

copy 1

UN ACERCAMIENTO A LA OBRA DE JORGE DIAZ

by

Joan H. M. Fox

B.A. , University of California, Irvine (1970)

A thesis submitted in partial fulfillment of
the requirements for the degree of
Master of Arts

in the Department
of
Hispanic and Italian Studies

We accept this thesis as conforming to the
required standard

THE UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA

January, 1973

In presenting this thesis in partial fulfilment of the requirements for an advanced degree at the University of British Columbia, I agree that the Library shall make it freely available for reference and study. I further agree that permission for extensive copying of this thesis for scholarly purposes may be granted by the Head of my Department or by his representatives. It is understood that copying or publication of this thesis for financial gain shall not be allowed without my written permission.

Department of Italian and Hispanic Studies

The University of British Columbia
Vancouver 8, Canada

Date January 27, 1973

The purpose of this thesis is to present a general analysis of the basic stylistic and thematic elements of the works of Jorge Díaz, a contemporary Chilean playwright. The emphasis is on understanding the mechanisms of his style and their interrelations with the basic themes.

The first section--"Comentario general"--is a bibliographic and biographic introduction to Díaz, his works and the milieu in which his formation as a playwright has taken place. One important factor that is underlined here is that Díaz' first work was first performed less than twelve years ago (1961); therefore, the approach to his works must take into consideration the fact that his style of writing is not by any means completely formed.

The main three chapters constitute a cumulative and comparative analysis of three specific plays. Their production spans a period of six years (1961-1967), affording a good cross section of the variations which can be seen in Díaz' style. More important than the variations, however, are the elements which remain constant, and, in an overall perspective, constitute the real characteristics of Díaz' style.

Each chapter begins with a brief resumé of the plot of the specific play being considered. From there each moves into an analysis of the structure of the plot, followed by an analysis of the form of the dialogues and method of characterization. The final section of each chapter deals with the general overall nature of the play and its themes. The last chapter of the thesis is a brief resumé of the findings of the three

main chapters.

The major points of interest that the analyses reveal are, briefly, these: Díaz' works can be loosely classified among the theatre of the absurd; the element in his plays that shows the least change is the style of his dialogue which makes consistent use of double entendre and irony; the themes of his works reveal a definite preference for social criticism as shown by his consistent use of social archetypes rather than well-rounded individuals, except for the protagonists. The basic conflict of each play generally deals with a sensitive, subordinate individual who must struggle for his very existence against the attempts of an insensitive world to destroy his individuality.

The least constant element of Díaz' style is the structure of his plots which range from a nearly realistic chain of cause and effects in one play, to the very loosely cohesive structure of a play whose action proceeds in a spiralling manner back and forth between fantasy and reality.

Altogether, these elements emphasize that Jorge Díaz is a socially conscious author greatly concerned with the status of the individual. He has a definite tendency to experiment with various contemporary approaches to the expression of this theme in creative and sometimes innovative ways.

CONTENIDO

<u>Capítulo</u>		<u>Página</u>
I	Comentario General	1
	<u>Estudios</u>	
II	El Lugar Donde Mueren los Mamíferos	11
III	El Cepillo de Dientes	34
IV	El Velero en la Botella	53
V	Comentario Final	70
	Obras Consultadas	76

COMENTARIO GENERAL

El género literario de Latinoamérica que se conoce menos en los demás países del Occidente es el teatro. A juzgar por la dificultad encontrada en hallar las obras del escritor que este trabajo va a examinar, parece que esta ignorancia se debe más a dificultades de acceso que a la calidad de la producción literaria-teatral. Hay dramaturgos de primera categoría en prácticamente todos los países de Latinoamérica,¹ pero sus obras no se publican con regularidad ni sistemáticamente. Cada uno tiene su público en la ciudad o país de sus estrenos, pero, con pocas excepciones, no se han hecho estudios comprensivos de lo que estos dramaturgos contemporáneos producen. Algunos nombres son bastante conocidos, el oírlos sugiere ciertos datos como su país de origen y el título de alguna que otra de sus obras, sin generar mayor comprensión del carácter y significado de estas obras.

No se va a repetir aquí el delito de enumerar de nuevo esta lista de los dramaturgos contemporáneos y sus obras principales. Este estudio va a limitarse a un escritor de potencial universalidad. Este dramaturgo es Jorge Díaz, quien estrenó sus primeras obras en 1961. Por ser él un autor todavía activo, no es posible sacar conclusiones definitivas de ningún tipo, pero sí es posible describir ciertas obras específicas y tratar de entender los elementos estilísticos y temáticos de una supuesta primera época de su producción (1961-1967). Pero, primero hablemos del hombre y su medio ambiente.

En 1930 Jorge Díaz nació en la Argentina, de padres españoles. Cuatro años después de su nacimiento, su familia se traslada a Chile, y él está nacionalizado chileno. En 1955 recibe el título de arquitecto de la Universidad Católica de Chile, y durante cuatro años ejerce esta profesión a la vez que se dedica a la pintura. En 1959 empieza su colaboración con el Teatro ICTUS, un grupo teatral que trabaja sin subvención. En 1961 este grupo estrena las dos primeras obras de Díaz: Un hombre llamado isla, que no se encuentra publicada, y El cepillo de dientes, que tampoco está publicada en esta primera versión de un acto. Díaz fue de visita a España en 1965, conservando sus relaciones con ICTUS.²

ICTUS es la agrupación teatral con la cual Díaz trabaja en la época que vamos a examinar en este trabajo. En Chile hay dos tipos de compañías teatrales profesionales--los subvencionados y los no subvencionados. ICTUS es uno de los pocos grupos profesionales no subvencionados. Los grupos subvencionados son protegidos por las universidades, pero no son teatros estudiantiles de aficionados; son grupos de profesionales. Reciben de las universidades un mínimo de dinero y apoyo, así que tienen que depender del entusiasmo del público también. Los dos grupos más importantes de este tipo son: el Teatro Experimental de la Universidad de Chile y el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica. Aquel grupo es el más importante y activo. Ofrece su ayuda a los grupos menos profesionales, a la vez que fomenta la producción de obras,

organizando concursos de dramaturgos y otros encuentros constructivos entre profesionales y semi-profesionales del mundo teatral. Este grupo ha producido autores como Egon Wolff y Jaime Silva. El Teatro de Ensayo es el otro grupo importante subvencionado. Se dedica casi exclusivamente a la presentación de obras chilenas en giras por el extranjero y dentro del país.

ICTUS es un grupo único. Empezó en 1956 como teatro de aficionados sin rumbo en cuanto a lo que pretendían hacer. Con la incorporación de unos profesionales el grupo encontró la orientación que le caracteriza todavía. Es conocido como "un teatro de expresión contemporánea y de repertorio avanzado en lo social y en lo artístico."³ A través de un resumen de la técnica y el contenido de la obra de Díaz, veremos si podemos afirmar que su obra encaja con esta definición. Es decir, veremos si representa un nuevo acercamiento a la dramaturgia social. Pero, antes de poder hacer esta afirmación, será preciso aislar y examinar detalladamente los elementos estilísticos que podrían apoyar o negar tal afirmación.

En 1967, Taurus Ediciones, Madrid, publicó un libro sobre Díaz. En su lista de obras escritas por él, figuran once dirigidas al público no-infantil. Incluidas entre las once hay dos variaciones de El cepillo de dientes; he podido conseguir la segunda versión de esta obra, la versión en dos actos, y, también, cinco de las nueve obras restantes. Estas

seis obras eran las únicas que se encontraban publicadas entonces (1967) y, por falta de datos posteriores, forman la base del comentario de este ensayo. En orden cronológico son: Réquiem por un girasol (noviembre, 1961); El velero en la botella (junio, 1962); El lugar donde mueren los mamíferos (julio, 1963); Variaciones para muertos en percusión (octubre, 1965). Estas cuatro fueron estrenadas por ICTUS en Santiago de Chile. Luego, en mayo de 1966, se estrenó en Madrid, por primera vez en dos actos, El cepillo de dientes, o náufragos en el parque de atracciones.⁴ La sexta obra es La víspera del degüello que aparece publicada en el libro de Taurus Ediciones en 1967, sin haber sido estrenada.

De estas seis obras, tres tienen lugar en sitios que representan instituciones de nuestra cultura. Requiem... se sitúa en una casa funeraria que se especializa en ceremonias fúnebres para animales domésticos. Esta perspectiva distorsionada logra ridiculizar nuestros negocios funerarios y el absurdo de cuidar animalitos con más cariño que el que sentimos por seres humanos desafortunados. Este segundo tema se repite en El lugar..., que transcurre en la oficina de un instituto "caritativo", sucursal de una organización mundial. Este instituto tiene dificultades en encontrar personas necesitadas. Cuando encuentran uno (por una casualidad grotesca más que por esfuerzos propios) no le ayudan porque temen perderlo y así perder su propia razón de ser. Variaciones... se sitúa en la oficina de propaganda de un conglomerado comercial

gigante. Esta, como las demás piezas, se enfoca en la deshumanización del individuo por su contacto con las instituciones. Los personajes de las obras de este grupo son planos, con la excepción de los protagonistas. Esta falta de profundidad subraya lo que Díaz quiere decir sobre el ser humano de hoy como un ser social, que es cariciente de cualquier profundidad y sensibilidad humanas. En contraste con estas obras, El cepillo... y El velero... tienen lugar en un ambiente más o menos familiar. Aunque se preocupan todavía del hombre como influenciado por la sociedad y la manera de vivir contemporáneas, el enfoque está más en el individuo. En El cepillo..., no se ve un desarrollo de los personajes, mientras que en El velero... Díaz profundiza en la personalidad del personaje principal que se desarrolla como persona durante el transcurso de la acción.

La sexta obra, y la más reciente de esta época, es La víspera del degüello. Se sitúa en un lugar indeterminado, y en un tiempo que se supone sigue a la destrucción del mundo por alguna fuerza extraordinaria-- sea la bomba atómica-- sea el juicio final del mundo. Los tres sobrevivientes de la catástrofe no son individuos, son símbolos planos que representan los instintos y deseos del hombre. No pretenden presentar un comentario de las instituciones sociales, alcanzan un blanco más profundo, el de las relaciones espirituales entre personas. Este es un tema que se toca también en El cepillo... y en El velero..., pero en La víspera... el tratamiento del tema lo hace destacarse sobre la crítica social. Logra cambiar el énfasis a través de una abstracción del decorado

y el desplazamiento de la acción a un ambiente totalmente ajeno a la sociedad que conocemos.

Hasta este punto hemos hecho algunas observaciones generales sobre Díaz--su vida, su obra y su posición en relación con el teatro contemporáneo. A través de un análisis de tres obras, esperamos poder averiguar la técnica que Díaz utiliza para expresar una preocupación con el estado del individuo dentro de la sociedad burguesa actual. Pero, no es suficiente saber cuáles son sus preocupaciones, hay que entender cómo las comunica y con qué eficacia. Para sacar algunas conclusiones acerca de estos puntos, vamos a considerar detalladamente, en los ensayos siguientes, tres obras específicas: El velero en la botella, El cepillo de dientes, y El lugar donde mueren los mamíferos. Si las tres puedan ser consideradas como las mejores de Díaz, o no, no tiene importancia porque el propósito es el de entender su proceso creador. A veces una obra es clasificada como "mala" porque deja entrever la mano y las manías del autor. Una obra "mala" que dejara ver unas técnicas que se podrían hallar mejor manejadas en obras "buenas" podría ayudar mucho al entendimiento del estilo de un autor.

Dejando a un lado juicios valorativos--estas tres obras sirven como buenos vehículos para estudiar las técnicas que Díaz utiliza. En el primer lugar, son representativas de tres perspectivas que se demuestran en sus obras. En todas ellas el individuo está visto como una víctima;

la sociedad, como el verdugo. El velero... es enfocado desde el punto de vista del individuo-víctima, David. El lugar... es representativo de las tres obras que se sitúan dentro de instituciones; el acercamiento de estas obras es desde el punto de vista de los hombres o la clase que sirve como el instrumento de la sociedad-verdugo. El cepillo... se enfoca en dos individuos que son, a la vez, verdugos y víctimas. Estas variaciones de perspectiva son importantes porque permiten a Díaz insistir en el mismo tema, redondeándolo, sin cansar al lector o al público que ya lo conoce.

El concepto del individuo expresado en el conjunto de estas tres perspectivas es lo principal del mensaje de Díaz, pero hay también otras ideas expresadas con frecuencia que es necesario examinar. Estas ideas secundarias se expresan en el contenido mismo del diálogo sin exigir un entendimiento profundo del propósito de la obra en conjunto. La índole del diálogo es casi una constante en la obra de Díaz, no cambia sino quizás en El velero...; esta excepción combinada con la perspectiva de esta obra subraya el mensaje de la producción completa de esta época de la obra de Díaz. Este mensaje no es extraordinario, no revela el genio de un filósofo innovador. Al contrario, el mensaje de su obra refleja un entendimiento regular del malestar de la sociedad y el hombre de hoy. Díaz no es el primer dramaturgo que señala la deshumanización del hombre y la superficialidad de la vida. Lo que se destaca de la obra de Díaz como extraordinario, es la manera de expresar estas verdades.

