

Jorge Díaz

LA ORGÁSTULA Y OTROS ACTOS INCONFESABLES

Antología de Teatro Breve



UNIVERSIDAD ANDRÉS BELLO

 RiL
editores

JORGE DÍAZ: poética del misterio y del amor

Jorge Díaz brilla con luz propia en el conjunto de los grandes dramaturgos chilenos que llenaron la década de los años 60. En la actualidad, con su relevante y sostenida presencia en nuestra vida cultural reciente, demuestra poseer una vitalidad creadora fuera de lo común en nuestro medio.

Después de algunos intentos que no dejaron huella, irrumpió en el mundo teatral el año 1961, con el estreno por el grupo Ictus de dos obras suyas en un acto: *Un hombre llamado Isla* (una nueva versión se incluye en esta antología con el título *La isla*) y *El cepillo de dientes*. La segunda de estas piezas fue reelaborada en dos actos el año 1966, cuando el autor ya estaba radicado en España, y ha llegado a ser una de las piezas más queridas del teatro chileno.

Con aquellos estrenos, el joven dramaturgo se iniciaba en un medio cultural estremecido por intensos procesos de modernización. El espacio nacional se veía cruzado por vientos que llegaban de un vigorosamente tormentoso Occidente, al que no eran ajenos, de ninguna manera, los países latinoamericanos. La Revolución Cubana (1959) y la utopía marxista latinoamericana que la erigió como símbolo; el Concilio Vaticano II y la Doctrina Social de la Iglesia Católica se traducían para la vida chilena en la polémica filosófica, doctrinaria y programática que, pocos años después, en dos gobiernos representativos respectivamente de cada una de estas concepciones humanísticas, daría lugar a profundas transformaciones sociales que, como sabemos, desembocarían en el golpe militar de 1973. La sociedad chilena, especialmente la juventud, vibraba atenta y participante con el panorama que presentaban los grandes centros del pensamiento y las artes: los jóvenes escritores de la "Generación del 50" ponían sus ojos en las concepciones filosóficas y literarias del existencialis-

mo y la nueva narrativa europea y norteamericana; los artistas y la clase media culta en general, vivían los procesos culturales que tenían como centro dinamizador a las universidades.

Sólo tres años antes del estreno de estas dos primeras obras de Jorge Díaz, en 1958, en el marco del Primer Encuentro Nacional de Escritores realizado en la Universidad de Concepción, Claudio Giaconi había tomado la voz de la “Generación del 50” (así denominada por Enrique Lafourcade), para declarar su total huerfanía y ajenidad respecto de la tradición cultural chilena: “somos algo así como huérfanos, desprovistos de pasado, y no terminamos por embarcarnos en la gran aventura que nos señala el cambio que hemos vivido”¹. Este sentimiento era compartido por la juventud. Así lo indican las conclusiones del Seminario sobre teatro chileno realizado en la XXV Escuela de Verano de la Universidad de Chile el año 1960, a la que asistieron autores chilenos. Una de ellas consistía en la falta de influencia del pasado teatral chileno sobre los nuevos dramaturgos formados en el movimiento de los teatros universitarios, en desarrollo desde 1941. Además de constatar esta ruptura radical con la tradición artística del país, las conclusiones del Seminario se referían a otros aspectos significativos de la realidad del teatro chileno de ese momento: la enorme gravitación del movimiento de los teatros universitarios sobre los dramaturgos: la búsqueda por parte de éstos de un estilo teatral propio, infructuosa todavía; la urgencia de integrar nuestra actividad teatral con la latinoamericana, con la que existía una desconexión casi total, situación que sólo expresaba la incomunicante fragmentariedad de la realidad cultural de la región².

El país experimentaba la necesidad de afirmar la identidad cultural con un lenguaje artístico propio, que se buscaba en la universalidad de los modelos clásicos y contemporáneos y, también, en la pertenencia a la cultura latinoamericana.

¹ “Una experiencia literaria”, en *Atenea*, N° 380-381, 1958.

