

Jorge Díaz

ANTOLOGÍA DE LA PERPLEJIDAD

8 OBRAS DE TEATRO INÉDITAS



 edebé

Prólogo

Un eterno Día(z)

En octubre de 1957, con motivo del estreno de «Manuel Rodríguez» —uno de los primeros textos de Jorge Díaz, junto con «La paloma y el espino»—, el crítico Renato Valenzuela, del diario *La Nación*, aludía al «desconocimiento de la técnica teatral de que da muestras el autor», a la «pobreza del diálogo», a la «falta de vuelo poético», a la «pesadez de su estructura teatral» y a la «pobreza de recursos dramáticos», entre otros. A su vez, para Anfitrión —seudónimo del crítico de *El Debate*—, se estaba frente a un «desastre incalificable» de este novel dramaturgo, por lo que su «burda calidad impide incluso el juicio crítico». Sin duda, estas poco elogiosas palabras —por decir lo menos— a más de alguno lo habrían impulsado a olvidar estas iniciales pretensiones dramaturgicas. Pero no a Jorge Díaz. Así, desde esa fecha y hasta la actualidad, ha escrito noventa obras teatrales junto a unas cuarenta piezas de teatro para niños, a lo que hay que agregar otras de carácter radiofónico, otras escritas para la televisión y, en el último tiempo, su narrativa breve. Además, no hay que olvidar que Jorge Díaz es el dramaturgo chileno más premiado en la historia de nuestro teatro, con más de cincuenta reconocimientos tanto en Chile como en el extranjero, incluyendo el Premio Nacional de las Artes de la Comunicación y Audiovisuales en 1993, que lo llevó a plantearse «la alternativa de estar más tiempo en Chile, porque de alguna manera me sentí con un compromiso con el país». De ahí su regreso, después de casi treinta años de permanencia en España.

Entonces, en función de lo anterior, existe un hecho incuestionable que no solo es la resultante de su manifiesta fecundidad, sino que, más bien, se vincula justamente con la

solvencia de una dramaturgia que se ha caracterizado —en términos generales— por el dominio de la técnica teatral, el sólido manejo del diálogo, el vuelo poético y la gran gama de recursos dramáticos, es decir, lo mismo que se echaba de menos en su primer estreno. Por lo mismo, teniendo en cuenta la fecha de nacimiento de Jorge Díaz (1930) y contextualizando su producción desde una perspectiva generacional (tan discutible como otras perspectivas), su vigencia en el panorama teatral chileno no solo obedece a un problema que se relaciona con el estado actual de la dramaturgia chilena (otro tema que da lugar a amplias reflexiones), sino que a su reconocida calidad como dramaturgo, más allá de algunas aprensiones nuestras ante ciertos textos que consideramos de menor interés y que, en el último tiempo, se han concretado en montajes que tampoco han trascendido por su valor artístico.

Al respecto, tanto en el prólogo a *«Los últimos Díaz del milenio»* (1999) como en *«La orgástula y otros actos inconfesables»* (2000) se deja constancia de esta vigencia y permanencia a través del tiempo. En el primero de los títulos nombrados, Carola Oyarzún alude a que «Jorge Díaz vuelve a sorprender» y a que su «capacidad creativa parece multiplicarse con el tiempo»; en el segundo, Eduardo Thomas señala que «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 país». Nosotros mismos, en el prólogo a la *«Antología subjetiva»* en 1996, terminábamos alegrándonos por la publicación, «por estas dieciséis obras que serán motivo suficiente para seguir hablando de Jorge Díaz por muchos años más». Dicho y hecho. Han transcurrido siete años de pronunciadas esas palabras y volvemos a encontrarnos prologando una nueva antología del dramaturgo, en esta ocasión compuesta por ocho textos. Eso sí, antes de aproximarnos a cada una de estas obras, conviene hacer el alcance que, en el año 2000, publiqué *«Jorge Díaz: un pez entre dos aguas»*, un libro de conversaciones que ampliaba el inicial *«Conversaciones... el teatro nuestro de cada Díaz»*, con un capítulo nuevo titulado «De los noventa al otro milenio» y que reafirmaba nuestro interés de seguir indagando en torno a la vida y a la producción creativa de quien considero el dramaturgo chileno de mayor trascendencia de nuestro teatro.

Este nuevo volumen, compuesto por ocho textos dramáticos, posee claramente una delimitación definida por el estreno de algunas de estas obras y, a la vez, por la fecha de escritura de las mismas. En el primer grupo, nos encontramos con «*Oscuro vuelo compartido*» (1979), «*Zona de turbulencia*» (1988), «*Devuélveme el rosario de mi madre y quédate con todo lo de Marx*» (1999) y «*El desvarío*» (1999); en el segundo grupo, «*Cuerpos cantados*» (2002), «*Canción de cuna para un anarquista*» (2003), «*El vals de las solas*» (2003) y «*En demencia propia*» (2003). En todo caso, más allá de las precisiones en relación a las fechas de escritura (con algunos alcances), conviene efectuar algunas reflexiones que consideramos de interés.

