

Dos comunicaciones

JORGE DÍAZ

Itinerario

Mi aparición dentro del panorama teatral chileno de los años 60 está determinado por dos circunstancias favorables propias de los países del cono sur de Sud América (Argentina, Chile y Uruguay): 1) La existencia del llamado "teatro independiente." Existen en estos países grupos semiprofesionales que funcionan en locales propios de reducidos aforos (entre 80 y 180 butacas) y cuyos montajes tienen costos reducidos y gran rigor artístico. En estos pequeños centros de experimentación teatral aparecen dramaturgos como Osvaldo Dragún, Carlos Gorostiza, Mauricio Rosencof, Jaime Silva, etc. 2) El interés creciente del público en apoyar una literatura dramática propia. Este público sólo se identifica plenamente con el lenguaje y las situaciones cuando se les presenta obras nacionales.

Esta doble circunstancia de tener un local propio donde experimentar y un cierto público receptivo a esa experimentación, hace posible mi aparición y consolidación como autor teatral en Chile.

Debo reconocer también que el contexto económico-social en que estaba sumergido me determinó decisivamente. Me refiero concretamente a lo siguiente: empiezo a trabajar, investigar, escribir y estrenar en un teatro cuyo público habitual está formado por una minoría económicamente fuerte, bien informados, acostumbrados a viajar y muy europeizados, en general. Mi educación, mi formación intelectual es precisamente la de ellos. Yo me convierto así, involuntariamente, en su vocero autorizado. De la noche a la mañana me convierto en el autor de moda. La lucidez de esta situación me sobreviene paulatinamente. Estreno *Un hombre llamado Isla*, *El velero en la botella*, *El lugar donde mueren los mamíferos*, *Variaciones para muertos de percusión* y *El nudo ciego*. Sólo después de estrenar y de enfrentarme

una y otra vez con el mismo público complaciente me doy cuenta que mi propósito de denuncia crítica es fundamentalmente ingenuo porque es ahogado cada vez por el aplauso benévolo y el palmoteo en el hombro. Desorientado y un poco hartado salgo de Chile. Vivo varios años fuera de mi país y con la nueva perspectiva que consigo de Latinoamérica y con el contacto enriquecedor de otras problemáticas se me radicalizan las ideas. Empiezo a escribir un teatro diferente, más polémico, más directo, más claramente beligerante. Creo que es la segunda trampa en la que caigo. Las voces disidentes son perfectamente digeribles en América Latina. La oligarquía las apoya porque necesita sentirse revolucionaria en las palabras. No creo haber conseguido casi nada. Por ahora tengo la vista nublada por la irritación y el resentimiento. Esta es mi única compulsión de hoy.

En una sociedad al borde de cambios inminentes y radicales, el teatro aún sigue sostenido y dirigido por una minoría oligárquica. Es sencillamente pueril pensar que las voces disidentes de denuncia en un escenario (por violentas que ellas sean) puedan ser armas eficaces para conseguir un cambio en las estructuras. Sin embargo, es necesario sostener y levantar aún más esas voces. ¿Porqué? . . . 1) porque el teatro debe expresar su exacta situación histórica y 2) porque a pesar de que el nuevo teatro no sea un arma eficaz en la acción inmediata, crea conciencia, prepara un cambio de mentalidad, forma sensibilidades.

¿Dónde puede estar, entonces, la justificación del trabajo teatral, qué dirección tomar? Pienso que hay que intentar cosas concretas: 1) La marginación de un tinglado empresarial-capitalista enajenante mediante la creación de pequeños teatros subterráneos, comunitarios. 2) La creación de equipos de trabajo sin vedetismo de ninguna clase y que puedan prescindir del dramaturgo-literario-individualista y formar en cambio hombres de teatro completos. 3) La ampliación de un círculo de público actualmente restringido a un público mayoritario formado, al comienzo, por jóvenes universitarios y clase media en general. Es un lento camino de acceso que irá de la experimentación minoritaria a la recepción mayoritaria en un futuro. El verdadero teatro popular sólo se puede producir en una sociedad revolucionaria o en vías de revolución. Y aún en esas sociedades será necesario una constante vigilancia y sensibilidad para no transformar en conducción mecánica lo que debe ser creación auténtica, proceso crítico, reflexión colectiva.

(Madrid, 18 Junio 1970)

* * *

La erosión del lenguaje

Cualquier dramaturgo que haya podido seguir de cerca los montajes de sus propias obras habrá verificado en sus textos la erosión progresiva del lenguaje teatral convencional.