² Piga, Domingo. “Desde el movimiento renovador de la Generación de 1941 hasta 1964”, en Rodríguez, Orlando; Piga, Domingo. *Teatro chileno del siglo XX*, (Santiago, Publicaciones Escuela de Teatro. Universidad de Chile, 1964), págs. 118-119.

El crítico Julio Durán Cerda interpretó el éxito de los estrenos de Jorge Díaz como un indicio muy claro de la plena realización del programa formulado por el Teatro Experimental en 1941 y desarrollado por los teatros universitarios. Observó cómo este acontecimiento demostraba la existencia de dramaturgos nacionales capaces de producir obras de vanguardia con estilo personal, así como la de grupos de teatro independientes capaces de llevarlas a escena y mantenerlas en cartelera, y también la de un público de teatro capacitado para recepcionar adecuadamente esos montajes³.

Deducimos de todas las referencias anteriores que los estrenos de *Un hombre llamado Isla* y *El cepillo de dientes* el año 1961 dieron respuesta al anhelo colectivo de contar con autores y grupos artísticos que desarrollaran un lenguaje artístico moderno y personal, capaz de expresar la vivencia chilena de la realidad: los temores, deseos y conflictos del alma nacional. De acuerdo con esta interpretación, el profundo impacto de estas obras —y de las que siguieron en la producción del dramaturgo— no se debió exclusivamente a que incorporaran las formas vanguardistas del arte europeo del momento, ni a su difusión editorial; el encanto que ejercieron sobre el público obedeció principalmente a la originalidad y destreza con que Jorge Díaz se apropió de ellas para interpretar la sensibilidad de nuestra sociedad.

En el panorama del teatro chileno contemporáneo, son pocos los dramaturgos que pueden parangonar la solidez de la obra de Jorge Díaz. La cantidad y la sistematicidad de su producción son notables dentro de un medio en el cual sólo muy excepcionalmente el artista puede dedicarse en plenitud a cultivar su arte. Sin embargo, la cualidad a mi entender más destacable en este dramaturgo radica en la buena elaboración de sus textos: su construcción maciza, la fuerza y profundidad literarias de su lenguaje, la complementariedad llena de sugerencias entre el diálogo y los recursos escénicos, indican que su escritura se sustenta en una sólida concepción poética. Este aspecto, el de la

³ Durán Cerda, Julio. "El teatro chileno de nuestros días", en *Teatro chileno contemporáneo*, (Madrid, Editorial Aguilar, 1970).

poética autorial manifiesta en los textos producidos por este dramaturgo, merece que se le dedique especial atención.

La inclusión de textos de Vicente Huidobro en obras del momento inicial de la producción de Jorge Díaz –recuérdese el significativo epígrafe de *El velero en la botella*–, sugiere una presencia importante del creacionismo de ese autor en la concepción artística del dramaturgo. Efectivamente, es sensato pensar que la obra del gran poeta chileno pudo reafirmar algunas convicciones del joven Jorge Díaz: la idea del arte como ruptura y renovación; como exploración de las potencialidades creadoras y liberadoras existentes en el lenguaje.

Con todo, creo que Jorge Díaz se encuentra bastante lejos del frío intelectualismo de la poesía huidobriana. No le es propio el distanciamiento serenamente divino del creador olímpico. Por el contrario, su tendencia natural lo conduce a involucrarse en su creación para darle un carácter ceremonial: el de un rito propiciador de la comunicación. Se aproxima así a otra vertiente de la vanguardia, la que Christopher Innes identifica como “teatro sagrado”⁴. Denomina así este crítico a un arte teatral que se desarrolla a través de toda la época contemporánea, desde los orígenes de la vanguardia en el expresionismo, y que se caracteriza por incorporar elementos simbólicos arquetípicos, ceremoniales y rituales. Más allá de la belleza del espectáculo ceremonial, la recuperación de mitos y rituales primitivos en el arte escénico se relaciona con la función de “salvación existencial” que el teatro contemporáneo pretende asumir a lo largo del siglo XX: en las imágenes primordiales que integran el espectáculo que despliega la escena ante sus ojos, el alienado habitante de la urbe moderna descubre modos ya olvidados –y sin embargo vigentes– de relacionarse con el mundo; vuelve a encontrarse con experiencias originarias que se encuentran latentes en estratos muy profundos de su ser.