De las cuatro obras que componen el primer grupo, tres de ellas han tenido su correspondiente montaje en nuestro país y, por tanto, existe material crítico en torno a ellas; incluso, con motivo de la publicación de «*Oscuro vuelo compartido*» en la Revista *Apuntes* de la Universidad Católica (Nº 97, primavera-verano 88), escribí el artículo «Una posible lectura de un texto vulnerable». Además, abarcan las décadas del ochenta y del noventa. Por su parte, las cuatro obras que conforman el segundo grupo son de reciente escritura, una del año pasado y tres de este año, no existiendo, en consecuencia, ningún tipo de información sobre las mismas. Más bien, dan cuenta, por un lado, de la productividad veraniega de Jorge Díaz (escritos entre noviembre de 2002 y marzo de 2003) y, por otro, se adecuan con exactitud a este concepto de «*Antología de la perplejidad*». Como bien se señalará más adelante, el texto «*Canción de cuna para un anarquista*» se constituyó en más que una grata sorpresa para el prologuista, manifestándose a todas luces la genialidad del dramaturgo. Incluso, en febrero de este año, escribió «*Oficio de tinieblas*». Suma y suma.

«*Oscuro vuelo compartido*», con el título de «*Fragments de alguien*» (y con el seudónimo de Adrián, como mero dato anecdótico), obtuvo en 1987 el segundo premio del Cuarto Concurso de Dramaturgia Eugenio Dittborn, otorgado por la Escuela de Teatro de la Universidad Católica. En dicha ocasión, el jurado destacó su verdad humana, su depurada estructura, la economía del lenguaje teatral y la importancia de su proposición. A su vez, hay que señalar que en el año 1980 ganó el Premio

Palencia de Teatro (España), época en la cual el dramaturgo vivía en Madrid.

En la mayoría de las obras de Jorge Díaz, tanto el título como el epígrafe resaltan por su lucidez y, especialmente, por la carga semántica implícita; al respecto, en la entrevista realizada a Egon Wolff para el programa televisivo «Acto único», indicaba: «Yo siempre he pensado que algún día voy a contratar a Jorge Díaz para que me ponga los títulos, porque él es el gran titular de obras, extraordinario. Yo gozo al leer los títulos de Jorge, dicen tanto, son tan poéticos.» Por otra parte, en «*Jorge Díaz: un pez entre dos aguas*», el propio Díaz precisa: «Un título significa la síntesis de una emoción, de la emoción primera que hizo nacer la idea de la obra. Más que buscar ideas o temas para escribir obras, busco títulos. Allí, dentro de ellos, comprimido, encuentro todo, forma y desarrollo.» Si este primer elemento, de carácter semántico, resulta de extrema importancia en la configuración del mundo dramático del autor, el que compete a los diversos epígrafes que encabezan cada uno de sus textos no deja de tener también su valor extrínseco. Así, en relación con los epígrafes, en una carta del 9 de agosto de 1988 (un romanticismo en desuso por esto de la tecnología), Jorge Díaz me señalaba: «En tu monografía sobre mi obra te sugiero un capítulo curioso: los epígrafes que he colocado encabezando mis obras. Creo que son una pista cuando se ven todos reunidos.» Una tarea pendiente, sin duda.

«*Oscuro vuelo compartido*», a nivel nominativo, nos aproxima al tema de la droga y a la problemática individual y social que se configura tras ella. Indudablemente, a partir de esta consideración inicial, surgen una serie de ideas o motivos estructurantes del texto, tales como el miedo, la ternura, la necesidad del otro, el juego de opuestos. Pero no solo eso. En su más amplia connotación, la historia de Ana y Martín es la vivencia de una generación que, por algún motivo, ha sufrido profundamente el desencanto, que necesita con desesperación aferrarse a «algo» para seguir sobreviviendo, especie de «piedras rodantes en sus locos cacharros ideológicos» (Jorge Díaz). Una historia que se va tejiendo a base de desencuentros, sin necesidad tal vez de racionalizar las verdaderas causas de los comportamientos individuales; sólo basta saber que algún día esos «huecos vacíos»

pueden ser cubiertos por el más tierno gesto amoroso o por el silencio de la palabra comprensiva.

Obra de introspección: análisis de la soledad absoluta y de la soledad compartida. Una temática que se va fragmentando en diversos planos, en juegos de oposiciones que, al complementarse, son la síntesis de una dialéctica: eros/thanatos, deseo/vida, represión/muerte, verdad/mentira, cordura/locura. Esto, en cierta medida, crea personajes vulnerables, al borde del precipicio, pero, a su vez, con una profunda vivencia interior, ensimismados, llenos de un idealismo que los sumerge en sus placenteras visiones interiores.

A pesar de los posibles reproches, de la nostalgia producida por un hipotético abandono en busca de una soñada libertad (un deseo de transgresión de los espacios cerrados), este oscuro vuelo, este «oscuro viaje por tu sangre» (epígrafe nerudiano), es compartido por estos dos seres que, llenos de humanidad, nos sobrecogen, nos irradian poesía; así, «las huellas de los dos se confunden», son esas cicatrices de la memoria de las que el mismo Jorge Díaz, en una obra anterior, no ha podido evadirse («ácratas que descubríamos un continente/contenido en cada viaje alrededor de nuestro cerebro o nuestra bragueta»).