En los últimos diez años (estrené mi primera obra en 1960) todas las formas usuales del lenguaje se me han ido desinflando, cayendo por el camino. En lenguaje costumbrista, el lenguaje como expresión psicologista, las formas más o menos habituales del lenguaje coloquial, el lenguaje culto de exposición de ideas, etc., se han ido convirtiendo para mí en fórmulas vacías.

Todos esos personajes que hablan arriba de un escenario reconstruyendo penosamente diálogos expositivos me suenan a falso desde el primer instante o simplemente me aburren mortalmente. A partir de *Introducción al elefante y otras zoologías* me he encontrado de pronto que no tenía ninguna forma fresca para expresarme. Vino entonces la gran tentación de *la mudex total*. Todas las conversaciones que oigo, todos los relatos que leo, todas las confesiones que escucho (aún las más desgarradas) me parecen inauténticas, como viejos ecos de viejas palabras repetidas por viejos seres decrepitos.

El lenguaje de relación, de comunicación, se ha convertido en un gigantesco fardo de tópicos, de fórmulas pre-establecidas. Se dice una frase (que se ha oído y se ha leído y se ha repetido mil veces) sabiendo que a esa frase le corresponde (dentro del "código") otra igualmente deteriorada. En la vida diaria este fenómeno alienante está matizado y enriquecido por la expresión y la vida de los gestos (que se escapan al "código") y por eso resulta más tolerable, pero en el teatro resulta insufrible porque los actores a la mecanización vacía del lenguaje añaden la falsedad del gesto, del movimiento, de la intención. Al abrirse el telón nos enfrentamos con un gigantesco cadáver que apesta. Estoy completamente seguro (y esto no es solo una ocurrencia humorística) que hoy las computadoras entregarían "diálogos" menos estereotipados, más auténticos, más "humanos" que los de la mayoría de las obras teatrales.

En *Liturgia para cornudos* traté de buscar una salida: la valorización del lugar común. No intenté eludir la expresión tópica, el lugar común, sino que los busqué y los acumulé. Toda la obra es la exaltación obsesiva del lugar común. Deshumanizo totalmente el lenguaje. Renuncio ostentadamente a las posibilidades de comunicación del lenguaje hablado. Lo declaro un elemento alienante más del "gran tinglado" y lo juego como lo que es: formas virtuales sin contenido. La obra la subtítulo "regurgitación en dos flatos," es decir, *residuos gaseosos de un proceso digestivo*. Sin embargo, al buscar deliberadamente la retórica vacía del lenguaje se consigue la anti-retórica porque por debajo del diálogo corre una significación no aparente, subterránea y trascendente. Al que se le escape esta corriente de ideas apenas perceptible, se quedará con la cáscara obviamente retórica.

Fragmento

ROSANO Soy el amante de su mujer.

CASTOR Y a mucha honra.

- ROSANO Porque eso sí, uno ha nacido pobre pero vicioso.
- CASTOR Ee lo único que uno le puede dejar a los hijos.
- ROSANO A usted no había tenido el gusto de conocerlo pero a su mujer sí la conozco mucho.
- CASTOR ¿Y qué le parece? . . .
- ROSANO ¿Sin ofenderse?
- CASTOR No faltaba más.
- ROSANO Bueno, pues, un poco caída de glúteos.
- CASTOR ¿Es posible?
- ROSANO Tal como lo oye.
- CASTOR Espero que usted lo sepa llevar con conformidad.
- ROSANO Es lo que intento. Después de todo una nalga es una nalga.
- CASTOR En eso lleva usted mucha razón.
- ROSANO Si uno fuera a fijarse en los detalles. . .
- CASTOR A dónde iríamos a parar.
- ROSANO No mires la paja en el glúteo ajeno sino la viga en el propio.
- CASTOR Es lo que digo yo: menos moralina y más dignidad es lo que hace falta.
- ROSANO O como dice su mujer: menos retórica y más cama.

Considero *Liturgia para cornudos* una obra poética en el sentido que es una hipótesis del hombre partiendo del lenguaje. Sin embargo, es curioso que al escribirse sobre esta obra nadie haya hablado del lenguaje.