Una obra de Jorge Díaz que ejemplifica admirablemente lo que estoy proponiendo es *La orgástula*. En ella el lenguaje de

⁴ Innes, Christopher. *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*, (México, Fondo de Cultura Económica, 1992).

los personajes se reduce a sonidos desarticulados que sólo alcanzan a sugerir significados y situaciones, semejantes al “glígligo” practicado por Horacio Oliveira y la Maga en la novela *Rayuela* de Julio Cortázar. Se representa a la pareja humana y al acto sexual que ésta protagoniza, en un cuerpo envuelto en vendas, de apariencia momificada y asexuada, bicéfalo, cuyas cabezas expresan sucesiva y repetidamente gozo, ternura, ira y odio, para finalmente, al abrirse el bulto, aparecer los cuerpos acuchillados. En la escena permanece constantemente, como testigo, un niño vestido de blanco –color que domina totalmente la representación. Esta construcción de la obra parece sugerir que el mundo dramático se representa desde el punto de vista del niño, quien asiste a los extremos de ternura y crueldad, de represión y violencia que presenta la sexualidad adulta, percibiendo los siniestros hechos en su dimensión primitiva de rito y sacrificio.

El humor característico de Jorge Díaz es, probablemente, uno de sus recursos más efectivos para ejercer sobre los espectadores este efecto desmitificador de la cultura y develador del primitivismo de los fundamentos reales de la existencia. Sus mecanismos más corrientes: la ironía, la parodia y la paradoja, subvierten a discursos y modelos culturales, desenmascarando su carácter de mitos manipuladores de la sociedad para beneficio del poder dominante. Por medio de las rupturas discursivas pone en evidencia, humorísticamente, la índole interesadamente represiva de la mitología cultural vigente; y revela la condición libertaria del ser humano, enfrentado a los espectadores a la opción ética de aceptarla.

Recordemos que Jorge Díaz alguna vez declaró que su finalidad como creador era “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 demás”⁵. La idea

⁵ Monleón, José. “De una entrevista a Jorge Díaz”, en *Jorge Díaz*, (Madrid, Taurus Ediciones, 1967), págs 64-66.

de un teatro que procura abrir en el espectador una percepción del mundo “como misterio”, induce a pensar en alguna afinidad entre la concepción dramática del dramaturgo chileno y el pensamiento del filósofo y también dramaturgo Gabriel Marcel, quien distinguía un modo de relacionarse con el mundo “como problema”, de otro, ontológicamente más profundo, que lo experimenta “como misterio”. Ubicarse ante el mundo “como problema” supone, en la definición del pensador francés, un vínculo con la realidad de carácter utilitario, basado en el criterio del “tener” y que reduce al Otro a la condición de un haz de funciones sociales que lo define y permite evaluarlo como “funcionario”. Por el contrario, considerar al mundo “como misterio”, implica comprenderlo bajo la luz del “ser” (y no del “tener”); comprenderlo en relación con un valor superior, trascendente, que me exige su percepción como espectáculo, como ser ante los ojos, con el respeto que se tiene a una realidad que no se posee y cuyo misterio enriquece mi existencia. En síntesis, relacionarse con el mundo “como misterio”, significa adoptar una actitud ante la realidad basada en el amor⁶. Aproximando estos postulados a la idea poética que estoy procurando construir mediante la lectura e interpretación de los textos de Jorge Díaz, podría afirmar que el teatro, para nuestro dramaturgo, tiene por finalidad provocar en el espectador la disposición para la percepción del mundo como presencia y misterio. Las diversas formas de rupturas discursivas, propiciarían en el receptor la actitud espiritual de recogimiento que el autor francés consideraba necesaria para acceder a una relación ontológicamente profunda con la realidad, respetuosa de su libertad.

