de 2002), pág. 19.

MIRANDA C., Rodrigo: “Dramaturgo Jorge Díaz estrenará nueve obras en Chile y en el extranjero en 2003”, en *La Tercera* (Chile, 20 de febrero de 2003), pág. 35.

-----: “Estrenan obra para conmemorar 30 años de la muerte de Neruda”, en *La Tercera* (Chile, 20 de junio de 2003), pág. 41.

-----: “Obra sobre el terrorismo une a Jorge Díaz y Daniel Muñoz”, en *La Tercera de la Hora* (1 de abril de 2004), pág. 33.

-----: “Jorge Díaz estrena obra sobre la soledad con Nelly Meruane”, en *La Tercera de la Hora* (Chile, 23 de abril de 2004), pág. 33.

-----: “Jorge Díaz prepara su obra teatral número 100”, en *La Tercera* (27 de octubre de 2004), pág. 37.

-----: “Jorge Díaz recrea caso Tucapel Jiménez”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 7 de octubre de 2006), pág. 87.

MONTECINOS, Yolanda: “La realidad latinoamericana en nueva obra de Jorge Díaz”, en *Ercilla* (Santiago de Chile, 4 de febrero de 1968), pág. 45.

-----: “*Introducción al elefante y otras zoologías*”, en *Ecrán 1947* (Santiago de Chile, 18 de junio de 1968), pág. 46.

-----: “Un nuevo estreno de Jorge Díaz”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 30 de mayo de 1970), pág. 15.

-----: “Teatro *Piel contra piel* o Celedón víctima de sí mismo”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 26 de julio de 1982), pág. B11.

-----: “55 noches de *Piel contra piel*”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 11 de septiembre de 1982), pág. 50.

-----: “*La pandilla del arco iris*”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 15 de agosto de 1985), pág. 30.

-----: “*La escuela refrescante* un hallazgo en el teatro infantil”, *La Nación* (Santiago de Chile, 11 de mayo de 1988), pág. 39.

-----: “*Oscuro vuelo compartido*”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 26 de julio de 1988), pág. 31; en *Negro en el Blanco* (29 de julio de 1988), pág. 8.

-----: “Arriba el telón”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 14 de octubre de 1990), pág. 11.

-----: “*El mundo es un pañuelo*”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 3 de febrero de 1991), pág. 12.

-----: “Teatro”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 1 de diciembre de 1991), pág. 41.

- : “*El jaguar azul*, estreno mundial”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 7 de diciembre de 1993), pág. 47.
- : “Los delirios de Jorge Díaz”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 22 de enero de 1994), pág. 43.
- MONZÓN, Diego Ramiro: “Los cuentos breves de Jorge Díaz”, en *El Centro* (Chile, 17 de abril de 1994), pág. 2 (suplemento).
- MORA, Carlos: “Jorge Díaz: ‘El teatro es una labor colectiva’”, en *La Nación* (29 de septiembre de 1971), pág. 16.
- MORALES A., Pablo: “De culpas y redenciones trata *La mirada oscura*”, en *MTG* (Santiago de Chile, 12 de junio de 2000), pág. 18.
- MOREIRA, César: “Montan que aborda tema de los abuelos en una casa de reposo”, en *El Rancagüino* (Rancagua, Chile, 17 de junio de 2008), pág. 14.
- MORETIC, Yerko: “*Topografía de un desnudo*”, en *El Siglo* (Santiago de Chile, 10 de septiembre de 1967).
- MOURE ROJAS, Edmundo: “*Antología subjetiva*”, en *Ercilla* 3046 (Chile, 18 de noviembre de 1996), pág. 95.
- M.R.: “La Memoria de Jorge Díaz”, en *Las Últimas Noticias* (6 de abril de 2007).
- M.S.: “Discreto es el desnudo de Shlomit Baytelman”, en *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile, 20 de agosto de 2000), pág. 41.
- MUGA, Ana: “Un mar de nostalgia”, en *El Siglo* (Chile, 5 de agosto de 1997), pág. 21.
- MUNDT, Tito: “*Liturgia para cornudos*”, en *La Tercera de la Hora* (Santiago de Chile, 7 de junio de 1970), pág. 3 (suplemento).
- MUÑOZ, Bárbara: “Jorge Díaz se suma a homenajes a Cervantes”, en *El Mercurio* (19 de febrero de 2005), pág. C22.
- MUÑOZ, Carmen Gloria: “Jorge Díaz: ‘El exilio hay que tratarlo con humor y objetivamente’”, en *La Nación* (28 de julio de 1997), pág. 29.
- : “La tierra donde nunca amanece”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 16 de enero de 1998), pág. 44.
- MUÑOZ H., Juan Antonio: “Cuatro mujeres construyen a un Pablo Neruda dividido en cuatro”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 15 de noviembre de 1991), pág. 4 (suplemento).
- : “Amores y sombra de Inés de Suárez”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 9 de octubre de 1992), pág. 10 (suplemento).
- : “El niño que quiere hacer bien las tareas”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 29 de agosto de 1993), pág. C12.
- : “Extraordinaria Maité Fernández”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 19 de agosto de 2000), pág. C18.
- : “Humor y emoción”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 18 de septiembre de 2002), pág. C13.
- MUÑOZ LAGOS, Marino: “*Topografía de un desnudo*”, en *La Prensa Austral* (Punta Arenas, Chile, 17 de abril de 1968).
- M.V.M.: “Revivimos el siglo XVII con un teatro de hoy”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 23 de octubre de 1989), pág. C10.
- : “*Pipirijaina* rescató simpleza del teatro”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 30 de octubre de 1989), pág. C15.
- M.Z.S.: “El réquiem sin girasol”, en *La Estrella de Iquique* (Iquique, Chile, 17 de agosto de 1968).
- NAVASAL, Marina de: “Jorge Díaz Gutiérrez”, en *El Rancagüino* (Rancagua, Chile, 30 de enero de 2005), pág. 11.
- NIKIFOROS, Willy: “Estreno mundial en Antofagasta”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 15 de mayo de 1993), pág. 41.
- : “Jorge Díaz: ‘Soy un tierno que disfrazo su dolor’”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 25 de

agosto de 1993), pág. 36.

-----: “Premio y estreno para Jorge Díaz”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 11 de noviembre de 1993), pág. 29.

-----: “Jorge Díaz actúa sus propios cuentos”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 7 de enero de 1994).

-----: “Jorge Díaz: ‘En España se vive una tristeza post coito’”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 21 de enero de 1994), pág. 8.

NOGUÉ, Alejandro: “El Gran niño-poeta”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 11 de junio de 2004), pág. 33.

NUÑEZ, Claudio: “*La pandilla del arcoiris*”, en *El Diario Austral* (Temuco, Chile, 4 de diciembre de 1989), pág. A18.

-----: “*Oscuro vuelo compartido*”, en *El Diario Austral* (Temuco, Chile, 10 de junio de 1990), pág. A15.

NUÑEZ, Félix: “Volvieron con éxito”, en *La Estrella* (Arica, Chile, 13 de junio de 2003), pág. A21.

OJEDA TORRES, Graciela Verónica: “Las caretas del Chile actual”, en *El Llanquihue* (Chile, 20 de julio de 1998), pág. A3.

OLMOS, Claudia: “Actores lloran la muerte del dramaturgo Jorge Díaz”, en *La Estrella* (14 de marzo de 2007), pág. 22.

OMAR: “Introducción al estudio del elefante y otras zoologías”, en *Causa 2* (Santiago de Chile, julio-agosto de 1972).

ORTÍZ, Alejandra: “*Rinconete y Cortadillo*, la magia de mezclas”, en *La Época* (Chile, 6 de junio de 1994), pág. 34.

OSSA M., Paulina: “Para reírse de las mujeres”, en *Llanquihue* (Puerto Montt, Chile, 5 de julio de 2005), pág. A15.

OTANO, Rafael: “El antiteatro”, en *Mundo'70* 1376 (Santiago de Chile, septiembre de 1970), pág. 26.

OYARZÚN, Carola: “*Pablo Neruda viene volando*”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 17 de diciembre de 1991).

-----: “Álamos en la azotea”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 12 de junio de 1992), pág. C18.

-----: “*El guante de hierro*”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 16 de octubre de 1992), pág. C22.

-----: “*De boca en boca*”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 17 de enero de 1994), pág. C15.

-----: “*El jaguar azul*”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 19 de septiembre de 1994), pág. C17.

-----: “*El velero en la botella*”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 17 de julio de 1995), pág. C19.

-----: “Exploración de mundos dramáticos”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 27 de julio de 1996), pág. 5 (suplemento).

-----: “*Así en la tierra como en el suelo*, buena cuota de humor”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 18 de septiembre de 1996), pág. C10.

-----: “*La marejada*, nostalgias revisitadas en el escenario”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 25 de agosto de 1997), pág. C13.

-----: “Versión deficiente”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 27 de agosto de 1997), pág. C10.

-----: “Jorge Díaz y los espacios provisorios”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 21 de diciembre de 1997), págs. E19-20.

-----: “La incomunicación en inglés”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 30 de marzo de 1998).

-----: “Gritos y susurros puestos en escena”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 2 de mayo de 1998), pág. C17.

-----: “*Jorge Díaz, un pez entre dos aguas*”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 17 de junio de 2000), pág. 5 (suplemento).

-----: “Teatro breve”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 7 de octubre de 2000), pág. 10 (suplemento “Revista de Libros”).

-----: “Una tradición teatral”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 2 de noviembre de 2002), pág.

5 (suplemento “Revista de Libros”).

PABLO, Marcela de: “Poderes cotidianos”, en *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile, 16 de abril de 1999), pág. 1 (suplemento).

-----: “Almas casi gemelas”, en *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile, 25 de mayo de 2001), pág. 16 (suplemento “Primera Fila”).

-----: “Nelson Villagra revuelve el gallinero”, en *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile, 24 de agosto de 2001), pág. 12 (suplemento “Primera Fila”).

PALACIOS LIRA, Sergio: “¿Hora de evasión?”, en *Análisis* 63 (Santiago de Chile, 30 de agosto de 1983), págs. 43-44.

-----: “Un estilo realista para el tema del exilio”, en *Análisis* 188 (17 de agosto de 1987), pág. 57.

-----: “Contrapunto”, en *Análisis* 225 (2 de mayo de 1988), pág. 51.

-----: “Oscuro vuelo compartido”, en *Análisis* 239 (8 de agosto de 1988), pág. 50.

PALAZUELOS, Raúl: “Eugenio Guzmán monta una obra de Jorge Díaz en La Habana”, en *El Siglo* (Santiago de Chile, 4 de diciembre de 1966), pág. 21.

PARRA, Nicanor: “Una oveja negra, canosa y calva”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 15 de septiembre de 2001), pág. 11 (suplemento “Revista de Libros”).

PASSALACQUA C., Italo: “Majadera reiteración”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 17 de julio de 1982), pág. 25.

-----: “‘Esplendor’ deprimente y confuso”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 9 de noviembre de 1984), pág. 26.

-----: “La angustia del desarraigo de *Ligeros de equipaje*”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 10 de julio de 1987), pág. 43.

-----: “Un ‘vuelo’ que no es tal”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 14 de julio de 1988), pág. 26.

-----: “Con la magia de un ‘pañuelo’ que eleva al teatro infantil”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 11 de enero de 1991), pág. 51.

-----: “La ágil y abundante espuma no deja aparecer a Neruda”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 22 de noviembre de 1991), pág. 57.

-----: “*Pablo Neruda viene volando*”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 12 de marzo de 1992), pág. 23.

-----: “Teatro con sordina da *El guante de hierro*”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 16 de octubre de 1992), pág. 55.

-----: “Mudo que habla”, en *Ercilla* 3112 (Santiago de Chile, 31 de mayo de 1999), pág. 74.

-----: “Aproblemada estructura”, en *Ercilla* 3194 (Santiago de Chile, 22 de julio de 2002), págs. 70-71.

-----: “Solitarias utopías”, en *Ercilla* 3199 (Santiago de Chile, 30 de septiembre de 2002), págs. 72-73.

PÉREZ, Floridor: “*Nestali, el niño de la lluvia*”, en *Ercilla* 3242 (24 de mayo de 2004), pág. 79.

PÉREZ VIDAL, Sonia Cecilia: “El locutorio de Jorge Díaz”, en *24 Horas* (31 de mayo de 1984), pág. 2.

PIGA T., Domingo: “Contrapunto para dos voces cansadas”, en *El Llanquihue* (Puerto Montt, Chile, 15 de junio de 2001), pág. A26.

-----: “*Canción de cuna para un anarquista*”, en *El Llanquihue* (Puerto Montt, Chile, 14 de julio de 2004), pág. A10.

PIÑA, Juan Andrés: “Jorge Díaz o la obsesión satírica”, en *Hoy* 3 (Santiago de Chile, 15 de junio de 1977), págs. 37-38.

-----: “Jorge Díaz: ceremonias para la soledad”, en *Mensaje* 275 (Santiago de Chile, diciembre de 1978), págs. 806-807.

-----: “Todos esos exilios”, en *Apsi* 210 (27 de julio de 1987), págs. 43-44.

-----: “Jorge Díaz, ese desconocido”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 9 de junio de 1996), pág. E9.

-----: “Del absurdo a la compasión”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 5 de marzo de 2000), pág. E12.

-----: “Sexo y poder”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 26 de agosto de 2001), pág. E9.

-----: “Espectáculo de emergencia”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 17 de febrero de 2002), pág. E15.

-----: “Íntimas decepciones”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 17 de noviembre de 2002), pág. E15.

POBLETE VARAS, Hernán: “*Ceremonias de la soledad*”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 18 de marzo de 1979), pág. 18.

-----: “*Del aire al aire*”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 26 de diciembre de 1993), pág. 6 (suplemento).

-----: “Conversaciones”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 15 de mayo de 1994), pág. 6 (suplemento).

PONCE DE LEÓN, Susana: “El juego como protagonista”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 7 de diciembre de 1986), pág. C15.

-----: “Jorge Díaz, 'Quiero vivir en Chile, no recibir noticias de Chile'”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 18 de enero de 1987), pág. C13.

POO, Ximena: “Jorge Díaz: Sí, soy como un cronopio”, en *La Época* (4 de julio de 1997), pág. 29.

PULGAR, Leopoldo: “Por boca de Jorge Díaz”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 25 de febrero de 1994), pág. 2 (suplemento).

-----: “Entre bufones y caza-bobos”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 30 de mayo de 1994), pág. 28.

-----: “La difícil (in) comunicación”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 16 de julio de 1995), pág. 58.

-----: “Jorge Díaz: ‘La ironía ridiculiza la conducta humana y cuestiona en lo ético’”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 2 de julio de 1997), pág. 44.

-----: “*La marejada se preestrenó en el sur*”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 16 de julio de 1997), pág. 43.

-----: “*Winnipeg, el confín de la esperanza*”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 12 de agosto de 1997), pág. 43.

-----: “*La marejada no ahoga a sus personajes*”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 22 de agosto de 1997).

-----: “Actor estadounidense traduce las obra de Díaz”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 24 de agosto de 1997), pág. 63.

-----: “Montan *El cepillo de dientes* en inglés”, en *La Hora* (Chile, 29 de enero de 1998), pág. 27.

-----: *El cepillo de dientes*, en inglés”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 24 de marzo de 1998), pág. 40.

-----: “*Nadie es profeta en su espejo*, travestis en el bar”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 23 de abril de 1998), pág. 43.

-----: “Las drogas en un *Oscuro vuelo compartido*”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 11 de agosto de 1998).

-----: “El Riel hará ciclo con obras de Jorge Díaz”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 6 de diciembre de 1998), pág. 52.

-----: “Suave navegar de *El velero en la botella*”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 24 de abril de 1999), pág. 61.

-----: “Destacarán obra de Jorge Díaz”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 17 de diciembre de 1999), pág. 55.

-----: “El teatro chileno entra al cine”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 4 de abril de 2000), pág. 38.

-----: “Alejandro Goic tiene problemas con la morgue”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 12 de

mayo de 2000), pág. 53.

-----: “La escalofriante mirada oscura”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 3 de junio de 2000), pág. 51.

-----: “Presentan dos caras del dramaturgo Jorge Díaz”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 11 de agosto de 2000), pág. 42.

-----: “Fuerza, sutileza y gracia tiene *Santas, vírgenes y mártires*”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 19 de agosto de 2000), pág. 43.

-----: “Dramaturgos evalúan al teatro chileno del siglo”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 8 de noviembre de 2000), pág. 46.

-----: “Espectáculos mezclan lo teatral con la narración oral”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 10 de noviembre de 2000), pág. 50.

-----: “Con aroma a bolero”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 19 de septiembre de 2002), pág. 29.

-----: “Las *Perversiones orales...*”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 18 de noviembre de 2002), pág. 29.

-----: “Las tablas nos presentan el absurdo chileno”, en *La Nación* (Chile, 10 de junio de 2003), pág. 29.

-----: “Morir con dignidad”, en *Punto Final* 635 (23 de marzo de 2007), pág. 22.

QUEZADA, Antonio: “Teatro UTE y un éxito en el escenario”, en *El Diario Austral* (Temuco, Chile, 22 de noviembre de 1978), pág. 2.

QUEZADA, Iván: “Los delirios de un solitario”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 23 de agosto de 2001), págs. 18-19.

R.A.E.: “Adiós al dramaturgo: Jorge Díaz escribió su misa”, en *La Nación* (15 de marzo de 2007), pág. 34.

RADRIGÁN, Flavia: “*Toda esta larga noche*”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 22 de febrero de 2001), pág. 5 (suplemento “El Sábado”).

RADRIGÁN, Juan: “Quédate donde estás, nómada”, en *La Nación* (24 de marzo de 2007), pág. 58.

RAMÍREZ HEIN, Claudia: “Cuentos de humor de Jorge Díaz que hablarán de frustración y represión”, en *El Mercurio* (19 de diciembre de 1993), pág. C16.

-----: “El gran año de Jorge Díaz”, en *La Tercera* (25 de abril de 2000), pág. 42. www.tercera.ia.cl/diario/2000/04/25/t-25.42.3a.CUL.JORGE.html (mayo de 2002).

R.C.: “Obra de Jorge Díaz se estrena en inglés”, en *La Época* (15 de marzo de 1998), pág. 36.

R.C.Q.: “Dedican festival a Jorge Díaz”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 15 de diciembre de 1997), pág. 30.

REQUENI, Antonio: “Dialogar con el pasado”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 9 de julio de 2000).

REYES F., Felipe: “*Ciertas criaturas terrestres*”, en *Mensaje* 392 (septiembre de 2004), pág. 56.

REYNA, Aníbal: “Jorge Díaz ha muerto”, en *El Siglo* (23 de marzo de 2007), págs. 26-27.

R.G.B.: “Viejo cepillo que sigue limpiando”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 14 de noviembre de 1984), pág. C11.

RIFFO, Luis: “Perversiones orales”, en *El Mercurio* (13-19 de abril de 2007), pág. 11 (suplemento “In Vite”).

RÍOS, Mónica A.: “Jorge Díaz dice mentiras”, en *El Heraldo* (Linares, Chile, 5 de octubre de 2006), pág. 2.

-----: “Bestiario de fin de siglo”, en *El Heraldo* (Linares, Chile, 14 de octubre de 2006), pág. 2.

RIOSECO, Virginia: “*La mirada oscura*”, en *Mensaje* 490 (julio de 2000), pág. 58.

RIVERO BUSTOS, Joaquín: “Jorge Díaz, el hombre que decidió morir solo”, en *Las Últimas Noticias* (18 de marzo de 2007), págs. 4-5 (suplemento).

R.L.: “Obra infantil con resultados impredecibles estrenará Teatro UC”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 9 de agosto de 1985), pág. 8 (suplemento “Wikén”).

-----: “Exitoso estreno de teatro infantil”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 11 de agosto de

1985), pág. C16.

-----: “El alma se divide entre dos tierras”, en *La Época* (Santiago de Chile, 1 de agosto de 1997), pág. 8 (suplemento).

R.N.: “*Topografía de un desnudo*”, en *El Rancagüino* (Rancagua, Chile, 4 de julio de 1972), pág. 4.

ROAS: “Jorge Díaz y su aporte”, en *El Mercurio* (Antofagasta, Chile, 3 de mayo de 1978), pág. 11.

ROBLES, Leonardo: “Teatro está de luto por partida de Jorge Díaz”, en *El Mercurio* (14 de marzo de 2007), pág. 31.

-----: “El arquitecto del teatro chileno”, en *El Mercurio* (18 de marzo de 2007), pág. 33.

ROCCO ROJAS, Ruby: “Teatro”, en *El Mercurio* (Antofagasta, Chile, 3 de junio de 1992), pág. 3.

-----: “Jaguar azul”, en *El Mercurio* (Antofagasta, Chile, 15 de octubre de 1993), pág. 3.

RODRÍGUEZ, Carmen: “Jorge Díaz, 'Sólo necesito saber que de aquí no he perdido las claves del humor'”, en *La Época* (Santiago de Chile, 18 de noviembre de 1990), pág. 12.

-----: “Dramaturgo Jorge Díaz volvió al país para trabajar en televisión y teatro”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 22 de noviembre de 1992), pág. C15.

RODRÍGUEZ, Orlando: “*El nudo ciego*”, en *El Siglo* (Santiago de Chile, 4 de abril de 1965), pág. 17.

-----: “*Americaliente*”, en *Chile Hoy* 34 (Chile, 2 de febrero de 1973), págs. 24-25.

RODRÍGUEZ, Patricio: “*Obra Santas, vírgenes y mártires se presenta en Rancagua*”, en *El Rancagüino* (Rancagua, Chile, 9 de mayo de 2001), pág. 23.

-----: “Un homenaje al teatro”, en *El Rancagüino* (Rancagua, Chile, 26 de mayo de 2001), pág. 11.

-----: “Hoy es el turno de los chicos”, en *El Rancagüino* (Rancagua, Chile, 15 de julio de 2003), pág. 23.

RODRÍGUEZ VILLOUTA, Mili: “Díaz en su balsa”, en *Apsi* 469 (7 de febrero de 1994), págs. 48-49.

-----: “Somos los extras de esa película”, en *Mensaje* 472 (septiembre de 1998), pág. 37.

ROJAS CLAVERÍA, Fernando: “Entre escritos y escritores”, en *La Región* (Coquimbo, Chile, 12 de mayo de 2006), pág. 5.

ROJAS VALDEBENITO, Wellington: “Jorge Díaz y sus escritos en la vía pública”, en *La Tribuna* (Los Ángeles, Chile, 25 de junio de 1996), pág. 3.

-----: “Jorge Díaz y su antología subjetiva”, en *La Tribuna* (Los Ángeles, Chile, 20 de julio de 1996), pág. 3.

ROJAS VALDÉS, Constanza: “Publican siete obras desconocidas del dramaturgo Jorge Díaz”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 18 de noviembre de 2013), pág. AB.

ROMÁN, Manuela: “Jorge Díaz: ‘Soy un monotemático excesivo y mi egoísmo es monstruoso’”, en *Las Últimas Noticias* (7 de febrero de 2002), pág. 35.

ROMÁN, María Eugenia: “Los últimos meses de Neruda en Chile”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 20 de junio de 1982), págs. 14-15 (suplemento).

ROMERA, Antonio R.: “*El velero en la botella*”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 15 de julio de 1962).

ROMERO, Graciela: “Divertido y mágico *Zambacanut*”, en *Vanidades* 26 (Santiago de Chile, 21 de diciembre de 1982), pág. 92.

-----: “Cuatro para un *Cepillo de dientes*, veinte años después”, en *Vanidades Continental* 20, año 26 (20 de septiembre de 1986), págs. 38-39.

ROMERO CORROTEA, J. A.: “Teatro iquequeñizado”, en *La Estrella de Iquique* (Iquique, Chile, 28 de octubre de 1982), pág. 2.

ROZAS CHÁVEZ, Andrés: “*El cepillo de dientes*”, en *El Mercurio* (Antofagasta, Chile, 13 de julio de 1981), pág. 3.

-----: “Actividad teatral y *El locutorio*”, en *El Mercurio* (Antofagasta, Chile, 17 de noviembre de 1982), pág. 2.

RUÍZ, Martín: “El inconformista Jorge Díaz”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 28 de agosto de 1993), pág. 39.

RUÍZ-TAGLE, Carlos: “El teatro de la generación del 50”, en *Qué Pasa* 412 (Santiago de Chile, 8 de marzo de 1979), págs. 54-55.

-----: “*El cepillo de dientes*”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 28 de septiembre de 1986), pág. 15.

R.V.: “Jorge Díaz estrena en la prosa breve”, en *La Época* (Santiago de Chile, 17 de mayo de 1995), pág. B15.

SABELLA, Andrés: “Este sábado”, en *El Popular* (Antofagasta, Chile, 22 de julio de 1972), pág. 4.

-----: “*El Cepillo de dientes*”, en *El Mercurio* (Antofagasta, Chile, 5 de octubre de 1979), pág. 3.

SANDOVAL, Abel: “Un comentario para dos voces cansadas”, en *La Tribuna* (Los Ángeles, Chile, 15 de septiembre de 1984), pág. 3.

SAN JUAN, Verónica: “Dramaturgo Jorge Díaz: ‘Conservaré mi soledad’”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 14 de septiembre de 1993), pág. 36.

-----: “Jorge Díaz resumido en cuatro obras”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 10 de enero de 2002), pág. C12.

-----: “Pablo Macaya enfrenta la obra más anarquista de Jorge Díaz”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 23 de julio de 2002), pág. C13.

-----: “Por qué Jorge Díaz es el dramaturgo chileno más recreado del momento”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 19 de agosto de 2002), pág. C16.

SANTÍ, Marieta: “La memoria toma forma de palabras”, en *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile, 8 de julio de 2000), pág. 41.

-----: “Éxitos de muestra teatral llegan a salas capitalinas”, en *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile, 15 de agosto de 2001), pág. 36.

-----: “Gloria Laso recuerda en el teatro sus días de encierro”, en *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile, 4 de noviembre de 2001), pág. 40.

-----: “*Nadie es profeta en su espejo*. Compañía de teatro Bufón Negro”, en www.conexiónsantiago.com (13 de marzo de 2002).