Este hecho sugiere que un estudio de cómo la técnica de Díaz comunica este mensaje, sería más importante que un estudio de la temática. El enfoque de los ensayos siguientes estará en una combinación de estos factores, con el énfasis en cómo Díaz logra comunicar su mensaje.

Por falta de acceso a toda la obra del dramaturgo, este ensayo no puede hacer la pretensión de ser un acercamiento histórico o completo a su obra. Las tres obras que consideramos aquí son de 1962, 1963 y 1967--esta última la segunda versión de una obra de 1961. Por ésta, y otras razones, no tendría sentido tratar de seguir el desarrollo de corrientes dentro del estilo de Díaz. No sería honesto porque, primero, faltan muchas obras que podrían contradecir cualquier conclusión que se basara en una tendencia desarrollante; y, segundo, no sería honesto porque las obras no se prestan a tal estudio. Se ve que Díaz todavía está experimentando con las técnicas del arte dramático por esta época. Tiene que ser así, no tiene un largo período de formación. ICTUS estrenó la primera obra que él escribió y él no encuentra inconveniente en volver a escribirla seis años después. El enfoque deliberadamente no-cronológico de este grupo de ensayos nos permite apreciar las constantes de su estilo, a la vez que damos cuenta de los elementos que varían, sin perder de vista el hecho de que nuestra perspectiva está demasiado de cerca para divisar corrientes significantes.

Vamos a considerar, primero, El lugar donde mueren los mamíferos, porque es la obra menos complicada en cuanto a la trama y las

relaciones entre los personajes. Esto nos permite ver algo de su estilo básico en cuanto a técnicas de diálogo y caracterización. En El cepillo de dientes, la trama y las relaciones entre los personajes llegan a una complejidad abrumadora. Lo importante de esta obra es entender qué es lo que está pasando, y averiguar cuáles son las técnicas que contribuyen a la complejidad de la obra. La tercera obra, El velero en la botella, utiliza técnicas que habremos visto en las otras dos, y no ofrecería tanto nuevo para considerar si no fuera por el tono lírico de la obra. Interesa porque a primera vista las técnicas no parecen diferenciarse mucho de las otras obras que tienen un tono humorístico, a veces burlesco. El propósito de este estudio será el de averiguar cómo Díaz logra infundir a esta obra un tono de lirismo.

Después de considerar las técnicas, obra por obra, se hará un breve comentario sobre lo que el conjunto de ellas revela del estilo de Díaz en términos más amplios.

El Lugar Donde Mueren Los Mamíferos

Este ensayo se refiere el texto como apareció en: Mapocho, tomo III, no. 3, Santiago: Biblioteca Nacional de Chile, 1965, pp. 107-142.

La primera obra que nos toca considerar es El lugar donde mueren los mamíferos. El hilo de la acción es sencillo: Tiene lugar en la oficina de "El Instituto Ecuménico de Asistencia Total". El Instituto consta de cuatro personas que se jactan de estar dedicadas a ayudar a los pobres de su país; pero es el interés propio lo que les inspira a trabajar allí. Estas cuatro personas son: Justo, María Piedad, Arquímedes y Asunta. Justo es el encargado del instituto, depende de él para ganar su vida. Arquímedes es su asistente y está muy subordinado a Justo. Ha sido un empleado público y tiene el vicio de emborracharse bebiendo tinta. Justo siempre lo trata de una manera abusiva, recordándole que debe el empleo a su generosidad. María Piedad y Asunta trabajan para el instituto sin compensación monetaria. María Piedad es una mujer casada, adinerada y sensual. Asunta es una soltera intelectual y nada sensual. A pesar del nombre del instituto y su lema, no trabajan por amor a los pobres, sino porque les gusta la vida socio-intelectual de los comités directivos y las entrevistas con la prensa.

En el transcurso de la acción se revela que durante varios años el instituto ha tenido que reclutar o fabricar pobres. Parece que ya no existe ningún pobre verdadero. Pero el conflicto dramático de la obra se establece cuando Arquímedes descubre a un pobre y lo lleva a la oficina del IEAT. La directiva convoca un concurso mundial para demostrar a sus colegas "el último pobre". Durante las preparaciones para este

concurso también se organizan unas sesiones con la prensa, en las cuales se dan regalos a Chatarra, este "último" pobre. La primera parte del segundo acto consta de una de estas sesiones. Tratan a Chatarra como a un ente que fuera la combinación de un objeto de arte muy precioso y un perro sabio. Sobre todo, no lo tratan como un hombre. No le dejan quedarse con los regalos porque la directiva teme ayudarle de verdad, aliviar su pobreza, y así perder la razón de ser del instituto. Desesperado y hambriento, Chatarra se ahorca en la víspera del concurso, pero a la directiva se le ocurre otra manera de aprovecharse de él. Deciden embalsamarlo y usar el cuerpo cada fin de semana en una ceremonia funeraria caritativa. Luego, Arquímedes encuentra más pobres que le piden ayuda; pero cuando él explica sus apuros en el Instituto, Justo le dice que el IEAT ya no necesita pobres, tiene a Chatarra embalsamado y no hace falta buscar más trabajo.

Este esquema del argumento sólo delinea la situación y su resultado en términos de un conflicto y su resolución. El problema y la solución que se presentan en esta obra son lo más superficial de la obra-- el conflicto entre las verdaderas necesidades de Chatarra, el pobre, y las ambiciones y el interés propio de sus "benefactores". Para llegar más al fondo hay que considerar la manera en que este conflicto es presentado. A pesar de tener etapas de exposición, desarrollo, crisis y desenlace, ésta no es una obra de estructura teatral tradicional. A

pesar de estas etapas de estructura y una progresión temporal realista dentro de la acción, no es esta una obra bien arraigada en la realidad ni en el realismo teatral convencional. Esta obra está constituida por pequeños episodios que generalmente constituyen una escena completa, aunque a veces una escena puede dividirse en varios episodios. Estos episodios son unidades de acción, o de diálogo, cerradas y completas en sí. La acción salta de un episodio a otro de una manera plana, no hay un crecimiento de tensión.

Además de los episodios que constituyen el argumento ya descrito, hay dos episodios que ocurren al comienzo y al final de la obra. Estos se diferencian de los demás porque incluyen al público en la acción que tiene lugar en el escenario--hinchán los límites del escenario para incluir al público. En ambos episodios el personaje de Justo se dirige al público, primero hablándole como si se dirigiera a un grupo de pobres. Con esto se logra establecer un ambiente de absurdo desde el principio. En esta conferencia se deja saber que va a presentarse un "espectáculo didáctico", lo cual tiene que ser la acción que se trata del IEAT, pero la transición entre la conferencia y el "espectáculo" es tan suave que no se nota dónde termina la conferencia y dónde empieza el "espectáculo".

Todos los episodios de la acción son cerrados, cada uno tiene una unidad orgánica y, en vez de abrirse lógicamente a la escena siguiente, hay que forzar la transición de una escena o episodio al próximo. El dramaturgo no ha hecho divisiones físicas entre las escenas, pero se puede

aplicar como regla el reconocer una nueva escena cada vez que entra o sale un personaje, o varios, porque en esta obra tales entradas y salidas generalmente rompen la unidad de la acción anterior. Estas escenas, aparentemente tradicionales, tienen un carácter nuevo. La acción ocurre en saltos en vez de ser un fluir continuo de acciones que den lógicamente en otras. Los actores que entran y salen, y que deberían unir la acción de los distintos episodios, en este caso casi siempre causan una ruptura abrupta en la acción actual, cortándola sin que se termine y antes de que llegue a su terminación o resultado lógico. Hay excepciones, pero en la mayoría de los casos el efecto es éste. El resultado de esta progresión en saltos es una acción plana que vale por sí en vez de la tradicional serie de escenas íntimamente ligadas que actúan entre sí para hacer crecer la suspensión dramática.

Arriba se ha dicho que a pesar de tener las etapas de exposición, desarrollo, crisis y desenlace y una progresión temporal lógica, esta no es una obra teatral tradicional. No lo es por el contenido absurdo de estas etapas y la relación entre ellas que no se basa en un crecimiento de la tensión. En términos del argumento, estas etapas sí existen, pero no tienen la función de ser una importante fuerza motivador y ligador. El desarrollo y la motivación de la acción no nacen de ellas. También, hay episodios que intervienen entre estas etapas que no podrían ser incluidos en ninguna de ellas, y que rompen cualquier tensión que podría haberse formado. Se puede reconocer estas etapas sólo porque en

El lugar..., como en la obra realista tradicional, se deja saber en la primera parte la información que forma el fondo para entender la acción y el problema que hay que resolver. El problema se desarrolla y luego hay la crisis que presenta un problema que complica el original, y hay el desenlace que es la resolución de este problema. Lo no realista de estas etapas, lo no convencional en términos literarios, es el hecho de que no hay un flujo entre ellas--el enfoque brinca de una a otra con interrupciones y desvíos que no tienen nada que ver con el argumento constituido por las etapas.

La transición temporal es lógica o normal porque no hay saltos atrás ni adelante en el tiempo, y cuando transcurren largos períodos de tiempo que podrían causar confusión, son marcados por apagones entre escenas, y especificados en el diálogo entre los personajes. Es decir que por sus parlamentos se sabe cuánto tiempo ha pasado y qué ha ocurrido en cuanto al desarrollo de la trama. La progresión en el tiempo es siempre adelante, lo cual constituye el elemento más "normal" de la técnica de la obra. Ello, con el hilo del argumento, sirve para unir los varios episodios.

En vez de considerar la estructura de esta obra en términos de las etapas tradicionales de la acción, tendría más sentido mirar más de cerca los episodios o escenas. Son básicamente de dos tipos, que llamaremos aquí "realistas" y "absurdos" en cuanto a la interacción entre

los personajes. En los episodios realistas los personajes dialogan y se portan de una manera que tiene sentido. Sus parlamentos son preguntas u observaciones con las respuestas lógicas y con acciones o reacciones relativas. El contenido de sus parlamentos o la índole de sus acciones puede ser fantástica o grotesca, pero la relación entre ellas es todavía lógica. Siguen las reglas de la vida real con un contenido que a veces es realista, otras veces no lo es. Los episodios "absurdos" son los que demuestran un descoyuntamiento entre los varios parlamentos o acciones, cuando las reacciones no siguen los patrones realistas, aun cuando el contenido sea realista. Un ejemplo de una escena absurda es aquella en la cual Justo está presidiendo una reunión de la directiva del IEAT, que consta de María Piedad, Asunta y él. Justo está hablando oficiosamente sobre los asuntos del comité y ellas lo ignoran por completo-- se han hundido en un intercambio de insultos entre ellas. Si fuera una escena realista, el conflicto giraría alrededor de un choque entre el entusiasmo de él y la falta de atención de las mujeres. Pero, en vez de esto, la escena toma su tono (que en este caso es humorístico) del contrapunto entre las dos fuentes de acción y de diálogo. Justo ignora su falta de atención, aunque es muy obvia, y actúa como si ellas hubieran dado su asentimiento a varios pronunciamientos suyos. Al final de la escena ellas demuestran un conocimiento perfecto de los asuntos que Justo ha tocado aunque durante la escena el comportamiento de ellas era tal que no podrían haber oído nada de lo que Justo decía. Esta escena se

interrumpe por la entrada de Arquímedes, e inmediatamente el enfoque de la escena está en él, en vez de estar en la acción no terminada de la escena interrumpida.

La escena que empieza aquí es una escena de estructuración realista en que todos los personajes actúan entre sí de una manera que obedece a las normas de comportamiento normal del mundo real. Dirigen su atención y sus acciones hacia un mismo fin. Escuchan las nuevas de Arquímedes, reaccionan a ellas, y luego reaccionan de nuevo al descubrir un hecho que contradice las palabras de Arquímedes. Lo que él dice es grotesco o absurdo--que ha capturado a un pobre y lo tiene en el cajón que ha traído consigo--pero, dada la situación y la motivación de los personajes, su reacción a lo que él dice, y al encontrar el cajón vacío, es una reacción lógica y realista.

Las etapas estructurales descritas antes--las de exposición, desenlace, etc., están compuestas por estos episodios de acción. Pero estos episodios sirven a la misma vez para destruir la relación que debe haber entre las etapas, porque constituyen unidades en sí que rompen el fluir de la tensión que tradicionalmente une dichas etapas. Excepcionalmente la escena-conferencia que abre la obra, las primeras escenas o episodios de la acción son de estructura realista en el sentido ya explicado en este ensayo. Forman una etapa de exposición, pero no es una exposición completa. Por ejemplo, no explica la primera escena

ni logra relacionarla con la acción siguiente. Hay demasiado que sobra. Tampoco ofrece bastante información para entender las escenas próximas. Es sólo una exposición de los detalles imprescindibles de la trama mínima. Las otras etapas, las de desarrollo, crisis y desenlace, se adhieren a esto también. Tienen un valor mínimo en cuanto a la historia, sin llegar a ser el esqueleto de la obra como unidad. Es así a causa de los episodios que hemos definido como "absurdos". La primera escena de la obra y la última son los ejemplos más importantes en cuanto a la orientación absurda de la obra. También hay escenas de estructuración no-realista entremezcladas entre las realistas. Esas bastan para desacreditar la impresión de un estructuramiento realista que salta a la primera vista. Logran esto, más que nada por la manera en que no dejan que crezca ninguna tensión ni suspensión dramática.