El minicuento “Mariano”, contenido en su *Breviario impío*, narra una historia que con todas las variaciones imaginables, descubrimos en la estructura profunda de gran parte de las obras de Jorge Díaz, quizás las más características e interesantes de este autor. Puede ser clarificador recordar ese breve texto:

Había estado en la cárcel durante veinticinco años. Desde

⁶ Marcel, Gabriel. *Aproximación al misterio del ser. Posición y aproximaciones concretas al misterio ontológico*, (Madrid, Ediciones Encuentro, 1987).

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 casa⁷.

La irónica inversión del motivo tradicional de la fuga, es significativa en este relato de la voluntaria renuncia de la sociedad contemporánea a la libertad. Semejante renuncia encontramos en *La isla*, pieza fundacional en el teatro del autor, puesto que es una reformulación de *Un hombre llamado Isla*. El símbolo de la cárcel a la que regresa Mariano, encuentra su equivalencia en el subterráneo oscuro y asfixiante en que la empresa ha confinado a Isla. El retorno voluntario a la prisión, en la pieza de teatro tiene su correspondencia en el terror del funcionario a salir de su encierro, ante la certeza de que no será capaz de sustentar una existencia libre que supere los límites de las estrechas funciones a que lo ha reducido, degradantemente, la sociedad. El desenlace de esta pieza recuerda el de otras más o menos contemporáneas en la producción de Jorge Díaz, como *El cepillo de dientes* y *El velero en la botella* (1962): sugiere la posibilidad siempre vigente de rebelarse contra los mitos represores y recuperar la libertad que por naturaleza le corresponde al ser humano.

La mancha de humedad en la pared del sótano, que la imaginación de Isla hace portadora de su utopía y de su paraíso perdido (una existencia libre en el estado natural que anuló la condición impuesta de "funcionario"), simboliza la capacidad liberadora de la imaginación, motivo que recorre transversalmente la obra de nuestro autor. Así como Isla transfigura imagi-

⁷ Díaz, Jorge. *Breviario impío*, (Santiago, RIL editores, 1994), pág. 19.

nariamente una simple mancha en la realidad de una isla paradisíaca, de la misma manera David, el protagonista de *El velero en la botella* descubre en el árido paisaje de los tejados ciudadanos el espectáculo de un mar liberador; y Carmina, la protagonista de *El confín de la esperanza*, encuentra en otra mancha, en una de las paredes de la habitación que ocupa en una pensión santiaguina, la imagen esperanzadora de la Cruz del Sur.

Los nombres de estos dos personajes son significativos. En ambos hay una dimensión heroica, fundamentada en su liberador ejercicio de la imaginación, inspirado en el amor. David se libera por el poder del amor de la joven Rocío, con quien descubre la facultad creadora del lenguaje; Carmina rememora poéticamente su dolorosa existencia de hija de inmigrante huérfana llegada al país en la epopeya del Winnipeg, y en su propio relato descubre que su vida ha estado siempre bajo el signo del amor, que le da sentido y raíces en el país.

Todos estos motivos tienen excepcional elaboración en otra pieza en un acto de Jorge Díaz que no se incluye en esta antología: *El locutorio* (1976). Los dos ancianos que la protagonizan superan su situación de encierro, soledad y abandono, inventando una historia de amor que, aunque ficticia, da un sentido a sus vidas y crea un vínculo afectivo entre ambos capaz de trascender incluso a la muerte.

Una pieza impactante por su demoledora fuerza trágica es *El Génesis fue mañana*. De acuerdo con su tema apocalíptico, representa el Fin de un Mundo culpable y caído. También en consonancia con las características de los relatos apocalípticos, la elaboración del tiempo en esta obra se basa en una contradicción próxima a la figura del oxímoron, manifiesta ya en el propio título: el origen será mañana, el Génesis vendrá después del Apocalipsis.

