



Literatura y Lingüística

ISSN: 0716-5811

literaturalingüistica@ucsh.cl

Universidad Católica Silva Henríquez

Chile

Carneiro, Sarissa

La presencia del mar en tres obras de Jorge Díaz

Literatura y Lingüística, núm. 15, 2004, p. 0

Universidad Católica Silva Henríquez

Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35201502>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

LITERATURA Y LINGÜÍSTICA

La presencia del mar en tres obras de Jorge Díaz

Sarissa Carneiro

Pontificia Universidad Católica de Chile
Chile

Resumen

Este trabajo presenta una aproximación a la presencia simbólica del mar en obras del dramaturgo Jorge Díaz (1930). *El velero en la botella*, *El naufragio interminable* y *Un corazón lleno de lluvia*. Su objetivo es acercarse a la imagen del mar en la tradición y en su forma de percibirlo. Su hipótesis se refiere a la presencia salvadora del mar vinculada a una concepción de la naturaleza como "otro orden de cosas fuera del hombre".

Palabras clave: - Jorge Díaz - mar - símbolo

Abstract

*This article presents an approach to the symbolic presence of the sea in the literary work of the playwright Jorge Diaz (1930). *El velero en la botella* (The sailboat in the bottle), *El naufragio interminable* (the interminable shipwreck) and *Un corazón lleno de lluvia* (A heart full of rain). His purpose is to approach the image of the sea in the tradition and his way to perceive it. Their hypothesis deals with the rescuing presence of the sea related to a conception of nature as "another order of things outside man".*

Keywords: - Jorge Díaz - sea - symbol

El presente trabajo propone una lectura acerca de la presencia del mar en tres obras de Jorge Díaz: *El velero en la botella* (1962), *El naufragio interminable* (2000) y *Un corazón lleno de lluvia* (1992)¹. Estas obras pertenecen a diferentes momentos de la producción de Jorge Díaz, responden a preocupaciones distintas y presentan temáticas también diversas. Pero tienen en común el que en todas ellas el mar adquiere una importancia incuestionable. En estas obras el mar es un espacio que, si bien no está en el escenario, es constantemente evocado por los personajes y participa significativamente en la acción de los mismos.

La lectura que quiero proponer se apoya en cuatro puntos fundamentales. En primer lugar, parece necesario indicar algunos datos generales sobre las obras que aquí se estudian (qué lugar ocupan en la producción dramática de Jorge Díaz, qué importancia tienen para el teatro chileno contemporáneo, a qué sensibilidad responden, etc.).

En segundo lugar, y a partir de algunas consideraciones teóricas acerca del orden simbólico, se planteará la posibilidad de definir el mar en las obras que aquí se estudian como un *mar-símbolo*. El mar tiene, en las obras mencionadas, la capacidad de significar más, es decir, está trans-significado, despliega en cada una de las obras múltiples significaciones que plantean una realidad otra, más allá de su significado primario.

LITERATURA Y LINGÜÍSTICA

En tercer lugar, se analizará la presencia del mar-símbolo en cada una de las obras, las significaciones que despliega, los espacios que abre para estos textos. Más que proponer sentidos unívocos, el análisis pretende establecer líneas de conexión en torno a un punto –el mar como símbolo en las obras de Díaz– que no se agota en una sola línea de sentido.

A partir de las consideraciones apuntadas en el análisis, propongo la posibilidad de relacionar el mar-símbolo en estas obras con lo que se ha llamado una búsqueda trascendente o una poética del misterio en la obra de Díaz ([THOMAS, 1999: 5-30](#); [DÍAZ, 2000: 9-20](#)). El mar, como parte de la naturaleza, aparece en estas obras como presencia salvadora y plantea la posibilidad de un orden distinto donde “*los sentidos son más libres y la muerte es un acto de vida*”².

Las tres obras de que me ocupo en este trabajo pertenecen a distintos momentos de la producción dramática de Jorge Díaz. *El velero en la botella*, estrenada en el teatro La Comedia de Santiago en junio de 1962, es, para el mismo Díaz, “la obra más representativa” de la etapa Teatro Ictus (1961-1965) ([GUERRERO, 1993: 119-135](#))³. Esta etapa se inaugura con dos obras en un acto –*Un hombre llamado Isla* y *El cepillo de dientes*, ambas estrenadas en mayo de 1961– y termina con “con un corte en el tiempo drástico”⁴, la partida del autor a España, en 1965.