-----: “Obra sobre la pedofilia en la iglesia saca ronchas y divide al público”, en *Las Últimas Noticias* (Chile, 4 de enero de 2004), pág. 37.

-----: “Daniel Muñoz es declarado culpable”, en *Las Últimas Noticias* (Chile, 15 de octubre de 2004), pág. 11 (suplemento).

-----: “Jorge Díaz exorciza el olvido”, en *La Hora* (16 de enero de 2007), pág. 33.

SANTIZ, Raúl: “Hoy se presenta última función de *Por arte de mar*, de Jorge Díaz”, en *La Estrella* (Chile, 1 de junio de 1995), pág. 27.

SENSIBLE IMBERBE: “¿Y en qué está que no va al teatro con los niños?”, en *Fortín Mapocho* (Chile, 13 de mayo de 1990), pág. 26.

SERRANO, Margarita: “Jorge Díaz *Topografía de un desnudo*”, en *Mundo Diners Club* 59 (octubre de 1987), págs. 116-120.

SILVA V., Ana Josefa: “El desconocido mundo marginal de los drogadictos”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 15 de julio de 1988), pág. 6 (suplemento).

SOLAR, Claudio: “Barómetro de libros”, en *La Estrella* (Valparaíso, Chile, 9 de noviembre de 1968).

SOLÍS, Valeria: “Las huellas de lo lúdico”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 18 de mayo de 1996), pág. 25.

SUAZO, Héctor: “TV en trama de *Ceremonia ortopédica*”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 25 de agosto de 1987), pág. 35.

-----: “Presentan la obra *Algo para contar en Navidad*”, en *La Tercera* (Santiago de Chile, 19 de diciembre de 1988), pág. 55.

TANHNUZ, Sergio: “Díaz de gloria”, en *El Metropolitano* (Santiago de Chile, 22 de agosto de 2001), pág. 28.

-----: “Alejandro Trejo suma y sigue”, en *El Metropolitano* (Santiago de Chile, 24 de agosto de 2001), pág. 36.

-----: “El último delirio del clan Arredondo”, en *El Metropolitano* (Santiago de Chile, 6 de mayo de 2002), pág. 26.

TAPIA VIDAL, Jorge: “Trabajo honesto y laborioso mostró grupo de teatro UBC”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 24 de agosto de 1983), pág. 38.

TEATROMANIACO: “Última representación de *Réquiem por un girasol*”, en *El Sur* (Concepción, Chile, 28 de enero de 1979), pág. 2.

TRIATOMA: “*Variaciones para muertos de percusión*”, en *Última Hora* (Santiago de Chile, 4 de octubre de 1964), pág. 11.

TROY, Abelardo: “Mosaico”, en *La Discusión* (4 de septiembre de 1987), pág. 2.

ULIBARRI, Luisa: “Vuelve a Chile con una nueva ternura”, en *Clan 26* (Santiago de Chile, julio de 1982), págs. 68-70.

-----: “*Esplendor carnal de la ceniza*”, en *Mundo Diners Club 24* (noviembre de 1984), pág. 62.

-----: “*El cepillo de dientes*”, en *Mundo 46* (Santiago de Chile, septiembre de 1986), pág. 88.

-----: “Teatro”, en *Mundo Diners Club 56* (julio de 1987), págs. 79-80.

-----: “*Ligeros de equipaje*”, en *La Época* (Chile, 20 de julio de 1987), pág. 27.

-----: “Cinco días de mimos y la promesa de un regreso antes de fin de año”, en *La Época* (Chile, 1 de agosto de 1987), pág. 24.

-----: “*Ligeros de equipaje*”, en *Mundo Diners Club 58* (septiembre de 1987), págs. 82 y 84.

-----: “*Oscuro vuelo compartido*”, en *La Época* (Santiago de Chile, 3 de agosto de 1988), pág. 27.

URDINOLA, Lily: “Un nudo ciego”, en *Caras 93* (Chile, 4 de noviembre de 1991), págs. 40-42.

VALDERRAMA, José Ulises: “‘Lógica’ de Jorge Díaz”, en *La Prensa Austral* (Punta Arenas, Chile, 1 de marzo de 1979), pág. 3.

VALDÉS, Edmundo: “Defensa de la individualidad en *El cepillo de dientes*”, en *La Discusión* (Chillán, Chile, 2 de abril de 1976), pág. 3.

VALDOVINOS, Mario: “Invitación a la dramaturgia”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 18 de julio de 1998), pág. 7 (suplemento).

-----: “El apasionado acto de mirar”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 24 de abril de 1999), pág. 4 (suplemento).

-----: “Relatos interactivos”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 30 de octubre de 1999), pág. 8 (suplemento “Revista de Libros”).

-----: “Niños transterrados”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 18 de marzo de 2000), pág. 2 (suplemento).

-----: “(Per)Versiones orales”, en *El Mercurio* (8 de abril de 2007), pág. E13 (Revista de Libros).

VALENZUELA LEÓN, Cecilia: “A quedarse definitivamente en Chile volvería el recién premiado Jorge Díaz”, en *La Segunda* (Santiago de Chile, 24 de agosto de 1993), pág. 11.

VARGAS BADILLA, José: “El dramaturgo Jorge Díaz”, en *La Región* (San Fernando, Chile, 1 de octubre de 1994), pág. 3.

V.B.N.: “*El locutorio: Una obra de soledad y 2 viejos*”, en *El Mercurio* (Antofagasta, Chile, 27 de septiembre de 1982), pág. 3.

VELÁSQUEZ, Eleodora: “*Ciertas criaturas terrestres de Jorge Díaz*”, en *El Heraldo* (Linares, Chile, 4 de agosto de 2004), pág. 2.

VERA-PINTO SOTO, Iván: “Por arte de amar”, en *La Estrella* (Valparaíso, Chile, 19 de junio de 2003), pág. A10.

-----: “Humor a Díaz”, en *La Estrella* (23 de marzo de 2007), pág. A-12.

VIAL, Elena: “Juego es la palabra mágica”, en *El Mercurio* (9 de abril de 2004), pág. 6 (suplemento “Revista de Libros”).

VIDAL, Virginia: “Jorge Díaz recorrió tierras de Don Quijote”, en *El Siglo* (Santiago de Chile, 23 de

- abril de 1972), pág. 13.
- VIGORENA RAMÍREZ, Eliana: “*Topografía de un desnudo*”, en *El Rancagüino* (Rancagua, Chile, 1 de julio de 1972), pág. 2.
- VILLANUEVA, Ximena: “Jorge Díaz, el egoísta intermitente”, en *El Metropolitano* (Santiago de Chile, 9 de abril de 2000), págs. 24-25.
- : “Esperados estrenos”, en *El Metropolitano* (Santiago de Chile, 11 de mayo de 2000), pág. 33.
- VILLARROEL, Mónica: “Los cómicos de la legua llegan desde el siglo XVII”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 27 de octubre de 1989), pág. 9 (suplemento).
- : “Un dramaturgo chileno con su living en Madrid”, en *Los Tiempos* 9 (18 de enero de 1993), págs. 48-50.
- : “Dramaturgo cuenta cuentos y defensor de los impíos”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 23 de enero de 1994), pág. 34-35.
- V.M.: “Jorge Díaz tuvo la despedida que quería”, en *El Mercurio* (15 de marzo de 2007), pág. C13.
- VODANOVIC, Sergio: “*El nudo ciego*”, en *El Mercurio* (Santiago de Chile, 7 de abril de 1965), pág. 5.
- : “Pecados de juventud”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 28 de agosto de 1996), pág. 4.
- WIEGAND, Francisca: “Jorge Díaz difama a Jorge Díaz”, en *La Nación* (Santiago de Chile, 2 de mayo de 2002), pág. 37.
- ZALIASNIK, Yale: “Serenos, solitario, agónico”, en *La Época* (Chile, 17 de diciembre de 1993), págs. 4-5.
- : “Jorge Díaz y sus cuentos suben al escenario”, en *La Época* (Chile, 5 de enero de 1994), pág. 32.
- : “Publican manual para fomentar el teatro en los niños y adolescentes”, en *La Época* (Chile, 4 de junio de 1994), pág. 32.
- ZELADA MUÑOZ, Sara: “La pancora”, en *El Diario Austral* (Puerto Montt, Chile, 18 de octubre de 1990), pág. A2.

IV. BIBLIOGRAFÍA GENERAL SOBRE EL TEATRO HISPANOAMERICANO CONTEMPORÁNEO

- ACUÑA, René: *El teatro en Hispanoamérica*, La Habana, Ucar García, 1950.
- ADLER, Heidrun y Adrián HERR: *Extraños en dos patrias: teatro latinoamericano del exilio*, Madrid, Iberoamericana, 2003.
- ALPERN, Himen y José MARTEL: *Teatro hispanoamericano*, New York, The Odyssey Press, 1956.
- ANDRADE, Elba y Hilde F. CRAMSIE: *Dramaturgas latinoamericanas contemporáneas: antología crítica*, Madrid, Verbum, D. L., 2002.
- ARROM, José Juan: *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1963.
- BARLETTA, Leónidas: *Viejo y Nuevo Teatro (Crítica y Teoría)*, Buenos Aires, Editorial Futuro, 1960.
- BECCO, Horacio Jorge: *Bibliografía general de las artes del espectáculo en América Latina*, París, UNESCO, 1977.
- BOAL, Augusto: *Teatro del oprimido, y obras poéticas políticas*, Buenos Aires, La Flor, 1974.
- : *Il teatro degli oppressi: Teoria e tecnica del teatro latinoamericano*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli, 1977.
- : *Técnicas latino-americanas de teatro popular*, Sao Paulo, Hucitec, 1979.
- BONILLA PICADO, María y Stoyan VALDICH: *El teatro latinoamericano en busca de su identidad cultural*, San José, Cultur Art, 1988.
- BOUDET, Rosa Ileana: *Teatro Nuevo: una respuesta*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1983.

- BRAVO-ELIZONDO, Pedro: *Constantes dramáticas en el nuevo teatro hispanoamericano de crítica social, 1950-1970*, Tesis, University of Iowa, 1974.
- : *Teatro hispanoamericano de crítica social*, Madrid, Playor, 1975.
- : *Teatro documental latinoamericano*, México, U.N.A.M., 1982.
- BUENAVENTURA, Enrique y J. VIDAL: *Notes pour une méthode de création collective*, París, Maspero, 1972.
- CAJIAO SALAS, Teresa y Margarita VARGAS: *Women writing women : an anthology of Spanish-American theatre of the 1980s*, Albany, State University of New York Press, 1997.
- CARBALLO, Emmanuel: *Protagonistas de la literatura hispanoamericana del Siglo XX*, México, U.N.A.M., 1986.
- CASAS, Myrna: *Teatro de la vanguardia*, Lexington, Mass, D.C. Heath & Company, 1975.
- CASTAGNINO, Raúl Héctor: *Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano contemporáneo*, Buenos Aires, Nova, 1974.
- CHOCRÓN, Isaac: *Tendencias del teatro contemporáneo*, Caracas, MAV, 1968.
- COLECCHIA, Francesca y Julio MATAS: *Selected Latin American One-Act Plays*, Pittsburgh, Univ. of Pittsburgh Press, 1973.
- CORTÁZAR, Julio: "América Latina: exilio y literatura", en *Araucaria de Chile* 10 (1980), págs. 59-66.
- CROISSANT, Albert: *Teatro hispanoamericano: tres piezas*, New York, Harcourt, Brace & World, 1965.
- : *Historia del teatro hispanoamericano. Siglos XIX y XX*, México, Ediciones de Andrea, 1966.
- : *Investigaciones recientes en el teatro hispanoamericano*, Austin, LatinAmerican Research Review, 1967.
- : *Ensayos sobre el teatro hispanoamericano*, México, Sep/Setentas, 1975.
- : *Perfil generacional del teatro hispanoamericano (1894-1924): Chile, México, El Río de la Plata*, Ottawa (Canadá), Girol, 1993.
- DAUSTER, Frank N. Y Luis LEAL: *Literatura de Hispanoamérica*, New York, Harcourt, Brace & World, 1970.
- DAUSTER, Frank N. y Leon F. LYDAY: *En un acto. Nueve piezas hispanoamericanas*, New York, D. Van Nostrand Company, 1974.
- DAUSTER, Frank N., Leon F. LYDAY y George WOODYARD: *9 dramaturgos hispanoamericanos. Antología del teatro hispanoamericano*, Ottawa (Canadá), Girol Books, 1979.
- DOYLE, Henry Grattan: *A Tentative Bibliography of the Belles-Lettres fo the Republics of Central America*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1935.
- EIDELBERG, Nora: *Teatro experimental hispanoamericano, 1960-1980. La realidad social como manipulación*, Minnesota, Institute for the Study of Ideology and Literature, 1985.
- ELLIOTT, Norma Jean: *Spanish American contemporary theatre, 1959-1970*, Ann Arbor (Michigan), University Microfilms International, 1986.
- ESPINA, Antonio: *Las mejores escenas del teatro español e hispanoamericano:(desde sus orígenes hasta la época actual)*, Madrid, Aguilar, 1956.
- ESPINOSA, Carlos: *Teatro latinoamericano en un acto*, La Habana, Casa de lasAméricas, 1986.
- FINCH, Mark Steven: *An annotated bibliography of recent sources on Latin American Theatre: general section, Argentina, Chile, Mexico and Peru*, Ann Arbor (Michigan), University Microfilms International, 1986.
- FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la y Julia AMEZÚA: *Diccionario del teatro iberoamericano*, Salamanca, Almar, 2002.
- GAGEY, Edmond: *40 años de teatro americano*, Buenos Aires, Ediciones Losange, 1955.

- GÁLVEZ ACERO, Marina: *Poesía y teatro de Hispanoamérica en el siglo XX*, Madrid, Cincel, 1981.
 -----: *El teatro hispanoamericano*, Madrid, Taurus, 1988.
- GARCÍA, Luis Alberto: *Teatro latinoamericano: dos obras de creación colectiva*, Cuba, Casa de las Américas, 1978.
- GARZÓN CÉSPEDES, Francisco (ed.): *Recopilación de textos sobre el teatro hispanoamericano de creación colectiva*, La Habana, Casa de las Américas, 1975.
 -----: *El teatro latinoamericano de creación colectiva*, La Habana, Casa de las Américas, 1978.
- GAZARIAN GAUTIER, Marie-Lise: *Interviews with Latin American writers*, Illinois, Dalkey Archive Press, 1992.
- GIELLA, Migue Ángel: *De dramaturgos: teatro latinoamericano actual*, Buenos Aires, Corregidor, 1994.
- GIORDANO, Enrique: *La teatralización de la obra dramática. De Florencio Sánchez a Roberto Arlt*, México, Premiá, 1982.
- GRISMER, Raymond L.: *Bibliography of the Drama of Spain and Spanish America*, Minneapolis, Burgess Beckwith Inc., 1967.
- GROPP, Arthur Eric: *A Bibliography of Latin American Bibliographies*, Metuchen, New Jersey, Scarecrow Press, 1968.
- GROSSMANN, Rudolf: *El autor y el público hispanoamericano: Esbozo de una sociología literaria*, Rosario, Ministerio de Educación. Universidad Nacional del Litoral. Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Información, 1940.
- GUERRERO DEL RIO, Eduardo: *El teatro hispanoamericano en Madrid desde 1939 hasta nuestros días*, Tesis, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1986.
- GUTIERREZ, Sonia: *Teatro social y cambio social en América Latina. Panorama de una experiencia*, San José de Costa Rica, Editorial Universitaria Centroamericana, 1979.
- GUTKIN, Adolfo: "Teatro de creación colectiva: reflexiones y experiencias", en Francisco Garzón Céspedes (ed.): *Recopilación de textos sobre el teatro hispanoamericano de creación colectiva*, La Habana, Casa de las Américas, 1975.
- HEBBLETHWAITE, Frank P.: *A Bibliographical Guide to the Spanish American Theatre*, Washington, Pan American Union, 1969.
- HERAS, Guillermo: "El exilio latinoamericano en España", en Heidrum Adler y Adrián Herr: *Extraños en dos patrias*, Madrid, Iberoamericana, 2003.
- HYMEN Alpern y José MARTEL: *Teatro hispanoamericano*, New York, The Odyssey Press, 1956.
- JACKSON, Mary H. y Edenia GUILLERMO STOKIE: *El Teatro hispánico. Three Contemporary Plays for Intermediate Students of Spanish*, Illinois, National Textbook Co., 1972.
- JARAMILLO, María Mercedes y Mario YEPES: *Antología crítica del teatro breve hispanoamericano. 1948-1993*, Medellín, Editorial Universitaria de Antioquia, 1997.
- JEHENSON, Myriam Yvonne: *Latin-American women writers: class, race and gender*, Albany, State University of New York Press, 1995.
- JONES, Cecil Knight: *A Bibliography of Latin American Bibliographies*, Washington D. C., United States Government Printing Office, 1942.
- JONES, Willis Knapp: *Latin American Writers in English Translation: A Tentative Bibliography*, Washington D. C., Pan America Union, 1944.
 -----: *El drama en las Américas. Algunas diferencias*, Guayaquil, Publicaciones de la Universidad de Guayaquil, 1946.
 -----: *Antología del teatro hispanoamericano*, México, Antologías Studium, 1948.
 -----: *Breve historia del teatro latinoamericano*, México, Ediciones de Andrea, 1956.
 -----: *Antología del teatro hispanoamericano*, México, Ediciones de Andrea, 1959.
- LEE, Nina: *Selections from South American Plays*, Dallas (Texas), Banks Upshaw, 1948.
- LUZURIAGA, Gerardo y Richard REEVE: *Los clásicos del teatro hispanoamericano*, México, F.C.E., 1975.

- LYDAY, Leon F. y George W. WOODYARD: *A bibliography of Latin American Theatre Criticism 1940-1974*, Austin, Institute of Latin American Studies. The University of Texas, 1976.
- MARTÍNEZ, Gilberto: *Hacia un teatro dialéctico. Ensayo de teoría y práctica del hecho teatral*, Medellín, Editorial Lealon, 1979.
- MATAMORO, Blas: “Panorama político social de la década de los añosdespiadados”, en Osvaldo Pellettieri: *El teatro latinoamericano de los 70*, Corregidor, Buenos Aires, 1995, págs. 57-64.
- MAURICIO, Julio, Augusto BOAL y Linder BRESSAN: *Teatro latinoamericano de agitación*, La Habana, Casa de las Américas, 1972.
- MELÉNDEZ, Priscilla: *El Espejo en las tablas: teatralidad y autoconciencia en el teatro hispanoamericano contemporáneo*, Ann Arbor (Michigan), U.M.I., Dissertation Information Service, 1988.
- : *La dramaturgia hispanoamericana contemporánea: teatralidad y autoconciencia*, Madrid, Pliegos, 1990.
- MENÉNDEZ QUIROA, Leonel: *Hacia un nuevo teatro latinoamericano*, San Salvador, UCA Editores, 1977.
- MIRLAS, León: *Panorama del teatro contemporáneo*, Buenos Aires, Editorial Abreil, 1987.
- MIRZA, Roger: “La escena contemporánea: entre la ambigüedad y la fragmentación de las identificaciones”, en Osvaldo Pellettieri: *Itinerarios del teatro latinoamericano*, Galerna, Buenos Aires, 2000, págs. 23-31.
- MOLLÁ, Juan: *Teatro español e iberoamericano en Madrid 1962-1991*, Boulder, (Colorado), Society Spanish and Spanish-American studies, 1993.
- MONLEÓN, José: *América Latina: teatro y revolución*, Caracas, Ateneo de Caracas, 1978.
- : “Creación colectiva: la pasión de los setenta”, en *La Escena Latinoamericana* 4 (1990), págs. 1-10.
- MONLEÓN, José y Miguel Ángel GIELLA: “Teatro latinoamericano: entre la política y el arte”, en *La Escena Latinoamericana* 4 (1990), págs. 67-71.
- MONNER SANS, José M.: *Panorama del Nuevo teatro*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1942.
- MORGADO, Benjamín: *Treinta años de teatro hispanoamericano*, México, Editorial Moderna, 1941.
- NEGLIA, Erminio G.: *Pirandello y la dramática rioplatense*, Firenze, Valmartina Editore per il Consiglio Nazionale delle Ricerche, Centro de Ricerche per L´America Latina, 1970.
- : *Aspectos del teatro moderno hispanoamericano*, Bogotá (Colombia), Stella, 1978.
- : “La ambigüedad en el teatro hispanoamericano y el problema del lenguaje”, en *El hecho teatral en Hispanoamérica*, Roma, Bulzoni, 1985, págs. 77-83.
- : *Medio siglo de teatro latinoamericano: una bibliografía*, Mississauga (Canadá), Silcan House, 1997.
- OBREGÓN, Osvaldo: *Teatro latinoamericano: un caleidoscopio cultural (1930-1990)*, Perpignan, CRILAUP, Presses universitaires de Perpignan, 2000.
- OCHSENIUS, Carlos, Maricruz DÍAZ, Miguel RUBIO y Roberto VEGA: *Práctica teatral y expresión popular en América Latina*, Buenos Aires, Ediciones Paulinas, 1988.
- ORDAZ, Luis: *El teatro en el Río de la Plata. Desde sus orígenes a nuestros días*, Buenos Aires, Leviatán, 1957.
- ORDAZ, Luis y Erminio G. NEGLIA: *Repertorio selecto de teatro hispanoamericano contemporáneo*, Caracas, Giannelli, 1980.
- PASQUARIELLO, Antonio M.: *Bibliografía general de la literatura hispanoamericana*, Buenos Aires, Reunidas, 1954.
- PAVIS, Patrice: *Diccionario de teatro*, Barcelona, Paidós, 1983.
- PELLETTIERI, Osvaldo: *El teatro y su mundo: estudios sobre teatro argentino e iberoamericano*, Buenos Aires, Galerna, 1992.

- : *Teatro y teatristas: estudios sobre teatro argentino e iberoamericano*, Buenos Aires, Galerna, 1992.
- : *De Bertold Brecht a Ricardo Monti: teatro en lengua alemana y teatro argentino (1900-1994)*, Buenos Aires, Galerna, 1994.
- : *De Lope de Vega a Roberto Cossa: teatro español, iberoamericano y argentino*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1994.
- : “La modernidad dramática y teatral latinoamericana”, en *El teatro latinoamericano de los 70*, Corregidor, Buenos Aires, 1995, págs. 21-53.
- : *El teatro y los días: estudios sobre teatro argentino e iberoamericano*, Buenos Aires, Galerna, 1995.
- : *El teatro y sus claves: estudios sobre teatro argentino e iberoamericano*, Buenos Aires, Galerna, 1996.
- : *Pirandello y el teatro argentino (1920-1990)*, Buenos Aires, Galerna, 1997.
- : *El teatro y su crítica [V Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, Buenos Aires, agosto de 1996]*, Buenos Aires, Galerna, 1998.
- : *Indagaciones sobre el fin de siglo (teatro iberoamericano y argentino) [VII Congreso de Teatro Iberoamericano y Argentino, Buenos Aires, agosto de 1998]*, Buenos Aires, Galerna, 2000.
- : *Tradición, modernidad y posmodernidad [VI Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, Buenos Aires, agosto de 1997]*, Buenos Aires, Galerna, 2000.
- : *Itinerarios del teatro latinoamericano*, Buenos Aires, Galerna, 2000.
- PELLETTIERI, Osvaldo y Eduardo ROVNER: *La puesta en escena en Latinoamérica: teoría y práctica teatral*, Buenos Aires, Galerna, 1996.
- : *La dramaturgia en Iberoamérica: teoría y práctica teatral*, Buenos Aires (Argentina), Galerna, Getea-Citi, 1998.
- PERALES, Rosalina: *Teatro hispanoamericano contemporáneo (1967-1987)*, México, Gaceta, 1989-1993, 2 vols.
- PEREIRA POZA, Sergio: “Principales direcciones del teatro latinoamericano actual”, en Osvaldo Pelletieri: *Tradición, modernidad y posmodernidad [VI Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, Buenos Aires, agosto de 1997]*, Buenos Aires, Galerna, 2000.
- PIANCA, Marina: *El teatro latinoamericano frente a la historia: 1959-1980*, Ann Arbor (Michigan), University Microfilms International, 1987.
- : *Testimonios de teatro latinoamericano*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1991.
- QUINTO, José María de: *El teatro iberoamericano en la década de los sesenta y otros escritos sobre el arte dramático*, Murcia, Escuela Superior de Arte Dramático, 2000.
- RETAMAL MAUREIRA, Romualdo: *Aproximación al estudio del mito en el teatro iberoamericano*, Ann Arbor (Michigan), U.M.I., Dissertation Information Service, 1996.
- RETES BISETTI, Rogel: *El último mutis: Memorias de 58 años de teatro en Perú, Chile, Argentina, Uruguay y Bolivia*, Santiago de Chile, Talleres Gráficos “La Nación”, 1961.
- RIPOLL, Carlos y Andrés VALDESPINO: *Teatro hispanoamericano: antología crítica*, New York, Anaya, 1972.
- RIVAS, Esteban: *Carlos Solórzano y el teatro hispanoamericano*, México, Sociedad Cooperativa Impresos Anáhuac, 1970.
- RIZK, Beatriz J.: *El nuevo teatro latinoamericano: una lectura histórica*, Minneapolis, Prisma Institute, 1987.
- : *Posmodernismo y teatro en América Latina: teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*, Madrid, Iberoamericana, 2001.
- RODRÍGUEZ, Orlando y Carlos Miguel SUÁREZ RADILLO: *Teatro contemporáneo hispanoamericano*, Madrid, Escelicer, 1971.