Todos los signos del Fin del Mundo en esta pieza son también significativos de un Génesis que vendrá. Es el caso de la chatarra, de los cadáveres y de la explosión inicial.

Se descubre el sentido rebelde y subversivo del relato apocalíptico en la inversión paródica que hace esta obra de símbolos fundamentales de la cultura occidental: las figuras de Adán y Eva se actualizan en un matrimonio anciano, estéril y unido por el odio, incomprensiblemente vestidos de novios en medio de la destrucción total; la civilización tecnológica aparece reducida a

su producción: montañas de inútil chatarra; la pareja final busca el paraíso –y lo encuentra– en la aridez terminal de un mundo acabado.

La imagen apocalíptica también se resuelve en una lectura metafórica de la creación literaria o artística. Bajo esta interpretación, la explosión inicial y sus secuelas destructoras simbolizan la acción rupturista de la palabra creadora: el arte sólo puede crear un discurso nuevo mediante el sacrificio del antiguo. Entre los cadáveres y la chatarra de signos agotados, se lleva a efecto el ritual del sacrificio que engendrará la esperanzadora realidad de un lenguaje nuevo, puro y original. Esa esperanza, la de recuperar en el acto sacrificial la naturaleza primera del Verbo, es sugerida por el “extraño resplandor que ilumina los siniestros sucesos finales”⁸.

El Arte Poética que estamos formulando a partir de la lectura de los textos de Jorge Díaz que hemos citado, permanece en obras de este autor con registros estéticos muy diversos, incluyendo aquéllas que se aproximan al realismo.

Si consideramos desde esta perspectiva, por ejemplo, el morístico diálogo entre los dos suicidas que protagonizan *Epitafio por un zapato*, observaremos que los desesperados personajes, representativos de la soledad y frustración del habitante de la urbe moderna, van propiciando con sus narraciones y pequeñas actuaciones teatrales una sensibilidad que les permitirá percibirse mutuamente como presencia salvadora. El desenlace es el resultado de un pequeño ritual artístico en el que ambos personajes se han recreado libremente en el juego compartido con el otro.

Los efectos de exilio moral y material que ejercen los criterios modernos de “eficiencia funcionaria” con su frío materialismo económico, se metaforizan admirablemente en la figura de Zoilo, el protagonista de *Muerto, luego existo*. El nombre de este personaje refiere intertextualmente al gaucho ho-

⁸ Cfr. Burgos, Fernando. “Estética de la ironía en el teatro de Jorge Díaz”, en *Revista Chilena de Literatura*, N° 27-28, abril-noviembre de 1986, págs. 133-141.

mónimo que protagoniza la tragedia *Barranca abajo*, del uruguayo Florencio Sánchez. Más allá de las diferencias entre los asuntos y estilos de estas obras, las situaciones de los protagonistas se asemejan en lo fundamental: ambos son rechazados y despojados hasta las últimas consecuencias por los agentes de la modernidad. Con macabro humor, Jorge Díaz transforma al gaucho de Florencio Sánchez en un exiliado político que necesita subsistir en la urbe moderna de un país desarrollado; a los agentes de la rapiña y represión ejercida por la modernidad sobre el gaucho, en los funcionarios de la voraz y eficientemente deshumanizada máquina estatal de los actuales países desarrollados; y al suicidio del gaucho de Sánchez, en la reducción del cuerpo del exiliado a la calidad de única mercancía disponible por éste para comerciar. El resultado es una feroz parodia de la cultura neocapitalista.

La concepción teatral de Jorge Díaz, tal como la descubrimos en sus textos, le atribuye al arte escénico una función importante como memoria histórica individual y colectiva. Por ejemplo, cuando Carmina, en *El confín de la esperanza*, reconstruye su biografía sobre el escenario, lo hace mediante su imaginación poética, que le permite revivir su pasado y dialogar con él, aprehenderlo en su manifestación como presencia. El aislamiento del personaje en su habitación, destacado por sus diálogos telefónicos en los que subraya su deseo de permanecer solitaria, simboliza su estado interior de “recogimiento”, apto para esta forma de relación existencial con su pasado.