Hemos definido los episodios o escenas de la acción utilizando dos términos que se basan en la relación entre las acciones individuales. Hemos dicho que los episodios "realistas" lo son porque la interrelación de las acciones tiene sentido en cuanto a las reglas de comportamiento del mundo real. Los episodios "absurdos" no obedecen estas reglas. En ambos casos, el contenido de las acciones no ha ido más allá de lo incongruente. Al considerar el carácter del diálogo en esta obra, no podremos limitarnos a los términos "realista" y "absurdo", aunque ellos retendrán el mismo significado. Un diálogo "realista" será un

intercambio lógico de parlamentos--es decir que aunque el sentido de las palabras que digan pueda ser raro, la relación de pregunta-respuesta o declaración-reacción seguirá patrones "normales". A causa del estilo de escribir de Díaz, hay que introducir aquí un nuevo término para definir el segundo tipo de diálogo que aparece con frecuencia en esta obra. Este tipo es el diálogo cuyas partes tienen una relación inteligible pero esta relación obedece a las reglas del chiste--del juego de palabras. No es un intercambio normal de parlamentos, y va más allá de lo "realista dramático", es audazmente tramado. En este tipo de diálogo, una pregunta y su respuesta forman una unidad chistosa que no depende de la situación dramática para su humor o comprensión. El intercambio de palabras es chistoso por sí, afuera de cualquier contexto. Es un intercambio que llamaremos el diálogo "burlesco". El tercer tipo de diálogo es el diálogo cuyas partes no constituyen un intercambio, son independientes y no interdependientes. Aunque forman un contrapunto, no hay una relación entre las partes cerradas. Los dialogantes parecen entender equivocadamente el sentido de las palabras de los otros. De estos tipos de diálogo el realista y el burlesco son los más comunes en esta obra, especialmente en las escenas cuyas acciones son realistas. Los diálogos absurdos se limitan a las escenas absurdas que tienen parlamentos de los dos otros tipos también.

Un tipo de parlamento que aparece sólo una vez en esta obra es el parlamento dramático-poético o lírico. Este tipo es representado

por un soliloquio de Chatarra en el cual él revela su miedo y desesperanza a través de un lenguaje lírico y repetitivo. Dejando a un lado esta última clase de parlamento, las tres clasificaciones básicas que hemos reconocido aquí tienen una relación interesante en cuanto a la seriedad del contenido de ellos. Los parlamentos "realistas" transmiten información que es importante para entender la acción. Comunican lo que es importante para la progresión de la trama. Pero la comunicación a un nivel más profundo casi siempre resulta frustrada. Cuando un parlamento trata de comunicar algo que tiene importancia para los personajes como personas, la reacción es casi siempre absurda. Esta fórmula se ve más frecuentemente entre Chatarra y los demás. Repetidas veces él trata de comunicarles sus necesidades pero nunca entienden. La frecuencia de esto es debida al hecho de que Chatarra es representado como el personaje más humano de la obra. Los demás casi no expresan emociones, aunque sí hay excepciones a esto, pero en todo caso las emociones reciben el mismo tratamiento. Por ejemplo, en una de las mejores escenas de la obra, Arquímedes se esfuerza para expresar su amor por Asunta--a la vez que caza una mosca. No logra pronunciar ninguna frase inteligible que comunique sus emociones. La escena y su diálogo son absurdos.

El diálogo burlesco puede ocurrir entre cualquier de los personajes. Generalmente el tratamiento chistoso ofusca la comprensión de una expresión algo importante y emocional, pero no es necesariamente de tanta importancia como los sentimientos que reciben el tratamiento absurdo.

Otra consideración del diálogo es su relación con el carácter de los personajes. Se pregunta en el teatro tradicional si la manera de hablar encaja con el carácter de tal o cual personaje. En esta obra, casi no se puede diferenciar entre los parlamentos de los distintos personajes. No se representa ninguna diferencia básica de léxico ni de la manera de hablar. Sería muy difícil decir que la manera de hablar de un personaje le conviene o no le conviene por una razón u otra. Esta característica de los parlamentos se debe más que nada al hecho de que los personajes no tienen caracteres nada definidos.

Díaz tampoco utiliza el diálogo para subrayar las diferencias más óbvias entre sus personajes, como la de clase social por ejemplo. Esta diferencia tiene significado en cuanto al comentario de la obra y el subrayarla tendría sentido, pero no lo hace. La única diferencia que se puede notar en los parlamentos está entre la manera de hablar "conversacional" de todos los personajes y su manera de hablar ante un grupo o ante una cámara de televisión.

En la obra realista la manera de hablar de un personaje está íntimamente ligada con su personalidad. En esta obra no existe tal conexión porque la manera de hablar no varía de personaje a personaje, o es posible que esta falta de diferenciación tenga el propósito de subrayar la falta de carácter de los personajes. La caracterización de los personajes en El lugar... es muy poca cosa. Ya hemos visto que no se revela ninguna personalidad por vías de los diálogos. El hecho es

que estos personajes son planos--aun Chatarra, el "héroe". Por el contenido de los parlamentos, conocemos unos detalles de su vida y su manera de ser. Pero no demuestran diversas características fuertes que podríán darles personalidad o motivar una acción compleja. Los del IEAT en conjunto están dotados de una sola característica--el egoísmo. Nada les importa sino la existencia continuada de su instituto. De vez en cuando Arquímedes, quien está al margen de este grupo, revela algún calor humano. Es el único que cree algo en los preceptos caritativos, y a lo menos, él puede ver el sufrimiento de Chatarra mientras que los demás ni lo ven. Pero está tan subordinado a los otros que sus gestos humanitarios siempre fracasan. Es tan plano como los demás, aunque el egoísmo no es su característica única. Juntos todos constituyen un verdugo. Chatarra es completamente una víctima, es un pobre maltratado por unos burgueses y nada más, sólo sabemos lo bastante para afirmar esto, y no tanto para poder predecir sus acciones a base de nada sino su papel como víctima.

No se puede describir en profundidad algo que no tiene profundidad, como la caracterización de los personajes de esta obra. Son símbolos más que personas, símbolos de una clase social y un tipo general de persona. Son la encarnación de unas pocas características. Interesan por su función significativa en la acción, no interesan como individuos. Los personajes se dividen en dos grupos. Los del IEAT constituyen el grupo-verdugo, Chatarra es el individuo-víctima. Arquímedes vacila entre los dos grupos. El argumento no nace lógicamente del encuentro

y conflicto entre sus personalidades o deseos individuos. Es un conflicto entre el grupo-verdugo y el individuo-víctima, con los verdugos impulsados por el mismo egoísmo y la víctima totalmente pasiva y desprovista de cualquier personalidad. Sólo Arquímedes vacila entre el grupo y el individuo pero no cambia el curso de la acción, y el resultado de esta sería el mismo sin las vacilaciones de Arquímedes.

Hasta este punto el énfasis de este ensayo ha estado en la forma de la obra--trama, estructura y tipos de diálogo y de caracterización que forman el esqueleto de la obra. Ahora hay que rellenar este esqueleto con una descripción de la carne, el contenido de la obra y el significado de ella. El contenido es el conjunto de los elementos superficiales u obvios que caracterizan la obra y constituyen el comentario inmediato hecho por ella. Al considerar el significado de la obra haremos un esfuerzo para extraer el mensaje más profundo del conjunto.

Los tipos de personaje indican un contenido que es, más que nada, social. Porque representan, antes de todo, su respectiva clase social. Con la excepción de Chatarra y Arquímedes, los personajes representan primero una clase social, la burguesa; y segundo, una facción de esta clase, los caritativos falsos. Arquímedes es un tipo al margen y Chatarra representa la clase pobre. Todo el argumento gira alrededor del sufrimiento del pobre a manos de los burgueses que son unos caritativos falsos y egoístas. De aquí nace un comentario sobre este tipo de

burgués y sobre la clase en conjunto.

En el contenido de los parlamentos se puede encontrar este comentario y otros. En algunos casos el valor humorístico de los parlamentos absurdos y burlescos sólo depende de un conocimiento de la situación dramática. Otros tienen impacto porque simplemente presentan una imagen que es grotesca. Pero también hay parlamentos que se podrían citar fuera de su contexto para hacer un comentario satírico social. Muchas veces tienen valor como crítica social sin ser significantes en cuanto a la acción de la obra ni el resultado de ella. Esto quiere decir que mucho del contenido crítico no constituye una parte íntegra de la trama de la obra. El contenido de los parlamentos contribuye a la caracterización de esta obra como obra social--a lo menos en sus aspectos exteriores.

El contenido de El lugar... es social porque su propósito temático principal es un propósito de crítica social. Pero su acercamiento al problema es de índole absurda porque comunica esta crítica a través de la representación de una realidad distorsionada. Utiliza una técnica que emplea algunos recursos que se relacionan con el teatro realista, adaptándolos para proyectar una visión del mundo más caótica que la de las obras realistas pero con mayor estructuración interna que los acontecimientos de la vida real tienen.

Una obra realista termina atando todos los cabos sueltos. En El lugar... se resuelve sólo el conflicto central, y de una manera negativa;

los burgueses van a seguir aprovechándose de los pobres de la manera más conveniente para ellos mismos. Desde el principio el enfoque de la obra ha sido desde el punto de vista de los verdugos. El problema central y el de la crisis tienen que ver con una amenaza a su manera de vivir; el caso del pobre se presenta como la solución. Este enfoque contribuye al sentido absurdo del conjunto. Además del conflicto central hay otras cuestiones secundarias que surgen. Ellas no se resuelven y no tienen que resolverse porque no son desarrolladas en el texto. Podrían haber llegado a tener valor como tramas secundarias pero nunca realizan esta potencialidad.

Otra cuestión no-resuelta trata de la culpabilidad internacional por el carácter ineficaz de los institutos caritativos de Latinoamérica y por el estado miserable de los pobres de esta parte del mundo. Esta vuelve a ser otra vez una cuestión de clase social también, con los burgueses de ambos grupos explotando a la comunidad pobre del mundo. Este conflicto se resuelve de la manera negativa sugerida por la resolución del argumento, que la explotación va a seguir. Otro cabo no atado que es más relativo a la acción es el asunto del Concurso Mundial de la Miseria. Parece que empieza con la última escena de la obra, que se dirige hacia el público en forma de una conferencia, e implica que el público consta de los delegados al congreso. Esto sirve para volver el enfoque de la acción otra vez hacia el público, cerrando la distancia entre ello y el escenario a la vez que la perspectiva vuelve absurda.

También en la primera escena, Justo incluye al público en la acción escénica, pero su participación no se reafirma hasta esta escena última donde los miembros del público se encuentran cargados de la responsabilidad de corregir los males presentados en la obra. Este recurso subraya la realidad de la situación social de esta obra plana. El enfoque en facciones exteriores al mundo escénico hace hincapié en la orientación social de la obra en ensanchar la ficción para incluir a la realidad. El recurso chocante de cortar abruptamente la acción dramática, confesar su índole ficticia y didáctica, y recurrir al mundo real para la solución, crea un caos de impresiones entremezcladas en un conjunto absurdo.

El conjunto es tan inquietante porque la obra está compuesta a base de contrastes violentos que representan extremos. Es una cuestión de blanco y negro, Malo y Bueno. Para accentuar una característica negativa en los verdugos, no sólo les dota con esta característica, sino da a la víctima la característica positiva que contrapesa la negativa. Los del IEAT son el antagonista y Chatarra es el protagonista pero no hay un héroe activo que actúe para cambiar la situación. Arquímedes es el único que se salva de la clasificación como protagonista o antagonista. Debería ofrecer una esperanza para cambiar la situación, y algunas veces parece estar al punto de esforzarse para hacer un gesto heroico, pero nunca lo realiza. Al final de la obra está otra vez bajo la dominación de Justo. El público se encuentra dotado de la potencialidad

de ser el héroe en el sentido de constituir el posible origen de una acción positiva para salvar a la víctima de su destino--no a Chatarra sino a la clase pobre real representada por él. El público mismo ha tenido tantos papeles en la obra, ha sido un grupo de pobres para la orientación de la primera conferencia de Justo, y ha sido un grupo de caritativos como los que los miembros del IEAT representan. Ha tenido papeles contrastados. Otro contraste que se repite en la obra se encuentra en el trecho entre las necesidades de Chatarra y las cosas que le ofrecen para satisfacer estas necesidades. Le faltan cosas muy fundamentales como ropa y comida, y le dan artículos de lujo y ni siquiera le permiten quedarse con ellos. Este contraste contribuye a todas las facetas del conjunto de la obra. Hace un comentario irónico, de crítica social, a través de una situación cuyas partes tienen una relación absurda.