- ROJO DE LA ROSA, Grínor: *Los orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo*, Valparaíso, Ediciones Universitarias, 1972.
- ROSTER, Peter J. y Mario A. ROJAS: *De la colonia a la postmodernidad: teoría teatral y crítica sobre el teatro latinoamericano*, Buenos Aires, Galerna, 1992.
- SÁINZ DE MEDRANO, Luis: *El teatro hispanoamericano contemporáneo*, Madrid, Universidad Complutense, 1978.
- SASTRE, Alfonso: *Teatro latinoamericano de agitación*, La Habana, Casa de las Américas, 1972.
- SAZ, Agustín del: *Teatro social hispanoamericano*, Barcelona, Labor, 1967.
- : *Teatro hispanoamericano*, Barcelona, Labor, 1967.
- SOLE, A. Carlos: *Latin American Writers*, New York, Charles Scribner's Sons, 1989.
- SOLÓRZANO, Carlos: *Teatro latinoamericano del siglo XX*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1961.
- : *El teatro hispanoamericano contemporáneo*, México, F.C.E., 1970.
- : *El teatro breve hispanoamericano contemporáneo*, Madrid, Aguilar, 1970.
- : *El teatro actual latinoamericano (Antología)*, México, Ediciones De Andrea, 1972.
- SUÁREZ RADILLO, Carlos Miguel: "Tema y problema en el teatro hispanoamericano", en *Cuadernos Hispanoamericanos* 138 (junio de 1961), pp. 394-400.
- : *Temas y estilos en el teatro hispanoamericano contemporáneo: una experiencia radiofónica de difusión teatral*, Zaragoza, Litho Arte, 1975.
- : *Lo social en el teatro hispanoamericano contemporáneo*, Caracas, Equinoccio, 1976.
- TAYLOR, Diana: *Theatre of crisis drama and politics in Latin America*, Lexington, Ky., University Press of Kentucky, 1991.
- TORO, Fernando de y Alfonso de TORO: *Hacia una nueva crítica y un nuevo teatro latinoamericano*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1993.
- : *Acercamientos al teatro actual (1970-1995)*, Madrid, Iberoamericana, 1998.
- TORO, Alfonso de: *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual: hibridez, medialidad, cuerpo*, Madrid, Iberoamericana, 2004.
- TORO, Alfonso de y Klaus PÖRTL: *Variaciones sobre el teatro latinoamericano (Tendencias y perspectivas)*, Madrid, Iberoamericana, 1996.
- TORO, Fernando de y Peter ROSTER: *Bibliografía del teatro hispanoamericano contemporáneo (1900-1980)*, Frankfurt am Main, Verlag, 1985.
- TORO, Fernando de: *Semiótica y teatro latinoamericano*, Buenos Aires, Galerna, 1991.
- : *Intersecciones. Ensayos sobre teatro*, Frankfurt, Vervuert-Iberoamericana, 1999.
- TORRES, Guillermo de: "Nuevas direcciones del teatro", en *Atenea. Revista Trimestral de Ciencias, Artes y Letras* 299 (mayo de 1950), págs. 125-135.
- USIGLI, Rodolfo: *Itinerario del autor dramático*, México, La Casa de España en México, 1940.
- : *Ideas sobre el teatro*, México, Instituto Mexicano de Cultura, 1969.
- VALENZUELA, Victor M.: *Contemporary Latin American Writers*, Madrid, Las Américas, 1971.
- VERSÉNYI, Adam: *Theatre in Latin America: religion, politics and culture from Cortés to 1980s*, Cambridge, University Press, 1993.
- : *El teatro en América Latina*, Cambridge, University Press, 1996.
- VILLEGAS, Juan: *La interpretación de la obra dramática*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1971.
- : *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*, Minneapolis (Minnesota), The Prisma Institute, 1988.
- : *Para un modelo de historia del teatro*, California, Ediciones Gestos, 1997.
- VV. AA.: *Teatro y universidad: una reunión de directores escénicos latinoamericanos*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1959.
- : *El Teatro en Iberoamérica: memoria* (del duodécimo Congreso celebrado en la ciudad de México los días 30, 31 de agosto y 1 y 2 de septiembre de 1965), México, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1966.

- : *Caminos del teatro latinoamericano*, La Habana, Casa de las Américas, 1973.
- : *Teatro latino americano: 10 atti di 8 autori d'avanguardia*, Roma, Istituto Italo-Latino Americano, 1974.
- : *Teatro breve hispanoamericano: 8 obras completas*, Río Piedras (Puerto Rico), Edil, 1978.
- : *Teatro latinoamericano. Dos obras de creación colectiva*, La Habana, Casa de las Américas, 1978.
- : *Recopilación de textos sobre el teatro latino americano de creación colectiva*, La Habana, Casa de las Américas, 1978.
- : *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo veinte*, Buenos Aires, Galerna, 1989.
- : *Quien es quién en el teatro y el cine español e hispanoamericano*, Barcelona, Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, 1991.
- : *Teatro de muñecos en Hispanoamérica*, Bilbao, Ayuntamiento, Área de cultura y turismo: Centro de documentación de títeres, 1995.
- WEISS, Judith: *Latin American Popular Theatre*, Albuquerque, University of New México Press, 1993.
- WILLIAMS, Raymond L.: *Teatro del siglo XX [Material gráfico proyectable]*, Madrid, La Muralla, 1982.
- ZAYAS DE LIMA, Perla: *Mitos en el teatro latinoamericano*, Buenos Aires, Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1995.

V. BIBLIOGRAFÍA SOBRE EL TEATRO CHILENO CONTEMPORÁNEO

- ABASCAL BRUNET, Manuel: *Apuntes para la historia del teatro en Chile: La Zarzuela Grande*, Santiago de Chile, Imprenta Universitaria, 1940.
- AGUILÚ DE MURPHY, Raquel: *Los textos dramáticos de Virgilio Piñeda*, Madrid, Pliegos, 1989.
- ALLENDE, Erwin Rau: "Breve reseña histórica del teatro aficionado chileno", en *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano* 13 (mayo-agosto de 1972), págs. 86-89.
- ALONE: *Historia personal de la literatura chilena*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1954.
- ÁLVAREZ, Pablo: *7 muestras, 7 obras: teatro chileno actual*, Santiago, LOM Ediciones, 2001.
- ADLER, Heidrun y George WOODYARD: *Resistencia y poder. Teatro en Chile*, Madrid, Iberoamericana, 2000.
- ANDRADE, Elba Magally: *Teatro e ideología social cristiana durante los sesenta en Chile*, Ann Arbor (Michigan), U.M.I., Dissertation Information Service, 1988.
- ANDRADE, Elba Magally y Walter FUENTES: *Teatro y dictadura en Chile: Antología crítica*, Santiago de Chile, Documentas, 1994.
- BALBOA ECHEVERRÍA, Miriam: "Historia y representación en Chile: la voz de Isidora Aguirre", en *Asociación Internacional de Hispanistas, Actas X* (1989), págs. 421-427.
- BENAVENTE, David: "Teatro chileno post-golpe", en *Ictus*, David Benavente y T.I.T.: *Pedro, Juan y Diego; Tres Marías y una Rosa*, Santiago de Chile, CESOC, 1989, págs. 177-319.
- BOUDON, Jacqueline: *El teatro de Fernando Debesa*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1980.
- BOYLE, Catherine M.: *Chilean Theater: 1973-1985. Marginality, Power, Selfhood*, Cranbury, Associated University Presses, 1992.
- BRAVO-ELIZONDO, Pedro: "Reseña actual del teatro en Chile", en *Literatura chilena en el exilio* 4 (1977), pág. 15.
- : "Teatro social-popular en Chile: 1971-1973", en *Literatura Chilena en el Exilio* I, 2 (abril de 1977), págs. 2-3.
- : "Sobre el teatro aficionado en Chile 1973-1979", en *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano* 49 (1981), págs. 88-94.

- : *La dramaturgia de Egon Wolff: interpretaciones críticas (1971-1981)*, Santiago de Chile, Nascimento, 1985.
- : *Cultura y teatro obreros en Chile, 1900-1930 (Norte Grande)*, Madrid, Michay, 1986.
- : “Ictus de Chile y sus 45 años de existencia”, en *Latin American Theatre Review* (fall 2002), págs. 147-150.
- BRUNET CORREA, Mónica: *Diez obras de Alejandro Sieveking*, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1976.
- BRUNNER, José Joaquín: *La cultura autoritaria en Chile*, Santiago de Chile, FLACSO, 1984.
- CAJIAO SALAS, Teresa: *Temas y símbolos en la obra de Luis Alberto Heiremans*, Santiago de Chile, Fundación “Luis Alberto Heiremans”, 1970.
- CÁNEPA GUZMÁN, Mario: *Historia de los teatros universitarios*, Santiago de Chile, Ediciones Mauro, 1955.
- : *El teatro en Chile. Desde los indios hasta los teatros universitarios*, Santiago de Chile, Editorial Arancibia Hnos., 1966.
- : *Gente de teatro: Desde Camilo Henríquez hasta Jorge Díaz*, Santiago de Chile, Arancibia Hermanos, 1969.
- : *El teatro obrero y social en Chile*, Santiago de Chile, Ministerio de Educación, 1971.
- : *Historia del teatro chileno*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria Técnica del Estado, 1974.
- CANOVAS, Rodrigo: *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán: Literatura chilena y experiencia autoritaria*, Santiago de Chile, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 1986.
- CASTEDO-ELLERMAN, Elena: *El teatro chileno de mediados del siglo XX*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1982, págs. 13-29.
- CELEDÓN, Jaime: “El Ictus ha dicho: ¡Basta!”, en *Conjunto* 3, N° 7 (1968), págs. 82-83.
- CONTRERAS, Marta, Patricia HENRÍQUEZ y Adolfo ALBORNOZ: *Historias del teatro de la Universidad de Concepción*, Concepción, Universidad de Concepción, 2003.
- COSTAMAGNA, Alejandra: “Apuntes sobre el teatro chileno en la década del 60: testimonios de cuatro protagonistas”, *Anuario de Postgrado* n° 2 (1997).
- CUADRA, Fernando: “Un clásico del teatro chileno, *La viuda de Apablaza*”, en *Boletín de la Academia Chilena de Bellas Artes* 2 (1989), págs. 13-39.
- DARRIGRANDI NAVARRO, Claudia: *Dramaturgia y género en el Chile de los sesenta*, Santiago de Chile, Dibam, 2001.
- DÁVILA, David: *The life and theater of Gabriela Röepke*, Cincinnati, University of Cincinnati, 1973.
- DE LA PARRA, Marco Antonio y María de la Luz HURTADO: “El nuevo teatro chileno”, en *La Escena Latinoamericana* 3 (1989), págs. 37-42.
- DÍAZ, Jorge: “Ictus, algunas consideraciones”, en *Conjunto* 3, N° 7 (1968), págs. 81-82.
- : “40 años de la consolidación de un proyecto: Ictus y el Teatro La Comedia”, en VV.AA.: *Ictus: La palabra compartida*, Santiago de Chile, Editorial Don Bosco-Edebé, 2002, Tomo II, págs. 50-56.
- : “El Ictus, una aventura aún inconclusa”, *Teatrae* 6 (invierno-primavera de 2002), págs. 50-56.
- Diccionario de la literatura latinoamericana. Chile*, Washington, Unión Panamericana, D.C., 1958.
- DORFMAN, Ariel: “Teatro en los campos de concentración chilenos”, en *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano* 38 (1978), págs. 3-34.
- DURÁN-CERDÁ, Julio: *Siete piezas teatrales en un acto*, Santiago de Chile, Editorial del Pacífico, 1956.
- : *Panorama del teatro chileno (1842-1959)*, Santiago de Chile, Editorial del Pacífico, 1959.
- : *Repertorio del teatro chileno: Bibliografía, obras inéditas y estrenadas*, Santiago de Chile, Edit. Universitaria S.A., 1962.
- : *Teatro chileno moderno*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1963.
- : *El teatro chileno de nuestros días*, Santiago de Chile, Aguilar, 1970.

- ECHEVERRÍA, Mónica: “Nace una criatura desnutrida y rebelde”, en VV.AA.: *Ictus: La palabra compartida*, Santiago de Chile, Editorial Don Bosco-Edebé, 2002, Tomo II, págs. 7-11.
- ESCUADERO, Alfonso María: *Apuntes sobre el teatro en Chile*, Santiago de Chile, Editorial Salesiana, 1967.
- FERNÁNDEZ, Teodosio: *Apuntes para una historia del teatro chileno: los teatros universitarios (1941-1973)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1976.
- : *El teatro chileno contemporáneo: (1941-1973)*, Playor, Madrid, 1982.
- : “José Ricardo Morales frente al teatro chileno”, en *Anthropos: Revista de documentación científica de la cultura* 133 (junio de 1992), págs. 49-52.
- FOSTER, D. W.: *Chilean Literature: A Working Bibliography of Secondary Sources*, Boston, G. K. Hall and Co., 1978.
- FRONTAURA, Rafael: *Trasnochadas. Anecdotario del teatro y la noche santiaguina*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1957.
- GARCÍA VILLEGAS, René: *Soy testigo. Dictadura, tortura, injusticia*, Santiago de Chile, Amerinda, 1990.
- GIORDANO, Enrique: “La escritura dramática de Juan Radrigán”, en Osvaldo Pellettieri: *El teatro latinoamericano de los 70*, Buenos Aires, Corregidor, 1995, págs. 215-232.
- GOMÁRIZ, Enrique: “Chilenos en el exilio: Teatro de resistencia”, en *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano* 33 (julio-septiembre de 1977), págs. 86-88.
- GÓMEZ, Marina: *María Asunción Requena y su creación teatral*, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1985.
- GRIFFERO, Ramón: “El teatro chileno al fin de siglo”, en Heidrun Adler y George Woodyard: *Resistencia y poder. Teatro en Chile*, Iberoamericana, Madrid, 2000, págs. 133-143.
- GUERRERO DEL RÍO, Eduardo: “Teatro chileno en Madrid”, en David Valjalo: *Teatro chileno: dentro, fuera*, Madrid, Ediciones La Frontera, 1986, págs. 58-60.
- : “Ictus”, en David Valjalo: *Teatro chileno: dentro, fuera*, Madrid, Ediciones La Frontera, 1986, pág. 67.
- : “El teatro chileno en el exilio”, en *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1988, págs. 104-106.
- : “La creatividad a escena (Teatro chileno de los ochenta)”, en Alfonso de Toro y Klaus Pörtl: *Variaciones sobre el teatro latinoamericano*, Madrid, Iberoamericana, 1996, págs. 85-102.
- : *Acto único. Dramaturgos en escena*, Santiago de Chile, RIL Editores, 2001.
- GUZMÁN, Delfina y Nissim SHARIM: “Ictus y la creación colectiva: Un cambio de piel”, en *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1988, págs. 101-103.
- HEIREMANS, Luis Alberto: “La creación personal y el trabajo en equipo en la dramaturgia chilena actual”, en *Atenea. Revista Trimestral de Ciencias, Artes y Letras* CXXXI, 380-381 (abril-septiembre de 1958), págs. 199-205.
- : *Teatro completo*, Santiago de Chile, RIL Editores, 2002.
- HEIREMANS, Luis Alberto, Isidora AGUIRRE y Irma CÉSPED: *Teatro chileno contemporáneo*, Santiago, Santillana, 1998.
- HERNÁNDEZ, Roberto: *Los primeros teatros de Valparaíso y el desarrollo general de los espectáculos públicos*, Valparaíso (Chile), Imprenta San Rafael, 1928.
- HURTADO, M^a de la Luz: *Transformaciones del teatro chileno en la década del 70*, Buenos Aires, Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística, 1980.
- : *Teatro chileno de la crisis institucional: 1973-1980. (Antología crítica)*, Minneapolis, Minnesota Latin American Series, University of Minnesota Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística, 1982.

-----: “Transformaciones del teatro chileno en la década del 70”, en M^a de la Luz Hurtado, Hernán Vidal y Carlos Ochsenius: *Teatro chileno de la crisis institucional, 1973-1980: Antología crítica*, Santiago de Chile, Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística, 1982.

-----: *Sujeto social y proyecto histórico en la dramaturgia chilena actual*, Santiago de Chile, CENECA, 1983.

-----: *Teatro y sociedad chilena: la dramaturgia de la renovación universitaria entre 1950 y 1970*, Santiago de Chile, Escuela de Teatro, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1986.

-----: “1973-1987: Un nuevo contexto, el gobierno militar”, en *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1988, págs. 88-100.

-----: “Presencia del teatro chileno durante el gobierno militar”, en *Cuadernos Hispanoamericanos* 482-483 (agosto-septiembre de 1990), págs. 149-160.

-----: “Transformaciones y rupturas del lenguaje en el teatro chileno de la dictadura a la democracia”, en Garretón Manuel, Saúl Sosnowski y Bernardo Subercaseaux (eds.): *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*, Santiago de Chile, F.C.E., 1993, págs. 71-87.

-----: “Teatro y sociedad chilena. La dramaturgia de la renovación universitaria entre 1950 y 1970”, en *Apuntes* 109 (1995), págs. 96-107.

-----: “El teatro de Ramón Griffero: del grotesco al melodrama”, en *Apuntes* 110 (primavera de 1995-verano de 1996), págs. 37-54.

-----: “Teatro chileno: La poética del dolor en vida y lenguajes tensionados”, en Osvaldo Pellettieri: *La puesta en escena Latinoamericana: teoría y práctica teatral*, Buenos Aires, Galerna, 1996.

-----: *Teatro chileno y modernidad: identidad y crisis social*, Irvine (California), Ediciones Gestos, 1997.

-----: “Prólogo”, en Germán Lucho Cruchaga: *La viuda de Apablaza*, Santiago de Chile, LOM Eds. 1999.

-----: “Construcción de identidades en la dramatización de la realidad chilena”, en *Latin American Theatre Review* 34/1 (2000), págs. 43-65.

HURTADO, M^a de la Luz y Claudia ECHENIQUE: *La dramaturgia chilena de 1930 a 1950*, Santiago de Chile, Informe de Proyecto CONACYT, 1989.

-----: *La dramaturgia chilena entre 1970 y 1980*, Santiago de Chile, Informe de Proyecto CONACYT, 1992.

HURTADO, M^a de la Luz y Carlos OCHSENIUS: *Seminario Teatro Chileno en la Década del 80*, Santiago de Chile, Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística, 1980.

HURTADO BORNE, René: *Breve reseña sobre el teatro en Chile*, Santiago de Chile, Dep. del Teatro Nacional, 1952.

ICTUS: *La palabra compartida*, Santiago de Chile, Editorial Don Bosco, 2002.

JOFRÉ, Manuel Alcides: *Literatura chilena en el exilio*, Santiago de Chile, CÉNECA, 1986.

LAGOS DE KASSAI, M. Soledad: *Creación colectiva: teatro chileno a fines de la década de los 80*, Frankfurt am Main, Lang, 1994.

LEAVITT, Sturgies E.: “Chilean Literature. A Bibliography of Literary Criticism, Biography and Literary Controversy...”, en Separata de *The Hispanic American Historical Review*, vol. V (Feb., May, August and Nov., 1992).

LEPELEY, Óscar: “Avatares del teatro chileno contestatario durante los primeros años de la dictadura militar”, en Heidrun Adler y George Woodyard: *Resistencia y poder. Teatro en Chile*, Madrid, Iberoamericana, 2000, págs. 113-124.

LILLO A., Samuel: *Literatura chilena*, Santiago de Chile, Nacimiento, 1952.

LUCHO CRUCHABA, Germán: *La viuda de Apablaza*, Santiago de Chile, Editorial del Nuevo Extremo, 1958.

- LUTZ, Patricia: "Situación del teatro en Chile: Despierto en un mundo de sueños. Aunque la sociedad entera esté hipnotizada, el teatro debe permanecer despierto", en *Revista Comunicación* 14 (1980), págs. 25-33.
- MARÍA CAMPOS, Armando de: *Breve historia del teatro en Chile*, México, Editoriales Populares, 1940.
- MASSONE, Juan Antonio: "Contribución bibliográfica sobre el teatro chileno desde 1950 a 2003", en *Literatura y Lingüística* 15 (2004), págs. 297-346.
- MAYORGA, Wilfredo: *Ocho nuevos dramaturgos chilenos*, Santiago de Chile, Corporación Arrau. Municipalidad de Santiago, 1988.
- : *Antonio Acevedo Hernández una metafísica de la vida*, Santiago de Chile, Ediciones Ateneo, 1992.
- MONTES, Hugo y Julio ORLANDI: *Historia de la literatura chilena*, Santiago de Chile, Ed. del Pacífico, 1957.
- MORA, Gabriela: "Notas sobre el teatro chileno actual", en *Revista Interamericana Bibliográfica* XVIII, 4 (octubre-diciembre de 1968), págs. 415-421.
- MOREL, Consuelo: *Identidad femenina en el teatro chileno*, Santiago de Chile, Apuntes, Teatro U. C., 1994.
- : "La viuda de Apablaza en una visión psicoanalítica", en *Apuntes* (1999), págs. 89-101.
- MORGADO, Benjamín: *Eclipse parcial del teatro chileno*, Santiago de Chile, Ediciones Senda, 1943.
- : *Histórica relación del teatro chileno*, Unión de Escritores Americanos, La Selena, Santiago de Chile, 1985.
- : *60 años en la literatura chilena: 1926-1986*, Santiago de Chile, La Noria, 1986.
- MUNIZAGA, Giselle: *Testimonios de teatro: 35 años de teatro en la Universidad Católica*, Santiago de Chile, Nueva Universidad, 1980.
- MUÑOZ, Diego: *Política de la población marginal: teatro poblacional chileno, 1978-1985. Antología crítica*, Minneapolis, The Prisma Institute, 1987.
- OCHSENIUS, Carlos: *Expresión teatral poblacional 1973-1982*, Santiago de Chile, CENECA, 1986.
- ORREGO VICUÑA, Eugenio: *El nacionalismo en el teatro chileno*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1927.
- PARRA, Marco Antonio de la: "Cincuenta años del Ictus, en *La Nación* (6 de abril de 2008).
- PÉREZ, Floridor: *Teatro chileno en un acto: obras para escolares y grupos de aficionados*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1990.
- PIGA TORRES, Domingo: *Dos generaciones del teatro chileno*, Bolívar, Chile, 1963, págs. 11-20.
- : *Teatro experimental de la Universidad de Chile*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2001.
- PIÑA, Juan Andrés: "Egon Wolff: El teatro de la destrucción y la esperanza", en Egon Wolff: *Teatro: Niña Madre; Flores de papel; Kindergarten*, Santiago de Chile, Editorial Nacimiento, 1978, págs. 7-33.
- : "1941-1973: Renovación, profesionalización y compromiso", en *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*, Centro de Documentación teatral, Madrid, 1988, págs. 76-87.
- : *Teatro chileno en un acto (1955-1985)*, Santiago de Chile, Teatro Taller, 1989.
- : *Teatro chileno contemporáneo. Antología*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1992.
- : "Teatro chileno en la década de los 80", en *Latin American Theatre Review*, A Special Issue in Honor of our 25th Anniversary (1992), págs. 79-85.
- : "Ética y moral en la obra dramática de Sergio Vodanovic", en *Revista Iberoamericana* LX, 168-169 (julio-diciembre de 1994).
- : *20 años de teatro chileno: 1976-1996*, Santiago de Chile, RIL Editores, 1998.

- : “Sociedad, individualidad y tragedia en la obra de Germán Lucho Cruchaga”, en Germán Lucho Cruchaga: *La viuda de Apablaza, Amo y señor*, Santiago de Chile, Pehuén, 1999.
- : *Antología de obras teatrales*, Santiago de Chile, RIL Editores, 2003.
- RADRIGÁN, Juan: *Teatro de Juan Radrigán*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 1993.
- RELA, Walter: *Contribución a la bibliografía del teatro chileno, 1804-1960*, Montevideo, Universidad de la República, 1960.
- REQUENA, María Asunción: *Teatro chileno contemporáneo*, Santiago de Chile, Aguilar, 1970.
- : *Teatro*, Santiago de Chile, Nacimiento, 1979.
- RÍO, Marcela del: “Alejandro Sieveking y el teatro en Chile”, en *Cuadernos de Bellas Artes* II, 4 (abril de 1961), págs. 31-36.
- RODRÍGUEZ, Orlando: *Panorama del teatro chileno hasta nuestros días*, Santiago de Chile, Ed. Mimeógrafo Universidad de Chile (Teatro Experimental), 1958.
- : *Teatro chileno (Su dimensión social)*, Santiago de Chile, Editorial Quimantú, 1973.
- : *Muerte y resurrección del teatro chileno, 1973-1983*, Madrid, Ediciones Michay, 1985.
- RODRÍGUEZ B., Orlando y Domingo PIGA: *Teatro chileno del siglo XX*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, Escuela de Teatro, 1964.
- ROJAS, Benjamín y Patricia PINTO: *Escritoras chilenas: Teatro y Ensayo*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1994.
- ROJO DE LA ROSA, Grínor: *Orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972.
- : *Muerte y resurrección del teatro chileno 1973-1983*, Madrid, Michay, 1985.
- SHARIM, Nissim: “¿Quiénes somos? Ictus y la creación colectiva”, en *Tramoya* (1978), págs. 4-13.
- : “¿Alguien quiere cantar?”, en VV.AA.: *Ictus: La palabra compartida*, Santiago de Chile, Editorial Don Bosco-Edebé, 2002, Tomo I, págs. 5-14.
- SILVA CASTRO, Raúl: *Fuentes bibliográficas para el estudio de la literatura chilena*, Santiago de Chile, Prensas de la Universidad, 1933.
- SILVA FERRADA, Paulina: *Radrigán: proposición abierta hacia una dramaturgia comprometida-trascendente*, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1983.
- SKÁRMETA, Antonio: “La nueva condición del escritor en el exilio”, en *Araucaria de Chile* (1992), págs. 133-141.
- SOTOCÓNIL, Rubén: *Teatro en un acto*, Santiago de Chile, Nacimiento, 1957.
- SUÁREZ RADILLO, Carlos Miguel: “El teatro chileno actual y la influencia de las universidades como principales fuerzas propulsoras”, en *Lo social en el teatro hispanoamericano contemporáneo*, Equinocio, Caracas, 1976, págs. 21-38.
- THOMAS DUBLÉ, Eduardo: *La poética teatral de Luis Alberto Heiremans*, Santiago de Chile, RIL Editores, 1992.
- TORO, Fernando de: “El teatro en Chile: ruptura y renovación. Perspectiva semiológica de los fenómenos de producción y recepción en los últimos doce años”, en *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano* 70 (1986), págs. 23-32.
- TORRES RIOSECO, Arturo y Raúl SILVA CASTRO: *Ensayo de bibliografía de la literatura chilena*, Cambridge, Massachussets, Harvard University Press, 1935.
- VALJALO, David: *Teatro chileno: dentro, fuera*, Madrid, Ediciones de La Frontera, 1986.
- VARGAS DE A., Laura Ruth: *Seis ensayos teatrales*, Santiago de Chile, El esfuerzo, 1934.
- VEGA, Daniel de la: *Luz de candilejas. El teatro y sus miserias*, Santiago de Chile, Nacimiento, 1930.
- VELASCO, Josefina: “Bases de la propuesta teatral de Ramón Griffero”, en *Apuntes* 96 (otoño de 1988), págs. 23-30.
- : *Un acercamiento a la propuesta teatral de Ramón Griffero*, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1988.