La crítica ha definido el estreno de *El cepillo de dientes* como “*un gesto inaugural, que en forma quizás inconsciente se opuso a la tradición dramatúrgica chilena*”, “*un hito, un punto de partida y, simultáneamente, el cierre de una etapa*” ([GUERRERO: 117-118](#))⁵. Como cierre de una etapa, Julio Durán Cerda interpreta el éxito de estas obras iniciales de Díaz como una expresión de la realización plena del programa formulado en 1941 por el Teatro Experimental. En sus estrenos se observaba la existencia no solo de dramaturgos nacionales capaces de producir obras de vanguardia, sino también de grupos de teatro independientes capaces de llevar esas obras a la escena y de un público apto para su recepción ([DURÁN CERDA, 1970](#))⁶.

Al mismo tiempo, con sus primeras obras, Díaz presentaba *una nueva voz* para el teatro chileno, una voz que “*echaba por tierra varios supuestos tenidos hasta ese momento por verdaderos*” ([PIÑA, 1993: 117-118](#))⁷. Y esto es así porque Jorge Díaz es el primer dramaturgo chileno “*que asume seria y sistemáticamente la estética teatral vanguardista*” ([THOMAS, 1999](#))⁸. En sus obras ya no son posibles ni la comunicación ordenada y racional, ni los personajes con una identidad básica (realismo psicológico), ni una construcción dramática tradicional ([PIÑA, 117](#))⁹. En las primeras obras de Díaz tenemos, en cambio, una disolución del conflicto, personajes desicologizados, ausencia de discurso verbal tradicional, absurdo por la amplificación y lenguaje dislocado ([PIÑA, 1978: 7-50](#))¹⁰. La concepción propuesta en estos textos, que en términos generales se adscribe al teatro del absurdo ([DÍAZ, 2001: 7-12](#))¹¹, será el punto de partida de la producción posterior de Jorge Díaz ([THOMAS, 1999](#))¹².

La segunda obra que se analizará en este trabajo, *El naufragio interminable* (publicado en *La orgástula y otros actos inconfesables*, 2000) remite, por su temática, a ese conjunto de obras de contenido político que surgen de la necesidad de dar testimonio de la realidad política-social chilena durante la Dictadura. El mismo Díaz habla de una “etapa política” en su producción ([GUERRERO, 1993: 56](#))¹³, etapa en que surgen obras como *Toda esta larga noche*, *Los tiempos oscuros*, *Ligeros de equipaje*, entre otras, y que tiene como punto de partida “*el traumatismo terrible del golpe militar chileno*” ([GUERRERO: 120](#))¹⁴. De este modo, estar basada en un caso real de un detenido desaparecido en Mejillones, *El naufragio interminable* se relaciona temáticamente con esa etapa política y tiene el mismo “tono testimonial” de sus “*obras de cólera*”¹⁵ aunque no su misma urgencia o inmediatez¹⁶.

La tercera obra que se estudiará, *Un corazón lleno de lluvia* (1992), es quizás un ejemplo de lo que el mismo Díaz ha llamado “el proceso de españolización de temas y lenguaje”(62)¹⁷ que se observa en su obra a partir de 1973/1974. *Un corazón lleno de lluvia*, premio Castilla-La Mancha de Teatro, presenta un problema español (se vincula con la historia y la literatura de España), con un lenguaje español (castellano y gallego), que se aleja considerablemente de las sátiras de la realidad burguesa chilena escritas durante su colaboración con el Ictus¹⁸.

LITERATURA Y LINGÜÍSTICA

En estas tres obras, de momentos tan distintos, se puede encontrar sin embargo un punto en común: la importancia que adquiere la imagen del mar resulta, en todas ellas, incontestable. La presencia reiterada de esa imagen en la obra de Jorge Díaz permite confirmar la tesis del dramaturgo de que *“uno escribe la misma obra siempre, con los mismos fantasmas, los mismos miedos, las mismas rabias, las mismas fobias, los mismos fetiches y ‘oscuros objetos de deseo’”* (*ibid.*)¹⁹... las mismas imágenes, también.