En todo caso, no se debe perder la perspectiva de que también nos encontramos con esos «fragmentos de alguien»: alguien que no está en ninguna parte, alguien que toca el clarinete, alguien que es o puede ser ese niño muerto que le daba sentido a la vida de Martín. De ahí en adelante, el recuerdo, la evocación, el encierro, la no vida; en palabras de Jung, «la vida no vivida es una enfermedad de la que se puede morir». En ese momento, irrumpe Ana: se levanta desde su propia inacción para nombrar lo indefinido: un hijo que «subirá desnudo al escenario para escuchar cómo tocas el clarinete».

Independiente de la existencia de las propias compulsiones del dramaturgo y de sentirse partícipe de una «generación de perdedores» (como lo declaró en 1985 al señalar que «es de perdedores el llegar a los 55 años con un cansancio infinito y el sarcasmo escéptico puesto por corbata»), «*Oscuro vuelo compartido*» lleva en lo más profundo un canto esperanzador, no solo porque la melodía final «tiene algo de canción de cuna y también de lamento solitario», sino, fundamentalmente, porque

sobre las debilidades humanas, sobre las frustraciones, sobre los continuos tropiezos, subyace una fe profunda en la capacidad del ser humano de superar obstáculos y sobreponerse a todas las dificultades del diario vivir (o diario morir, si se quiere).

Ana y Martín son dos locos que «pueden hacer muchas cosas juntos». Pueden hacerlas y, más aún, deben hacerlas. Es la única alternativa para «vencer» el antagonismo de un mundo hostil, el antagonismo de esos golpes violentos en la puerta, de ese mundo exterior perfilado detrás de una ventana. Quizás —y lo más seguro— es una lucha en que solo ellos dos están involucrados: es «su» lucha y, a su vez, «su» triunfo. Es esa conciencia de la vulnerabilidad. Al margen esto de la presencia de Rafael, el policía, quien a pesar de señalar un cierto acercamiento afectivo con Ana, en estricto rigor, representa el sistema y, en consecuencia, no cabe en ese mundo creado por los protagonistas.

En «*Jorge Díaz: un pez entre dos aguas*», al ser indagado sobre la obra y su recepción en Chile, el dramaturgo señalaba: «Es una obra llena de soledad, de poesía, de desencuentros, una bella historia, una situación límite. Una vez más, no gustó en Chile. Las obras «españolas» «traducidas» o «adaptadas» para Chile nunca han resultado bien. Por otra parte, el tema de la droga está en el aire en España, se convive con esa presencia, está mucho más presente que la política; en Chile, resultaba algo extraño, ajeno. De todos modos, «*Oscuro vuelo compartido*» no es una obra sobre la droga, sino sobre una extraña relación que va más allá del amor, una relación casi imposible: la amistad entre un hombre y una mujer, algo más fuerte que el amor. La soledad compartida con el mordisco de la droga.» En estricto rigor, el montaje del Teatro de la Universidad Católica, bajo la dirección de Jaime Vadell, tuvo una discordante aceptación crítica, con apreciaciones como: «ofrece maquetas, imágenes, caricaturas de drogadictos, de dependientes» (Ítalo Passalacqua); «la puesta en escena tiene una serie de detalles, no del todo acertados» (Yolanda Montecinos); «la obra fue estrenada en forma prematura» (Agustín Letelier); «buena dirección a un difícil melodrama» (Wilfredo Mayorga); «Díaz hace reír y llorar. Toca las fibras de la soledad humana y del desencanto de una generación» (Ana María Foxley); personalmente, en la Revista *Mundo Dinners*, aludíamos a nuestras reservas en torno a la

puesta en escena, pues el «producto final va en desmedro de lo que Jorge Díaz ha creado en su texto.»

En síntesis, «*Oscuro vuelo compartido*» es un profundo testimonio generacional, en donde más allá del cautivante manejo lingüístico, de la poesía que brota inesperadamente, de los diferentes juegos de los personajes, de las atmósferas irreales, de los miedos, de las culpas, de las ternuras, de los recuerdos, de las soledades, Jorge Díaz nos entrega una gran verdad: la única y gran verdad de la vida, punto inicial para que surja la profunda y necesaria reflexión de lo que somos como individuos y como pareja.

Cuando en «*Un pez...*» le preguntaba a Jorge Díaz que por qué reescribía continuamente sus obras y les cambiaba su título, el dramaturgo enfatizó: «Los textos teatrales son para mí referencias mutables de una acción escénica. Como tales, provisorios. (...) Las obras teatrales son siempre coyunturales, no solo 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. Además, los personajes han seguido viviendo soterradamente dentro de ti, como un tumor, y con el paso del tiempo, al reactualizar la obra, exigen que se les conceda nuevamente voz.» Es lo que acontece con «*Zona de turbulencia*», cuya primera versión fue escrita en Madrid en 1988 con el título de «*El desasosiego*» (también «*Percusión*» o «*Los últimos naufragios*»), obteniendo el Premio de Teatro «Centenario» de la Caja de Ahorros de Badajoz en 1989 y el Premio «Antonio Buero Vallejo» de Guadalajara en 1992. Finalmente, fue reescrita en Santiago de Chile en 1996, con el título de «*Zona de turbulencia*».