VIDAL, Hernán: *Poética de la población marginal. El teatro poblacional chileno:1978-1985*, Minneapolis, CENECA, 1987.

VILLEGAS, Juan: "Los marginales como personajes: Teatro chileno de la década de los sesenta", en *Latin American Theatre Review* (spring 1986), págs. 85-95.

-----: "La no marginalidad de la marginalidad: teatro chileno contemporáneo", en *Alba de América* 7, 12 y 13 (1989), 187-204.

-----: "Discursos teatrales en el Chile autoritario", en Osvaldo Pellettieri: *El teatro latinoamericano de los 70*, Buenos Aires, Corregidor, 1995, págs. 201-214.

-----: *Propuestas escénicas de fin de siglo*, California, Editorial Gestos, 1998.

-----: "El teatro chileno postdictadura", en *Inti: Revista de literatura hispánica* 69 (2009).

-----: "Discursos teatrales en Chile en la segunda mitad del siglo XX", en Heidrun Adler y George Woodyard: *Resistencia y poder. Teatro en Chile*, Madrid, Iberoamericana, 2000, págs. 15-38.

VILLEGAS, Juan, Alicia DEL CAMPO y Mario ROJAS: *Discursos teatrales en los albores del siglo XXI*, California, Editorial Gestos, 2001.

VODANOVIC, Sergio: *Teatro*, Santiago de Chile, Nacimiento, 1978.

VV. AA.: *Dos generaciones del teatro chileno*, Santiago de Chile, Publicaciones Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, 1963.

-----: *Teatro chileno actual*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1966.

-----: *Ictus: La palabra compartida*, Santiago de Chile, Editorial Don Bosco-Edebé, 2002.

WOLFF, Egon: *Teatro completo*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1990.

YÁNEZ SILVA, Nathanael: *Memorias de un hombre de teatro*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1966.

YURAS, Mateo: *Luis Alberto Heiremans*, Ovalle, Universidad del Norte, 1966.

ZEGERS NACHBAUER, María Teresa: *25 años de teatro en Chile*, Santiago de Chile, Ministerio de Educación, 1999.

VI. BIBLIOGRAFÍA SOBRE EL TEATRO DEL ABSURDO:

AGUILAR, Antonio: *El absurdo*, Buenos Aires, Editorial Sanjuanina, 1973.

AGUILÚ, Raquel: *Los textos dramáticos de Virgilio Piñera*, Madrid, Pliegos, 1989.

ÁLAS-BRUN, María Montserrat: *De la comedia del disparate al teatro del absurdo: (1939-1946)*, Barcelona, PPU, 1995.

ALQUIE, Ferdinand: *Filosofía del surrealismo*, traducción de Benito Gómez, Barcelona, Barral, 1974.

ARANDA, Juan: *De la lírica del absurdo, su elocuencia*, Málaga, Juan Aranda, 1990.

ARAUCO, Ana: *Más allá del absurdo*, Buenos Aires, Instituto Amigos del Libro Argentino, 1964.

ARNAUD, Noel: *Las vidas paralelas de Boris Vian*, Barcelona, Versal, 1990.

ARRABAL, Fernando: *Fernando Arrabal*, edición de Ángel y Joan Berenguer, Madrid, Fundamentos, 1979.

-----: *Teatro completo*, edición de Francisco Torres Monreal, Madrid, Espasa, 1997.

ARTAUD, Antonin: *The Theatre and its Double*, New York, Grove Press, 1958.

ASIS GARROTE, M^a Dolores y María MONTEQUI: *Teatro existencial y teatro del absurdo*, Madrid, Revista, 1966.

BABRUSKINAS, Julio: "Brecht y el problema de la emoción en el teatro", en *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano* 20 (abril-junio de 1974), págs. 137-140.

BACH, Mauricio: "Franz Kafka: El absurdo cotidiano", en *Qué leer* 28 (1998), págs. 63-66.

BAKER, Richard Eugene: *The dynamics of the absurd in the existentialist novel*, Ann Arbor, Michigan, UMI, 1994.

BARASCH, Frances K.: *The Grotesque: A study in Meanings*, Paris, Mouton, 1971.

- BARYLKO, Jaime: "Apariencias del absurdo", en *Cuadernos Hispanoamericanos* 275 (1973), págs. 275-289.
- BERMÚDEZ MEDINA, Dolores: *Análisis simbólico del teatro de Ionesco*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1989.
- BERNAL, Olga: *Lenguaje y ficción en las novelas de Beckett*, Barcelona, Lumen, 1970.
- BISER, Eugen: *Nietzsche y la destrucción de la conciencia cristiana*, Salamanca, Sígueme, 1974.
- BLANCO AMORES DE PAGELLA, Ángela: "El 'grotesco' en la Argentina", en *Universidad* (Santa Fe, Argentina), 49 (jul-sep 1961), págs. 161-175.
- : "Manifestaciones del teatro del absurdo en la Argentina", en *Latin American Theatre Review* 8/1 (otoño 1974), págs. 21-24.
- BODÁN-SHIELDS, Harry: *Nicaragua: el teatro del absurdo*, Costa Rica, Litografía Impr. Lil., 1985.
- BONET MOJICA, Lluís: *Cine cómico mudo: un caso poco hablado (Chaplin, Keaton y otros reyes del gag)*, Madrid, T&B, 2003.
- BOREL, Jean-Paul: *El teatro de lo imposible*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1963.
- BRECHT, Bertold: *Teatro completo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1964.
- : *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1970.
- : *Teatro de Bertolt Brecht*, edición de Marina García, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1974.
- BRETON, André y Joaquín JORDÁ: *Antología del humor negro*, Barcelona, Anagrama, 1991.
- BRIDWELL, James H. *The Theatre of the Anti-Absurd*, Florida, Florida State University, 1971.
- CANO, Germán: *Nietzsche y la crítica de la modernidad*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.
- CARBALLIDO, Emilio: "Diálogo con Ionesco", en *Revista de Bellas Artes* 27 (mayo-junio 1969), págs. 31-38.
- CARDONA, Rodolfo: *Visión del esperpento: Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*, Madrid, Castalia, 1989.
- CARDONA CASTRO, Francesc Lluís: "El mundo real y fantasmagórico de Franz Kafka", en *Historia y vida* XXX, 35 (1997), págs. 71-78.
- CARLSON, Víctor: "Ionesco y el teatro del absurdo", en *Revista del Pacífico* 3 (1966), págs. 55-61.
- CASARES, Carlos: "Valle-Inclán: entre la arbitrariedad y el absurdo", en *Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral* 257 (enero-febrero de 1995), págs. 20-23.
- CHAIX-RUY, Jules: *Kafka o El miedo al absurdo*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1969.
- : *Síntesis del pensamiento de Nietzsche*, Barcelona, Nova Terra, 1974.
- CHESNEY LAWRENCE, Luis: *El teatro del absurdo y el teatro político en América Latina*, Caracas, Cuadernos de post Grado de la UCV, 1994.
- CHIARINI, Paolo: *Bertolt Brecht*, Barcelona, Ediciones 62, 1994.
- CIRLOT, Lourdes: *Las claves del dadaísmo*, Barcelona, Planeta, 1990.
- CLOUZET, Jean: *Boris Vian*, Madrid, Júcar, 1987.
- CONTRERAS, Marta: *Griselda Gambaro: teatro de la descomposición*, Concepción (Chile), Universidad de Chile, 1994.
- DE MIGUEL, Agustí: *Los hermanos Marx*, Madrid, Edimat Libros, 1998.
- DESIATO, Massimo: *Nietzsche, crítico de la postmodernidad*, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, 1998.
- DESUCHE, Jacques: *La técnica teatral de Bertolt Brecht*, Barcelona, Oikos-Tau, 1968.
- DISCÉPOLO, Armando: *El grotesco criollo: Discépolo-Cossa*, Buenos Aires, Colihue, 1995.
- DOAT, Jan: *Teatro y público*, Buenos Aires, Fabril, 1961.
- DOMENECH, Ricardo: "A propósito de *Madre Coraje* y *La persona buena de setzuan*", en *Cuadernos Hispanoamericanos* 208 (abril de 1967), págs. 179-184.
- : "Notas sobre teatro", en *Cuadernos Hispanoamericanos* 195 (marzo de 1966), págs. 550-555.

- DORFMAN, Ariel: *El absurdo entre cuatro paredes: El teatro de Harold Pinter*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1968.
- DORT, Bernard: *Lectura de Brecht*, Barcelona, Seix Barral, 1973.
- DOUBROWSKY, J. S.: "Ionesco and the Comic Absurdity", en *Yale French Studies* 23 (verano de 1959), págs. 3-10.
- DUBATTI, Jorge: "El teatro del absurdo en Latinoamérica", en *Espacio de Crítica e Investigación Teatral* 8 (octubre de 1990), págs. 115-123.
- DUROZOI, Gerard: *André Breton: la escritura surrealista*, Barcelona, Guadarrama, 1976.
- ELIOPULOS, James: *Samuel Beckett's dramatic language*, Mouton, The Hague, 1975.
- ESSLIN, Martin: *El teatro del absurdo*, Barcelona, Seix Barral, 1966.
- ESTURO, Juan Carlos: "La problemática del teatro del absurdo en España a partir de 1960", en *Estudios Escénicos. Cuadernos del Instituto del Teatro* 21 (septiembre de 1976), págs. 85-93.
- FERIA JOLDÁN, Ernesto: *Estudios sobre Kafka*, Sevilla, Renacimiento, 2000.
- FERNÁNDEZ-FERNÁNDEZ, Ramiro: *El teatro del absurdo de José Triana: ensayo de narratología greimasiana*, Boulder, Society of Spanish and Spanish American Studies, 1995.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, María Nieves: *El universo del esperpento en Valle-Inclán*, Valladolid, Aceña, 1993.
- FERNÁNDEZ SINDE, Alfredo: *Un encuentro con el absurdo y el surrealismo: El ángel exterminador de Luis Buñuel*, Murcia, Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia, 2003.
- FESSLER, Oscar: "Lo que podríamos aprender de Stanislavsky y Brecht", en *Teatro y Universidad*, Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional, 1960, págs. 37-53.
- FINK, Eugen: *La filosofía de Nietzsche*, Madrid, Alianza Editorial, 1976.
- FLAUBERT, Gustave: *Estupidario: Diccionario de prejuicios*, Madrid, Valdemar, 1995.
- : *Diccionario de lugares comunes*, La Laguna, Ediciones Canarias, 1997.
- FORTEA, María Jiménez: *Harold Pinter: Entre la convención y el absurdo cotidiano*, Valencia, Universitat de Valencia, 2004.
- GAÉTAN, Soucy: *¡Music-hall!*, traducción de Esperanza Martínez, Madrid, Akal, 2004.
- GARASA, Delfín Leocadio: *Ionesco y el teatro actual*, Buenos Aires, Instituto de Teatro, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1977.
- GARRIDO, Manuel J.: "Brecht: Una poética para la praxis: Crítica del sentido común", en *Cuadernos Universitarios* 5 (noviembre-diciembre de 1979), págs. 32-38.
- GILMAR E. B. y Antonio MONEGAL: *Literatura y pintura*, Madrid, Arco Libros, 2000.
- GLUKMAN, Martha: *Eugène Ionesco y su teatro*, Santiago de Chile, Centro de Investigaciones de Literatura Comparada, Universidad de Chile, 1965.
- GONZÁLEZ CRUZ, Luis F.: "Virgilio Piñera y el teatro del absurdo en Cuba", en *Mester* V, 1 (noviembre de 1974), págs. 52-57.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, Xesús: *Teatro y surrealismo*, Santiago de Compostela, Laidovento, 2004.
- GUELBENZU, José María: "Teatro de protesta y paradoja", en *Cuadernos Hispanoamericanos* 204 (diciembre de 1966), págs. 729-733.
- GUTKIN, Adolfo: "Brecht: Dos experiencias en América Latina", en *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano* 19 (enero-marzo de 1974), págs. 109-112.
- HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Francisco Javier; *Ionesco*, Madrid, E.P.E.S.A., 1974.
- HERRERAS, Enrique: *Una lectura naturalista del teatro del absurdo*, Valencia, Universitat de Valencia, 1996.
- HINCHLIFFE, Arnold P.: *The Absurd*, London, Methuen, 1969.
- HOLZAPFEL, Tamara: "Griselda Gambaro's Theatre of the Absurd", en *Latin American Theatre Review* 4/1 (febrero de 1970), pág. 7.
- : "Evolutionary Tendencies in Spanish American Absurd Theatre", en *Latin American Theatre Review* 13/2 (Suplemento, verano de 1980), págs. 37-42.

- IGLESIAS FEIJOO, Luis: “La actualidad de ‘Arturo UI’ de Brecht”, en *Cuadernos Hispanoamericanos* 361-362 (1980), págs. 330-342.
- IONESCO, Eugène: *Teatro de Eugène Ionesco*, edición de Jacques Lemarchand, Buenos Aires, Editorial Losada, 1961.
- : *Teatro*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1970.
- : *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1973.
- IUCAL, Cristina: *El absurdo de Beckett: punto de partida y de llegada para una metafísica*, Madrid, Arbor, 1963.
- IZQUIERDO, Luis: *Conocer Kafka y su obra*, Barcelona, Dopesa, 1977.
- JACOBSEN, Josephine: *Ionesco and Genet, playwright of silence*, New York, Hill and Wang, 1968.
- JIMÉNEZ MORENO, Luis: *Hombre, historia y cultura: desde la ruptura innovadora de Nietzsche*, Madrid, Espasa-Calpe, 1983.
- : *Nietzsche: antropología y nihilismo*, Valencia, Editorial de la U.P.V., 2001.
- JOLIVET, Régis: *Las doctrinas existencialistas: desde Kierkegaard a J.P. Sartre*, traducción de Arsenio Pacios, Madrid, Gredos, 1976.
- KAISER-LENOIR, Claudia: *El grotesco criollo: estilo teatral de una época*, La Habana, Casa de las Américas, 1977.
- KOFLER, Leo: *Arte abstracto y literatura del absurdo*, Barcelona, Barral, 1972.
- LA BELLE, Maurice Marc y Alfred JARRY: *Nihilism and the Theatre of the Absurd*, New York, University Press, 1980.
- LANCELOTTI, Mario A.: *Cómo leer a Kafka*, Barcelona, Émece Editores, 1969.
- LA RUBIA DE PRADO, Leopoldo: *Kafka: el maestro absoluto: presencia de Franz Kafka en la cultura contemporánea*, Granada, Universidad de Granada, 2002.
- LASSO DE LA VEGA, José S.: “La Antígona de Sófocles por Bertolt Brecht”, en *Cuadernos Hispanoamericanos* 228 (diciembre de 1968), págs. 548-602.
- LÁZARO CARRETER, Fernando: *Bertolt Brecht y el teatro épico*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1957.
- L'ECOTAIS, Emmanuelle: *El espíritu dadá*, Madrid, H. Kliczkowski cop., 1998.
- LITVAK, Lily: *Imágenes y textos: estudios sobre literatura y pintura 1849-1936*, Ámsterdam, Rodopi, 1998.
- LOBATO, Ricardo: *El teatro del absurdo en Cuba: (1948-1968)*, Madrid, Verbum, 2002.
- LORDA ALAIZ, F. M.: *El ala británica del teatro del absurdo. Harold Pinter*, Palma de Mallorca, Papelis de son armadans, 1961.
- LORENZO-RIVERO, Luis: *Goya en el esperpento de Valle-Inclán*, Sada (La Coruña), Ediciones do Castro, 1998.
- MARTÍN, María de Lourdes: *El esperpento de Valle-Inclán*, Curitiba, APEEPR, 1991.
- MARTÍN LALANDA, Javier: “A ambos lados del espejo: ciencia y disparate en la obra de ficción de Lewis Carroll”, en *Clij: Cuadernos de literatura infantil y juvenil* 22 (noviembre de 1990), págs. 54-62.
- MARTÍN-PINTADO ORTIZ DE URBINA, Elena: *Contribución al estudio de Boris Vian*, Madrid, Universidad Complutense, 1982.
- MATUTE, Circe de: “La incomunicación y el teatro del absurdo”, en *Alero* III, 27 (noviembre-diciembre de 1977), págs. 7-11.
- MCCANN, John Joseph: *The Theater of Arthur Adamov*, Chapel Hill, U.N.C. Department of Romance Languages, 1975.
- MENDEZ Y SOTO: “Piñera y el tema del absurdo”, en *Cuadernos Hispanoamericanos* 299 (1975), págs. 448-453.
- MERLINO, Mario: “Debate y texto: de Calderón a Brecht”, en *Cuadernos Hispanoamericanos* 372 (junio de 1981), págs. 551-559.

- MIJAILOVICH EISENSTEIN, Sergei, M. BLEIMAN Y G. KOSINTSEV: *El arte de Charles Chaplin*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.
- MIZRAHI, Liliana: "Kafka y la metamorfosis de la violencia", en *Cuadernos Hispanoamericanos* 543 (septiembre de 1995), págs. 139-147.
- OLIVA, César: *Antecedentes estéticos del esperpento*, Murcia, Ediciones 23-27, 1978.
- OLIVER, William: "Between Absurdity and the Playwright", en *Modern Drama: Essays on Criticism*, New York, Oxford University Press, 1965, pág. 11.
- PALLS, Terry L.: "El teatro del absurdo en Cuba: El compromiso artístico frente al compromiso político", en *Latin American Theatre Review* 11/2 (primavera de 1978), págs. 25-32.
- PARKER, R. B.: "The Theory and Theatre of the Absurd", en *Queens Quarterly* LXXIII, 3 (otoño de 1966), págs. 421-441.
- PAVÍA COGOLLOS, José: *El cuerpo y el comediante, Chaplin y Keaton*, Valencia, Editorial de la UPV, 2005.
- PELLETTIERI, Osvaldo: "Armando Discépolo. Entre el grotesco italiano y el grotesco criollo", en *Latin American Theatre Review* 22 (1988), págs. 55-71.
- PEMÁN, José María: *Teatro, circo y music hall*, Barcelona, Argos, 1967.
- PEREIRA, Terezinha: *O absurdo no teatro, Andar dos Reis*, Brazil, Ateney Angrense de Letras e Artes, 1983.
- PINHEIRO MACHADO, Roberto: *La estética del absurdo en la narrativa hispanoamericana: Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar y José Donoso*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003.
- POLLMANN, Leo: *Sartre y Camus: literatura de la existencia*, versión española de Isidro Gómez Romero, Madrid, Gredos, 1973.
- POTENZE, Jaime: "Del teatro del absurdo al teatro del optimismo", en *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano* 13 (mayo-agosto de 1972), págs. 98-105.
- QUACKENBUSH, L. Howard: "Albee y el teatro hispanoamericano del absurdo", en *Teatro Crítico* IV, 10 (mayo-agosto de 1978), págs. 136-150.
- : *Teatro del absurdo hispanoamericano: antología anotada*, México D.F., Patria, 1987.
- QUILES, Ismael: *Sartre: el existencialismo del absurdo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1949.
- : *Sartre y su existencialismo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1967.
- RAMÍREZ MEDINA, Ángel: *La filosofía trágica de Albert Camus: el tránsito del absurdo a la rebelión*, Málaga, Universidad de Málaga, 2001.
- ROUD, Richard: *Ionesco: ironía y compromiso*, Buenos Aires, Carlos Pérez, 1968.
- SAMONÁ, Carmelo: "Buster Keaton: el rigor de lo absurdo", en *Revista de Occidente* 113 (octubre de 1990), págs. 27-42.
- SÁNCHEZ MECA, Diego: *En torno al superhombre: Nietzsche y la crisis de la modernidad*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- SANHUEZA-CARVAJAL, María Teresa: *Continuidad, transformación y cambio: "El grotesco criollo" de Armando Discépolo*, Buenos Aires, Nueva Generación, 2004.
- SANTERBÁS, Santiago R.: "Lewis Carroll: espejo deformante de la Inglaterra victoriana", en *Clij: Cuadernos de literatura infantil y juvenil* 22 (noviembre de 1990), págs. 8-24.
- SARTRE, Jean-Paul: *El existencialismo es un humanismo*, Barcelona, Edhasa, 1999.
- STEEN, María Sergia: *El humor en la obra de Arrabal*, Madrid, Playor, 1988.
- SUCARRAT BOUTET, Francine: *La subversión por el lenguaje: el poder en las novelas de Boris Vian*, La Coruña, Universidad, Servicio de Publicaciones, 1993.
- TALENS, Jenaro: *Conocer Beckett y su obra*, Barcelona, Dopesa, 1979.
- THOMSON, Peter: *Introducción a Brecht*, Madrid, Akal, 1998.
- TORO, Fernando de: *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo: acercamiento semiótico al teatro épico en Hispanoamérica*, Ottawa (Canadá), Girol Books, 1984.
- : *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*, Buenos Aires, Galerna, 1987.
- TORRES MONREAL, Francisco: *Introducción al teatro de Arrabal*, Murcia, Godoy, 1981.

TRANCÓN, Santiago: “Actualidad de Bertolt Brecht”, en *Cuadernos Hispanoamericanos* 581 (noviembre de 1998) págs. 77-83.

TRUEBA DE MARTÍNEZ, Alicia: *Del absurdo a la esperanza: ensayo sobre Albert Camus*, Paraguay, Criterio Ediciones, 1987.

USCATESCU, Jorge: “Pirandello y la reivindicación del teatro”, en *Cuadernos Hispanoamericanos* 437 (noviembre de 1986), págs. 139-148.

V.V.A.A.: *Teatro del absurdo*, edición de Virgilio Piñera, La Habana (Cuba), Instituto del Libro, 1967.

VALDERREY, Carmen: “Dos grandes dramaturgos contemporáneos”, en *Cuadernos Hispanoamericanos* 303 (septiembre de 1975), págs. 749-753.

-----: *La agonía del lenguaje en el teatro de Ionesco*, Madrid, Arbor, 1975.

VALENTE, José Ángel: “El absurdo, la ironía, el tiempo. A propósito de Albert Camus”, en *Cuadernos Hispanoamericanos* 32 (agosto de 1952), págs. 290-294.

VALLE-INCLÁN, Ramón del: *Luces de bohemia*, edición de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa Calpe, 1996.

VERMAL, Juan Luis: *La crítica de la metafísica en Nietzsche*, Barcelona, Anthropos, 1987.

VIAN, Boris: *Théâtre*, París, Jean-Jacques Pauvert, 1972.

VIÑAS, David: *Grotesco, inmigración y fracaso: Armando Discépolo*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1973.

WAGNER, Fernando: “Teatro. Épico de la crueldad, y del absurdo”, en *Revista de Bellas Artes* 14 (marzo-abril de 1967), págs. 53-68.

WALTER, Benjamín: *Tentativas sobre Brecht*, Madrid, Taurus, 1975.

WELTER, Bernhard: *El ateísmo de Nietzsche y el cristianismo*, Madrid, Taurus, 1962.

WHITE, Edmund: *Genet*, Barcelona, Debolsillo, 2005.

WOODYARD, George: “The Theatre of the Absurd in Spanish America”, en *Comparativo Drama* III, 3 (1969), págs. 183-192.

ZALACAÍN, Daniel: “René Marqués, del absurdo a la realidad”, en *Latin American Theatre Review* XII, 1 (Fall 1978), págs. 33-38.

-----: *Teatro absurdista hispanoamericano*, Valencia, Albatros, 1985.

ZARCO MORENO, Francisco: *Bertolt Brecht o un teatro de tramposición*, Toledo, Católica Toledana, 1961.

VII. OTRAS OBRAS CITADAS:

ALONSO TAPIA, Jesús: *El desorden formal del pensamiento en la esquizofrenia*, Madrid, Fundación Juan March, 1979.

CAÑAMORES, José Manuel: *Esquizofrenia*, Madrid, Síntesis, 2001.

CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 1997.

CORTÁZAR, Julio: *Rayuela*, edición de Andrés Amorós, Madrid, Cátedra, 2000.

-----: *Cuentos completos*, Madrid, Alfagura, 2004.

DÍAZ BILD, Aída: *Humor y literatura: entre la liberación y la subversión*, La Laguna, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 2000.

FERNÁNDEZ AREAL, Manuel: *El público como sujeto activo en la producción de mensajes informativos*, La Laguna, Universidad de La Laguna, 1992.

FERNÁNDEZ-TORRES, Alberto: *Documentos sobre el Teatro Independiente español*, Madrid, CNTE, 1987.

FINKELSTEIN, Norman G.: *La industria del holocausto: reflexiones sobre la explotación del sufrimiento judío*, Madrid, Siglo XXI, 2002.

GARCÍA TEMPLADO, José: *El teatro español actual*, Madrid Anaya, 1992.

GARZA CUARÓN, Beatriz: *La connotación: problemas del significado*, México, El Colegio de México, 1978.

GUEVARA, Ernesto: *El socialismo y el hombre nuevo*, México, Siglo XXI, 1977.

HILBERG, Raul: *La destrucción de los judíos europeos*, Tres Cantos (Madrid), Akal, 2005.

JIMÉNEZ LÓPEZ, Lucina: *Teatro & públicos: el lado oscuro de la sala*, México, Escenología, 2000.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine: *La connotación*, Buenos Aires, Hachette, 1983.

LANE, Mark: *Conversations with Americans: Testimony from 32 Vietnam Veterans*, Nueva York, Simon & Schuster, 1970.

LOWY, Michel: *El pensamiento de Che Guevara*, Argentina, Siglo XXI, 1974.

MARTÍNEZ DE MURGÍA, Beatriz: *Descifrando cenizas: persecución e indiferencia*, México, Paidós, 2001.

MATE, Reyes: *Por los campos de exterminio*, Barcelona, Anthropos, 2003.