En suma, tenemos una obra de tono humorístico y absurdo con un intento de crítica social. Se organiza de una manera que se aprovecha de técnicas del absurdo sin alejarse por completo del realismo. Los personajes son planos, la trama no se basa en un aumento de tensión, y no hay ninguna trama secundaria sustanciosa para dar complejidad a la trama central. Este es un resumen muy breve de lo que la obra es--su aspecto exterior, su composición y su mensaje inmediato. Ahora, queda por interpretar su significado. Esta interpretación, como las demás afirmaciones de este ensayo, no pretende ser la única posible. Sólo

espera presentar un análisis lógico del por qué de los elementos descritos anteriormente.

El mundo que Díaz representa es un mundo de una superficialidad casi absoluta. Los miembros del IEAT no son representados como astutos y malvados, sino como incapaces de actuar de otra manera. Díaz no los muestra escogiendo friamente entre lo malo y lo bueno; parecen ser ignorantes de tales valores, de alternativas a su manera de ser. No es que sean malos--son huecos--incapaces de sentir, expresar o entender ninguna emoción, ni el amor ni el odio. Esta falta de la capacidad sentimental se ve, más que en ningún otro lugar, en la caracterización de los miembros del IEAT. ¿Quiere decir esto que Díaz ha fracasado en su caracterización? Es posible, si lo que quería presentar fuera unas personas completas y dramáticas, pero difícilmente podría comprobarse esta intención por ningún aspecto de la obra, especialmente cuando la manera que escogió para caracterizar sus personajes refleja con éxito una visión agudamente crítica de la realidad. Los personajes, su manera de ser y de hablar, no son naturalistas, son símbolos del hombre de hoy en la sociedad de hoy. Esta es una visión que va más allá de la crítica social específica ya descrita. La visión del mundo reflejada en esta obra trata de la calidad de la vida de hoy. Sus personajes no tienen emociones porque el hombre de hoy está anestesiado contra las emociones, y la jerga de hoy no tiene el léxico para expresarlas. El mundo que Díaz presenta carece de profundidad, y esta carencia

refleja la falta de profundidad de la vida actual. El desajuste entre las varias partes de la trama y del diálogo refleja la falta de comunicación que es sintomática de esta superficialidad de vida. Los conflictos de la obra no serían posibles sin estas faltas de profundidad y de comunicación; la índole de toda la obra depende de ellas. Se puede decir que Díaz exagera, pero la exageración está en la misma índole de la obra literaria, y siempre ha sido permitida.

La crítica de la cual hablamos ahora es la crítica que la obra lleva implícita en sí, en la visión del mundo que se presenta. Es más bien un comentario porque describe el estado del mundo y lo lamenta sin echar la culpa a ningún lado y sin ofrecer ninguna solución. Describe una situación lamentable, se burla irónicamente de ella y de los factores que la componen pero es una burla que no ataca a las raíces. Si lo que dice es verdad, si el hombre de hoy no es capaz de sentir ni de comunicarse con su prójimo, esta obra se aprovecha de este estado para darse credibilidad a si misma sin ofrecer una solución más que volver al público y decirle, "Aquí lo tienes, cámbialo!": Esta es la debilidad más seria de la obra. Criticar los caritativos falsos, burócratas, es fácil, e imaginar el mundo sin ellos también lo es. Díaz no tiene que decir que la solución a este problema sería que a este tipo de person no se debe dejarle seguir con su "vocación". Díaz no tiene que recontarnos los detalles de la manera de quitar a este tipo de persona de su posición. Es una simple cuestión de técnicas sociales. Pero, cuando critica más

profundamente e implica cambios orgánicos en la vida de hoy, hay que sugerir algo en cuanto a la manera de realizar el cambio y de posibles alternativas. ¿Cómo se puede destrozarse la actitud de superioridad que da luz a esta vocación falsa de caritativo? ¿Cómo se pueden hacer fértiles las relaciones estériles entre los seres humanos? Esta esterilidad, esta falta de calor humano y de comunicación entre personas es lo que hace inválida la vocación de caritativo. El problema más profundo que se encuentra expuesto en la obra se deja sin solución. Hay que concluir que Díaz o no vio ninguna solución posible, lo cual calificaría a ésta de una obra pesimista, o vio una que no presentó, lo cual sugeriría que la obra no está completa. Aparentemente es una obra crítica y pesimista.

Antes de concluir, hay otro asunto que queda por considerar. Es el de Díaz y la crítica española. El primer libro que se dedica exclusivamente a Díaz es el publicado por la revista española de crítica teatral Primer acto.⁵ Los editores de Primer acto interpretan El lugar donde mueren los mamíferos así:

Díaz ataca al automatismo del hombre, la institucionalización de su actividad, su alienación en suma. El caritativo tiene su pobre, como el jefe su súbdito . . . pero fijado, estático, inmutable.

La acusación social inmediata de El lugar... es clara: la beneficencia es la liberación del egoísmo, la ceremonia deificadora de la burguesía . . . los encubridores de la injusticia.⁶

Esto no contradice nada de lo que hemos dicho hasta este punto, pero ellos pretenden explicar el por qué detrás de la frialdad del hombre, echan

la culpa a la institucionalización del hombre. Señalan esta crítica como lo fundamental de la obra. Se puede defender esto admitiendo que los verdugos insensibles de la obra forman parte de una institución. Además, las instituciones de nuestra cultura juegan un papel importante en otras obras de Díaz también, pero hay que acordarse de que el hombre ha impuesto a la institución sobre sí mismo. No se puede culpar a "la institución" sin culpar al hombre que la creó. Aquí entramos en el círculo vicioso--el hombre tiene que admitir su paternidad de las instituciones mientras que ellas tienen la culpa por la deshumanización del hombre. Así que él es el culpable de su propio malestar. El método de Díaz no es tanto un "ataque" como es una simple representación. Se ve que él reconoce la complejidad del problema del "automatismo" y la "institucionalización" porque no lo reduce a una causa única. Critica a las instituciones de caridad falsa, pero ellas funcionan como un ejemplo representativo de toda la clase de instituciones. El ser más específico, enfocarse en un solo tipo de institución, serviría para disminuir el alcance del comentario de la obra.

Los editores pecan de demasiado específicos cuando insisten, más adelante, en que el mensaje de la obra "lleva implícita la tragedia de la latinoamericanidad". Por alguna razón quieren limitar la visión y el mensaje de la obra a un continente específico, cuando se trata del hombre genérico enfrentado por una sociedad común a todo el Occidente. No es sólo en Latinoamérica donde el espíritu del hombre se muere aplastado

por la sociedad moderna. Lo que es único de estos problemas en Latinoamérica es que, primero, los pobres forman la mayoría de la población (aunque no tanto en Chile como en otros países) y, segundo, Latinoamérica ha entrado tarde en el mundo moderno y muchas de las instituciones le llegan maduras desde afuera y deberían chocar con su manera de vivir tradicional. Pero Díaz no hace hincapié en estos aspectos. Al contrario, se representa a la pobreza como casi desaparecida, los pobres no forman la mayoría de la población. Así que logra representar a los burgueses, no sólo ineficaces en administrar la caridad (los representa a un nivel más profundo); demuestra su tenacidad, su incapacidad de cambio, va hasta el fondo de lo que ser burgués quiere decir--egoísta y ciego a todo lo que pueda romper su vida rutinaria.

En El lugar... no se demuestra la desigualdad de la situación social. Aunque Chatarra es el protagonista, el enfoque es desde el punto de vista de los del IEAT. Tampoco se enfoca en lo extranjero de las instituciones. Al contrario, el enfoque está en el ser humano y su enfrentamiento con la institución. En el contexto de la obra es un pobre contra una manada de burgueses y sus instituciones--el hombre contra la sociedad. Hay una crítica social específica que se trata de un conflicto clasista, pero no se puede encontrar en esta obra una visión que limite este conflicto a un continente.

El Cepillo de Dientes

Las páginas en paréntesis
se refieren al texto como
apareció en:

Jorge Díaz, ed. José Mon-
león. Colección de Teatro
Primer Acto, 7. Madrid:
Taurus ediciones, 1967,
pp. 111-152.

En El lugar donde mueren los mamíferos, el protagonista es la víctima de unas fuerzas sociales que actúan contra él a través de los antagonistas-verdugos. Al mismo tiempo, éstos han perdido su profundidad humana por su contacto con las instituciones sociales. Fuerzas exteriores a su influencia los han transformado. No son inocentes como la víctima, pero tampoco se revelan como malvados. En El cepillo de dientes, la división víctima-verdugo es mucho menos clara. Dejando a un lado los orígenes del egoísmo que inspira los actos de los verdugos de El lugar..., ellos son claramente verdugos dotados de todas las características negativas. Pero en El cepillo... los dos personajes --marido y mujer-- son a la vez víctima y verdugo, cada uno del otro, aunque también los dos como pareja son víctimas de una situación social y de una ilusión equivocada de lo que la vida matrimonial debe ser.

La estructuración de esta obra es bien distinta de la de El lugar... porque la situación central de las dos obras es distinta. El lugar... se basa en la ordenada progresión en el tiempo de una serie de episodios ligados por un argumento mínimo en el cual los personajes mantienen las mismas identidades y relaciones. Claro que hay digresiones y no hay ningún sentido de fluidez (ya hemos dicho que no es una obra de estructura tradicional), pero el conjunto es mucho más inteligible en términos tradicionales que el de esta segunda obra. El cepillo... tiene sólo dos personajes que cambian de identidad varias veces a través de una

acción que no tiene una progresión ordenada de ningún tipo. Brevemente, la acción es una serie de conflictos presentados por acciones improbables o imposibles que se contradicen. Las acciones de la trama no pueden resumirse en un conflicto central y sencillo, y otros secundarios. Todo lo que ocurre tiene la misma importancia--cada episodio vale por sí como una pincelada que contribuye a la impresión final.

La acción es esta: Se oye música de un arpa como la de un tiovivo. Las cortinas se abren a un escenario dividido en dos partes. La de la derecha tiene muebles modernos. La de la izquierda tiene muebles viejos de estilo español. Se escucha un programa de radio-teatro, un diálogo entre un hombre y una mujer que hablan extáticamente de su gran amor. ELLA sale al escenario y revela en un monólogo el hecho de que todo lo que va a servir a su esposo está envenenado porque está aburrida de estar casada con "ese ser de pies grandes que hace gárgaras en los momentos más inesperados..." (p. 115). EL sale al escenario y empieza a leer el periódico en la mesa mientras ELLA escucha la radio, ignorándolo.

Cuando conversan lo hacen a base de trozos de artículos del periódico o de la revista femenina que ELLA lee. Por su conversación se sabe que los dos han escrito cartas al consultorio sentimental, firmándose "Pepe solo" y "Esperanzada". Casi nunca se miran. El confiesa que se ha enamorado de una mujer, de ELLA. ELLA le dice que esto sería una tontería y una vergüenza. Después de librarse tan fácilmente de este

asunto serio, surge la información de que EL no puede encontrar su cepillo de dientes. ELLA lo halla, sabe donde está porque lo ha usado para limpiar sus zapatos. EL se pone furioso y desesperado porque el cepillo era la única cosa que estimaba como exclusivamente suya. EL se mete debajo de la mesa que sirve de bisagra entre las dos partes del cuarto. Cambian palabras que al comienzo son insultos ordinarios, pero terminan siendo un intercambio de palabras que dan la impresión de fealdad. EL la estrangula con la correa de la radio. Lleva el cuerpo a la alcoba. Vuelve al cuarto de estar y empieza a leer los detalles del asesinato en el mismo periódico que ha estado leyendo desde el comienzo de la escena. En un monólogo confiesa su culpabilidad, trata de justificarse y desprecia la explicación romántica y dramática hecha del crimen por el periódico. Dice: "En realidad, la vida es mucho más aburrida" (p. 131). Se oye que la criada ha entrado. Termina el acto.

Cuando se abren las cortinas al segundo acto, se ve que todo lo que estaba en la izquierda ya está en la parte de la derecha y vice-versa. Es el mismo momento en que terminó el primer acto. Antona, la criada (ELLA en disfraz), está en el acto de entrar. EL trata de distraerla para que ella no trate de entrar en la alcoba. La abraza, la besa, le cuenta cuentos y hasta le dice que EL está embarazado, que está esperando un hijo. Ella parece creer sus palabras, se preocupa, y luego vuelve abruptamente a la realidad, entra en la alcoba, descubre el cadáver y se pone a gritar. Entonces sale y le acusa a EL de asesino. EL

trata de disculparse, dice que lo hizo por algunas razones absolutamente absurdas. Las luces se bajan y EL adopta la identidad de un policia que está interrogando a Antona. Luego, cambia a representar un locutor de televisión. Por fin, Antona dice que no va a seguir con la farsa y llama a la policia. EL trata de convencerla de que la ama de verdad, y los dos inician "una grotesca parodia del acercamiento o del abrazo amoroso" (p. 146). Derriban el piso. Antona se quita la peluca y vuelve a ser ELLA, la esposa. Empiezan a discutir los juegos que han inventado para poder hacer el amor. La disputa se hace violenta y ELLA lo hiere con un tenedor y lo arrastra a la alcoba. EL vuelve a entrar por la puerta del piso de la misma manera como entró Antona. En un tono grave comparten unas palabras sin sentido. EL parece morir. Partes del escenario empiezan a desplazarse. EL se incorpora y protesta que todavía no habían terminado. Ambos tratan de salvar sus posesiones más queridas. Las luces se apagan. Ellos dejan las cosas que tenían en las manos, se acercan y, luego, a la luz de dos candelabros mortuorios, ELLA toca el arpa y EL teje.