Por vez primera, este texto es publicado en la antología «*Los últimos Díaz del milenio*», en donde se incluyen siete obras del período 1995-1998. En su prólogo, Carola Oyarzún se refiere a esta obra como un «cuadro de la incomunicación familiar actual». En efecto, vuelve Jorge Díaz a reiterar la temática de la incomunicación, encontrada en su dramaturgia a partir de los años sesenta con «*El cepillo de dientes*». En todo caso, en función de los cambios sociopolíticos y de la inserción en un mundo cada vez más globalizado, se manifiestan diversos matices diferenciadores.

Por ejemplo, si en «*El cepillo de dientes*» la problemática se generaba a partir exclusivamente de la relación de pareja, en esta ocasión el tema posee una mayor amplitud, ya que abarca a todo el entorno familiar, compuesto por padres, hijos, abuela e incluso pololas. Como lo indica en reiteradas oportunidades Chema, en alusión a su padre: «¡Pucha, lo de siempre! Es imposible hablar con el viejo. Nunca me dirige la palabra. Un día de estos me va a dar un trauma de incomunicación y capaz que asesine a toda la familia» o «¿Hablar con mi padre? ¡Eso es más difícil que besar a un cocodrilo!».

No solo el tema de la incomunicación se transforma en uno de los elementos claves de la pieza. También hay otros. Uno de ellos es, sin duda, el que se refiere a la pérdida de las ilusiones y utopías. Estamos hablando de un texto de fines de los ochenta, reescrito a mediados de los noventa, fechas en las cuales ya han caído los muros, arrasando con principios ideológicos. Esto queda de manifiesto en el reencuentro, después de muchos años, entre Ángel (el padre de familia) y Montse:

«Ángel (Mirándola.): — ¿Estoy borracho o eres la Montse?

Montse: — ¡No puede ser! ¡Pero si eres Ángel!

Ángel: — ¡La Montse del taller de teatro!

Montse: — ¡El ángel de las tomas y las pintadas!».

Fluyen los recuerdos de los tiempos idos, de las juventudes que quisieron cambiar el mundo. De alguna forma, este hecho fortuito (el reencuentro) genera en Ángel un cambio radical en su rutina, ilusionándose nuevamente y dispuesto a dejarlo todo para escapar con Montse; al final, ella es la encargada de llevarlo a la realidad: «Vas a dejar en Santiago el *after shave*, pero llevarás en la mochila el desasosiego.» En todo caso, esto no quita —en palabras de Ángel— que «las utopías ayudaban mucho a tener un buen orgasmo.»

En términos globales, tanto la incomunicación como la utopía son los dos ejes estructurantes de «*Zona de turbulencia*», título sacado de un frase del escritor Julio Cortázar, la cual sirve de epígrafe: «Es tiempo de ajustarse el cinturón: zona de turbulencia». Ya no son los tiempos oscuros de la dictadura; son los tiempos difíciles para la convivencia, en función justamente de esa aludida globalización mundial: se tiene mucho para no tener nada. Junto

a esto, de pasada, existen ciertas referencias a hechos contingentes, como el problema de la uva («vienen los norteamericanos a dar la batallita de la uva»); se reitera el tema de la droga, aunque «¡estás más colgado con la voladura del trabajo que yo con el haschís» (Montse a Ángel); y, como último punto, se hace mención de la realidad del país: «Se están preparando grandes cosas en este país, está lleno de gente que sube y yo no me voy a quedar atrás como tú». Lo que el propio dramaturgo ha llamado en otro texto «el reparto de la torta democrática».

Con «*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 de teatro inédita del año 1999), continuó el año 2002 la celebración de los cuarenta y cinco años del Teatro Ictus. No hay que olvidar que, dentro de ese mismo contexto, un poco antes se estrenó otra obra de Jorge Díaz, «*Padre nuestro que estás en la cama*», con un desafortunado montaje. Aquí vuelven a reiterarse temáticas del autor, incluso también conectadas con «*El cepillo de dientes*» como en «*Zona de turbulencia*». Por otra parte, vuelve el título a tener múltiples resonancias, tanto individuales como colectivas, y se relaciona a nivel nominativo con una obra del propio Díaz que comenzó a escribir en 1986, titulada «*Devuélveme el rosario de los Beatles y quédate con todo lo demás*», pero que no fue concluida por su autor.