MEIX IZQUIERDO, Francisco: *La dialéctica del significado lingüístico*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993.

NERUDA, Pablo: *Canto general*, Barcelona, Bruguera, 1982.

NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca: *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2004.

PÉREZ LÓPEZ, M^a Ángeles: “Introducción. La antipoesía de Nicanor Parra (Poesía en tiempos de zozobra)”, en Nicanor Parra: *Páginas en blanco*, edición de Niall Binns, Madrid, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, págs. 7-82.

PULIDO TIRADO, Genara: *Literatura y arte*, Jaén, Publicaciones de la Universidad de Jaén, 2001.

ROJO, Violeta: *Breve manual para reconocer minicuentos*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1997.

RUÍZ RAMÓN, F.: *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1997.

RUIZ-VARGAS, José María: *Esquizofrenia: un enfoque cognitivo*, Madrid, Alianza, 1987.

TORO, Alfonso de y Wilfried FLOECK: *El teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*, España, Kassel, Reichenberger, 1995.

ULLMANN, Stephen: *Semántica. Introducción a la ciencia del significado*, traducción de Juan María Ruiz-Werner, Madrid, Taurus, 1991.

VIDAL, M^a Carmen África: *Arte y literatura: interrelaciones entre la pintura y la literatura del siglo XX*, Madrid, Palas Atenea, 1992.

VV.AA.: “Edward Korry: ‘Revisar el pasado de Chile puede salpicar a muchos en EE.UU.’” *QuePasa* 144 (diciembre de 1998).

ZAVALA, Lauro: *La minificción bajo el microscopio*, Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2005.

ANEXO.

I. ENTREVISTA CON JORGE DÍAZ

(Valladolid 30 de junio de 2003, Cafetería María Guerrero situada en la Plaza España).

Magdalena Robles: ¿Cómo era Jorge Díaz antes de entrar en Ictus y dedicarse a escribir teatro? ¿Cómo era y cómo veía el contexto teatral en Chile cuando comienza a escribir sus primeras obras? ¿Qué fue lo que le atrajo del teatro? Usted ha declarado en varias ocasiones que no iba nunca a una representación teatral.

Jorge Díaz: Primero debo decirte que yo estaba muy desvinculado del teatro, más desvinculado de lo habitual en un universitario; porque me interesaba la plástica, de manera que yo no iba al teatro realmente. Era muy aficionado a las exposiciones, yo mismo pintaba bastante. Mi relación con el teatro era nula absolutamente. Yo nunca escribí de niño, ni en la universidad tampoco, pero sí tenía una fuerte inclinación hacia la plástica. Y por lo tanto mi conexión con el teatro no existía. De hecho, yo me incliné por una carrera de tipo técnico-plástica, por la arquitectura, y no por ningún tipo de estudios relacionados con la parte humanística. La conexión con la literatura y con el teatro viene de una forma tangencial y casi por azar; a través de la colaboración por amistad con un grupo de teatro emergente en ese momento, un grupo pequeño (hoy en día es una compañía importante), independiente, sin ningún tipo de subvención: Ictus. Sus componentes tenían todos carrera universitaria y trabajaban, al igual que yo, después de terminar sus talleres. Yo creo que lo que más me fascinó fue precisamente el sentirme incorporado en ese equipo.

El teatro me fascinó por su sentido corporativo, por su sentido de célula unitaria; todos trabajaban para los demás y al mismo tiempo tenía un rol muy definido. En ese momento el teatro no me interesaba para nada en su aspecto literario. La escritura aparece por azar absolutamente. En un momento este equipo, con un sentido tremendo de creación colectiva, necesita un texto con urgencia

para salir de una situación lírica. Se necesitaba estrenar una obra chilena antes de dos meses. Y yo me ofrecí para escribir un texto, un poco sintiéndome responsable dentro del equipo, pero, por otra parte, me lo tomé como un juego, como algo lúdico. Así nacen las dos o tres primeras escenas de *El cepillo de dientes*, que son leídas por los actores sin entender demasiado de qué iba el tema. Pero se sintieron muy fascinados por el lenguaje y decidieron empezar a ensayar. El resto de las escenas se fueron escribiendo a medida que se producían los ensayos. De manera que la obra no estuvo escrita en su totalidad antes de empezar a ensayar, sino que se fue escribiendo a medida que se iban desarrollando los ensayos. La obra que se estrenó fue en un acto; y posteriormente, seis años más tarde, cuando yo estaba en Madrid, se produce la posibilidad de reestrenar la obra (la actriz que había estrenado en Chile viaja a Madrid), y entonces decido alargarla. Escribo un segundo acto, especialmente para Madrid, especialmente para la actriz y especialmente para ese momento. La obra que se conoce actualmente y que tiene dos actos fue escrita en Madrid; basada, evidentemente, en esa obra en un acto que se estrenó en Santiago de Chile.

Fue bastante sorprendente que yo haya iniciado el trabajo de escritura sin tener ningún antecedente especial, sin interesarme mucho y sin conocer el teatro en su aspecto literario. Yo, se puede decir, que era bastante ignorante en este aspecto, ya que ni siquiera había leído a los autores contemporáneos más importantes. A raíz de mi participación con Ictus, y el apasionamiento por mi trabajo, empiezo a informarme, a leer, a asistir al teatro, casi un poco por obligación y con el deseo de aprender el oficio. Pero siempre se mantuvo el distanciamiento hacia la representación teatral, no hacia los ensayos. Me ha interesado siempre la creación colectiva, la creación en los ensayos, las improvisaciones y el trabajo del dramaturgo dentro del equipo. Y desde ese punto de vista no soy un literato, no soy un escritor en un sentido rigurosamente estricto. Soy una persona de teatro que ha tenido la oportunidad maravillosa de orientar su rol en la escritura. Con los años me he dedicado única y exclusivamente a escribir, pero los comienzos tienen relación con una fascinación por el trabajo en equipo, eso es lo que más me atrajo.

El cepillo de dientes es muy significativo porque marca mi interés vital hacia el teatro. Es un interés lúdico. Yo no concibo el teatro sino es a través del juego. En ese juego el lenguaje ocupa un lugar muy importante, un lenguaje distorsionado, un lenguaje de asociaciones libres en los que hay influencias de la poesía surrealista en ciertos momentos. Esta etapa tiene relación con una explosión mía hacia la escritura lúdica pero que a través de los años, de vivir en Madrid, de convertirme en un cómico de la legua, recorriendo España entera y formando dos grupos de teatro, hizo que mi dramaturgia se pusiera un poco más testimonial. Me empezó a interesar también la parte sociológica, la parte social, empecé a dar testimonios sociales. Pero en esta etapa lo que más me impresionaba era una visión un poco anárquica de la sociedad, una visión hasta cierto punto amarga, pero vista siempre a través del humor. El humor negro me atraía enormemente. Cuando yo llegué a España una de las cosas que me fascinó (y que me sigue fascinando) es que tienen una gran capacidad y facilidad para el humor negro. Esto se da de maravilla en el cine, en la literatura, hasta en los dibujantes a los que yo adoro como Chumy Chúmez. El humor vitriólico, un humor que es juguetón y divertido, pero que en el fondo es amargo.

M.R.: *La paloma y el espino*, ¿es su primera obra dramática?

J.D.: Yo siempre hablo de que mi primera obra es *El cepillo de dientes*, en rigor no es así. Para un académico no es mi primera obra. Hay dos antecedentes antes de *El cepillo de dientes* que son: *La paloma y el espino* y *Manuel Rodríguez*, que fue un libreto épico con cuarenta actores, música y cantantes. Es la historia de un guerrillero chileno.

Ambas obras fueron hechas por encargo para cumplir un rol dentro del teatro Ictus, en el que todos hacíamos de todo. En unas Navidades me pidieron que retocara un auto sacramental para hacerlo en el atrio de algunas iglesias. Entonces empecé a retocar lo que me dieron, un texto medieval que al final prácticamente deseché y escribí una pieza que era absolutamente por encargo, que era bastante mala y que no respondía a ningún tipo de compulsión mía, a ninguna visión de lo que yo sentía en ese momento. A pesar de que está en la lista de obras; sin embargo, para mí no tiene ninguna

significación. Con *Manuel Rodríguez* pasa un poco lo mismo. Fue un trabajo por encargo, de tipo histórico, era un trabajo histórico, más bien, con documentación y con todas las cosas esas que hoy en día las odio, no podría hacer nada parecido. Por eso no lo considero y hablo de *El cepillo* como mi primera obra. Entonces resumiendo, *La paloma y el espino* era un auto sacramental y *Manuel Rodríguez* era un melodrama histórico.

M.R.: ¿Cuáles han sido las principales influencias y lecturas de las que se alimenta su teatro?

J.D.: Hay una influencia muy importante, más global, más generalizada y más imposible de precisar que es la poesía surrealista francesa. Estudiando arquitectura formamos un grupo en un pequeño taller en el que hacíamos actividades que no tenían que ver con el trabajo de las asignaturas; entre ellas leíamos en voz alta poesía surrealista francesa. Esto fue debido a que uno de los jóvenes, entonces arquitecto, había estado en París y había conocido a Breton (que se había casado en segundas o terceras nupcias con una chilena). Por ahí yo conocí la poesía francesa surrealista y me fascinó. Hay evidentemente una influencia. Pero luego hay otra mucho más concreta y precisa. Dentro del grupo Ictus, antes de que yo empezara a escribir una línea, se montó *La cantante calva* de Ionesco, y me pidieron que yo hiciera un papel, como actor; era el bombero, un papel secundario dentro de la obra. Por hacer este papel conocí por primera vez a Ionesco (yo no había leído absolutamente nunca a Ionesco, no sabía nada de él). Y el ensayar esa obra magistral, preciosísima, increíble (hasta el día de hoy yo la admiro profundamente), me produjo tal impacto que empecé a leer otras de sus obras. Ese contacto con un dramaturgo que trabajaba el humor de una forma distinta, que no hacía “chistes”, sino que hacía poesía en el fondo, una poesía desquiciada, con la que expresaba un poco lo que pasaba en el mundo, fue una influencia muy importante. Después, muchos años más tarde cuando yo entro en una onda de testimonio político, me impresiona mucho Peter Weiss por sus obras despojadas, por sus testimonios político-estremecedores, pero son *a posteriori*. Yo creo que el primer impacto es Ionesco y la poesía surrealista.

Dentro del movimiento poético francés de la posguerra, evidentemente hay influencia del

dadaísmo. Hay que pensar que aunque los surrealistas y los existencialistas se odiaban bastante, como influencia a la juventud de mi tiempo los existencialistas nos impactaron bastante, sobre todo Camus. Como ves, pensando que yo era un joven arquitecto chileno, las influencias eran demasiado europeístas. Esto no lo digo con mucho orgullo. Yo he venido a conocer el entorno cultural y literario chileno y latinoamericano muy posteriormente. Yo vine a conocer a Borges, a Sábato, a todos los grandes escritores argentinos, mexicanos, Arreola (que es un surrealista que me encanta), los vine a conocer en España. En América Latina estamos tan divididos (estúpidamente) que es mucho más fácil conocer a un mexicano o un argentino en Madrid. La influencia en ese momento era, más bien, europeísta.

M.R.: Dice que sus obras más que tender al absurdismo tienden hacia lo grotesco. ¿Qué diferencias encuentra Jorge Díaz entre el absurdo y el grotesco?

J.D.: Al hablar de grotesco hay que hacer un alcance bien importante. Los argentinos, sobre todo en Buenos Aires, han creado un estilo en teatro que es el grotesco. Es un grotesco que no tiene nada que ver con el sentido que le doy yo. Hay una creación muy original, que viene de la influencia de la inmigración italiana, que es el grotesco criollista y costumbrista, el grotesco criollista bonaerense. La situación es un poco distorsionada pero dentro de un costumbrismo. El término grotesco, y tampoco estoy seguro si es el más adecuado para designar esto, me parece más próximo y más adecuado que el de absurdo. Porque con respecto al teatro del absurdo, la idea del absurdo y del sinsentido no se ajusta a lo que yo siento, porque aún las cosas más disparatadas apuntan hacia algo. Y muchos dramaturgos clasificados dentro del absurdo en América Latina también se rebelan contra esta clasificación, como es el caso de Griselda Gambaro. La diferencia es que el grotesco, como el esperpento, apunta hacia una visión distorsionada, un lenguaje distorsionado pero que tiene una lectura subyacente, de estupefacción, de crítica; también un carácter ácrata de la sociedad y de la condición humana.

La palabra de teatro del absurdo no es ni siquiera latinoamericana, ni hispánica, viene de Inglaterra

donde un crítico empezó a usar este término cuando aparece Beckett. Los ingleses tienen una larga tradición, yo diría de siglos, con el *Nonsense*, el cual el maestro absoluto es Lewis Carroll. Y este sentido del *Nonsense*, de Lewis Carroll, no tiene nada que ver con la distorsión esperpéntica de Valle-Inclán o de otros autores que escriben en español. Y por lo tanto, yo creo que me aproximo a la distorsión y al grotesco apuntando siempre a una visión, aunque algo corrosiva, compasiva y tierna del ser humano, yo creo que tengo una mirada tierna hacia los personajes.

M.R.: Hábleme de sus primeras obras: *El cepillo de dientes*, *Réquiem por un girasol*, *El génesis fue mañana*, *El velero en la botella*, *El lugar donde mueren los mamíferos*. ¿Qué destacaría de ellas? ¿Existe alguna relación entre ellas? ¿Qué aspectos característicos del absurdo destacaría en estas obras?

J.D.: *El cepillo de dientes* es una obra que nace de un impulso lúdico. Está basada en un hecho muy simple (que después se ha repetido y se ha dicho, y ya se utiliza en los *singles* y en los *slogans* publicitarios, pero que en su momento tenía una cierta frescura): que es el grado de incomunicación con que una pareja mantiene su relación; incomunicación que nunca llega, tampoco, a romperse, ni a romper la relación. En *El cepillo de dientes* se produce un hecho cíclico porque, a pesar de dicha incomunicación, la pareja continúa intentándolo, continúa el juego indefinidamente. Esa quizá sea la lectura más de fondo, pero hay sobre todo un divertimento en torno a la comunicación y al desgaste del lenguaje.

Cuando llegué a España me impresionó mucho la utilización de los tópicos, todo el mundo habla con frases hechas, con refranes (en Castilla más que en otras partes), con latiguillos. Eso me pareció fascinante, no me produjo ningún rechazo, me pareció una cosa increíblemente divertida y estimulante. Por eso, en *El cepillo de dientes* se encuentran refranes, se encuentran muchas frases hechas. Hay una visión irónica del desgaste del lenguaje.

Llego a España y dos o tres años después escribo una obra que se llama *Ceremonia ortopédica*, que es el paroxismo de esto. Casi no hay ninguna frase que no esté sacada de una publicidad, o de un

tópico que se repite sin sentido. Esta *Ceremonia ortopédica* es muy interesante, marca el techo de este desasosiego con respecto al desgaste del lenguaje. Eso se produce exactamente en España. Por lo tanto, en *El cepillo de dientes* estamos ante un divertimento, un juego dramático, en algunos momentos desgarrador, en torno a la comunicación. Desde esa obra, yo tuve clara una cosa: yo no podía hablar sobre ningún tema importante del ser humano, si no era a través de la distorsión, de la broma, del humor. El humor me sirve absolutamente para poder tratar cualquier tema que me inquieta, me perturba y que no puedo tratar directamente en serio. Yo jamás podría haber sido un dramaturgo como Buero Vallejo. Lo digo con todo el enorme respeto que le tengo. Porque Buero, como pensador y como intelectual, analiza la sociedad y emite un juicio. Yo tengo que verlo a través del humor, de la paradoja, y es por eso se roza el grotesco constantemente. La obra siguiente fue *El velero en la botella*.

El velero en la botella es una obra con un tema de incomunicación también evidente, quizás demasiado evidente. Hoy día yo habría tratado el tema más indirectamente. Pero, en cambio, en *El velero* aparece una característica que luego en algunas obras ha ido apareciendo y nunca he abandonado: la poesía. En *El cepillo de dientes* no aparece en estos términos, a no ser que uno considere ciertos aspectos del humor como poesía. En *El velero* hay situaciones humorísticas, pero lo que une, como un hilo hilvanador, es la poesía. En la escena del desván, de Rocío y David, es una escena que no he repetido jamás porque no me atrevo, porque yo siempre he tenido pudor a la poesía. Es una escena tan íntima y pudorosa, me cuesta mucho pensar, hoy en día, que yo podría escribir algo parecido.

El lugar donde mueren los mamíferos es una obra más enrabieta, más colérica, más amarga. El humor es exasperado, no es el humor de *El cepillo*, ni por supuesto el de *El velero*. Es un humor mucho más corrosivo que se acerca un poco al humor que yo voy a encontrar en España con Chumy Chúmez y otros reyes del humor negro. En *El lugar donde mueren los mamíferos*, tímidamente, yo toco un tema social que se podía reconocer en Chile. En *El cepillo* eso no existe de esa forma, ni en

El velero. Esas dos obras están en un terreno de creación literario-poética, pero en *El lugar donde mueren los mamíferos* aparecen signos no realistas pero sí reconocibles. Ten en cuenta que esa obra se escribe en un momento en el que se organiza toda una caridad, una beneficencia desde Estados Unidos, quienes empiezan a enviar barcos cargados de donaciones para gente pobre; y además, el comunismo se está desarrollando fuertemente en América Latina. Por primera vez aparecen en mi obra indicios de un testimonio social.

Después de *El cepillo* vino *Réquiem por un girasol*. Es una obra también con contenido poético, y que curiosamente, se mantiene vigente (he visto montajes hace pocos años y tiene una frescura todavía bastante grande). El humor, nuevamente, es un humor compasivo e introspectivo. Evidentemente estamos ante una fuerte distorsión de la acción dramática. La anécdota resulta disparatada, estamos muy lejos de cualquier aproximación al realismo, costumbrismo, o a nada parecido. Después de estrenar *El velero en la botella*, fue la segunda obra que se estrenó en Madrid con una recepción buena por parte de algunos críticos, y con bastante incompreensión por parte del público. Ten en cuenta que estábamos en plena época de Franco y no era un teatro muy digestivo, pero tuvo una recepción muy interesante. Repito, los elementos de escritura poética aparecen ya en *Réquiem por un girasol*.

El génesis fue mañana fue escrito en España, nada más llegar en el 65. Es una obra bastante exasperada. Cuando llegué a Madrid, había censura, había miles de problemas pero a mí no me importó nada, mostré una especie de indiferencia política brutal que después terminó en compromiso. Al llegar ese año me deslumbró Madrid, una ciudad viva (que por cierto ahora ya no es eso para mí, se ha convertido en una ciudad tensa, dura, agresiva), pero en ese momento, Madrid me pareció una ciudad maravillosa en la que fui muy feliz y sentí la sensación de que me había liberado de Chile. La vida en las calles, la vida en los cafés era deslumbrante. No comprendo muy bien por qué pude escribir una obra tan oscura y tan crispada como esa. Se podría decir que es la relación de pareja de *El cepillo* pero llevada a un extremo, a la vejez de esa pareja. Es muy interesante comparar estas dos obras. En

ambas vemos a una pareja que no tiene, aparentemente, ninguna comunicación pero que no se pueden librar uno del otro, están encadenados al proceso, y por lo tanto es una obra cíclica también (hay una metáfora, incluso, están como se diría aquí en España, están como en “piojo en costura” o sea, una cosa que no se puede separar). Es una visión amarga que no sé por qué salió de algún fondo mío, inexplicable, porque la verdad fue un momento de gran felicidad para mí.

Entre *El lugar donde mueren los mamíferos* y *El génesis*, yo estrené *Variaciones para muertos de percusión*, que es una sátira muy dura contra la publicidad y el consumismo. En esta época también escribo *El nudo ciego*, que fue un experimento técnico increíble. A cada espectador se le daban unos audífonos y a través de un sistema de traducción simultánea se le ofrecía la posibilidad de cambiar de canal y escuchar los pensamientos de un personaje. A la vez, por otro canal, se estaba transmitiendo lo que ocurría en el exterior, fuera del ámbito de acción de la obra. Eso fue un experimento realmente notable. Esas fueron las dos obras antes de llegar a Madrid y escribir *El génesis*.

M.R.: *El nudo ciego*, ¿se ha vuelto a montar?

J.D.: Nunca y sería ahora infinitamente más interesante y más fácil, porque en el año 65 (en el que se estrenó, marzo del 65) la tecnología era rudimentaria. Tanto es así, que en la taquilla a cada espectador se le hacía firmar, incluso, se le pedía su carné porque se le entregaba un aparatito especial para que lo devolviera luego. Hoy en día se podría colocar todo eso en la butaca y se podría hacer un sistema maravilloso. Pero todo esto fue posible debido a que el director era una persona de una iniciativa y unas relaciones públicas increíbles. Era íntimo amigo del único que en Chile se dedicaba a suministrar estos equipos para todos los congresos internacionales, y le facilitó todo esto como una humorada. Hoy en día, seguramente, un director tendría que financiar todo esto, y por lo tanto, tendría que tener una subvención muy importante. Yo creo que esa es la razón por la que no se ha vuelto a montar esa obra. Pero era de extraordinario interés. Mi texto era discutible, creo que no era de las cosas mejores que he hecho, pero tenía cosas interesantes.

M.R.: En muchas de sus obras hay referencias religiosas. En *El génesis fue mañana* Custodio y

Hosana son una Eva y un Adán que impiden la repoblación del mundo. ¿Qué pretende Jorge Díaz con la desmitificación religiosa?

J.D.: Yo creo que en todas las obras hay reminiscencias religiosas. Evidentemente, que en muchos casos son referencias sarcásticas, irónicas o frases religiosas distorsionadas. Por ejemplo, había una obra corta sobre la tortura que se llamaba *No sólo del pan muere el hombre*. La primera versión del *Esplendor carnal de la ceniza* se llamaba *Mata a tu prójimo como a ti mismo*. Tenía otra obra que se llamaba *Amaos los unos sobre los otros*. Yo creo que esto obedece a una cosa, simplemente, de formación. Mi madre era una vasca que murió a los 101 años, absolutamente religiosa. Yo he tenido cuatro hermanos, todos fuimos formados en una férrea disciplina práctica-católica. Me eduqué en colegios católicos, estudié teología un año, y por lo tanto, hay un todo un trasfondo, una formación en ese sentido muy importante. Después, evidentemente, se produce una visión crítica de todo esto, un distanciamiento crítico y un sarcasmo que me conduce a un análisis muy corrosivo de la religiosidad. Sin embargo, la aparición constante de esos símbolos o de esos conceptos católicos indican, sin duda, una situación no resuelta en lo religioso. Me decía un crítico sobre un libro mío de aforismos (todos son aforismos muy desaforados, muy irónicos y sarcásticos) que contó la palabra “Dios” veinticinco veces. Esto es un ejemplo de que en ese libro se hace mofa de muchos aspectos de la Iglesia, pero significa que eso está muy presente, y debo reconocer que es un componente muy fuerte de mi personalidad.

M.R.: ¿Qué le supuso la salida de Chile: búsqueda de propia identidad y la conciencia de Hispanoamérica?

J.D.: Fue decisivo e importantísimo. En Chile antes de salir, yo estaba muy tenso, muy recargado, muy neurótico. Ten en cuenta que en el último año en Chile estuve seis meses con psiquiatra. Vivía en un estrés permanente. El país es muy estresante, Chile, hasta el día de hoy, con todos sus cambios que ha habido políticos, de todas clases, es un país estresante, es un país agónico, es un país gris, en cuanto a la gente muy poco extrovertida. Chile no tiene nada que ver con lo que uno se puede imaginar

de un país latinoamericano. Es un país austral, es un país frío, las aguas de sus costas son absolutamente frías. Si consideramos a Europa, Chile podría ser como Noruega, por decirlo de alguna manera. Entonces, España sería como Colombia, el norte de Venezuela o el Caribe. De este país acartonado, reprimido, absolutamente reprimido, sobrio (todo el mundo anda de gris con corbata), aterrizar en el Madrid del 65 fue un revulsivo extraordinario, maravilloso. He dicho mil veces que no necesité nunca más psiquiatra, porque uno hacía psicoanálisis en la calle, en los cafés, con la portera (que te hablaban y te contaban su vida, en los cafés era una locura, y las calles la gente viviendo en las calles, yo creo que la gente en verano no dormía). Esto fue sensacional.

Para poder sobrevivir y poder comer, organicé dos grupos de teatro con gente española. Y eso fue muy estimulante para mí porque no caí en el círculo de mis propios compatriotas, que siempre son muy limitados. Y empecé a escribir, curiosamente y sin pretenderlo, como español. Yo me gané una cantidad de concursos literarios en España en los que creían que yo era español porque yo analizaba temas y cosas que estaban en el ambiente de la España de ese momento.

M.R.: A su llegada a España, ¿qué diferencias encuentra entre el teatro chileno y el español?

J.D.: Eran muy grandes las diferencias. En primer lugar, el teatro en España (cosa que no ocurre ahora, naturalmente) era un teatro atrasado totalmente. Se estaba empezando a descubrir la labor de una dirección teatral. Habían aparecido ya directores como Escobar, gente que había viajado por Europa y que tenían repertorios donde la dirección era un elemento fundamental. Por supuesto la dramaturgia española, a excepción de Buero, era un páramo desértico. Había jóvenes que escribían pero estaban absoluta y totalmente censurados, y tenían que publicar en EE.UU. o en Francia. Era una época realmente oscura. No creo que se pudiera decir nada bueno del teatro español del año 65. Chile (no es que estuviera muy bien tampoco) estaba dentro de la órbita de influencia argentina, que era un hervidero de influencias europeas y de creatividad. Esto llevó a Chile a alcanzar un nivel de repertorios que en España ni siquiera se sospechaba.