ELLA: El día ha sido maravilloso. Verdad?

EL: Pero nada ha quedado del parque de atracciones.

ELLA: Por lo menos hasta mañana en que inventaremos otro. (p. 152)

Hacen una repetición de la declaración melodramática del amor del programa de radio-teatro del principio de la obra. Las cortinas se cierran.

La acción no tiene mucha cohesión. Se deja llevar no por una lógica

impuesta por la situación con un desarrollo progresivo de la trama, sino se presenta una situación--un matrimonio burgués infeliz--y examina todas las posibles experiencias que tal situación podría producir, en la realidad y en las imaginaciones de los individuos. La primera parte de la acción sirve de alguna manera como una fase expositiva. La conversación entre los personajes revela cuán diferentes son, y demuestra que esta diferencia se basa en pequeñeces. Estas pequeñeces pueden constituir una separación entre ellos porque sus vidas se basan en ellas. Lo demás de la acción es una experimentación con el desarrollo, no de la situación, sino de la violencia inherente en la situación. El estado infeliz de este matrimonio burgués entre dos seres aburridos y desilusionados da luz a las fantasías de los asesinatos e infidelidades que inventan para dar un sentido de drama a unas vidas ordinarias y vacías.

A juzgar por la primera escena de la obra y la última, uno diría que la acción transcurre en un solo día, desde el desayuno hasta la puesta del sol. Pero la acción misma, los acontecimientos que tienen lugar entre estas dos escenas límites revelan un sistema temporal fluido, indeterminado y nada realista. En este día torcido ocurren dos asesinatos, uno cometido por una muerta. Dos cadáveres resucitan y los personajes cambian de identidad varias veces. Claro está que no pretende ser la representación de un día verdadero ni de ningún período específico o real. Los acontecimientos son fantasías que han nacido de las frustraciones de los personajes que han perdido la capacidad de comunicarse (o nunca la

tenían). La mujer se siente aburrida con su esposo y pretende que ha envenenado su desayuno. EL siente rabia cuando ELLA le roba su cepillo de dientes. Esta rabia da luz a la fantasía del asesinato de ELLA. Cada incidente, cada disputa, nace de un acontecimiento normal que se lleva al extremo más fantástico. O, también, puede nacer de un hecho concreto que no se ve en el escenario pero cuya índole se puede adivinar por la reacción fantástica que produce.

La obra tiene una estructura orgánica bastante clara. La acción avanza en ciclos que se repiten. La obra en conjunto, y cada uno de sus episodios, empieza en la realidad y se hunde más y más en la fantasía. No es una progresión lineal. Es, más bien, una espiral de acción y de diálogos que se inician con una apariencia realista; una acción o declaración los vuelve fantásticos y, luego, con un nuevo episodio, tornan a la realidad sólo para hundirse más profundamente en la fantasía.

En El lugar... reconocíamos un episodio o una escena nueva cada vez que la entrada o salida de un personaje rompía la continuación de una acción inacabada. El cepillo... tiene sólo dos personajes que no entran ni salen tanto; cuando lo hacen, la división de la acción definitivamente tiene el valor de una escena. Además de las escenas y los actos, se pueden designar unidades más pequeñas de acción. Estas corresponden a corrientes en el diálogo y siguen las mismas espirales de fantasía a realidad.

Hay menos acción en el primer acto, que consta de una caricatura

de una conversación-disputa. Hasta la muerte de ELLA, la mayoría de la acción es verbal, así que las unidades se reconocen, no por entradas y salidas tanto como por variaciones en el diálogo. Además de estas unidades, hay otras que se parecen más a escenas tradicionales porque se basan en la acción propia. Por ejemplo: se puede reconocer una escena cuando EL se mete debajo de la mesa. Hay otra nueva cuando sale de debajo de la mesa--esta termina con la muerte de ELLA y las demás escenas del acto tienen los contornos de entradas y salidas.

En el análisis de El lugar..., dividimos las escenas en dos grupos: las "realistas" y las "absurdas", basando esta división en la índole de las acciones de las escenas. Cuando las acciones y reacciones se corresponden y siguen las reglas de la conducta normal, dijimos que es una escena "realista". Cuando las acciones no tienen una interrelación lógica (en términos de la realidad) constituyen una escena "absurda". La mayoría de las escenas de esta obra, cuya unidad se basa en acciones, son realistas. Pero las escenas de estructura más realista no son realistas desde el principio al final; y todas se vuelven absurdas cuando se considera el contenido de los parlamentos y la relación de la escena con el resto de la obra. Los dos asesinatos nacen de una disputa entre marido y mujer. Muy bien, la mayoría de los asesinatos domésticos reales ocurren así. Pero en este caso la motivación es absurda. Discuten la superioridad de distintas marcas de detergente y la propiedad de un cepillo de dientes. Díaz escoge esta motivación absurda para subrayar

la vaciedad de las relaciones matrimoniales burguesas típicas. Claro que es una exageración pero esto sirve para poner énfasis en este problema, que es el central de la obra. Quiere demostrar el hecho de que el matrimonio actual es tan débil que se deshace ante el menor conflicto. Además, tal conflicto casi siempre se trata de algo material e inconsecuente, en vez de ser una disputa sobre ideas o actitudes vitales distintas. Es absurdo que lleguen al extremo de cometer un asesinato porque no puedan llegar a un acuerdo sobre la marca de detergente. Pero este conflicto absurdo se basa en un patrón realista.

Entonces, para entender el fluir de esta obra, hay que considerar la acción y los diálogos en conjunto, porque ellos mismos constituyen la dicotomía entre realidad y absurdo, o fantasía, que es la base de la estructura. Al principio, pocas de las acciones son destacadamente absurdas por sí, con la excepción de cuando EL se mete debajo de la mesa. En el segundo acto hay más incidentes absurdos, como el derrumbamiento del piso como resultado de una pelea entre ellos. La resurrección de EL, la desarticulación del escenario y la última escena a la luz de candlabros mortuorios tampoco son realistas en cuanto a la acción, pero la mayoría de las acciones no son raras consideradas aparte. Al otro lado, tenemos los diálogos cuya índole es casi siempre absurda, y el contenido aún más. En la conversación cuando hay una relación pregunta-respuesta, o declaración-reacción, es decir una relación realista, el contenido es absurdo, por ejemplo, la disputa sobre el detergente. Si el

contenido es realista la relación es absurda--las declaraciones no se corresponden. Muchas veces ambos, la construcción y el contenido, son absurdos. Hay, también, las construcciones donde el diálogo obedece a las reglas del chiste. Pregunta y respuesta tienen sentido, pero es el sentido artificioso del chiste, un contrapunto de imágenes o ideas que tienen el propósito de solicitar la risa.

Dada la índole básicamente no-realista del contenido de los parlamentos, la influencia del realismo de las acciones es limitada. En primer lugar, porque la acción, aun cuando corresponde a normas de lo real, es exagerada y se acerca a la caricatura. Luego, la falta de realismo de los parlamentos tiene tanta fuerza que logra diluir por completo este realismo débil que se basa sólo en gestos "normales".

La obra empieza con una acción normal--la mujer lleva el desayuno a la mesa. El contenido de su parlamento no es tan normal, pero está hablando por sí y sus palabras pueden ser aceptadas como la verbalización de una fantasía. EL entra, se fastidia cuando ELLA lo ignora; todo normal. Luego, citas del periódico dan lugar a un diálogo, a veces de construcción realista con contenido absurdo; pero más que nada de construcción chistosa o absurda con contenido también absurdo. Cuando los personajes toman la motivación por sus acciones del contenido absurdo, el sentido del absurdo es completo. Ya no es sólo una verbalización de fantasías, es una realización. El patrón de la progresión de las escenas es este: algo en la realidad actual (generalmente una declaración)

solicita una reacción absurda que solicita otra hasta que se ha perdido por completo el factor realista motivador. Cuando la acción y el diálogo han llegado al extremo del absurdo--contenidos, relaciones y reacciones, todos son absurdos--uno de los personajes se niega a seguir con la fantasía, arranca la situación a su estado original antes de la digresión en la fantasía, hay un intercambio normal más o menos breve y se hunde otra vez en una fantasía a través del mismo mecanismo. Este patrón se repite por toda la obra. Al final, cuando los dos personajes confiesan la ficción de sus aventuras, la vuelta a la realidad en cuanto al contenido de los diálogos parece completa, aunque ahora los elementos exteriores son raros y hay un presagio de otro retorno a la fantasía, de una continuación de la espiral.

El movimiento de la acción, en vez de ser el desarrollo de una situación, toma una situación estática y examina desde dentro unos desenlaces potenciales. En vez de presentar un cuadro naturalista de la realidad exterior de un matrimonio burgués, aburrido y vacío de vida, se ve una representación del estado anímico de las personas y sus fantasías masoquistas compensativas. Lo concreto de la situación es secundario a las reacciones atribuidas a las personas, pero no son las reacciones exteriores las que se ven aquí, sino las reacciones íntimas. Así que la acción es un alternar continuo entre la realidad y la reacción fantástica que solicita. Es muy importante entender esto para evitar la división de la acción en las etapas tradicionales de exposición, desarrollo, crisis

y desenlace. Hay una exposición, pero es continua. Hay varias crisis-- cada serie de fantasías tiene una, como tiene un desenlace. Pero la situación que está debajo de las fantasías y las une no tiene ninguna crisis clara. La estructuración no es obvia, no es limpia--forma un cuadro impresionista en contraste con la obra tradicional que nos da una reproducción de la vida.

En esta visión de la estructura hemos considerado, también, la estructuración del diálogo, repitiendo que se ven los mismos fenómenos que definimos en el ensayo sobre El lugar...: el realista, el absurdo y el burlesco. También hay otro tipo de diálogo, semejante al burlesco por ser tramado, pero la impresión que da es poética o ritual. Sólo aparece algunas veces, al final de la obra, pero hay que señalarlo porque el tono es tan distinto de los otros tipos. Ninguno de los tres tipos se limita a ningún personaje específico o combinación de personajes. Tampoco hay una diferencia en la manera de hablar de estos ni siquiera cuando adoptan otras personalidades. El contenido del diálogo es lo principal de ello. Lo consideraremos más tarde cuando comentamos el contenido de toda la obra.

Ahora, pasamos a considerar la caracterización de los personajes de esta obra. Este es un asunto clave en el entendimiento de El cepillo..., porque esta obra es, en el fondo, una comedia de caracteres. Aunque sea una caracterización distinta de lo que generalmente entendemos por

este término. La acción no desarrolla una situación, relata el impacto que una situación bastante estática tiene en la manera de ser de, y las relaciones entre, dos personajes. Viendo las reacciones vemos lo que estos personajes quisieran ser y algo de lo que son. Lo que se ve más claramente es la complicación de lo que quisieran ser a través de la destrucción de lo que sienten ser y rechazan. Esto se basa en un hundimiento en la fantasía, mientras que no se sabe si lo que son en realidad cambia o no. El conjunto de la obra nos presenta dos personas que están tratando de evadirse de la realidad. EL se ha refugiado en el pasado, con sus discos románticos de Gardel. ELLA vive la mentira de la propaganda comercial y los mitos del matrimonio del radio-teatro. Expresan su individualidad por sus posesiones. Los intereses materiales de los dos son lo único que tienen, y son tan distintos que no comparten nada y tienen miedo el uno del otro. Este miedo, y una esperanza débil de un cambio fácil, inspiran las fantasías que constituyen la acción.