Desde un punto de vista argumental, en lo específico, nos encontramos con el matrimonio de Ximena y Gonzalo, quienes han decidido separarse. Él es un escritor que lleva veinticinco años escribiendo una novela, la cual «en los años setenta era una biografía revolucionaria sobre Carlos Marx y hoy es una novela surrealista sobre Groucho Marx». A su vez, ella tiene un programa en la radio donde lee cartas de mujeres desesperadas. Con este panorama, el ingenioso título de la obra posibilita establecer por lo menos dos directrices: por un lado, lo que se vincula con la deteriorada relación de pareja y con la anunciada separación («devuélveme el rosario de mi madre...»); por otro lado, a partir del juego lingüístico entre «con todo lo de Marx» y «con todo lo demás», se alude a toda una vida dedicada a la escritura de la novela (con el consiguiente compromiso afectivo de la mujer al ser parte indirecta de ese proceso de escritura) y, en cierta forma, a los cambios sociales y políticos en función de lo que representó la figura de Carlos Marx. El propio Jorge Díaz, en el

programa de mano publicado con ocasión del montaje, puntualiza: «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.» Patético o no, una obra teatral en la que Carlos Marx llora en el hombro de Groucho Marx se presenta, por lo menos en teoría, en una idea bastante llamativa.

Entonces, siguiendo esta línea temática conectada con preocupaciones latentes en la dramaturgia de Jorge Díaz, la problemática de la pareja se transforma en el eje estructurante de «*Devuélveme el rosario...*». En todo caso, más allá de lo puntual de la situación, aquí existe una mirada crítica a la ruptura de tantos sueños compartidos, de tantas utopías e ilusiones no logradas («teníamos ideales, planes en común»). Por lo mismo, también podemos hablar de una mirada nostálgica a una generación vulnerada y vulnerable, destruida por sus propios errores y por la fuerza del poder. Desde esta óptica, la inclusión del personaje de Ángel vendría a significar —a partir de la técnica de caracterización nominativa— la del «mensajero» que, con su juventud, irradia en los otros dos personajes la luz necesaria para creer, en definitiva, que no todo está tan perdido y que vale la pena —como lo señala Gonzalo— esperar el regreso de Ximena.

Otros motivos que se visualizan a partir justamente del eje estructurante, son los del sexo, la ternura, la soledad, la incomunicación, la pérdida de la identidad («a pesar de mis fugas posteriores, ya no recuperaré mi identidad») y el humor. Así, en muchas ocasiones a lo largo de la obra, volvemos a disfrutar de un diálogo ágil, vivaz y, sobre todo, con el humor característico de sus principales producciones, a lo cual se agrega un tratamiento de carácter lúdico. Además, en este recordar de los tiempos pasados, se tocan de soslayo situaciones como las del exilio en nuestro país («nuestro exilio heroico fui ir una noche a Mendoza a escuchar a Joan Manuel Serrat»), la dictadura y la pérdida de las utopías ideológicas. Efectivamente, Gonzalo y Ximena se conocen en Mendoza (ahora, en democracia, la gente va a Mendoza por la conveniencia económica de un cambio monetario favorable) y a partir de ese momento no se separan más. El diálogo que grafica ese conocimiento es notable:

«Ximena: — Más bien te encuentro cara de viudo.

Gonzalo: — O sea, triste, pesado.

Ximena: — De duelo. Dan ganas de darte el pésame.

Gonzalo: — Debe de ser por las ideas que tengo.

Ximena: — ¿Se te murió alguna?

Gonzalo: — Alguna que otra utopía la tengo en estado terminal.»

En lo que concierne a la puesta en escena, bajo la dirección de Luis Ureta, destacamos el acertado manejo de los lenguajes de la teatralidad y, más que nada, en que la dirección le saca el mejor partido a cada uno de los tres actores (Patricia Guzmán, José Secall, Benjamín Vicuña), provenientes de distintas formaciones y, a su vez, de disímiles experiencias teatrales. Por otra parte, siguiendo con la valoración crítica, Juan Antonio Muñoz en *El Mercurio* habla de «humor y emoción» y Javier Ibacache, en *La Segunda*, concluye que «se trata de una de las mejores producciones de Ictus del último tiempo». Finalmente, en «Artes y Letras» de *El Mercurio*, el crítico Juan Andrés Piña comenta: «Dos obras parecen coexistir en este montaje del grupo Ictus: una meditación entre agria y sarcástica respecto del destino de una generación, por un lado, y el chistoso retrato de los tics más conocidos respecto a la sexualidad, por otro.» Esto último merece algún comentario. Sin tener una posición tan tajante respecto a lo que Piña llama «chistoso retrato de los tics», pues —tal como se indicó— creemos que la obra posee sus méritos suficientes a nivel textual, sí consideramos que, en el último tiempo, muchas obras de Jorge Díaz han pecado por un cierta condescendencia en el tratamiento de los temas y, por lo mismo, por una poca profundidad en la conformación de los mundos dramáticos.

Con el estreno de «*El desvarío*» en el año 2001, bajo la dirección de Alejandro Trejo, continuó el Teatro Nacional Chileno en su línea de dar cabida en su programación a la dramaturgia nacional; además, por otra parte, se volvió a poner en escena en dicho espacio —después de algunos años («*El velero en la botella*», «*La marejada*») — una obra de Jorge Díaz. Junto a esto, hay que señalar que «*El desvarío*» fue uno de los montajes más celebrados en la Muestra de Dramaturgia Nacional de ese año, lo que se tradujo en la obtención del Premio Altazor a la mejor obra teatral.