El teatro español empieza a revivir en los años 79, 80 (hoy en día está muy bien en muchos

aspectos); pero en esa época era un páramo. Por eso mismo que muchos compañeros del Ictus nunca comprendieron cómo me venía yo aquí. Porque sabían perfectamente que yo aquí no podía continuar el trabajo que estaba haciendo en Ictus. Todas las obras que hacíamos en el Ictus, en Madrid no se habían podido hacer, sencillamente por muchas razones; nosotros teníamos un teatro propio, una sala propia. En segundo lugar, había unas puestas en escenas atrevidas que la censura franquista no habría permitido. Entonces, ellos se preguntaban qué diablos iba a hacer yo en Madrid. Yo no podía explicarles, ni yo mismo lo sabía muy bien tampoco, pero me era imposible transmitir la sensación de que Madrid, a pesar de todo eso, era viva. Yo me sentía mucho más vivo en Madrid que en Santiago de Chile. El trabajo teatral era mucho más interesante en Santiago de Chile pero yo vivía menos, estaba mucho más reprimido que en Madrid.

M.R.: ¿Cómo ve, desde la distancia, la situación chilena y latinoamericana, en general?

J.D.: La situación latinoamericana es una situación de inestabilidad brutal en lo político y en lo cultural. Yo no veo mayormente grandes avances. Hay siempre esperanzas pero eso ha surgido a lo largo del tiempo. La situación de Argentina es caótica, la situación de Chile es emergente y esperanzadora, la situación de Venezuela es desastrosa totalmente, la de Colombia es casi, casi, la guerra civil desatada. Cuba, qué se va a decir de Cuba, una dictadura ya enloquecida, dando sus últimos aleteos. Chile tiene una cierta estabilidad política en estos momentos, debido a que se han tragado muchos sapos, y han decidido buscar la vía de la convivencia a través de la aceptación de la convivencia con los represores. Y culturalmente tiene una vida emergente, muy parecida quizás a lo que ocurrió en Madrid después de la muerte de Franco con la movida madrileña, cuando todo se ensayaba, todo parecía posible. En Chile hay una especie de explosión (un poco caótica, un poco disparatada) en que se ensaya todo, hay una actividad teatral enorme, a veces de no muy buena calidad. Faltan infraestructuras, no hay salas adecuadas pero hay una gran potencial en la gente joven, que se siente libre para buscar, para indagar, para ensayar. Yo respecto a América Latina tengo una visión absolutamente pesimista, con respecto de Chile no. Creo que la transición sigue sin resolverse

y que en algún momento tendrán que avanzar esos temas de convivencia que todavía no están resueltos. Pero culturalmente es un país que por su historia (yo creo que desde su fundación) es un país frío, un país poco expresivo, en que el arte es una actividad secundaria frente a lo mercantil. La política monetarista de Pinochet (discípulo de Margaret Thatcher) hizo que el país tomara un rumbo absoluta y totalmente pragmático en lo económico. Y en ese sentido, las actividades culturales tienen sus problemillas. Pero el teatro tiene su espacio, donde se está desarrollando yo creo que de forma más que satisfactoria.

M.R.: En Madrid escribe *Topografía de un desnudo*, *Americaliante*, *Introducción al elefante y otras zoologías*, un teatro más polémico y beligerante.

J.D.: Yo creo que el contacto con Madrid fue decisivo para eso. No en sí en *Topografía de un desnudo*. *Topografía de un desnudo* es una obra que de alguna manera yo venía incubando y no me daba cuenta de ello. Es una obra latinoamericana cien por cien. No acusa ninguna influencia de Madrid, ni de España, en su ejecución. Yo la empiezo a escribir a los tres meses de llegar a una pensión en Madrid en que todavía no me doy cuenta muy bien donde estoy, ni me doy cuenta de lo que es Madrid, ni España, ni nada. Es una obra que la traía yo en la maleta, la traía desde América Latina en mi mente. Es una obra latinoamericana. Pero las otras obras que tú mencionas son ya una mirada desde España hacia América Latina. *Americaliante* e *Introducción al elefante y otras zoologías* son obras con un compromiso político que yo nunca sentí mucho en Chile, pero que el contacto en España con gente anti-régimen me influenció mucho. Yo sentí que en España nadie podía ser neutral. En Chile sí, pero en España era imposible. Entonces, eso hizo que mis obras tengan un carácter más definido en el aspecto social.

M.R.: En 1973 se produce el golpe militar en Chile, ¿cómo influye en sus obras?

J.D.: En el año 73, cuando se produce el golpe, yo ya estoy escribiendo como un español: estoy enviando obras a concursos y viajando por toda España con los grupos de teatro, estoy trabajando como un teatrero español. Viene el golpe (evidentemente me conmueve brutalmente), empiezan a

llegar exiliados con los que contacto. Entonces, hay una parte de mi obra donde yo me siento totalmente responsable de lo que está ocurriendo y escribo dando testimonio de la violencia en Chile. Pero hay otra parte, en la que yo escribo obras como un español. Escribo obras sobre Rosalía de Castro, obras que tiene relación con la transición española, la transición de la dictadura a la democracia española, como *Ayer, sin ir más lejos*. Se produce como una línea paralela. Por una parte, siento la cólera y la consternación frente a la violencia en Chile, pero al mismo tiempo escribo como un español residente en España.

M.R.: En España realiza teatro itinerante, ¿cómo fue la experiencia y qué significó para Jorge Díaz?

J.D: En Chile Ictus no era un grupo itinerante, al contrario, no queríamos movernos, teníamos sala propia y trabajábamos exclusivamente en ella, no íbamos a provincias. De manera que mi formación de teatro itinerante era nula. Al llegar a España, la única alternativa para sobrevivir era salir de Madrid con un grupo o dos haciendo teatro itinerante, trabajando para los ayuntamientos, las casas de cultura, el teatro escolar. Entonces formo Los Trabalenguas, una compañía de teatro para niños, y el Teatro de Nuevo Mundo, para adultos. Después, ya al final del 86, 87, 88, formo con Gabriela Hernández un grupo que se llamaba Teatro Tres, que estrena *Ligeros de equipaje*, *Dicen que la distancia es el olvido* y *La Chascona*. Pero ese grupo se termina porque Gabriela Hernández se marcha a Chile y no vuelve más a España.

La itinerancia, para mí, fue importantísima por el aspecto artístico desde el punto de vista humano. Yo en Chile iba desde la oficina de arquitecto al teatro, que quedaba en la misma manzana, y de pronto esto significaba viajar, cargar maletas, llegar a sitios, adaptar el escenario a sitios inadecuados, tener foros o coloquios después de cada función con gente heterogénea (de regiones de España, que no tenían nada que ver unas con otras, que, a veces, hablaban distinto). Eso fue humanamente muy enriquecedor. Y luego está el aspecto artístico, evidentemente, significaba salirme del escritorio para escribir un teatro mucho más en contacto con el público. La verdad es que esto no fue muy

prolongado, fueron quince años (más o menos). Esto termina porque en España se produce la creación de las regiones, las autonomías, y en cada autonomía empiezan a funcionar teatros estables. La itinerancia de los grupos desde Madrid disminuye en un setenta por ciento y el grupo se termina. Yo sigo en Madrid pero empiezo a trabajar sólo en escritura; también mi dramaturgia se había consolidado y ya me permitía vivir de lo que escribía solamente. Entonces dejo de hacer itinerancia y me dedico a escribir.

M.R.: Después de escribir *Introducción al elefante y otras zoologías y Americaliente*, afirma que le vino entonces la tentación de la mudez total. Y escribe *Liturgia para cornudos y La orgástula*.

J.D.: A todos los escritores que nos hemos sentido contagiados por la parte ideológica y testimonial, llega un momento que eso termina por saturar, cansar y a uno le da la impresión de que está repitiendo tópicos ajenos. Se produce en ese momento una sensación de hastío con respecto a la escritura. Y *Ceremonia ortopédica* es una recopilación de tópicos (era como decir yo no tengo decir propio, yo no tengo ninguna idea propia sobre la sociedad). Todo lo que hago es repetir tópicos como todo el mundo. Es una obra exasperada y muy divertida, porque el humor acompaña siempre a estas cosas, pero en el fondo es una obra muy desesperanzada. *La orgástula* es un experimento curioso. Es una obra que yo escribo para EE.UU. (hicimos una gira con una actriz chilena que se llama Magdalena Aguirre). Pero, era una obra que solamente la podíamos leer, no la podíamos memorizar, porque estaba escrita con fonemas y palabras inventadas. Era imposible memorizarla, entonces la leíamos. Si se apunta a una cierta incomunicación en *El cepillo de dientes*, en *La orgástula* se llega al extremo total. Es una pareja que está cara a cara, envueltos como si fueran una momia con vendajes. Así, cara a cara, se están diciendo estos textos que son palabras inventadas. Mientras tanto un niño les va desenrollando, les va quitando estos vendajes. Esta obra, curiosamente, que yo sepa, no se ha representado nunca, simplemente se ha impreso, ha sido publicada y ha sido leída como la leíamos.

M.R.: ¿Qué piensa de sus obras traducidas a otros idiomas?

J.D.: Ni siquiera me asomo a ese proceso, porque tengo la sensación de que las traducciones

siempre son aproximaciones (excepto en los casos que toca un traductor que es un creador a su vez, en su cuyo caso es toda una creación colectiva, una creación a dúo en el que el traductor es un creador). Todas las personas que intervienen en mi obra aún cambiando cosas fundamentales, me parecen estupendas, siempre que sea un creador. Ahora, el traductor rutinario me aburre de tal manera que no he tenido ningún tipo de contacto con ese trabajo. Me han traducido bastante al inglés. *Toda esta larga noche* ha sido traducida en sueco, noruego, en italiano, en inglés, en francés, pero yo no he tenido mayor contacto ni con las traducciones, ni con las producciones.

M.R.: Dice que su obra es un producto inacabado y en constante cambio.

J.D.: Eso se ha ido asentando con el tiempo. Yo creo que en la época de las obras que tú analizas en tu tesina, yo tenía más la sensación de que eran obras acabadas. A pesar que el teatro Ictus era un grupo de gente en la que se respetaban las opiniones divergentes de cualquiera, sin embargo, yo tenía la sensación de que una vez que yo llegaba a la escritura final, ese era el texto definitivo. Hoy en día no es así. Hace muchos años yo entrego las obras con la esperanza, con el deseo de que sean intervenidas (que el equipo que las haga intervenga en ellas fuertemente). Y yo me siento con la sensación de que puedo hacer versiones de mis propias obras. Nunca tengo la sensación de que una obra está acabada, nunca. De hecho cada montaje de una obra (cuando se hacen varios montajes de ellas) se empieza desde cero, se empieza a decir qué es lo que vamos a mantener, qué vamos a cambiar. Eso es el deseo y la condición que tengo.

M.R.: Los títulos son una parte esencial en una obra. ¿Le gusta cambiar los títulos como en *Las cicatrices de la memoria* y *Ayer, sin ir más lejos*? ¿Por qué?

J.D.: Me gusta cambiar los títulos. Yo soy un “titulero” brutal, estoy constantemente buscando títulos, me gusta mucho la relación título-contenido de la obra. Nunca estoy del todo conforme con el resultado del título que he elegido y por eso los cambio habitualmente. En el caso de *Las cicatrices de la memoria* (que fue un premio del ICI y que la montó Marsillac como productor), faltando un mes para el estreno, me dijo Adolfo Marsillac que le parecía un título muy intelectual, muy abstracto, muy

literario. Era conveniente buscar un título más coloquial y más comercial. Entonces es cuando yo le llevé como quince títulos escritos en una hoja, y le dije que eligieran ellos (a los actores y Marsillac). Y escogieron *Ayer, sin ir más lejos*. En general, tengo una facilidad para titular las obras, pero al mismo tiempo no me satisfacen y por eso siempre que tengo la oportunidad los cambio.

M.R.: Hábleme de la importancia de la figura de Pablo Neruda en su obra.

J.D.: Estando yo en Chile, tuve la oportunidad de conocer a Neruda muchas veces (en Chile yo era un introvertido, un reprimido, un neurótico), pero no la aproveché. De hecho, yo veraneaba en la costa a diez minutos en coche de donde tenía la casa en Isla Negra. No es hasta que vivo en España cuando empiezo a conocer e interesarme por la obra de Neruda. Después del golpe militar, me piden desde Oxford una obra sobre Neruda. Yo dije que sí, naturalmente. Era para estrenar en inglés por una compañía estable. Estuve trabajando en la obra como cuatro meses, la terminé, la entregué, pero tuvieron problemas de producción, por lo cual nunca se llegó a estrenar. Sin embargo, se estrenó posteriormente en Alemania Oriental (en ese momento Alemania estaba dividida, todavía no estaba unificada), en un montaje maravilloso. A partir de ese momento empecé a escribir varias cosas sobre Neruda. Eso hizo que, quizás, fuera una de las razones que me hicieron regresar a Chile.

En los últimos años de Pinochet, el teatro Ictus me llamó para decirme que fuera a Chile a escribir una obra, que ellos tenían subvencionado con el Teatro de Oms, en París, El teatro de las Naciones. Me voy a Chile y estoy un año trabajando, tardamos un año en montar *Pablo Neruda viene volando*, y fue un trabajo fantástico. Yo tenía todo un antecedente valiosísimo con todo lo que había escrito antes, de manera que me fue relativamente fácil. Posteriormente a eso, he escrito varias cosas sobre Neruda, ahora, en septiembre (el 16 de septiembre en Barcelona de 2003) se estrena un espectáculo que se llama *Reencuentro*, hecho por una actriz española-chilena, un actor chileno y dos músicos que viven en Barcelona; o sea, que todavía sigue siendo para mí un material útil e interesante.

M.R.: ¿Cómo agruparía sus diferentes obras? ¿Qué grandes temas se pueden distinguir en la obra de Jorge Díaz?

J.D.: En la *Antología subjetiva* yo hice una división aproximada: *Del grotesco*, o digamos la expresión de la realidad a través de la distorsión, tanto del lenguaje como de la situación dramática. *La violencia agazapada*, que son los grandes temas de una violencia que yo siento que está, no sólo en la sociedad, sino en el ser humano, en el individuo. La violencia como elemento que desata los sentimientos más profundos. Luego vienen los *tiempos oscuros* que son testimonios de las dictaduras, tanto española como chilena. *Testimonios de dos mundos*, aquí vienen obras de fuerte contenido español en el que un escritor chileno (después de todo soy chileno), sin embargo, interpreta una realidad española en temas, rigurosa y totalmente, españoles. *Máscaras, espejos y reflejos*, esto vendría siendo un elemento que se repite mucho en mi obra, que es las falsas identidades o identidades provisionarias. En casi todas las obras se repite una situación de que los personajes parecen ser algo pero no son, ni ellos mismos saben lo que son. Y esto les produce una situación de desasosiego permanente, por eso hablo de máscaras, espejos y reflejos. Y luego hay una cosa absolutamente nueva, a partir del año 94, que es *la narración oral*. He escrito ya tres obras en que es un género que no se podría llamarse teatro exactamente en el sentido convencional del término, sino que se utiliza la narración oral pero escénica. No es el narrador oral, cuentacuentos. Es la narración oral incorporada a un escenario.

M.R.: ¿Qué significa la palabra “amor”? Me gustaría que me comentara si ha cambiado desde *El cepillo de dientes* el significado de una relación amorosa para Jorge Díaz.

J.D.: Con respecto a la relación, desde *El cepillo de dientes* hasta el día de hoy, esto no ha cambiado nada absolutamente. Yo soy muy escéptico en cuanto a la posibilidad de una comunicación amorosa auténtica. Y ese escepticismo total hace que todo termine siendo grotesco. Por eso es que yo he repetido muchas veces lo del teatro del ridículo. Hay una condición del ser humano que me parece notable, que es la desproporción entre las expectativas y la realidad. Y esa desproporción es lo que hace el humor. En el caso amoroso, eso es patente. A mí me parece que todas las relaciones amorosas son un autoengaño para conseguir sobrevivir, para que la relación sobreviva, pero hay una permanente

sensación de insatisfacción o de complicidad. Es como un pacto, pero no creo sinceramente que exista esa posibilidad amorosa. De ahí vienen todos los matices. Es una aspiración del ser humano, fuerte y potente, pero no pasa de ser una aspiración compulsiva.

M.R.: ¿Qué significado tiene para Jorge Díaz la palabra “exilio”?

J.D.: Este espectáculo que se va a hacer en Barcelona tiene el tema del exilio, pero del doble exilio. Por una parte está el que obliga a muchos españoles a exiliarse después de terminar la guerra civil (entre ellos poetas españoles como Rafael Alberti, Manuel Altolaguirre, Mario Benedetti, Cernuda, León Felipe, Celso Emilio Ferreiro, Nicolás Guillén, Juan Ramón Jiménez, José Moreno Villa, Pablo Neruda, Blas de Otero, Emilio Prados, Pedro Salinas) y luego el exilio de ida y vuelta (que llamo yo), el exilio de los latinoamericanos a España. Este trasiego de exilios de América a España y de España a América constituye un fenómeno extraordinario, doloroso, complicado, pero al mismo tiempo, desde un punto de vista humano, de una riqueza y una complejidad inmensa. Yo nunca me he considerado un exiliado, yo me fui de Chile por compulsiones subjetivas, íntimas, y me sentí español desde que llegué, de inmediato. Ten en cuenta que mi madre es vasca y mi padre es asturiano; o sea, yo había vivido en mi casa desde el habla hasta todas las costumbres españolas. De manera que soy muy sensible al concepto del exilio por el hecho de ser multiarraigado, ser una persona que puede vivir indistintamente en un país o en otro. Por eso he escrito mucho sobre el tema.

M.R.: ¿En qué generación de dramaturgos se le suele incluir en Chile?

J.D.: Es una generación de los años 60, porque hay una generación, muy importante en Chile, la de los años 50 que está formada por Luis Alberto Heiremans, Sergio Vodanovic y Egon Wolff. Yo aparezco un poco después con Alejandro Sieveking, Jaime Silva, en los años 60. Posteriormente en los años 70-80 aparecen dramaturgos de la importancia de Marco Antonio de la Parra. Pero mi aparición es en los años 60, ten en cuenta que *El cepillo de dientes* se estrena en el año 61 y corresponde a dramaturgos con formación universitaria que trabajan ligados a una compañía o grupo de teatro. No trabajan en su escritorio, sino que se forman, aparecen y se desarrollan en un escenario,

con un grupo de teatro.

M.R.: ¿Qué significa y cómo comienza a escribir teatro para niños?

J.D.: El teatro para niños fue un descubrimiento a finales del año 64 en Chile, antes de venirme a aquí, en el que la directora del Teatro Infantil del Ictus, Mónica Echeverría, me invitó a escribir algo para niños (cosa que me pareció insólita en su momento). Pero una vez que asistí a algunas representaciones infantiles me pareció extraordinaria la forma que ese tipo de público tenía de recibir, participar, cambiar, transformar la obra de teatro. Eso fue determinante a la hora de decir: “me interesa este teatro”. Ojalá el teatro para adultos fuera como el teatro para niños, con esa capacidad de juego que tiene el espectador. Posteriormente me interesó tanto el tema que ya en España tomé contacto con grandes escritores y pedagogos, como Gianni Rodari; y empecé a escribir teatro hecho por niños y para niños. Pero la primera etapa era teatro escrito para actores, profesionales con público infantil (esa diferencia es importante). Hoy me interesa más el teatro hecho por niños para niños, vale decir el teatro escolar, teatro del aula, el que recorre las distintas etapas de la formación escolar. En este momento, ese teatro me interesa mucho más que el teatro comercial.

M.R.: Cuando escribe sus obras, ¿piensa en un público determinado? ¿Le ha condicionado el público a la hora de escribir?

J.D.: En la primera etapa sí. El teatro Ictus es un teatro de doscientas butacas (vale decir un teatro pequeño) y durante los cuatro primeros años que yo pasé allí, había una comunión enorme y estrecha entre ese público y esa sala pequeña. Era un público muy fiel a todos los montajes del Ictus. Había una relación público-espectáculo muy fuerte. Posteriormente esto cambia radicalmente al venirme a España. El teatro itinerante es todo lo contrario de eso. Es el teatro improvisado, el teatro peripatético que se desarrolla en lugares imprevisibles. Pero hoy en día, que yo escribo en solitario, realmente el público no forma parte de mis preocupaciones, entre otras cosas por qué no sé el destino que van a tener mis obras. Algunas van a ser estrenadas, incluso, en países en los que ni siquiera conozco el talante del público. Hoy en día, no existe para mí, pero sí tuvo mucha importancia en la etapa Ictus y

en la etapa del teatro itinerante.

M.R.: ¿El espectador es un personaje más?

J.D.: El espectador está presente y participa aunque no diga nada, ni manifieste sus sentimientos. Pero el teatro, no cabe duda (y esto los semióticos lo han analizado hasta el cansancio) es un hecho (la representación teatral) sujeto a múltiples variables, y una de esas variables importantísima es el público. Por lo tanto, cada función es única e irrepetible. Y en ese caso lo irrepetible también está respecto al público.

M.R.: Hábleme de su otra obra: los cuentos, los relatos breves, su experiencia en Radio Nacional y Televisión Española, etc.

J.D.: Radio Nacional fue una manera de sobrevivir, una manera de vivir de forma digna, porque Radio Nacional en los años 60-70 y comienzo de los 80 tenía una programación cultural muy importante e intensa, y se podía escribir especialmente para la radio; por eso el medio radio siempre me interesó. En países europeos, como Italia, Alemania o Francia, existen radios culturales dedicadas exclusivamente a creaciones especialmente radiofónicas.

La televisión no me ha interesado nunca, hice algo esporádico para Televisión Española, una película que se llama *El último verano*; pero no es un medio que me interese, porque el autor desaparece e interviene tanta gente en el guión, que terminan machacando la obra, y no me interesa.

En cuanto, a la narración, nunca creí que yo fuera a escribir en prosa. Yo empecé a escribir para actores que narraban. Y esos cuentos, que eran narrados por actores, eran un material estupendo para ser publicado. De esta manera se han publicado ya cuatro libritos de narraciones orales que son siempre cuentos breves. Yo creo que nunca voy a escribir más que cuentos breves, creo que es una síntesis muy propia del teatro, del dramaturgo. Pero la novela no me interesa para nada. Y otras formas de escritura tampoco. Yo creo que el cuento breve es a lo más que voy yo a llegar en prosa.

M.R.: ¿Qué proyectos tiene en mente Jorge Díaz?

J.D.: Estoy en este momento con tres obras de teatro a medio camino. Por lo tanto seguir en el

teatro absolutamente, escribiendo para teatro y no apartándome de eso. Eventualmente me interesa la pedagogía del teatro y hay varios libros que también pienso poder publicar en esa línea. Pero ahora, más que nunca, mi vocación se ha circunscrito a la escritura, no tanto al quehacer teatral, a la escritura de teatro, eventualmente, pero no a lo que significa formar parte de un grupo, itinerar, tener que ver con los montajes. Creo que la cantidad de proyectos que se me acumulan es tan grande que solamente con escribirlos ya tengo bastante.

II. ENTREVISTA A CARLA CRISTI Y JAIME CELEDÓN, LOS DOS ACTORES DE *EL CEPILLO DE DIENTES*⁴⁴¹.

(Teatro Ictus abril de 2008, Santiago de Chile).

Magdalena Robles: ¿Cómo se describirían ustedes como actor y actriz a lo largo de su carrera?

Jaime Celedón: Yo dejé el teatro hace más de diez años. Trabajé en el Ictus, dirigí al teatro Ictus durante unos veinte años. Yo soy fundamentalmente un actor cómico. Me sale muy fácil el humor, por contraste, porque lo digo todo en serio, porque es un humor absurdo y que lo uso mucho; pero, yo no podría hacer un drama, por ejemplo. Me daría risa, no sabría. Carla Cristi puede, es actriz, puede hacer un drama, una comedia. Yo en comedia sí.

Carla Cristi: Yo tengo 50 años de oficio, soy muy joven (risas). Estudié en el teatro de la Universidad de Chile, el teatro experimental y después pasé a actriz de planta de la Universidad Católica, entré en el Ictus, estuve diez años, y trabajé en Madrid, cuando, por ejemplo, la obra de *El cepillo de dientes* se hizo en dos actos en el Teatro Valle-Inclán. Me tocó la época del 73, pero yo no estuve en Chile.

J.C.: Ella es española.

C.C.: La mitad, como Jorge Díaz. Mi madre era chilena y mi padre español, pero yo nací en Barcelona y nos vinimos a vivir aquí (Chile). Ahí (refiriéndose a España) también trabajé e hice teatro, hice televisión y después volví de nuevo cuando la situación política estaba mejor. He hecho mucha televisión, hice más cine en España que acá y sigo actuando cuando se puede.

M.R.: ¿Su relación con Jorge Díaz cómo fue?

C.C.: Jorge hace un año que murió. Fuimos muy amigos, muy amigos, tanto aquí como en Madrid

⁴⁴¹ Carla Cristi y Jaime Celedón fueron dos buenos amigos y colaboradores de Jorge Díaz. La entrevista, que se expone a continuación, es el resultado de dos breves conversaciones que tuvimos con ellos durante la celebración de los cincuenta años del Teatro Ictus.

porque pasaba la mitad del año aquí y la mitad en España. Me escribió obras tanto para la televisión como para el teatro. Estamos haciendo una obra *Puro cuento es tu cielo azulado*, que es lo último que escribió. Mi relación con Jorge Díaz ha sido muy importante.

J.C.: Mi relación con Jorge parte estudiando arquitectura en la Universidad Católica. Éramos compañeros. Entonces, en el primer piso de la Católica había una salita que se llamaba el Teatro Ensayo. Ahí nos metimos y nunca más salimos. A Jorge le vino la vocación después de ser arquitecto, cuando creó *El cepillo de dientes*. Fuimos muy amigos. Jorge, Carla y yo éramos como hermanos. Leíamos los textos, los discutíamos, los corregíamos, sugeríamos cambios. Jorge lo único que quería era escribir, escribir y escribir. Tiene muchos libros: de cuentos, de pensamientos, de humor crítico...

M.R.: ¿Cómo comenzó la experiencia de *El cepillo de dientes*?

J.C.: La obra comienza con “anoche soñé con un tenedor”. Es el primer parlamento de la obra.