Dijimos que los personajes de El lugar... son planos y tipos, que se limitan a unas pocas características. Representan tipos específicos de la sociedad. Los personajes de El cepillo... son a la vez más y menos definidos que esto. Representan al burgués en nuestra sociedad, pero no representan ningún tipo específico de burgués. Los de El lugar... eran unos caritativos falsos, se veían en su función social. EL y ELLA se ven dentro de un ambiente familiar. No se sabe cuáles son sus vocaciones sociales. Es obvio que son burgueses porque todo alrededor suyo

es típico de la burguesía, como son sus pasatiempos y valores. En este sentido su delineación es menos específica que la de los personajes de El lugar..., pero sabemos más de ellos como individuos. Son burgueses específicos aunque todavía ordinarios. Con este cambio de énfasis, se ve que el enfoque está en el burgués como un individuo en vez de enfocarse sólo en el tipo social. El conflicto de El lugar... era un conflicto entre miembros de distintas clases sociales. El de El cepillo... es un conflicto entre el libre albedrío de unos individuos burgueses y las exigencias de su medio ambiente social. Estos individuos forman una unidad social--el matrimonio burgués. La caracterización no es una caracterización naturalista de esta pareja específica, sino que se trata de dos burgueses que primero forman un matrimonio y luego son individuos. El contraste con El lugar... está en el hecho de que esta obra representaba a personajes que eran sólo burgueses, sin dimensión individual. El cepillo... se preocupa por el impacto en el individuo de su estado social. Estos individuos han llegado a un estado de confusión total porque no pueden encontrar en su matrimonio ninguna semejanza con el matrimonio ideal de su cultura, y porque son separados por la incapacidad de comunicarse.

Es un trabajo difícil retratarlos como individuos sin darles una personalidad que contradiga su valor como tipos sociales. Para representar a ELy ELLA como burgueses individuos sin hacer de ellos personas o, peor, héroes (personajes de una estatura mítica) no se podía darles

muchas características demasiado específicas que no fueran genéricas de su clase, a la vez que era necesario darles alguna individualidad. El hecho de llamar a los personajes con los pronombres "EL" y "ELLA", en vez de llamarles por nombres propios, sirve para mantener la anonimidad de los personajes frente al conocimiento muy personal que tenemos de sus aspiraciones y frustraciones. Son un hombre y una mujer con tendencias individuales sin ser extraordinarias.

En algunos tipos de obras teatrales la personalidad de un personaje, o más, determina la acción dramática. En el caso de El cepillo..., no se puede decir que sea un estudio puro de las personalidades, pero estas tienen más importancia que los otros factores. La visión del mundo de la obra es la de los personajes. Sólo conocemos sus reacciones y tenemos que adivinar los acontecimientos que las causaron. En vez de presenciar un equilibrado ritmo de causa y resultado, vemos este último sólo y sin ninguna objetividad. Los personajes no logran proyectarse como personas redondeadas, porque los vemos desde su propio punto de vista. Vemos su propio juicio de la situación y acción, con la reacción siguiente, sin poder medir por nosotros mismos. Así que sólo sabemos lo que ellos quisieran ser y lo que se piensan ser sin tener la oportunidad de juzgar desde el punto de vista exterior, social, apartado de contaminación por sus fantasías. Lo que resulta es una caracterización generalizada de dos burgueses, que forman una unidad, enfrentada por la sociedad actual. El enfoque de esta caracterización es lo original

de ella porque vemos a los personajes desde dentro en vez de conocerlos por el exterior.

El último aspecto de El cepillo... que nos toca considerar es el que hemos dado en llamar el contenido y significado de la obra, que constituyen el comentario y la impresión inmediatos de ella. Como El lugar..., El cepillo... tiene un fuerte sabor social. El contenido de los parlamentos y la caracterización constituyen un comentario social que llega hasta la crítica de males específicos. Pero la crítica de El cepillo... es más equilibrada que la crítica social que se encuentra en El lugar.... Lo es porque no hay una separación distinta entre lo Malo y lo Bueno. Se ve en la estructuración de la obra el ciclo vicioso del hombre que es el arquitecto de la sociedad que lo aplasta. Este ciclo forma una parte íntegra de la obra y llega a tener una importancia temática. La situación de El lugar... tendía a echar la culpa a los caritativos falsos. En El cepillo..., la condenación es mucho más general, lo cual reduce el énfasis puesto en la culpabilidad. El lugar... retrata una iniquidad social entre clases, utilizando los personajes en función de su clase social. La crítica se vale de la dicotomía de las clases. Los personajes de El cepillo... son de una clase social específica, y una sola. La situación no se presta a una crítica social basada en clases.

El comentario es todavía social, pero se trata más del individuo enfrentado a la sociedad. En este caso, los individuos son dos burgueses;

en El lugar... hay una preocupación por un individuo, pero en su papel como "el pobre". La crítica específica en El cepillo... se trata de la institución del matrimonio dentro de una sociedad que imposibilita el acercamiento de individuos. Pero Díaz no reduce el problema señalando simplemente un solo elemento culpable. Se ve que el malestar de esta institución se debe a muchos factores de la sociedad y el hombre. Subraya la culpabilidad de la propaganda comercial, a la vez que indica que la considera un elemento entre varios. El contenido de los parlamentos contiene un sinnúmero de asuntos sociales. La forma de muchos de los parlamentos pone énfasis en la crítica contra la propaganda social.

La caracterización contribuye a la índole social de la obra, introduciendo un elemento filosófico en cuanto a la deshumanización del individuo por su interacción con la sociedad. Pero la caracterización sirve aún más para subrayar el contenido absurdo de El cepillo.... Conocemos a los personajes no por su manera de ser, sino por sus intentos de negar lo que son. Esto constituye una técnica bastante absurda. También las acciones de la obra forman un conjunto absurdo por su índole misma y por su interrelación. En este asunto El cepillo... sobrepasa a El lugar... en lo absurdo. La realidad de la situación de El lugar... es bien discutible, pero a lo menos las acciones no se contradicen como las de El cepillo.... Las acciones de aquella obra comparten los mismos personajes y la misma situación central, aunque el ligamento formado por estos elementos sea débil. Las acciones de El cepillo... se derivan de una situación

no delineada ni desarrollada, utilizando como vehículos dos personajes de identidad muy mutable. El ligamento entre las acciones de esta obra es el mismo sentido del absurdo que es el elemento más constante de ella.

El diálogo contribuye al contenido absurdo de la misma manera e intensidad en ambas obras. Como ya se ha notado, se basa en las mismas técnicas con pocas excepciones; la única importante es el mayor énfasis en la construcción burlesca en El cepillo.... Como ya hemos visto, el contenido del diálogo en ambas obras tiene elementos de comentario social, en términos específicos y generales. Otro aspecto que los diálogos subrayan es el elemento humorístico. Dejando a un lado cualquier propósito serio, hay humor de todo tipo en el contenido de los parlamentos--desde un chiste barato contra la suegra, hasta el toque macabro, grotesco, de la escena del segundo asesinato inspirado por una disputa acerca de marcas de detergente. La risa es la reacción a los diestros giros de lenguaje y de sentido que caracterizan el diálogo de Díaz. Este humor se refleja también en las acciones y la caracterización pero siempre es un humor irónico.

Los intercambios irónicos logran comunicar algo del mensaje de la obra, que es el último elemento que se presenta para nuestra consideración. La ironía de los parlamentos demuestra la reacción del individuo ante la vaciedad de su existencia dentro de un sistema que no le ofrece nada de sustancia anímica o espiritual. La situación que se pinta es una

situación interpersonal explosiva, es un cuadro satírico del estado anímico del hombre de hoy. La crítica es menos específica que la de El lugar..., los papeles de víctima y verdugo se han mezclado. Este cuadro satírico nos demuestra que nuestra cultura, tal como es, está sofocando nuestra humanidad. Díaz no trata de buscar los orígenes de esta cultura, no echa la culpa a la revolución industrial o al capitalismo. Sólo nos dice que la manera en que vivimos es equivocada; que realmente no vivimos. Simbólicamente propone el derrumbamiento de esta cultura en desarmar el decorado, dejando a los personajes entregados a trabajos sencillos a la luz de unas velas. El hecho de que sean velas mortuorias puede indicar el pesimismo del dramaturgo hacia la posibilidad de cambio implícita en nuestra sociedad. Se puede interpretar esta última escena como una sugerencia de que sólo la muerte tiene el poder necesario para transformar los defectos de la vida de hoy. Esta es una posible interpretación; puede haber otras menos extremas, pero la importancia del mensaje es que se reconozca en este cuadro la esterilidad de nuestra sociedad.

El Velero en la Botella

Las páginas en paréntesis
se refieren al texto como
apareció en:
Primer Acto (revista),
Madrid: diciembre, 1965,
no. 69, pp. 38-54.

El lugar donde mueren los mamíferos y El cepillo de dientes tienen un marcado propósito de comentario y crítica social. Los personajes no importan como individuos tanto como elementos sociales para expresar este comentario-crítica. Su falta de individualidad es clave en la crítica. Díaz parece señalarla como el resultado del enfrentamiento entre el individuo y el sistema cultural. El velero en la botella tiene aspectos de crítica social, pero estos aspectos son secundarios. En este caso, el protagonista es un individuo que se desarrolla dentro de y a causa de los acontecimientos de la acción. El cuadro dentro del cual actúa es el ambiente de una familia específica y bien diferenciada. La trama se concentra en el protagonista y su padre, el estado anímico de ambos y el desarrollo de la relación entre ellos, sin hacer hincapié en la influencia que otros elementos sociales exteriores pudieran tener en esta relación. Además de este cambio de enfoque o propósito, toda la obra tiene un tono bien distinto de las otras. Estas tienen un tono de ironía o de humor negativo que contribuye a su propósito satírico. El tono de El velero... es, más bien, lírico. Hay toques de humor--aun a veces burlesco--pero son la excepción en vez de ser la base.

El protagonista de El velero... es un joven mudo llamado David. Su padre ha arreglado su casamiento con la hija de una familia millonaria inglesa sin consultarle a él, tratándolo como si fuera un idiota. La novia es representada como una cómoda, un mueble, llamada Emiliana

Tudor (nunca aparece en el escenario). El día en que ella y David se conocen por primera vez y las familias van a arreglar el noviazgo, él la viola y la deja una "cómoda de segunda mano". David se escapa con la ayuda de Rocío, la criada joven y la única persona que entiende sus gestos y balbuceos. Él se esconde en un desván de la casa. Rocío le trae la comida y lo cuida durante mucho tiempo, enseñándole a hablar. Se ve que se han enamorado. Por fin David decide salir del desván y enfrentarse con su padre, ya que puede hablar, y decirle la palabra que siempre le ha faltado. Pero cuando se encuentran juntos, resulta que su padre todavía no puede entender lo que dice, aunque está hablando de una manera perfectamente inteligible al oído de Rocío y el público. Los padres de la "ex-novia" han venido a ser familiares en la casa del padre de David. Cuando ven a David, tienen miedo porque él les parece loco, balbuceando y haciendo gestos de furia y de frustración. Su padre llama a la policía. Rocío trata de convencer a David de que debe huir. Pero David, frustrado, la rechaza con un gesto y se tira por la ventana gritando el nombre de ella. El padre mira desde la ventana y llama: "David . . . habla, te escucho" (p. 54).

Esto traza una línea bastante limpia de la acción. Es el hilo de los acontecimientos principales de la acción. Hay, también, otras tramas secundarias que complican el entendimiento de los motivos detrás de la acción y contribuyen, a la vez, a la visión total. El primer asunto secundario trata de la difunta madre de David y su relación con su esposo

y sus hermanas--las tías de David presentes en la obra. A través de los parlamentos del padre y las tías se sabe que en el pasado alguien había matado a unos peces del padre, añadiendo vino al agua de su pecera. También murió el gato de la madre. El gato fue descubierto con los ojos pinchados por un alfiler. Las tías han convencido al padre de David de que su mujer mató a los peces para darle rabia a él, y que mató al gato para despistarlo y echarle la culpa a él. Dicen que lo hizo porque estaba loca. David sabe que su madre no lo hizo, pero no se acuerda si él mismo lo hizo o si fueran las tías. Al final de la obra decide que estas lo hicieron, por maldad.

Estas tramas secundarias y el argumento principal se mezclan con otros recursos repetidos para formar un conjunto de acción bastante complicado. El padre tiene un transmisor de radio aficionado que utiliza repetidas veces tratando de comunicarse con otros aficionados. Nunca acierta. Las tías tejen un tejido al ritmo de una letanía que recitan con el padre. Al final de la obra, el padre se pone a destejer lo que han hecho, aunque ya es demasiado tarde. Toda la conversación de ellas parece una letanía. Una empieza una frase y la otra la termina; o hablan como por libre asociación; o simplemente pronuncian rítmicamente sus parlamentos cortos. Todos estos recursos dan a la trama una complejidad mayor que la que vimos en El lugar... sin llegar a la confusión de El cepillo.... Además, hay más repetición de los mismos recursos, lo cual da unidad a la obra y contribuye al ritmo de la acción. Este ritmo

que se ve en la repetición de actos rituales o incongruentes da un sentido poético y misterioso a los acontecimientos de la acción.

Dejando a un lado este sentido rítmico, la estructura y el sistema temporal de esta obra tienen el menor número de novedades de las tres obras de Jorge Díaz que consideramos en este ensayo. El primer acto y el segundo empiezan con monólogos expositivos hechos por David. Por vías de todos los parlamentos surgen muchos detalles expositivos. Este énfasis en la exposición señala otra perspectiva de Díaz ante la tarea de estudiar el carácter de un protagonista. Un propósito de El cepillo de dientes era el de considerar las relaciones entre el marido y la mujer y las personalidades de ellos, pero el método de estudio que vimos en aquel caso era una múltiple perspectiva del matrimonio en un momento dado, explicando sólo un mínimo de la historia pasada de la pareja y enfocándose en una visión redondeada de sus personalidades y relaciones como se veían en este momento dado. En el caso de David y su padre, son vistos desde una perspectiva más tradicional como recurso literario. Esta perspectiva abarca una cantidad de hechos pasados para explicar los acontecimientos actuales. Las crisis que se ven dentro de la acción presentada son los puntos culminantes del desarrollo, tienen sus orígenes bastante lejos en el pasado.