La palabra «desvarío» nos remite a lo que está «fuera de concierto», a lo delirante e, incluso, al «accidente que sobreviene

a algunos enfermos de perder la razón». Lo anterior no solo nos permite aproximarnos al lenguaje de la textualidad, sino que también a la propuesta escénica. Frente a lo primero, estamos ante un texto que se vincula con muchos de los derroteros de la escritura de Díaz, partiendo por el ya mítico y aludido «*El cepillo de dientes*». Es decir, nos encontramos con una situación de pareja y con unas palabras iniciales que dan pie al juego escénico: «¿Estoy llegando o me estoy yendo de la casa?» (Andrés a Sole). Es lo que le pregunto al dramaturgo al final del libro de conversaciones, en cuanto a si en lo personal suscribe dicha interrogante; responde: «Como ocurre con la poesía y con las intuiciones de escritura, esa situación de “desvarío” es quizás un testamento final (tal vez testamento no es la palabra que significa el resumen de mi vida) que se presenta, en la obra, de un modo humorístico y ligeramente angustioso. La diferencia es que yo la vivo no con ese grado de angustia, pero sí con ese grado de humor. Me parece que es una situación muy representativa de lo que pasa conmigo el no saber si me estoy yendo o viniendo.»

Esta relación entre estos dos personajes, a los cuales se agregan dos «intrusos» a lo largo de la obra (Lucas y Roberta), van conformando motivos literarios como la culpa, lo absurdo, el humor, la problemática de la identidad, lo lúdico, el vacío de poder y la dialéctica entre amor/desamor. De esta forma, sin ser una de las producciones más significativas de Jorge Díaz, valoriza su vigencia como escritor y deleita con su siempre creativo e ingenioso lenguaje, dándose tiempo, en boca de uno de sus personajes, también para ironizar: «Los posmodernos podemos plagiar a todo el mundo» o «por eso estamos desorientados, porque alguien escribió nuestros diálogos. Y ya sabes que los dramaturgos se emborrachan y se drogan».

Como ya es casi una constante, se inicia el texto con los pertinentes epígrafes: «Poco a poco vamos olvidando que hemos perdido la memoria» (Chummy Chumez) y «Algún día seré yo misma» (Bette Davis). Sobre todo el primero, nos parece más que sugerente, no solo en el contexto específico de esta obra, sino que en términos mucho más amplios. ¿Qué significa perder la memoria más allá de un ámbito denotativo? ¿Olvidar que se ha perdido la memoria tiene un matiz positivo en función de una realidad sociopolítica distinta a la de los tiempos oscuros en

donde solo quedaban «cicatrices de la memoria»? ¿Se habla de una memoria individual o más bien de una memoria colectiva? Por otra parte, perder la memoria conlleva una pérdida de la identidad, el no saber «quién eres ni quién soy ni quiénes son estos fantasmas», y una necesidad de travestismo, como acontece con el personaje de Roberta, la mujer excéntrica, la «cantante calva (que) ataca de nuevo», en rigor, «Roberto Viñuelas Maeso, un camionero que hacía la ruta sur».

Breves referencias al montaje y a la dirección de Alejandro Trejo. En los cincuenta minutos que dura la representación, el director Alejandro Trejo va demostrando que su postura frente a la dirección transita por sólidos senderos. Años antes, uno se deleitaba con sus notables actuaciones en el colectivo «El Bufón Negro», con textos de Benjamín Galemiri. Ahora comienza a perfilarse como un director de esperanzadoras proyecciones futuras. Ya con «*Loco afán*» (Pedro Lemebel) y, más aún, con «*Sor María Ignacio lo explica todo para usted*» (Christopher Durang), esta última estrenada en el año 2002, da rienda suelta a su creatividad, con un buen olfato y conocimiento de los lenguajes de la teatralidad. Por lo mismo, con un texto en sí diferente y con ese aludido «desvarío», 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. Respecto a la omisión de partes del texto, resulta bastante osada la propuesta escénica de Alejandro Goic para la obra «*Nadie es profeta en su espejo*», pues aquí el director sólo considera el primer acto en el montaje; frente a esto, Díaz asevera: «Cuando Alejandro decide montar solamente el primer acto, yo hago un acto de confianza en él, pues desde su punto de vista, había razones objetivas que propiciaban un buen resultado».

De las actuaciones de «*El desvarío*», sin duda, la que resalta en mayor grado es la de Julio Milostich en el papel protagónico, aportando sobre todo con una desbordante gestualidad. Otro punto destacable es el referido al lenguaje de la

iluminación, pues permite ir creando las diversas atmósferas (reales e irreales), el intimismo de la pareja y los alocados encuentros con esos dos seres aparentemente «extraños» en la intimidad del hogar, como lo son Lucas y Roberta. Por la presencia misma de estos personajes en un espacio ajeno a su realidad (este tema del espacio es otra constante de la dramaturgia de Jorge Díaz que merecería amplias reflexiones), esta denominación de antología de la perplejidad es más que acertada.