Llevado por esta obsesiva compusión en Diciembre de 1969 escribí *La orgástula*, pieza breve escrita a base de fonemas sin sentido (por lo menos en castellano porque luego descubrí que había "inventado" involuntariamente palabras catalanas, vascas e italianas). Traté de crear una situación extrañamente erótica vista a través de la óptica infantil y sumergida en un clima onírico. Un diálogo totalmente incomprensible construido con palabras inventadas. Naturalmente que el resultado fué un juego divertido y sugerente pero imposible de repetir una segunda vez. Estaba nuevamente en la trampa. [Véase *La orgástula*]

"Simplemente no hay tiempo para la forma narrativa, tomada en préstamo de la primitiva tecnología de la imprenta. Hay que abandonar *la continuidad* del relato. Hasta hace muy poco tiempo se consideraba a los anuncios de la televisión una mera forma bastarda o un arte popular vulgar, pero ahora está influyendo sobre la literatura contemporánea. . ." (McLuhan)

Quizás lo que más me irrita es la relación "diálogo-personaje," es decir, que un determinado tipo de personaje *tuviera* que hablar de una manera determinada y también me fastidia la continuidad, las motivaciones psicológicas, el desarrollo lineal de una escena. Pero una cierta "unidad" la debo yo mismo al concebir la escena en su totalidad. Yo no podía dejar de visualizar al personaje de alguna manera, esa era mi limitación. Era necesario

destruir mis propias imágenes. No encadenarlas a mi limitada imaginación. Era necesario recurrir a la imaginación de otros. Y así nació “el collage,” la obra hecha de recortes que lograba escapar al control de mi imaginación.

“La invención de la imprenta suprimió el anonimato, estimulando ideas de fama literaria y el hábito de considerar el esfuerzo intelectual como propiedad privada. Las reproducciones mecánicas del mismo texto crearon un público . . . un público lector. La naciente cultura orientada hacia el consumidor se ocupó de rótulos de autenticidad y protección contra el robo y la piratería. La idea de la propiedad literaria, del copyright había nacido. La xerografía—selector de cerebros que puede usar todo el mundo—anuncia los tiempos de la edición instantánea. Cualquiera puede ser escritor y editor. Tome unos cuantos libros sobre cualquier tema y hágase un libro a su medida, copiando simplemente un capítulo de uno, un capítulo de otro. . . ! un robo instantáneo! (McLuhan)

Eso es lo que hice: ¡un robo instantáneo! y descubrí que el lenguaje adquiriría frescura en la misma proporción en que perdía funcionalidad. La obra se transformaba en algo orgánico, imprevisible.

“El más elevado de los propósitos es no tener ninguno. Esto nos pone en armonía con la naturaleza, con su modo de operar” . . . (John Cage)

Conseguir la absoluta *inverosimilitud* de un personaje es mucho más difícil que conseguir su convincente identidad. El diálogo-collage me permitía quebrar continuamente toda intencionalidad, toda identidad. Ya no me traicionarían mis propias ideas, ni mis propias visiones, ni mis prejuicios porque trabajaba con un material de selección procedente de otros prejuicios, de otras intransigencias, de otros planos de la expresión verbal que no eran ¡afortunadamente! teatrales ni “artísticas.”

El lenguaje periodístico, los anuncios de las latas de conservas, los folletos de turismo, los libros de oraciones, los libros de matemáticas, los “comics,” los chistes que se oyen en los bares, los letreros o inscripciones en los retretes públicos, el lenguaje de los políticos o de los religiosos, las leyes (que son muy cómicas), todo sirve para hacer hablar a unos personajes. Pero—y esto es lo mejor—también pueden ayudarnos Shakespeare, Brecht, Pitigrilli o Corin Tellado. *Acudamos a la letra impreso como a un basural de desechos.*

“El consorcio mundial de información engendrado por los medios eléctricos—el cine, el Telstar, el vuelo; excede con mucho toda la influencia que ahora podrían ejercer la información verbal de papá y mamá” . . . (McLuhan)

En Enero escribo “*Está estrictamente prohibido todo lo que no es obligatorio.*” Lo re-escribo en Junio de 1970. Propongo por primera vez una estructura libre en 4 actos breves, dentro de la cual se puede cambiar el orden de los actos a voluntad del público asistente a la sala o del director de escena. Cada función es así un montaje caprichosamente decidido sobre la marcha y tomando como base el material propuesto.

Las nuevas formas de expresión que se van descubriendo, los hallazgos de lenguaje hay que usarlos y tirarlos como los envases de plástico. Estos envoltorios sólo sirven para ser usados una sola vez. Quizás las posibilidades de agresión y de sorpresa del lenguaje ya estén agotados pero no así las posibilidades de anulación y de destrucción del verbo. *Queda aún mucho lenguaje por destruir*. Y solo entonces, en medio de los desechos y la basura, emergerá temblorosa una expresión auténtica de la condición humana.

(Madrid, 1º de Junio de 1970)