C.C.: Fue una experiencia muy enriquecedora para mí. Sí, fue en el año 1961. Yo era actriz de planta del Teatro de Ensayo pero me salí. Estaba en mi casa y me llamaron Claudio Girolamo (ha sido el director de muchas obras de Jorge) y Jorge Díaz, a ninguno de los dos los conocía. Jorge, hay que decir, que tenía un carácter muy especial porque no le gustaba hablar, era muy poco amigable. Vinieron trayéndome una obra, que era de un acto y que se llamaba *El cepillo de dientes*. Yo no entendí nada porque en aquel tiempo el lenguaje era un poco enredado, no era lo habitual, pero yo me reí mucho porque, como los dos (refiriéndose a Jorge Díaz) somos medio españoles, medio chilenos, tenemos algo que siempre nos hemos reído muchísimo. Me dio a leer la obra y le contesté a la mañana siguiente que sí. Ensayamos como dos meses y se estrenó en un teatro chiquitito que ahora no existe y que pertenecía al teatro Ictus. Era una obra en un acto y se hacía con otra obra que se llamaba *Un hombre llamado Isla*. Llamó la atención por el lenguaje porque era como absurdo, como que no se entendía, pero, a la vez, se entendía, era muy especial. Salía muy divertida. Fue un bombazo, fue algo inusitado.

J.C.: Y una locura.

C.C.: La estrenamos y fue un éxito increíble. Gustó mucho porque era un nuevo lenguaje y, a decir verdad, con Jaime Celedón, nos entendemos muy bien en la comedia. Ese primer acto había sido escrito para Jaime, porque Jorge siempre le dedicaba la obra a alguien. Le había presentado la obra a tres actrices, que le dijeron que no, porque no entraban en el humor. Fue un éxito y Jorge, como de costumbre, el día del estreno se fue a España. Nunca estaba en los estrenos, era un cobarde, ni en Madrid estuvo nunca. Me acuerdo que pusimos un cuadro de él, porque pintaba y era poeta también. Era un hombre como del renacimiento, hacía muchas cosas. Cuando saludamos mostramos el cuadro. Se dio esta obra con mucho éxito y después dimos otras obras de él.

J.C.: En esta sala (La Comedia) la dimos varias veces, siempre con el teatro lleno y gente sentada en el suelo.

M.R.: Respecto a la versión que se estrenó en España de *El cepillo de dientes* en dos actos, ¿qué recuerda de esa experiencia?

C.C.: Referente a la historia de *El cepillo de dientes*, en el año 64 yo fui a Madrid. Nos juntamos a tomar café (al lado de su casa que estaba cerca del correo, a Jorge siempre le gustó escribir mucho) y estaba un director argentino, Rubén Benítez, al que Jorge había dado a leer el texto. Entonces, dijo: “me gusta mucho, pero si tú añades otro segundo acto, yo tengo un productor argentino y lo estrenamos en un muy buen teatro en Madrid” (era en la época en la que se habían marchado por motivos políticos de Argentina, después fueron los chilenos). Jorge dijo “mañana tienes un segundo acto”. Nos juntamos al día siguiente a la misma hora, nos gustó mucho. Había tres finales. A cada uno nos gustó uno distinto y Jorge dejó los tres. No sé si te das cuenta, pero si tú lees la obra hay una parte en la que perfectamente puede terminar. Ese segundo acto lo escribió para mí. La dimos en el Teatro Valle-Inclán, que ahora está cerrado; trabajé con Agustín González, que hizo la locura de juntarse con nosotros; tuvo muy buena crítica; gustó mucho el tipo de comedia, fue como un poco renovación; y sacamos críticas muy, muy buenas. Podíamos haber estado más tiempo, pero yo tenía que volver a Chile porque tenía un programa de televisión aquí y estaban mis hijos. Estuvimos como

cuatro meses o una cosa así.

Aquí la dimos en el teatro como un mes; porque en el Ictus, se decía que, una obra, tuviera éxito o no, iba tres meses y después venía otra. La ensayé con Jaime Celedón.

M.R.: Si no me equivoco, ¿también la dieron en Argentina?

C.C.: Me llamó Rubén Benitez diciéndome que se venía a Buenos Aires y que quería hacer *El cepillo*, que tenía todo en el Teatro El Globo. Me preguntó que con quién quería hacerla, si con Jaime o Agustín, y yo elegí a Jaime, porque el humor era muy distinto y ya que estaba aquí en Chile... La dimos en Buenos Aires, yo fui embarazada de tres meses y estuvimos hasta los siete porque ya no daba más. En el segundo acto el personaje estaba embarazada, además no se notaba con el vestuario. Tuvo mucho éxito y la dimos también cuando se cumplieron los veinte años.

Ahora, muchas compañías han hecho *El cepillo de dientes* acá. He ido a verlas pero, como ahora está de moda de cambiar las obras, le cortan, le ponen, le sacan... A mí me gustaría darla de nuevo, porque se trataba de la incomunicación. La verdadera incomunicación la estamos viviendo ahora, yo creo, con el celular, con el fax... Me gustaría volverla hacer pero con toda la tecnología de ahora. Fue muy importante para Jorge esta obra y, tengo que decir, que muy importante para mí. Siempre la he disfrutado muchísimo y me dio muchas satisfacciones.

M.R.: ¿Se modificó la obra durante los ensayos?

J.C.: No, nunca.

C.C.: También hicimos una gira por todo Chile con otro actor, Marcelo Romo. Era muy curioso hacerlo con distintos actores porque cada cual era diferente. Sobre todo en esa parte de Antona. Me acuerdo que Agustín González me tocaba la rodilla, como parte erótica, y Marcelo Romo el codo. Era muy divertido.

Como anécdota dimos la obra en el campamento de Tierra de Fuego. Todos hombres. No había teatro, la hicimos donde se jugaba al basketball.

M.R.: ¿Se acuerdan de las diferencias entre los tres finales?

J.C.: No me acuerdo.

C.C.: Yo tampoco.

J.C.: Yo me acuerdo que en Buenos Aires terminaba tejiendo.

C.C.: Y yo tocando el arpa.

J.C.: Estábamos en la mesa del desayuno y se iban apagando la luces.

M.R.: ¿Recuerdan alguna anécdota que sucediera durante alguna de las representaciones de *El cepillo de dientes*?

J.C.: Recuerdo en una función, la escena anterior al final en la que Ella me mata con un cuchillo. Había un público muy receptivo y que había agarrado el humor desde el principio. Entonces, cuando yo caigo muerto, empieza a reírse la sala entera. Yo no puedo aguantar la risa, me empiezo a mover en el suelo y más se reía la gente. Me levanté con el teatro lleno. “Yo no puedo seguir si se ríen, así que vamos a volver a que Ella me vuelva a matar y estén callados”. Y volvimos a empezar, me volvió a matar y terminamos la obra (risa).

M.R.: Dicen que *Piel contra piel* es una nueva versión de *El cepillo de dientes*, ¿cómo fue esa experiencia teatral?

C.C.: Esta obra me la escribió para mí. Jorge me escribía obras, me ha escrito muchas cosas. Desayunábamos juntos, le echo tanto de menos, hace un año que murió.

Cuando yo estaba viviendo en España, yo pasé la época de Pinochet en Barcelona pero a veces tenía algún trabajo, alguna película en Madrid. Todos los días nos hablábamos por teléfono y cambiábamos opiniones. La que tiene parte de mi vida, es una obra que pasa en un teatro, tiene el título de un poema... *Ligeros de equipaje*.

Piel contra piel la escribió cuando yo estaba en España. Almorzamos juntos y me dijo lee esa obra. Yo le dije que veía a Jaime Celedón en el papel, pero Jaime estaba en Chile y hacía tantos años... “Mándasela”, le dije. Se la mandó a Jaime Celedón. La montamos en plena dictadura y yo creo que no la entendieron, encontraron un poco fuerte la relación de pareja; y la verdad, que no fue un éxito.

Yo creo que fue la única obra de Jorge que no llegó al público. A mí me gustaría darla de nuevo porque, en realidad, todo tiene su momento, como *El nudo ciego*. He actuado en obras de Jorge Díaz como *Esplendor carnal de la ceniza*, *Ligeros de equipaje*, he hecho muchas.

M.R.: ¿También ha actuado en su última obra, no?

C.C.: Sí. Él iba a un café, que se llama Tavelli, donde instaló su oficina, porque nunca llevaba nadie a su casa, ni mucho menos. Todos iban a la cafetería. Él hizo como un divertimento. Un grupo de personas se juntaban en el Tavelli y contaban cuentos. Esa es la obra, un poco en homenaje al Tavelli. Jorge decía que era “voyeurista de oído”, porque le gustaba escuchar. Tanto influyó Jorge en el Tavelli que, desde que murió, ya no va la gente que iba antes. Iban actores, incluso, políticos, escritores; ahora cambió totalmente pero la cafetería tiene una foto de Jorge.

Durante las últimas conversaciones que tuve con Jorge le pregunté: “¿De dónde sacas tantas ideas, tanto que escribes?”. Entonces, me decía: “Yo creo que no voy a tener el tiempo suficiente para todas las obras que quiero escribir”. Cuando ya estaba muy grave, hay una cosa que se me quedó marcada, es como el fin de la obra (como tenía cáncer y se ahogaba, estaba con mucha morfina). La última vez que lo fui a ver, estaba con una risa un poco perdida y me dijo: “Sé que no existe, pero yo veo a una señora verde a tu lado, sé que no está; y un gato negro, pero no está”. Cuando estaba muriéndose, un amigo nuestro dice que, de repente, sacó las manos y empezó como a escribir a máquina. Él nunca quiso computadora, a él le gustaba escribir con una vieja máquina o a mano.

III. RELACIÓN CRONOLÓGICA DE LAS OBRAS ESCRITAS POR JORGE DÍAZ ENTRE 1957 Y 2007⁴⁴²

III.1. TEATRO

La paloma y el espino. Escrita en octubre de 1957 en Santiago de Chile y estrenada en diciembre de 1957 por el teatro Ictus en funciones itinerantes al aire libre en el atrio de las iglesias.

Manuel Rodríguez. Escrita en febrero de 1958 en Santiago de Chile y estrenada en agosto de 1958 en el Teatro Santa Lucía de Santiago.

El cepillo de dientes. Escrita en noviembre de 1960 en Santiago de Chile y estrenada en mayo de 1961 por el teatro Ictus en la sala Talía de Santiago.

Un hombre llamado Isla. Escrita en enero de 1961 en Santiago de Chile. Estrenada en mayo de 1961 por el teatro Ictus en la sala Talía de Santiago junto a la obra *El cepillo de dientes*.

Réquiem por un girasol. Escrita en junio de 1961 en Santiago de Chile y estrenada en junio de 1962 por el teatro Ictus en la sala Petit Rex de Santiago.

El velero en la botella. Escrita en febrero de 1962 en Santiago de Chile y estrenada en junio de 1962 por el teatro Ictus en el Teatro La Comedia de Santiago.

El lugar donde mueren los mamíferos. Escrita en enero de 1963 en Santiago de Chile y estrenada en mayo de 1963 por el teatro Ictus en el Teatro La Comedia de Santiago.

Variaciones para muertos de percusión. Escrita en mayo de 1964 en Santiago de Chile y estrenada en octubre de 1964 por el teatro Ictus en el Teatro La Comedia de Santiago.

El nudo ciego. Escrita en diciembre de 1964 en Santiago de Chile y estrenada en marzo de 1965 por el teatro Ictus en el Teatro La Comedia.

Topografía de un desnudo (“N. N.”). Escrita en julio de 1965 en Madrid. Estrenada en 1966 en La Habana bajo la dirección de Eugenio Guzmán.

El génesis fue mañana (“La víspera del degüello”). Escrita en octubre de 1965 en Madrid. Estrenada

⁴⁴² Información proporcionada por el dramaturgo Jorge Díaz.

el 2 de marzo de 1970 en Madrid en la sala Puente Cultural.

El cepillo de dientes (nueva versión en dos actos). Escrita en enero de 1966 en Madrid y estrenada el 17 de mayo de 1966 en Madrid en el Teatro Valle-Inclán.

Introducción al elefante y otras zoologías. Escrita en febrero de 1968 en Santiago de Chile. Estrenada en junio de 1968 por el Teatro Ictus en Santiago de Chile en el Teatro La Comedia.

Algo para contar en Navidad. Escrita en abril de 1968 en Santiago de Chile y estrenada en diciembre de 1973 por la compañía Ruiz de Alarcón en Barcelona en el Teatro Colegio Salesiano.

Liturgia para cornudos (“La Cosiacosa”). Escrita entre octubre y noviembre de 1969 en Madrid. Estrenada en mayo de 1970 en Santiago de Chile en el Teatro Municipal de Las Condes.

La orgástula. Escrita en noviembre de 1969 en Madrid. Estrenada en 1972 por la The Latin American Student Association de Indiana University, USA.

La pancarta o Está estrictamente prohibido todo lo que no es obligatorio (“Amaos los unos a los otros”). Escrita en septiembre de 1970 en Madrid. Estrenada en enero de 1971 por el Teatro del Nuevo Mundo en Madrid en el Club Pueblo.

Americaliente. Escrita en mayo de 1971 en Madrid y estrenada el 4 de noviembre de 1971 por el Teatro del Nuevo Mundo en San Juan de Puerto Rico durante el Festival de Teatro Latinoamericano de Puerto Rico.

Antropofagia de salón (“Electroshock para gente de orden”). Escrita en octubre de 1971 y estrenada el 23 de febrero de 1977 por la Compañía de Los Cuatro en la Sala de Conciertos del Ateneo de Caracas (Venezuela).

Mear contra el viento. Escrita en septiembre de 1972 en Estocolmo (Suecia) en colaboración con Francisco Javier Uriz. Estrenada en abril de 1976 por el Agrupamiento de Amadores del Teatro en Lisboa (Portugal).

Las hormigas (“Así en la tierra como en el suelo”). Escrita en julio de 1974 en Madrid y estrenada el 2 de noviembre de 1974 por el Teatro de Nuevo Mundo en Madrid en el Teatro Club Pueblo.

Mata a tu prójimo como a ti mismo (“Esplendor carnal de la ceniza”). Escrita en octubre de 1974 en Madrid. Estrenada el 3 de junio de 1976 por la compañía El Tragaluz en el Teatro Quart 23 de Valencia. (Reescritura el 23 de julio de 1984 en Madrid como *Esplendor carnal de la ceniza* y reestrenada por el Teatro del Alma el 5 de noviembre de 1984 en el Teatro El Conventillo de Santiago de Chile).

Ceremonia ortopédica. Escrita en marzo de 1975 en Madrid. Estrenada el 27 de septiembre de 1976 por el grupo teatral El Lebrél Blanco en el Teatro Gayarre de Pamplona.

El locutorio (“Contrapunto para dos voces cansadas”). Escrita en enero de 1976 en Madrid. Estrenada el 31 de octubre de 1979 por el grupo Aula de Teatro de la Universidad de Valladolid en el Salón de Actos de la Caja de Ahorros Provincial de Valladolid.

Toda esta larga noche (“Canto subterráneo para blindar una paloma”). Escrita en diciembre de 1976 en Madrid. Estrenada el 1981 por Theatre 44 en München (República Federal Alemana).

La puñeta (basada en la creación colectiva del Grupo Aleph “Érase una vez un rey”, versos de Nicanor Parra e ideas de Jaime Vadell). Escrita en enero de 1977 en Madrid. Estrenada en noviembre de 1977 por el grupo El Lebrél Blanco en su propia sala en Pamplona.

Un día es un día (“La carne herida de los sueños”). Escrita en febrero de 1978 en Madrid y estrenada en noviembre de 1978 por el Teatro de Ensayo de Madrid en la Sala 2 del Centro Cultural de la Villa de Madrid.

La manifestación. Escrita en marzo de 1978 en Madrid.

Ecuación. Escrita en marzo de 1979 en Madrid. (Una primera versión fue titulada “La corrupción del Ángel Cibernético”, fue escrita en Madrid en 1971 y estrenada en 1972 en San Sebastián). Estrenada en octubre de 1979 por el grupo Teatro de Montserrat Julió en el Café-Teatro de Zaragoza.

El espantajo. Escrita en abril de 1979 en Madrid. Estrenada en agosto de 1979 por el Théâtre Populaire du Midi en Nîmes (Francia) con el título *L'Épouvantail*. Contiene ideas de *La imagen* de José Ricardo Morales, *Chilex* de Ariel Dorfmann y *Laxante para todos* de Ángel García Pintado.

Oscuro vuelo compartido (“Fragmentos de alguien”). Escrita en octubre de 1979 en Madrid y estrenada el 13 de julio de 1988 por el Teatro de la Universidad Católica de Chile en Santiago.

¿Estudias o trabajas? Escrita en septiembre de 1980 en Madrid y estrenada el 12 de febrero de 1981 por Volkstheatre en Rostock (República Democrática Alemana).

Desde la sangre y el silencio (Fulgor y muerte de Pablo Neruda). Escrita en 1981.

Los tiempos oscuros (“Crónica”). Escrita en mayo de 1981 en Madrid y estrenada el 20 de septiembre de 1986 por ASELA (Asociación de Exiliados Latinoamericanos) en Oslo (Noruega).

Un ombligo para dos. Escrita en octubre de 1981 en Madrid y estrenada en enero de 1982 en Madrid en el Café-Teatro El Pavo Real.

Piel contra piel. Escrita en enero de 1982 en Madrid y estrenada el 16 de julio de 1982 por la compañía de Jaime Celedón en el Teatro Pedro de Valdivia en Santiago de Chile.

Ligeros de equipaje. Escrita en junio de 1982 en Madrid y estrenada el 16 de octubre de 1982 por el Teatro Tres en Sitges durante el Festival Internacional de Teatro de Sitges.

Andrea (“Los jardines sumergidos”). Escrita en septiembre de 1983 en Madrid.

Las cicatrices de la memoria (“Ayer, sin ir más lejos”). Escrita en noviembre de 1984 en Madrid y estrenada el 23 de febrero de 1987 por la compañía de Adolfo Marsillach en el Teatro Bellas Artes de Madrid.

Dicen que la distancia es el olvido. Escrita en agosto de 1985 en Madrid y estrenada el 21 de febrero de 1986 por el Teatro de Hoy en la Sala Cadalso de Madrid.

Muero, luego éxito. Escrita en noviembre de 1985 en Madrid y estrenada el 10 de agosto de 1988 por el Teatro de los Buenos Ayres en el Teatro Urrutia de Bilbao.

Por qué justo a mí me tocó ser yo. Escrita en julio de 1986 y estrenada en mayo de 1987 por el grupo Las cinco patas del gato en el Café Maravillas de Madrid.

La otra orilla. Escrita en noviembre de 1986.

Matilde (“La Chascona”). Escrita en enero de 1987 y estrenada el 23 de junio de 1987 por el Teatro

de Hoy en la Sala San Pol de Madrid.

Materia sumergida. Escrita en mayo de 1988.

El desasosiego (“Percusión”). Escrita en julio de 1988.

El tío vivo. Escrita en octubre de 1988.

Ópera inmóvil. Escrita en diciembre de 1988 en Madrid.

La pipirijaina. Escrita en junio de 1989 en Madrid y estrenada en septiembre de 1990 por la Compañía de Claudio Pueller en Santiago de Chile en funciones itinerantes. Está basada en la obra de José Sanchís Sinisterra.

El estupor (“Contra el ángel y la noche” o “Paisaje en la niebla con figuras”). Escrita en agosto de 1989 en Madrid. Estrenada en mayo de 1993 por el Teatro del Ay, Ay, Ay, en el Teatro Segovia.

Un corazón lleno de lluvia. Escrita en noviembre de 1989 en Madrid.

Para dinosaurios y trompetas. Escrita en enero de 1990 en Madrid.

A imagen y semejanza (“Los espejos enfrentados” o “Nadie es profeta en su espejo”). Escrita en mayo de 1990 en Madrid.

El guante de hierro. Escrita en agosto de 1991 en Madrid. Estrenada el 10 de octubre de 1992 por la Compañía de Gabriela Hernández en la Sala Nuval de Santiago de Chile.

Pablo Neruda viene volando. Escrita en noviembre de 1991 en Santiago de Chile (en colaboración con el teatro Ictus). Estrenada el 19 de noviembre de 1991 por Ictus en el Teatro La Comedia de Santiago de Chile.

El jaguar azul. Escrita en el mes de marzo de 1992 en Madrid y estrenada en octubre de 1993 por el Teatro de la Universidad de Antofagasta (Chile) en la sala de teatro de dicha universidad.

El secreto enamorado (ópera). Escrita en septiembre de 1992 (esquema dramático de Jorge Díaz, texto de Ana Rossetti y música de Manuel Balboa). Estrenada el 16 de abril de 1993 en el Teatro Olimpia en Madrid.

Por un grito en el cielo. Escrita en julio de 1993 en Madrid.

De boca en boca. Escrita en diciembre de 1993 en Santiago de Chile. Estrenada el 6 de enero de 1994 por el Teatro del Alma en el Teatro Casa Larga de Santiago de Chile.

Por arte de mar. Escrita en diciembre de 1994 en Santiago de Chile. Estrenada el 26 de mayo de 1995 por el Teatro Itinerante La Ventana en la Sala Rubén Darío de la Universidad de Valparaíso (Chile).

Cuerpo glorioso (“Crisálida”). Escrita en febrero de 1995 en Santiago de Chile. Estrenada en varias ciudades de Alemania durante la temporada 1998/1999.

La mariposa de la luz. Escrita durante el mes de mayo de 1995 en Santiago de Chile.

Viaje a la penumbra. Escrita en julio de 1995 en Santiago de Chile. Estrenada en 1998 por el grupo El Enko en Mendoza (Argentina).

Tierra de nadie. Escrita durante el mes de febrero de 1998 en Santiago de Chile.

La cicatriz. Escrita en abril de 1996 en Santiago de Chile y estrenada en enero de 1997 durante la Muestra de Dramaturgia Nacional de Santiago de Chile.

Zona de turbulencia (“El Desasosiego”). Escrita en junio de 1996 en Santiago de Chile.

El confín de la esperanza (“Winnipeg”). Se terminó de escribir el 19 de marzo de 1997 en Santiago de Chile y fue estrenada en agosto de 1997 por el Teatro Itinerante La Ventana en el Festival de Teatro del Instituto Chileno Norteamericano de Cultura.

Desconcierto de cuerdas. Escrita en mayo de 1997.

La marejada (“La otra orilla”). Escrita durante los meses de junio y julio de 1997 en Santiago de Chile y estrenada en agosto de 1997 por el Teatro Nacional de Chile en el teatro Antonio Varas de Santiago.

La mirada oscura. Escrita en febrero de 1998 en Concón y Santiago de Chile y estrenada en el año 2000.

Federico, el niño que cumple cien años. Escrita en marzo de 1998 y estrenada en septiembre de 1998 por el Teatro Itinerante La Ventana en el Centro Cultural de España de Santiago de Chile.

La Dionisea (“La luminosa herida del tiempo”). Escrita en noviembre de 1998 y estrenada el 26 de abril de 2000 por el Teatro Artes en Santiago de Chile.

Él. Escrita en noviembre de 1998.

Razón de ser. Escrita en el mes de diciembre de 1998.

La palabra sumergida. Escrita en febrero de 1999 y estrenada en el mes de junio de 2000.

Devuélveme el rosario de mi madre y quédate con todo lo de Marx. Escrita en marzo de 1999.

Estrenada en septiembre de 2002 por Ictus en el Teatro La Comedia de Santiago de Chile.

El desvarío. Escrita durante el mes de mayo de 1999 y estrenada en agosto de 2001.

Antes de entrar, dejen salir. Escrita en diciembre de 1999. Estrenada en noviembre de 2002. Proyecto financiado por el FONDART.

El naufragio interminable. Escrita en el año 2000.

Santas, vírgenes y mártires. Escrita en febrero de 2000 y estrenada en el mes de mayo de 2000.

Palabras que habitan la noche. Escrita en febrero de 2000.

Fanfarría para marionetas. Escrita en noviembre de 2001 y estrenada en agosto de 2002.

Ni ahí. Escrita en febrero de 2002 y estrenada en mayo de 2002.

Eva. Escrita en abril de 2002.

Misterio Gozoso. Escrita en junio de 2002 y estrenada en noviembre de 2002.

Cuerpos cantados. Escrita en noviembre de 2002.

Canción de cuna para un anarquista. Escrita en enero de 2003.

Fugitivos de la ausencia. Escrita en enero de 2003 y estrenada en octubre de 2003.

Oficio de tinieblas. Escrita en febrero de 2003.

El vals de las solas. Escrita en marzo de 2003.

En demencia propia. Escrita en marzo de 2003.

De la vida de las marionetas. Escrita en abril de 2003.

Vivir crea adicción. Escrita en abril de 2003.

La travesía. Escrita en octubre de 2003 y estrenada el 12 de julio de 2004 por Radio Nacional de España.

Las cloacas del paraíso. Escrita en febrero de 2004 y estrenada en noviembre de 2005.

En sexo cerrado no entran moscas. Escrita en mayo de 2004.

El compadre. Escrita en mayo de 2004.

Concierto para locas y cuerdas. Escrita en octubre de 2004 y estrenada en enero de 2005.

Epifanía de un sueño. Escrita en enero de 2005 y estrenada el 23 abril de 2005 por Radio Nacional de España.

Amoricidio. Escrita en febrero de 2005.

El Quijote no existe. Escrita en enero de 2005 y estrenada el 10 de enero de 2006 en el Centro Cultural de España de Santiago de Chile.

Pájaros en la tormenta. Escrita en 2007 y estrenada ese mismo año.

La mano inocente. Escrita en 2007 y estrenada ese mismo año.

Exit. Escrita en 2007 y estrenada ese mismo año.

III.2. TEATRO PARA NIÑOS

Chumingo y el pirata de lata. Escrita en colaboración con Mónica Echeverría en Santiago de Chile en marzo de 1963 y estrenada en mayo de 1963 por el Teatro Ictus en la Sala La Comedia de Santiago de Chile.

Serapio y Hierbabuena. Escrita en junio de 1963 en Santiago de Chile. Estrenada en septiembre de 1963 por el Teatro Ictus en la Sala La Comedia de Santiago de Chile.

La mala nochebuena de Don Etcétera. Escrita en agosto de 1964 en Santiago de Chile, con música de Víctor Jara. Estrenada en diciembre de 1964 por la Compañía de Chela Hidalgo en el Teatro Astor de Santiago de Chile.

Los ángeles ladrones (“El día en que los ángeles se comieron los pájaros cucú”). Escrita en marzo de

1967 en Madrid y estrenada en el año 1970 por el Teatro Ictus en la Sala La Comedia de Santiago de Chile.