Como indicábamos al comienzo de este prólogo, las cuatro últimas obras que componen este volumen son de reciente escritura, inéditas ciento por ciento, y potenciales textos para ser llevados a escena. Tenemos entendido que «*Canción de cuna para un anarquista*» se estrenará en un futuro cercano bajo la dirección de Gustavo Meza y la actuación de Maité Fernández en uno de los dos roles protagónicos. De las cuatro, como también destacábamos, esta obra se constituye —a nuestro entender— en la de mayor calidad como texto, engrosando la larga lista de sus producciones relevantes y, como contrapartida, «*El vals de las solas*», por ejemplo, no es un aporte sustancial a la dramaturgia de Jorge Díaz.

«*Cuerpos cantados*» lleva, al comienzo, algunas palabras aclaratorias del dramaturgo: «Esta obra fue escrita por mí tomando como punto de partida la escena de arranque de una obra de Darío Fo» y, posteriormente, incluye el siguiente epígrafe 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.» En lo específico, Vera se encuentra en el estudio de su marido (personaje aludido solamente) grabando un video para informarle de su suicidio, en una especie de «declaración audiovisual»: «En vez de una carta al juez, te mando esta última imagen a ti». En el video le va manifestando su desazón por la relación de pareja, por sentirse poco menos que una «mujer virtual» (este amor como imagen mental del epígrafe), constatando que «para ti fue terrible convivir con un cuerpo vivo que se movía sin tu control». Esta especie de amor ciego tiene, a su vez, su correlato en una situación real, bordeando el patetismo, al declararle que una vez conoció a un ciego, con quien hizo el amor: «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.»

Antes de consumar el suicidio tomándose unas pastillas, llega al lugar Pablo, un músico, contratado por Abelardo (marido de Vera) para llevar a cabo el proyecto «Los cuerpos cantados», consistente en «pintar mis partituras en el cuerpo. Así se podría cantar mi música en el desnudo de una modelo». Poco a poco, se perfila una cierta intimidación entre estos dos personajes. El músico le cuenta a Vera que Abelardo mantiene relaciones hace dos años con su mujer. Finalmente, este encuentro sirve para que estos dos seres heridos transformen su desamor en amor, abrazándose y besándose con ternura.

Al igual que en el texto precedente, vuelve el dramaturgo en «*Canción de cuna para un anarquista*» a escoger unas palabras de Pessoa para su epígrafe: «Invéntate un pasado, una infancia, un amor loco,/ allí te encontrarás más cierta, más real,/ que tu dolor de hoy». En ella, el personaje de Rosaura se halla en un mausoleo hablándole a su difunto esposo. Al poco tiempo, se sorprende con la presencia de Balbuena, un «vagabundo» como ella lo llama, quien ha buscado cobijo en ese sitio. Lentamente, se establece una cálida relación entre ellos, en donde no faltan los recuerdos de sus vidas. Por ejemplo, Balbuena le explica que fue criado por su abuelo, un zapatero remendón, en un taller oscuro que olía a cuero y a miseria, donde «se reunía con sus amigos anarquistas a tomar café. Detestaba a los curas, a los uniformes y al capitalismo, en este mismo orden», ya que «detrás de todo uniforme hay una amenaza».

En función de la cita anterior, más allá de la posible locura de los personajes, es que consideramos que este texto se escapa sustancialmente de las últimas producciones del autor y se conecta, inevitablemente, con aquellas obras que evidenciaban un carácter crítico, social y político, sin dejar de lado un lenguaje poético. Además, se manifiesta un trasfondo humanista de los personajes, insertos en situaciones anacrónicas. Entonces, cuando Balbuena le confiesa a Rosaura que va a volar el Puente de Saint Etienne, «puente por donde pasa el ferrocarril y que cruzará la comitiva», se está refiriendo a la entrevista que sostendrá Hitler con Franco en Hendaya, hecho histórico ocurrido —como le señala Rosaura— sesenta años atrás y, al enrostrarle la mujer que él está viviendo en el pasado, éste le contesta: «¡Pero estoy viviendo! Usted se ha venido a enterrar aquí porque está muerta.»

Sin duda, es interesante constatar esta dialéctica vida/muerte y ese planteamiento del autor desde sus obras iniciales en cuanto a «cuida de no morir antes de tu muerte», el cual puede entenderse tanto desde una perspectiva individual como colectiva, esta última en relación a las despreocupaciones muchas veces de las sociedades por defender sus sistemas democráticos, lo que ha permitido que el germen terrorista (tanto de derecha como de izquierda) inunde el planeta.

Hacia el final de la obra, hay un hecho esclarecedor. Rosaura le dice a Balbuena: «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?». En este sentido, una obra con este planteamiento de seres muertos o almas en pena que pululan por los cementerios, nos recuerda dos obras actuales del dramaturgo Juan Radrigán, como lo son «*Esperpentos rabiosamente inmortales*» y «*La Negra, Dios y la farsa*». En todo caso, lo anterior no es obstáculo para que Rosaura y Balbuena efectúen el atentado a la comitiva, pues «basta un espíritu libre para incendiar el mundo».