Con distintos matices, gran parte de las piezas que integran esta antología de teatro breve del autor manifiestan esta idea del arte teatral como memoria. Ella se expresa bellamente en la cesta de mimbre que sirve de asiento y baúl a la actriz que hace de narradora en la pieza de teatro infantil *Federico*:

Todos tenemos dentro de nosotros mismos una especie de baúl que es la memoria. Es muy parecido a esta canasta de mimbre sobre la que estoy sentada y, de su interior sacamos voces, personajes y canciones.

Con la ayuda de todos ustedes hoy voy a abrir el baúl de mi memoria (que es mi canasta de actriz) y vamos a soñar un poco.

En estrecha relación con la concepción del arte como memoria se encuentra la función testimonial del artista, que en el

teatro de Jorge Díaz ocupa un lugar importante. Como en general ha ocurrido con los escritores de su generación y la siguiente, este dramaturgo vivió el entusiasmo, los sueños y realizaciones del país de mediados de siglo y experimentó dolorosamente el cierre de ese período con el golpe de estado de 1973. Desde entonces, la producción del autor tiene un referente importante en las consecuencias humanas de ese acontecimiento en particular y de la violencia política en general. Temas que no eran ajenos a su producción anterior, ahora cobran un nuevo sentido, más íntimo, profundo y urgente. La represión, la tortura y el exilio; la nostalgia y los quiebres generacionales y familiares, se desarrollan en sus obras integrando tiempos y espacios diversos para interpretar la tragedia política y social en su significación humana de valor permanente y universal.

Los temas vinculados con la violencia política y sus secuelas tienen una interesante elaboración en las piezas *Razón de ser* y *El naufragio interminable*. El monólogo que desarrolla la primera de ellas construye una metáfora de la situación de quiebre histórico resultante de los golpes militares de la década del 70, en el personaje que, como hijo de la violencia y nacido de la violación, sólo puede identificarse con un proyecto de venganza contra el padre. El diálogo entre los dos prisioneros en un campo de concentración que protagonizan la segunda, permite a estos personajes solidarizar y enfrentar a la muerte. La realidad poética que crean sus narraciones les ayuda a soportar su atroz desvalimiento, a comprender y asumir sus destinos. Como ocurre en otras obras de este autor, el acto de narrar adopta la forma de un movimiento o viaje espiritual hacia cierto conocimiento que transforma al narrador y, también, al receptor.

Los padres de Andrea, la rebelde joven que protagoniza la pieza homónima, descubren la profundidad abismante del quiebre generacional ocurrido en el proceso social posterior a los golpes militares de la década del 70, cuando la fuga de la muchacha, al principio incomprensible para ellos, los obliga a un severo autocuestionamiento. Llegan a comprender que en el curso de los años han absorbido el sistema cultural que combatieron en su juventud, y por eso ejercieron sobre su hija, sin advertirlo, el autoritarismo comunicante que le es propio. Terminan por descubrir que su hija, impulsada por la soledad y la

rebeldía, se refugió en un mundo totalmente desconocido por ellos.

Creo que 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. Por esta razón, para terminar estas reflexiones sobre la poética del autor, transcribo las siguientes palabras de la carta que remite Andrea a sus padres, que a mi entender la sintetizan cabalmente. Por la situación existencial y geográfica en que se encuentra la joven cuando las escribe; y por las circunstancias en que son leídas en voz alta por su madre, simbolizando la permanencia del sentido que ellas expresan, adquieren una profunda significación de la condición humana, que no puede renunciar a luchar contra sus propias limitaciones y fronteras, incluidas las de la muerte:

Tarde o temprano tenía que llegar. ¿Sabes por qué?... Porque aquí no hay caminos. Eso es lo que buscaba. Odio los caminos transitados.

Eduardo Thomas Dublé