Los acontecimientos de la acción tienen lugar en un orden cronológico normal. Entre el primer y el segundo acto transcurre un período largo, pero el uso del intermedio entre actos para representar el paso

de tiempo no es nada extraordinario. También, al principio del segundo acto hay un pasaje que consta de un intercambio verbal entre las tías, que surge de la memoria de David. Este pasaje no desvía el fluir de la acción y David no participa en ello activamente. Además, hay bastantes indicaciones en el diálogo y en la acción misma para dar de entender que no es una continuación de la acción.

Si la estructura de la acción y el sistema temporal no ofrecen mucho que sea extraordinario, la índole de los parlamentos de El velero... rinde mucho de interés. No es que esta índole sea básicamente distinta; el diálogo todavía tiene los mismos elementos que caracterizan el diálogo de Díaz en las otras obras. El cambio está en la incidencia de estos elementos y en su propia índole. Se ven todavía los parlamentos de estructura "absurda", "realista" y "burlesca", pero no predominan como en las otras obras. En El velero... se ve un aumento del uso e importancia del monólogo y los parlamentos de estructura rítmica. Este último tipo puede manifestarse lírico, litúrgico o ambos; depende del contenido. Su estructuración está entre lo burlesco y lo absurdo. Las distintas partes tienen una relación entre sí que está tramada; no sigue los patrones de los parlamentos realistas de ninguna manera. Pero la relación entre estas partes tampoco es básicamente burlesca, aunque de vez en cuando produce un resultado chistoso. Más que nada el resultado de su relación es rítmico-poético. Este énfasis en el ritmo llega al extremo de producir diálogos cuyas partes contribuyen a un sentido poético que es absurdo

a la vez, en muchos casos, porque la relación entre sus partes debe corresponder a la estructuración absurda por no seguir los patrones de la conversación realista; pero no es completamente absurda, las partes tienen una relación entre sí basada en el ritmo y sonido de las palabras y un contrapunto de sus sentidos.

La prevalencia de este tipo de parlamento es el recurso técnico que más contribuye al tono lírico de esta obra, pero no es el único. Casi todos los elementos estilísticos manifiestan características distintas de las de las otras obras que hemos visto, que contribuyen a este tono también. Para empezar a ver estas características, seguiremos con el análisis del diálogo. En cuanto a los parlamentos burlescos, hay menos chistes baratos que en las dos otras obras. Hay todavía un sentido de humor, pero no predomina y nunca se da ocasión para reír a carcajadas. El ambiente de El cepillo... era uno de combate vivo--algo como el de ¿Quién teme al lobo? --y se presentan ocasiones para reír de buenas ganas cuando la esposa dice algo chistoso a expensas del marido o viceversa. El ambiente de El velero... es, mejor, solemne. Generalmente, lo "humorístico" nace de la incongruencia de ciertos pronunciamientos. Por ejemplo, en una ocasión el padre se desespera por no poder encontrar la palabra adecuada para terminar un crucigrama. Esto parece ridículo y da risa, pero el problema de la palabra que falta se repite en la obra y adquiere un significado más profundo, a la vez que esta repetición contribuye al ritmo.

Estos parlamentos rítmicos se encuentran con mucho más frecuencia que en las otras obras. Son pasajes generalmente solemnes, sin propósito irónico. Los parlamentos de David siempre son así mientras que, al otro extremo, Rocío es el único personaje que habla constantemente a un nivel realista--sin resabios de filosofía ni de poesía trabajada. La mayoría de los parlamentos de las tías de David son rítmicos, aun cuando siguen la estructura general de alguno de los otros tipos. El resultado es casi siempre rítmico porque suelen hablar en contrapunto. Una empieza una frase y la otra la termina, o sus parlamentos se complementan por el sentido o el ritmo de las palabras. Los parlamentos del padre de David son de todos los tipos. Los parlamentos de los padres de la novia violada y los otros personajes secundarios son burlescos y no estarían fuera de lugar en El lugar... o El cepillo... .

La introducción del parlamento de estructura rítmica es un recurso que contribuye al lirismo de esta obra. Otra cosa que hay que considerar en relación con esto es el lenguaje. Díaz mismo dice que intentó, sin darse cuenta, "liberar al lenguaje dándole una calidad poética en sí mismo".⁷

En vez de copiar la estructura y lenguaje de las noticias comerciales, como en otras obras, en esta copia los de la letanía o del catecismo. El diálogo no se basa en "slogans", sino en este intercambio ritual de frases solemnes. En una escena de El lugar..., Arquímedes trata de expresar su amor por Asunta, y sólo le sale una serie de palabras ridículas y sin sentido. Cuando David habla con Rocío por la primera vez en

El velero..., pronuncia palabras como "mar" y "amar" y frases completas con imágenes poéticas y hermosas aunque a veces amargas. Los encuentros violentos en esta obra son crueles. En las otras ninguno de los partidos de la discusión (violenta) tenía razón, ni se demostraba ni se presentaba como inteligible; no se entendían. En El velero... David habla de una manera racional pero su padre no lo entiende. David es mudo para él, aunque está pronunciando parlamentos de un sentido y profundidad poéticos.

Esta diferencia de lenguaje es clave para el entendimiento de la diferencia entre esta obra y las otras que ya hemos visto. Pero no es el único elemento diferenciador. Casi todos los recursos estilísticos son diferentes en un aspecto u otro. Por ejemplo, otro elemento importante es la caracterización. Los personajes secundarios como los señores Tudor, y la matrona que inspecciona a David para evaluar su potencia como esposo, reciben el mismo tratamiento superficial que el de los personajes de El lugar.... Son tipos. Luego, los personajes principales de El velero..., David y su familia (incluso la madre que ha muerto antes del comienzo de la acción), reciben un tratamiento más concreto. La exposición en cuanto a su pasado es más extensa, y David y su padre cambian a causa de los acontecimientos de la acción--algo que no se ve en El lugar... ni en El cepillo....

David es el personaje más tradicionalmente representado de esta obra o de las tres obras en conjunto. Es el protagonista-héroe que

determina el punto de vista de la acción--nada ocurre que no tenga relación con él. Es el contrario de Chatarra de El lugar.... En El cepillo... es el punto de vista de los personajes. La realidad es la de los personajes y de sólo ellos, tiene sus raíces en la mente de ellos, y la pueden cambiar cuando quieran. David es la víctima-héroe sobre quien los acontecimientos obran un cambio profundo. Es un joven deformado, rechazado por la sociedad y por su familia. Comete un acto anti-social más por ignorancia que por cualquier otro motivo, aunque podría ser interpretado como un acto de rebeldía también. Se enamora de la mujer que le ayuda escaparse de las posibles consecuencias del acto. Ayudado por el cariño de la mujer, vence su deformación y decide enfrentarse con su padre para explicar su comportamiento y explicarle la culpa que él tiene por los apuros de su hijo. Pero, a la vista del padre, sigue estando deformado. El padre y Rocío existen sólo como elementos necesarios para esta trama y no tienen mayor profundidad que esta. El padre no es "el verdugo". Es culpable de la condición de su hijo por su propia ignorancia de la maldad de las tías, es un cómplice ignorante de ellas y por esto su caracterización no se presta a la profundidad. No tiene una motivación profunda, no tiene ninguna motivación. Su caracterización consta de una demostración de su ignorancia total y su posición subordinante en relación con las tías.

La caracterización de Rocío tampoco es profunda. Basta saber que ella es una mujer joven, buena y cariñosa. Ayuda a David porque

es así, y porque le ama. No hace falta atribuirle a ella una motivación compleja.

Los personajes que sirven para complicar este asunto de la caracterización son las tías. Ellas constituyen un ente. La caracterización de ellas no es la de dos individuos sino de una unidad que tiene dos partes. Dentro del cuadro de la trama, ellas no cambian ni se desarrollan a causa de los acontecimientos. Estos pueden servirles como la fuerza motivadora detrás de alguna acción secundaria suya, pero más que nada, ellas constituyen la fuente de toda la maldad de la situación. Aunque hay mucha exposición de acontecimientos pasados, no se expone la razón detrás del rencor de las tías. Tampoco actúan de una manera que ejerza influencia en el desarrollo de la acción inmediata. Con ellas la maldad está presente en el escenario. Se ve que son amargas y secas pero no se sabe específicamente por qué. Son solteras vanidosas que no quieren admitir su frustración en sus relaciones con los varones. Esto puede explicar su amargura, pero tal amargura no parece ser una razón bastante fuerte para motivar los actos que han cometido para destruir la vida y la felicidad de su hermana y su familia. Las tías no son tipos tanto como son símbolos. Claro que son solteras, pero su representación va más allá de esto; son la encarnación de la maldad. No se profundiza en la psicología de ellas, no hay preocupación por explicar su comportamiento. Se presenta su maldad como un hecho casi independiente de causas. Este acercamiento a sus personalidades sin explicaciones sociales,

ni de cualquier otro tipo, les da un aire de misterio, lo cual contribuye al ambiente lírico de la obra.

Las tías representan las fuerzas del mal mientras que David es el inocente bueno; son verdugo y víctima puros, lo cual diferencia a El velero... de El lugar... y El cepillo.... El contenido de estas es más que nada social; el de El velero... es poético y es una obra de arte por sí. No comenta sobre la realidad tanto como representa una realidad nueva, ficticia, con sus propias reglas de comportamiento y sus propias relaciones. La índole de los parlamentos, la caracterización, y la estructura, todo, contribuyen a la orientación de esta obra como una obra de arte a diferencia de las obras de crítica social. Claro que existen obras de arte que son también obras de crítica social, pero ésta no pertenece a tal grupo. El protagonista sufre a manos de las fuerzas alrededor suyo, pero estas fuerzas no son sociales. Los verdugos de El lugar... son "malos" porque perpetúan las maldades del sistema social. El sufrimiento de los personajes de El cepillo... sirve para demostrar la vaciedad de la cultura que los ha formado y deformado. David sufre por la ignorancia y la maldad de las personas de su alrededor inmediato; ellas son malas e ignorantes por sí.

A diferencia de ser una obra de contenido y propósito sociales, El velero... tiene un contenido lírico y un propósito estético. Como ya hemos dicho, su lirismo nace de muchos elementos: de la índole poética

del lenguaje; de la estructura litúrgico de muchos parlamentos; de la repetición de actos que tienen poca relación con la acción inmediata; y de la caracterización a base de valores más amplios que los que se ven en la caracterización que se basa en tipos sociales. Para resumir, el contenido lírico de El velero... está en la índole no ordinaria de ciertos elementos y la repetición de la mayoría de ellos. Aunque hay realismo en ciertos aspectos, como la trama en general y su estructuración, es un realismo convencional formal que contribuye al conjunto claramente ficticio. Esto, junto con su orientación no-social, hace de ésta la obra más puramente literaria de este trío de obras que examinamos. Es la obra de índole más alejada de lo natural por no tener un contenido real ni un propósito social. Las otras obras tampoco tienen un contenido creíble pero sí tienen un propósito social que las atan a la realidad actual.

Considerando que esta obra es la menos orientada hacia la realidad concreta social, sería lógico que resultara ser la obra más "absurda" de las tres. Este no es el caso. El cepillo... y El lugar... están "orientadas hacia la realidad" porque tienen el propósito de criticar la realidad, pero hacen esto a través de una deformación de ella. Son absurdas porque no siguen ni las reglas de la realidad ni las de la literatura realista. El velero... se aparta de las reglas de la realidad pero el conjunto no se aleja mucho del realismo literario. Ninguno de los elementos principales de la trama es absurdo. Los que son absurdos son secundarios como, por ejemplo, el hecho de caracterizar a la novia como un mueble. Esto

no tiene el menor impacto en los acontecimientos de la trama. David viola a su pretendida novia sea lo que sea. Otro ejemplo del absurdo en la obra es la relación entre el padre de David y la madre de Emiliana (la novia). Estos comparten abrazos apasionados a la vista del esposo de ella. El no reacciona. Pero las relaciones extrañas entre estas tres personas son totalmente prescindibles de la acción central. Hay otros ejemplos del absurdo y casi todos constituyen elementos secundarios de la obra.

Si son secundarios, ¿por qué están incluidos? Primero, sirven para aliviar la monotonía potencial de una trama básicamente melodramática. Sin el absurdo de los Tudor el argumento sería el mismo pero con poco relieve cómico. Las tías son imprescindibles del argumento central y a veces hacen algo, junto con el padre, que da risa, pero, a causa de su importancia como verdugo no pueden adoptar el papel del bufón. Los personajes secundarios pueden tomar este papel sin riesgo. Donde choca es cuando el padre participa en lo absurdo-burlesco. El es un personaje principal y forma parte del verdugo. Es el único principal que es parte de la acción central y la acción relieve-absurda, lo cual une las dos acciones ligeramente y rompe la caracterización del padre.