Por su poesía emanada de los diálogos, por la humanidad de los dos personajes protagónicos, por ese juego espacial entre realidad e irrealidad, por el mensaje explícito en relación a la necesidad de dejar de lado individualismos y trabajar en lo colectivo, «*Canción de cuna para un anarquista*» se transforma en un texto clave dentro de la producción dramática de Jorge Díaz y nos permite reencontrarnos con una dramaturgia que en muchas obras de los últimos años se ha encaminado por unos senderos menos trascendentes.

Otra obra de este año 2003 es «*El vals de las solas*», texto menor a nuestro juicio. Está constituido por cinco monólogos: “Casta diva”, “El jardín de las delicias”, “Valeria, mujer objeto”, “Un asunto de peso” y “Entre nosotras”. En el primero, Angelina se presenta a un *casting*, al principio con compostura, pero al final con patetismo al verse con pocas posibilidades de ser contratada, cantando «Casta diva» con voz de María Callas. En el segundo, Carla le habla a una mujer invisible en un parque, mientras constantemente se dirige a su hijo Nachito, quien comete algunas tropelías: «¿Cuántas veces tengo que decirte que no les claves

cuchillos a los niños que no conoces?»; «¡No, no lo remates con esa piedra, que ya tiene quebrado el cuello!»; «¡Te he dicho que no saques armas de fuego al parque!»; al final, la frase clave dentro de esta estructura de carácter absurdo: «¡Es hora de volver a casa, que tengo que ponerle la inyección al cadáver de tu padre!». En el tercero, la queja de una mujer por vivir con un hombre que no la ve y sentirse, por ende, una «mujer virtual». En el cuarto, Emilia está obsesionada por adelgazar, aunque «gracias al psicoanálisis dejé de odiarme tanto, recobré la autoestima y empecé a amar a las salchichas». Finalmente, en el quinto, Flavia habla a través de un teléfono celular con la secretaria de su marido, primero con un tono amistoso hasta llegar al momento que origina la llamada: «Vamos a hablar a calzón quitado, m'hijita linda. 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». En definitiva, este «vals de las solas» está bailado por cinco mujeres que, de una u otra forma, con interlocutores ausentes físicamente, dejan de manifiesto su tremenda soledad.

La lectura de «*En demencia propia*» nos recordó, por un instante, una obra de 1977, «*La puñeta*», ya que en una parte de ella se establece un juego entre amo y esclavo, temática que también está presente en «*El delantal blanco*» de Sergio Vodanovic (señora y empleada que asumen los roles contrarios) y, en el contexto del teatro universal, «*Las sirvientas*» de Jean Genet. En lo específico, al comienzo del texto, el hablante dramático básico nos señala que el criado está en cuatro patas y que el señor está sentado sobre la espalda del criado, aparentemente dictando una conferencia. Poco tiempo después, se invierten los papeles a solicitud del señor, a quien «si no fuera por el dinero, a mí no me importaría ser pobre». Se establece, como en «*El delantal blanco*», la apropiación del otro del rol que ha asumido, ya que frente al mandato de cambiar de posición (para restablecer supuestamente el orden social) el criado responde: «Esa es una utopía. Respeta el orden natural de las cosas.» Al final, queda en evidencia que los dos personajes son criados (como en «*Las sirvientas*») y, ante la pregunta de una voz *en off* a qué jugaban, uno de ellos indica que «jugábamos a vivir». Más allá de este juego de cambio de roles, el texto se siente un poco forzado en su escritura, apareciendo en contadas ocasiones algunas frases más

ingeniosas que otras, como «los pobres no tienen donde caerse muertos, por eso los pobres se caen vivos», «apaga la televisión. Es canallesca y barbitúrica» o «a mí me habría gustado mucho ser edípico, señor, pero no pude estudiar para eso.»

Cuando en el programa «*Acto único*» (abril 2001) le pregunté a Jorge Díaz «¿qué síntesis puedes hacer al revisar este proceso?» en relación con sus ya cuarenta años de vinculación con el teatro, el dramaturgo señaló: «Creo que el balance de estos cuarenta años es el mismo que tuve el primer día, cuando levanté el dedo indicando que tenía una máquina de escribir. Yo no me siento un dramaturgo; no soy un dramaturgo. Yo soy una persona que imagina y fantasea. Soy absolutamente inmaduro. Hace treinta años, el siquiatra me dijo que estaba viviendo una etapa absolutamente infantil, lo que significaba que mi juventud iba a ser a los cincuenta, y la madurez a los ochenta. Recién a los noventa y cinco, podría ser padre.»

Así, esta «*Antología de la perplejidad*» es un claro testimonio, por un lado, de que Jorge Díaz sigue levantando el dedo y, por otro, de que su imaginación permanece incólume, aproximándose a su aludida madurez que lo sitúa como uno de los dramaturgos —a pesar de sus palabras— paradigmáticos del teatro chileno.

Para rato y para siempre, un eterno Día(z).

Eduardo Guerrero del Río

Doctor en Literatura

Abril de 2003