Piruetas y Volteretas. Escrita en noviembre de 1969 en Madrid. Estrenada en mayo de 1970 por la compañía Los Trabalenguas en León.

El pirata de hojalata (basada en Chumingo y el Pirata de lata, versión personal de Jorge Díaz). Escrita durante el año 1972 en Madrid. Estrenada en diciembre de 1972 por Los Trabalenguas en Huelva.

Rascatripa. Escrita en enero de 1973 en Madrid y estrenada en marzo de 1973 por Los Trabalenguas en el Teatro Alfil de Madrid.

La barraca de Jipijapa. Escrita en noviembre de 1973 en Madrid. Estrenada en marzo de 1973 por Los Trabalenguas en el Teatro Alfil de Madrid.

Cuentos para armar entre todos. Escrita en septiembre de 1974 en Madrid. Estrenada en febrero de 1975 por Los Trabalenguas en el Teatro Alfil de Madrid.

Rinconete y Cortadillo. Adaptación musical de la novela de Miguel de Cervantes. Escrita en octubre de 1975 y estrenada en julio de 1975 por Los Trabalenguas en Vigo.

El Supercoco. Escrita en febrero de 1976 en Madrid.

La ciudad que tiene la cara sucia. Escrita en septiembre de 1976 en Madrid. Estrenada en enero de 1977 por Los Trabalenguas en la Plaza del Conde Valle Suchil de Madrid.

El Generalito. Escrita en mayo de 1979 en Madrid. Estrenada en septiembre de 1979 en Madrid.

Séneca, ratón de biblioteca (“Aventuras con ton y son” o “Aventuras de papel”). Escrita en enero de 1979 en Madrid. Estrenada en junio de 1982 por el grupo Taormina de Getafe en Madrid.

La dragonera. Escrita en octubre de 1979 en Madrid. Estrenada en junio de 1980 por el grupo La Trepa en Barcelona.

Cacos y Comecocos (“El Imperio del Humo”). Escrita en junio de 1980 en Madrid. Estrenada el 11 de enero de 1981 por Los Trabalenguas en el Auditorium del Centro Cultural de la Villa de Madrid.

Los juguetes olvidados. Escrita en noviembre de 1980 en Madrid. Estrenada en mayo de 1981 por La

Trepa en Barcelona.

El Guirigay (“Zambacanuta” o “La escuela refrescante”). Escrita en junio de 1981 con música de Vittorio Cintolesi. *Zambacanuta* fue estrenada en 1983 por el Teatro Saltalaucha en el Teatro Nuñoa de Santiago de Chile; *La escuela refrescante* el 1 de mayo de 1988 por el grupo Papalote en el Teatro Camilo Henríquez de Santiago de Chile.

Ulises en el titirimundo. Escrita en noviembre de 1981 en Madrid. Estrenada en octubre de 1985 por el grupo Taormina de Getafe, en Madrid.

Viaje alrededor de un pañuelo. Escrita en julio de 1982 en Madrid. Estrenada el 14 de febrero de 1983 por Los Trabalenguas en el Auditorium del Centro Cultural de la Villa de Madrid.

La ciudad al revés. Escrita en enero de 1983 en Madrid. Estrenada en octubre de 1983 por Los Trabalenguas en el Auditorium de Valencia.

Entre pícaros anda el juego (“Pícaros”). Escrita en agosto de 1983 en Madrid. Estrenada en noviembre de 1983 por Los Trabalenguas en Madrid durante la Campaña de Teatro Escolar.

La pandilla del arco iris. Escrita en abril de 1983 en Madrid. Estrenada en 1987 por el Grupo de Teatro Infantil de Claudio Pueller en el Teatro de la Universidad Católica de Santiago de Chile.

La vuelta al volatín en ochenta pájaros. Escrita en mayo de 1985 en Madrid con música de Vittorio Cintolesi.

Abracadabra, pata de cabra. Escrita en diciembre de 1985 en Madrid.

El mundo en un pañuelo (Nueva versión de *Viaje alrededor de un pañuelo*). Escrita en julio de 1989 en Madrid con música de Vittorio Cintolesi. Estrenada en febrero de 1990 por el grupo Taormina de Getafe; y diciembre de ese mismo año por la Compañía de Teatro Infantil de Jorge Guerra en el Centro de Extensión Artística y Cultural de la Universidad de Chile.

La isla salvada del naufragio. Escrita en enero de 1994 en Santiago de Chile. Estrenada el 20 de marzo de 1994 por el grupo de Teatro dirigido por María Elena Gertner en Isla Negra (Chile).

Cuentos inolvidables del ratón de biblioteca. Escrita en septiembre de 1995 en Santiago de Chile con

música y canciones de Vittorio Cintolesi. Estrenada en el espectáculo de Navidad de 1995 en el Estadio Nacional de Santiago de Chile.

La pandilla solidaria. Escrita en colaboración con Carlos Genovese. Estrenada en mayo de 1997 en Santiago de Chile para el Espectáculo de Navidad de la Presidencia de la República en el Estadio Nacional de Santiago de Chile.

El cañonísimo. Escrita en octubre de 1997. Estrenada en octubre de 1998 por el grupo El Riel durante la Feria del Libro de Santiago de Chile.

La vuelta al mundo con un resfrío. Escrita en marzo de 1997.

Operación gloglotón. Escrita en octubre de 1997.

Por tu grito en el cielo. Escrita en octubre de 1997.

Instrucciones para cambiar de piel. Escrita en octubre de 1997.

La escuela de las maravillas. Escrita en colaboración con Carlos Genovese en mayo de 1998 en Santiago de Chile para el Espectáculo de Navidad de la Presidencia de la República en el Estadio Nacional.

III.3. RADIO

Obras radiofónicas originales, programas únicos de 55 minutos, escritas y emitidas por Radio Nacional de España.

Programa Especial de Navidad. 1975.

La isla donde se escucha hablar a las hojas. 1975.

El largo viaje del señor Rinaldi. 1976.

Contrapunto para dos voces cansadas. 1977.

La sonrisa del decapitado. 1978.

Las jaulas abiertas. 1978.

El cementerio de los elefantes. 1979.

La estrella tatuada en el corazón. 1982.

La rosa sumergida. 1989.

El abrazo de Winnipeg. 1989.

Colaboraciones dramatizadas en programas infantiles estables de Radio Nacional de España.

Payasín. Temporada 1975.

Pandilla. Temporada 1976.

Nuestros amigos, los clásicos. Temporada 1977.

Series dramáticas radiofónicas escritas especialmente para Radio Nacional de España. Duración seis meses:

Prohibido sonreír, es contagioso. 1979.

Lugares. 1985.

Los habitantes de la memoria. 1987.

Reencuentro. 1989.

Obras radiofónicas escritas para la Radiotelevisión Sueca:

Mear contra el viento. 1973.

Mi amigo Manolo. 1975.

Obras radiofónicas emitidas por la RAI:

Toda esta larga noche. 1980.

Fulgor y muerte de Pablo Neruda. 1983.

Obra radiofónica emitida por la radio japonesa:

El Locutorio. Tokio 1984.

Obras radiofónicas emitidas por las radios de Alemania:

Ligeros de equipaje. Colonia 1984.

Los fugitivos. Múnich 1986.

Las cicatrices de la memoria. Stuttgart 1986.

Obras emitidas por la Radio Cultural Francesa:

Cendre et sang. París 1992.

III.4. TELEVISIÓN

La Cosiaca. Serie para la Televisión Chilena. 1972.

A vivir que son dos días. Unitario para Televisión Española. 1981.

Cosas de dos. Serie para la Televisión Española. 1986.

El último verano. Película para la Televisión Española TVE. 1988.

Entre las voces, una. Unitario para la Televisión Española. 1989.

Voces contra la pared. Unitario para la Televisión Española. 1989.

Variaciones. Serie de humor para la Televisión Española. 1990.

Estrictamente sentimental. Serie escrita con Carlos Genovese para la Televisión Chilena. 1972. Canal Nacional. 1992.

III.5. TEATRO ESCOLAR

Jorge Díaz: *Manual de teatro escolar*, Santiago de Chile, Editorial Salesiana, 1994.

-----: *Repertorio de teatro escolar*, Santiago de Chile, RIL Editores, 1998.

-----: *Serapio, un ángel muy volado*, Santiago de Chile, Editorial Don Bosco-Edebé, 2003.

III.6. LITERATURA INFANTIL

Jorge Díaz: *Historias para contar por el aire*, Barcelona, Ediciones Don Bosco, 1997.

-----: *Habla, tachín*, Palencia, Edición del Excm. Diputación Provincial de Palencia, España, 1985.

-----: *Fragancia radioactiva*, Barcelona, Ediciones Don Bosco, 1988.

-----: *Cuentos para llevar en la mochila*, Santiago de Chile, Editorial Don Bosco-Edebé, 1999.

-----: *La isla que navega a la deriva*, Santiago de Chile, Editorial Don Bosco-Edebé, 1999.

-----: *Cuentos para crecer contigo*, Santiago de Chile, RIL Editores, 2003.

III.7. NARRATIVA BREVE

Jorge Díaz: *Breviario impío*, Santiago de Chile, RIL Editores, 1994.

-----: *Escrito en la vía pública*, Santiago de Chile, RIL Editores, 1995.

-----: *Textículos ejemplares*, Santiago de Chile, RIL Editores, 1997.

-----: *Devocionario para lunáticos*, Santiago de Chile, RIL Editores, 2000.

-----: *Gato por libro*, Santiago de Chile, RIL Editores, 2002.

-----: *Ciertas criaturas terrestres*, Santiago de Chile, RIL Editores, 2003.

-----: *Café con textículos: confesiones sobre una servilleta de papel*, Santiago de Chile, RIL Editores, 2005.

IV. PREMIOS

IV.1. TEATRO

Réquiem por un girasol. Premio de la Asociación de Críticos de Santiago (Chile) en 1967.

El velero en la botella. Premio Municipal de Santiago 1962.

Variaciones para muertos de percusión. Premio Laurel de Oro en Santiago de Chile y mención especial en el Concurso de Casa de las Américas en La Habana (Cuba) en 1964.

Topografía de un desnudo. Mención especial en el Concurso de Casa de las Américas en La Habana (Cuba) en 1967.

Algo para contar en Navidad. Primer premio en el Concurso Revista J 20, Barcelona en 1973.

Mata a tu prójimo como a ti mismo. Premio Tirso de Molina del Instituto de Cultura Hispánica en 1975, Madrid.

El locutorio. Premio Jauja de Teatro Breve de la Caja Provincial de Valladolid en 1976.

Ceremonia ortopédica. Primer Premio Concurso de Teatro El Lebril Blanco 1976.

La manifestación. Premio Jauja de Teatro Breve de la Caja Provincial de Valladolid en 1978.

Oscuro vuelo compartido. Premio Ciudad de Palencia en 1980.

Toda esta larga noche. Premio Arturo Morales en Las Palmas de Gran Canaria en 1980.

El cepillo de dientes. Premio a la mejor obra del Festival de Teatro Español de Nueva York 1981.

Desde la sangre y el silencio (Fulgor y muerte de Pablo Neruda). Premio Santiago Rusiñol, Sitges en 1981.

Ligeros de equipaje. Accésit del Premio Arturo Carbonell al mejor montaje en el Festival de Sitges en 1982.

Los tiempos oscuros. Premio de Teatro de Córdoba 1985.

Las cicatrices de la memoria. Premio Tirso de Molina del Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, 1985.

N.N. (Topografía de un desnudo). Premio Ciudad de Palencia 1986.

La otra orilla. Premio Castilla-La Mancha de Teatro, Toledo, 1987.

Fragmentos de alguien (Oscuro vuelo compartido). Segundo Premio en el Concurso Eugenio Dittborn de la Universidad Católica de Chile, 1987.

Materia sumergida. Premio Puerto Real de la ciudad de Cádiz 1988.

El tío vivo. Premio Ciudad de Alcorcón 1988.

Muero, luego existo. Premio de Teatro Breve, Librería Al Andalus de Alicante (España), 1989. Premio de Teatro Breve de Santurce 1992.

El desasosiego. Premio Centenario de la Caja de Ahorros de Badajoz 1989. *El desasosiego (Percusión)*. Premio Antonio Buero Vallejo de Guadalajara 1992.

El estupor (Contra el ángel y la noche, Paisaje en la niebla con figuras). Premio Ciudad de Segovia 1990.

A imagen y semejanza (Nadie es profeta en su espejo). Premio Born de Teatro, Ciutadella de Menorca 1990.

Un corazón lleno de lluvia. Premio de Teatro Castilla-La Mancha 1990.

El jaguar azul. Premio Born de Teatro, Ciutadella de Menorca 1992.

Pablo Neruda viene volando. Premio Municipal de Teatro, Municipalidad de Santiago de Chile, 1992.

Por qué justo a mí me tocó ser yo. Premio de Teatro Breve de la Asociación Cultural Santa Clara de Hellín 1992, Albacete.

El guante de hierro. Premio APES (Asociación de Periodistas del Espectáculo de Santiago de Chile) 1993. Premio José Nuez del Instituto de Letras de la Universidad Católica de Chile 1994.

Premio Nacional de las Artes de la Comunicación y Audiovisuales de Santiago de Chile 1993. Por toda su labor teatral.

Ópera inmóvil. Premio Ciudad de Alcoi 1993, Alicante.

Los espejos enfrentados (A imagen y semejanza, Nadie es profeta en su espejo). Primer Premio Concurso Óscar Castro de la Municipalidad de Rancagua (Chile) 1994.

Pon tu grito en el cielo. Tercer Premio Concurso Óscar Castro de la Municipalidad de Rancagua (Chile) 1994.

La mariposa de la luz. Segundo Premio en el Concurso de Teatro Eugenio Dittborn de la Universidad Católica de Chile 1995.

La marejada. Primer Premio del Concurso Pedro de la Barra del Teatro Nacional, Santiago de Chile 1996. Premio de la Asociación de Críticos de Santiago de Chile 1997. Premio Municipal de Teatro, Municipalidad de Santiago (Chile) 1998.

La cicatriz. Segundo Premio del Concurso Eugenio Dittborn de la Universidad Católica de Chile 1997. Premio del Concurso de Dramaturgia Nacional, Santiago de Chile 1997.

Nadie es profeta en su espejo. Premio Concurso de Dramaturgia Nacional, Santiago de Chile 1997. Premio Altazor a la mejor obra teatral del año 2000.

Devuélveme el rosario de mi madre y quédate con todo lo de Marx. Premio del Consejo Nacional del Libro y la Lectura a la mejor obra inédita de 1999.

El desvarío. Premio Altazor a la mejor obra teatral del año 2001.

Premio Walt Whitman del Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura en Santiago de Chile, noviembre de 2002.

La travesía. Premio Ondas Internacional de Radio 2004.

IV.2. TEATRO PARA NIÑOS

La mala nochebuena de don Etcétera. Premio Calaf de Teatro Infantil, Santiago de Chile, 1964.

Rascatripa. Premio Ciudad de Barcelona 1973.

Los ángeles ladrones. Premio Barahona de Soto, Lucena (España), 1976.

El supercoco. Premio Barahona de Soto, Lucena (España), 1977.

Séneca, ratón de biblioteca. Premio Barahona de Soto, Lucena (España), 1979.

La historia flaca de la perra gorda. Premiado en el Concurso de Teatro Infantil La Parrilla de Huesca

1979.

Cocos y comecocos (El Imperio del Humo). Premio de Teatro Infantil Tilingo, Caracas (Venezuela),

1980.

El guirigay. Premio Barahona de Soto, Lucena (España), 1981.

La ciudad al revés. Premiado en el Concurso de Teatro Infantil La Parrilla de Huesca 1982.

El mundo es un pañuelo. Premio APES (Asociación de Periodistas del Espectáculo de Santiago de Chile) 1991.

V. OBRAS ESTRENADAS POR EL TEATRO ICTUS

1956. *La tertulia de los dos hermanos* (1956), escrita y dirigida por Mónica Echeverría (1920).

1956. *Los suplicantes* (463 a C.), de Esquilo (525-456 a C.) y dirigida por Germán Becker (1927).

1957. *Cuando los ángeles hablaban con los hombres*, anónimo medieval dirigido por Vittorio di Girolamo (1928).

1957. *La paloma y el espino* (1957), escrita por Jorge Díaz y de dirección colectiva.

1958. *El milagro del aprendiz charlatán*, escrita por Henri-Gheon (1875-1944) y dirigida por Tobías Barros (1921).

1959. *La cantante calva* (1950), de Ionesco (1909-1994), dirigida por María Elena Gertner (1927).

1960. *Asesinato en la catedral* (1935), de Thomas S. Eliot (1888-1965), dirigida por Jorge Elliot (1916-1974).

1960. *La alondra* (1953), escrita por Jean Anouilh (1910-1987) y dirigida por Etienne Frois.

1961. *Un hombre llamado Isla* (1961), escrita por Jorge Díaz y dirigida por Claudio di Girolamo (1929).

1961. *El cepillo de dientes* (1960), escrita por Jorge Díaz y dirigida por Claudio di Girolamo.

1961. *El cuidador* (1959), de Harold Pinter (1930), dirigida por Jorge Elliot.

1961. *Jacobo o La sumisión* (1950), de Ionesco, dirigida por Julio Retamal (1935).

1961. *La princesa Aoi* (1956), de Yukio Mishima (1925-1970), dirigida por Mónica Echeverría.

1961. *Réquiem por un girasol* (1961), de Jorge Díaz, dirigida por Jaime Celedón (1931).

1962. *El velero en la botella* (1962), de Jorge Díaz, dirigida por Claudio di Girolamo.

1962. *El zoológico* (1958), de Edward Albee (1928), dirigida por Charles Elsesser.

1963. *Chumingo y el pirata de lata* (1963), escrita por Jorge Díaz y Mónica Echeverría y dirigida también por Mónica Echeverría.

1963. *Los grillos sordos* (1963), de Jaime Silva (1934), dirigida por Mónica Echeverría.

1963. *Sabor a miel* (1958), de Shelagh Delaney (1939), dirigida por Charles Elsesser.

1963. *El lugar donde mueren los mamíferos* (1963), de Jorge Díaz, dirigida por Jaime Celedón.

1964. *La visita de la vieja dama* (1956), de Frederich Dürrenmatt (1921-1990), dirigida por Jaime Celedón.

1964. *Serapio y Hierbabuena* (1963), de Jorge Díaz, dirigida por Mónica Echeverría (1920).

1964. *Cuento de reyes* (1964), escrita y dirigida por María de la Luz Uribe (1936-1994).

1964. *Auto de la compasiva* (1955), de Ariano Suasuna (1927), dirigida por Jaime Celedón.

1964. *Otelo* (1603-1604), de William Shakespeare (1564-1616), dirigida por Jorge Elliot.

1964. *Pedrito y el lobo* (1964), de María de la Luz Uribe, dirigida por María Luisa Pérez.

1964. *Variaciones para muertos de percusión* (1964), de Jorge Díaz, dirigida por Claudio di Girolamo.

1964. *El tigre y las dactilógrafas* (1964), de Murria Schisgall, dirigida por Mónica Echeverría y Luis Poirot (1940).

1965. *El nudo ciego* (1964), escrita por Jorge Díaz y dirigida por Jaime Celedón.

1965. *La maña* (1962), de Ann Jellicoe (1927), dirigida por Víctor Jara (1932-1973).

1965. *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury (1920), dirigida por Claudio di Girolamo.

1965. *El gallo Quiquirico* (1965), escrita y dirigida por Mónica Echeverría.

1966. *Lenta danza hacia el patíbulo*, de William Haley, dirigida por Jaime Celedón.

1966. *El círculo encantado* (adaptación de *El círculo de tiza caucasiano*), escrito y dirigido por Mónica Echeverría.

1966. *Billy el mentiroso*, de Hall y Waterhouse, dirigida por Gustavo Meza.

1966. *Libertad, libertad* (1966), escrita por Flavio Rangel y Millord Fernández, dirigida por Claudio di Girolamo.

1967. *Humor para gente en serio* (1967, basado en tiras cómicas de Jules Feiffer), escrita por Alejandro Sieveking y Luis Poirot, dirigida por Luis Poirot.

1967. *La fiaca*, de Ricardo Talesnik, dirigida por Jaime Celedón.
1968. *Para saber y contar*, escrita por Maite Fernández y dirigida por María Luisa Pérez.
1968. *Introducción al elefante y otras zoologías* (1968), de Jorge Díaz, dirigida por Jaime Celedón.
1968. *Malcom X*, de Hiber Conteris, dirigida por Jaime Celedón.
1968. *El verano*, de Félix Weingarten, dirigida por Mónica Echeverría.
1969. *Cuestionemos la cuestión* (1969), creación y dirección colectiva del grupo Ictus.
1969. *¿A qué jugamos?*, de Carlos Gorostiza, dirigida por Andrés Rillón.
1969. *La escalera*, de Charles Dyar, dirigida por Walter Mayerstein.
1969. *Las sillas*, de Ionesco, dirigida por Andrés Rillón.
1970. *Todo en el jardín*, de Edward Albee, dirigida por Claudio di Girolamo.
1970. *Los ángeles ladrones* (1967), de Jorge Díaz, dirigida por Mónica Echeverría.
1970. *Hablemos a calzón quitado*, de Guillermo Gentile, dirigida por Jaime Celedón.
1971. *¿Qué harán ustedes este año?*, de René Enhi y con la dirección colectiva del grupo Ictus.
1972. *Tres noches de un sábado* (1972), escrita por Luis Alberto Cornejo, Patricio Contreras, Alfonso Alcalde e Ictus, y dirigida por Claudio di Girolamo.
1972. *Guatapique* (1972), escrita y dirigida por Mónica Echeverría.
1974. *Nadie sabe por quién se enoja*, texto de creación colectiva del grupo Ictus, dirigida por Jaime Vadell.
1976. *Pedro, Juan y Diego*, de David Benavente e Ictus, dirigida por el grupo Ictus.
1978. *¿Cuántos años tiene un día?* (1978), escrita y dirigida por el grupo Ictus.
1979. *Lindo país esquina con vista al mar*, escrita por Jorge Gajardo, Marco Antonio de la Parra, Darío Osses e Ictus, dirigida por Claudio di Girolamo.
1980. *La mar estaba serena*, escrita por Marco Antonio de la Parra, Sergio Vodanovic, Carlos Genovese e Ictus, dirigida por Claudio di Girolamo.
1982. *Sueños de mala muerte*, de José Donoso e Ictus, dirigida por Claudio di Girolamo.

1983. *Renegociación de un préstamo relacionado, bajo fuerte lluvia en cancha de tenis mojada*, escrita por Julio Bravo e Ictus, dirigida por Delfina Guzmán y Nissim Sharim.

1984. *Lindo país esquina con vista a la mar que estaba serena*, escrita por Marco Antonio de la Parra, Darío Osses, Jorge Gajardo e Ictus; dirigida por Claudio di Girolamo.

1984. *Primavera con una esquina rota* (basada en la novela homónima de Mario Benedetti), escrita por Mario Benedetti e Ictus, y dirigida por Claudio di Girolamo.

1986. *Lo que está en el aire*, de Carlos Cerda e Ictus, dirigida por Delfina Guzmán y Nissim Sharim.

1987. *Residencia en las nubes*, escrita por Carlos Cerda, Carlos Genovese e Ictus; dirigida por Delfina Guzmán y Nissim Sharim.

1988. *Yo no soy Rappaport*, de Herb Gardner, dirigida por Gustavo Meza.

1989. *Diálogos de fin de siglo* (basada en la novela homónima de Isidora Aguirre), creación colectiva de Ictus, dirigida por Delfina Guzmán.

1989. *La noche de los volantines*, de Marco Antonio de la Parra e Ictus, dirigida por Nissim Sharim.

1991. *Este domingo*, de José Donoso y Carlos Cerda, dirigida por Gustavo Meza.

1991. *Pablo Neruda viene volando* (1991), de Jorge Díaz e Ictus, dirigida por Gustavo Meza.

1992. *Prohibido suicidarse en democracia*, escrita por Nissim Sharim, Carlos Genovese e Ictus; dirigida por Nissim Sharim.

1993. *Albertina en cinco tiempos*, de Michel Tremblay, dirigida por Delfina Guzmán.

1994. *Oleanna*, de David Mamet, dirigida por Nissim Sharim.

1995. *Einstein*, de Gabriel Emanuel, dirigida por Edgardo Bruna.

1997. *Sostiene Pereira*, de Antonio Tabucchi, dirigida por Nissim Sharim.

1999. *El efecto mariposa*, de Nissim Sharim e Ictus, dirigida por el mismo Nissim Sharim.

2001. *Amores difíciles*, de Nissim Sharim e Ictus, dirigida por el mismo Nissim Sharim.

2002. *Devuélveme el rosario de mi madre y quédate con todo lo de Marx*, de Jorge Díaz y dirigida por Luis Ureta.

2002. *Padre Nuestro que estás en la cama*, de Jorge Díaz y bajo la dirección de Jaime Celedón.
2003. *Feliz Nuevo Siglo Doctor Freud*, de Sabina Berman y con la dirección de Nissim Sharim.
2004. *Sueños de la memoria*, creación colectiva del grupo Ictus bajo la dirección de Nissim Sharim.
2005. *Okupación*, de Nissim Sharim y el grupo Ictus y con la dirección del mismo Nissim Sharim.
2006. *El Grito*, de Nissim Sharim y el grupo Ictus y con la dirección del mismo Nissim Sharim.
2007. *Puro cuento es tu cielo azulado*, de Jorge Díaz, con la dirección de Mónica Echeverría.
2007. *Visitando al Sr. Green*, de Jeff Baron, con la dirección de Nissim Sharim.
2009. *Atascados en Salala*, creación colectiva de Ictus.
2010. *Lindo país esquina con vista al mar*, creación colectiva de Ictus.
2011. *Levántate y corre*, creación colectiva de Ictus.
2012. *Alguien tiene que parar*, creación colectiva de Ictus bajo la dirección de Nissim Sharim.
2015. *La libertad del silencio*, de Marcia Cesped.
2015. *Jodida pero soy tu madre*, de Roberto Nicolini y con la dirección de Luz Rivanera.
2015. *Historias de tipas*, de Claudia A. Morales.