El caso del padre subraya el desequilibrio de las dos acciones. En las escenas absurdas él no tiene más profundidad que los periodistas de El lugar.... Esta superficialidad subraya la importancia secundaria del absurdo en esta obra. De todos modos, el absurdo deja su impresión

en la obra en conjunto; es prescindible del argumento, pero muy importante a la índole de la obra. Sin ello, sería una obra bien distinta de lo que es, y menos interesante.

Además del absurdo cómico de estos personajes secundarios, hay también el absurdo de lo enigmático que recuerda a The Birthday Party de Harold Pinter, y esto tiene que ver con la motivación de las tías. Se ve también en la violación de Emiliana por David, la manifestación del absurdo más importante a la trama central. La violación ocurre de repente y sin ser provocada. Es esta acción lo que da comienzo a la serie de acciones que forman la trama. Dejando a un lado la motivación de la violación, lo demás del comportamiento de David, y el de Rocío, es completamente lógico.

Se ve que el contenido de El velero en la botella es una combinación de absurdo, lirismo y "realismo". El resultado no es un conjunto homogéneo. En varias escenas David parece el héroe de una tragedia clásica que ha entrado equivocadamente en el escenario de una farsa moderna. Chatarra, de El lugar..., refleja esta calidad también, hasta cierto punto. Pero, su caracterización está más integrada con la de los demás personajes centrales de la obra. No tiene mucho más individualidad que ellos; no se conoce su personalidad, sólo sus apuros. Toda la acción de El velero... se enfoca en la personalidad de David, dejando a los demás personajes demasiado poco desarrollados. El contraste es fuerte. De la misma manera, David no habla como los demás. Esto subraya la

diferencia sin explicarla. Esta diferencia sirve para inspirar lástima por David de la misma manera que la sensibilidad de Chatarra salta a la vista ante la vaciedad de los del IEAT.

Esto nos lleva desde la consideración del contenido a la de la temática. David y Chatarra, en sus ambientes respectivos, son individuos positivos circundados por una masa negativa. En El velero..., Rocío se salva de este segundo grupo sin merecer clasificación como individuo. En El lugar..., Arquímedes demuestra algunas características positivas pero tampoco llega al nivel del individuo. Aunque el desarrollo de la personalidad de Chatarra es menos profundo que el de David, la orientación de El lugar... hace claramente esta división entre el individuo positivo y la masa negativa. Esta diferenciación da la impresión de que un propósito de la temática de Díaz podría ser el de exaltar la individualidad y la sensibilidad como características raras alabables. En efecto, logra esta demostración, sea o no el propósito del dramaturgo. Entonces, ¿qué tiene que ver esto con la temática? En una obra social como El lugar... es fácil decir que Díaz está criticando el tratamiento del individuo pobre a manos del sistema cultural burgués insensible. Es menos fácil encontrar una explicación temática para la situación en El velero.... Los personajes aquí no representan un grupo social bien definido, y además, como hemos visto, la orientación de la obra no es fundamentalmente social. En este caso la sensibilidad viene a ser un valor en sí mismo. David sufre porque es sensible, y todos, menos Rocío, ignoran su sensibilidad

a la vez que carecen de sensibilidad propia. La temática subraya esta característica como un valor positivo.

Otra característica de las relaciones entre seres humanos que se ve en todas las obras, con marcada énfasis en esta, es el valor de la comunicación. En todas, las víctimas sufren porque no hay una comunicación entre ellas y los demás. A veces la causa está en que los demás no pueden o no quieren comunicarse. Otra posibilidad es cuando la víctima no puede comunicarse pero siempre quiere hacerlo. En el caso de David, todas las dificultades se presentan. El quiere comunicarse pero no puede, y los demás no pueden entenderle porque no hacen el esfuerzo de escuchar. La falta de comunicación es completa. En las obras sociales, Díaz echa la culpa por estas faltas a alguna causa que nace del sistema social. En El velero..., La víspera del degüello y, de cierto modo, en Réquiem por un girasol, no hay tanto énfasis en la culpabilidad. El enfoque está en un mundo donde hay una sola figura principal amenazada y manejada por una masa indistinta y fuera del alcance de los poderes del protagonista. El medio ambiente es casi siempre hostil. El velero en la botella da esta visión del mundo y tiene la ventaja de no tener la complicación de la crítica social. No ofrece soluciones, ni en esta obra ni en las de crítica social. Los protagonistas casi siempre se suicidan, o mueren de otro modo, todos desesperados y desilusionados. El no solucionar los problemas expuestos en una obra ficticia como esta es más aceptable que no solucionarlos de una obra que se basara en problemas fundamentalmente reales, sociales.

Comentario Final

Antes de resumir lo que hemos dicho en estos ensayos, hay que subrayar el hecho de que toda conclusión que pudiéramos sacar tiene que ser limitada porque hemos visto en detalle sólo tres obras escritas durante los seis primeros años de la producción literaria de Jorge Díaz (1961-1967). Por ser él un escritor todavía joven y dispuesto a la experimentación, no sería sorprendente que su estilo cambiara en los años al partir de 1967.

Reconociendo estas limitaciones, podemos seguir con un resumen de los elementos relativamente constantes del estilo de Díaz en esta época. El primer elemento estilístico constante y de importancia es la visión del mundo que se encuentra reflejada en sus obras. La ironía, o humor negro, que sus obras reflejan lleva implícita una actitud más negativa que positiva. Básicamente su visión del mundo es pesimista. La mayoría de sus tramas exigen la muerte del protagonista a manos de unas fuerzas negativas. Su mensaje es que el hombre sensible no puede encontrar felicidad en esta sociedad burguesa donde las personas han dejado de sentir y de comunicarse. Díaz tiene que crear un impacto brutal porque sus obras quieren inspirar acción por parte del público burgués. Es la única solución que ofrecen. La muerte no es la solución que Díaz ofrece; es la reacción de sus protagonistas sensibles ante la realidad desagradable. Sirve para subrayar la gravedad de la situación del sistema social actual.

Su crítica social se basa en el hombre que se ha entregado a este sistema social. Su visión es pesimista en cuanto a este sistema y en cuanto a la posibilidad de cambio. De vez en cuando, dirige su crítica hacia algún blanco específico. Pero estos blancos, como la caridad institucionalizada y la comercialización de todo, son sólo representativos: el mensaje de Díaz abarca todo el sistema desde el capitalista que activamente perpetúa tal sistema, hasta el menor empleado público que no puede entenderlo ni combatirlo. La crítica de éste es menos dura--no lo representa como culpable por su falta de resolución, pero señala a esta falta como responsable de dejar que el sistema se perpetúe.

La realidad contra la cual Díaz dirige su crítica es la realidad de la sociedad o "cultura" burguesa que se basa en la comercialización e institucionalización de todo. Este es un sistema bastante universal en todo el Occidente. Hay que caracterizar la visión de Díaz como una visión universalista por su preocupación con la comercialización sin insistir en elementos netamente latinoamericanos. (Sólo algunos aspectos de idioma y unos detalles inconsecuentes revelan la latinoamericanidad del dramaturgo, y ellos no son claves del mensaje ni sirven para limitar el mensaje a su continente natal.)

Interesa considerar la nacionalidad de nuestro dramaturgo en el estudio de su obra porque él es un dramaturgo latinoamericano cuya obra refleja el éxito que el teatro latinoamericano ha tenido en la evolución desde el naturalismo al teatro de vanguardia. Se ve claramente en su

obra la influencia del movimiento del teatro del absurdo. Esto no quiere decir que copie a otros autores ni que se deje llevar por la moda, sino que ha podido producir obras originales dentro de las tendencias vigentes.

En lo que se refiere al teatro mundial, el teatro latinoamericano no es considerado como innovador ni director de un movimiento nuevo, como pueden estimarse la novela y el cuento hispanoamericanos; pero sí tiene el derecho de ser considerado un teatro serio. La obra de Díaz alcanza esta seriedad a la vez que realiza una expresión original e imaginativa con una orientación que le incluye en el movimiento general del teatro del absurdo.

Esta cuestión de movimientos literarios actuales nos hace volver a la pregunta que hicimos en el "Comentario general" al comienzo de este extenso ensayo. Propusimos, entonces (p. 4), averiguar, a través de un examen de la técnica y el contenido de la obra de Díaz, si podríamos afirmar que su técnica representa un acercamiento nuevo a la dramaturgía de crítica social--de acuerdo con la definición del teatro ICTUS como "un teatro de expresión contemporánea y de repertorio avanzado en lo social y en lo artístico". ¿Podemos hacer esta afirmación? Sí, podemos. La mayor preocupación temática de su obra es una preocupación social orientada en el enfrentamiento entre el individuo y la sociedad. El resultado es una perspectiva humana de la cuestión social. Por vías de la angustia individual llega a su público con un mensaje vivo acerca del estado de la sociedad burguesa actual y el conflicto de ésta con el hombre.

"Expresión contemporánea y . . . avanzado en lo artístico" implica el uso de una técnica y un estilo imaginativos y originales, características que se ven en la obra de Díaz. La originalidad de su obra se basa principalmente en una mezcla de estructuras realistas y absurdas en las mismas obras. Aun cuando una obra tiene una estructuración general convencional realista con etapas de exposición, desarrollo, crisis, etc., las unidades más pequeñas de su acción, y la índole de su contenido, muchas veces son absurdas. También los diálogos pueden seguir los patrones realistas, o pueden basarse en una relación entre las partes que no es realista. Los dos tipos de diálogo vistos con más frecuencia en la obra de Díaz son los que hemos dado en llamar el absurdo y el burlesco. El absurdo es constituido por parlamentos que no parecen tener ninguna relación entre sí, no siguen el patrón de pregunta-respuesta, declaración-contestación. En el diálogo burlesco las partes tienen una relación que sigue las reglas del chiste. Generalmente tienen un doble sentido y se aprovechan del juego de palabras.

Su estilo es vivaz y concreto en algunos aspectos como la manera de expresarse irónica y humorística y su visión del mundo que va más allá de lo realístico convencional y llega a lo anímico a través de combinaciones inusitadas de elementos realistas y absurdos. Lo imaginativo de su estilo se comprueba por el hecho de que ha podido insistir en los mismos temas básicos y la misma visión del mundo en obras que resultan tan singulares como las tres que hemos visto aquí.

NOTAS

¹ Carlos Solórzano, El teatro hispanoamericano contemporáneo, Colección Popular 61, 2 vol. (México: Fondo de Cultura Económica, 1964), prólogo.

² "Datos biográficos" y "Fichas técnicas de sus estrenos", Jorge Díaz, ed. José Monleón, Colección de Teatro Primer Acto, 7 (Madrid: Taurus Ediciones, 1967), pp. 58-63.

³ "Notas para un panorama del teatro en Chile," Primer Acto, Madrid, no. 69, diciembre de 1965, p. 28.

⁴ "Fichas técnicas de sus estrenos," Jorge Díaz, ed. José Monleón, Colección de Teatro Primer Acto, 7 (Madrid: Taurus Ediciones, 1967), p. 63.

⁵ Este libro contiene el texto de cuatro obras de Díaz, que constituyen la mitad del libro. La otra mitad es una colección de datos biográficos y bibliográficos (ambos escasos), una entrevista con Díaz y otras con conocidos suyos, y varias secciones de crítica--selecciones de revistas, y ensayos escritos por los editores de Primer Acto.

⁶ "Contexto de un dramaturgo," Jorge Díaz, ed. José Monleón, Colección de Teatro Primer Acto, 7 (Madrid: Taurus Ediciones, 1967), p. 27.

⁷ José Monleón, "Diálogo con Jorge Díaz," Primer Acto, Madrid, no. 69, diciembre de 1965, p. 34.

OBRAS CONSULTADAS

Bentley, Eric. The Life of the Drama. New York: Atheneum, 1970.

Díaz, Jorge. "El lugar donde mueren los mamíferos," Mapocho, tomo III, no. 3. Santiago: Biblioteca Nacional de Chile, 1965, pp. 107-142 (texto).

-----, "Variaciones para muertos en percusión," Conjunto, no. 1. La Habana: Casa de las Américas, octubre, 1964, pp. 17-48 (texto).

Primer Acto (revista), no. 69. Madrid, diciembre, 1965, pp. 26-54.

Artículos:

Díaz, Jorge. "El velero en la botella" (texto), pp. 38-54.

Monleón, José. "Diálogo con Jorge Díaz," pp. 32-37.

-----, "Teatro de Latinoamérica," p. 26.

Anon. "Notas para una panorama del teatro en Chile," pp. 27-29.

Anon. "Jorge Díaz, obras estrenadas, ideario personal," p. 31.

Solórzano, Carlos. El teatro hispanoamericano contemporáneo, 2 vol. México: Fondo de Cultura Económica, 1964.