Considero que en las tres obras arriba mencionadas, la imagen del mar está elaborada *simbólicamente*. El mar como elemento del mundo fenoménico es *trans-significado* en estas obras, es decir, significa más allá de su significado primario o natural pues atrae la presencia de otra realidad que se descubre encubriendose en el mar-símbolo ([CROATTO, 2002](#))²⁰. Como símbolo, el mar aquí “significa más” y “no puede ser agotado por el lenguaje conceptual” ([RICOEUR, 1985](#))²¹. Es una presencia cargada de significaciones; expone, simultáneamente, varios aspectos de la idea que expresa y en su despliegue de significaciones tiene la ambivalencia del símbolo que alberga tensiones contrarias ([CIRLOT, 1982](#))²².

En *El velero en la botella*, por ejemplo, el mar se relaciona con la imaginación, con la capacidad de ver, más allá de las cosas, una realidad otra. Pero además de eso, es también a través del mar que el protagonista descubre la libertad, el amor e incluso el lenguaje. Así, en esta obra, el mar-símbolo es una presencia salvadora.

En *El velero en la botella*, la presencia del mar está implícita desde el título mismo. En la medida en que avanza la acción, David, el protagonista, se identifica simbólicamente con el velero dentro de la botella, velero que ocupa un lugar central en el escenario, un “salón recargado de cosas superfluas” y en el cual no entra “ni un poco de luz” ([DÍAZ, 2001:73](#))²³. Al igual que el velero, David ha sido privado de su libertad de ser, ha sido metido en una botella, es decir, en un “cerco de presión, de distorsión y de absurdo” ([DÍAZ, 1978](#))²⁴, cerco en el que viven su padre y sus dos tíos.

Si las tíos tejen mecánica y compulsivamente “una red que (...) envuelve a todos” (110), el padre se refugia en un “escondrijo de cobardía”, en “ridículas voces ficticias” con las cuales nunca consigue ninguna comunicación (123). La familia aparece aquí como un espacio de valores inauténticos y represivos, que evita todo tipo de contacto con el exterior (de ahí la obsesión por mantener las ventanas cerradas) y que se relaciona con David en términos de mercancía (la unión entre Emiliana y David se define como “*transacción*”, David es para el notario el “*ejemplar observado*” y su matrimonio con Emiliana puede ser “útil” como “*experiencia genética*” (93) como indica la matrona). Es a partir del descubrimiento del mar como palabra, como presencia, como posibilidad y como amor, que David se da cuenta de que “*hay que salir de la botella*”, hay que tirar el velero al mar, porque “*afuera está el mar. Es afuera donde tiene que estar. Es la única parte donde puede estar*” (110).

En primer lugar, tirará el velero por la ventana, pues el velero debe estar en el mar. Luego, tras el intento frustrado de comunicar a su padre la palabra que siempre le había faltado, “*abre los dos batientes de la ventana*”, respira aire puro y “*sale precipitadamente*” (124). Desde afuera llamará a Rocío, personaje que le había enseñado a ver (imaginar, soñar) el mar, y que le había permitido entrar al espacio del amor y del lenguaje, de los valores auténticos y de la comunicación.

No es casual que sea Rocío, “*la muchacha que recogieron para fregar los pisos y para cerrar la ventana*” (74) quien invite a David a la visión del mar-símbolo. Rocío es el único personaje de *El velero...* que no padece la “*represión total de la vitalidad*” ([GUERRERO, 1993: 73](#); [DÍAZ, 2001: 82](#))²⁵. Con ella, dice David, “*no necesito cordelitos. Me mira, se ríe y ya sabe todo*” (*ibid.*). Rocío es la comunicación a través de la ternura.

LITERATURA Y LINGÜÍSTICA

Al principio, David mira por la ventana y solo ve *"pararrayos, antenas y postes de telégrafo"*. Refugiado en el desván y alimentado por Rocío, llega a ver el mar pues un día Rocío le dice: *"yo estoy segura de que de aquí se ve el mar. Claro que se ve. Hay barcos también, como el velero del salón. De aquí parecen tan chicos que sería muy fácil meterlos en una botella (...)"* Tú dices que son techos de cinc. Tal vez no sean techos de cinc, a lo mejor es el mar" (106). Al mismo tiempo, Rocío le enseña a hablar. Y la primera palabra que aprende David es mar: *"Mmm...aaa...r"* (ibid.), palabra que sugiere otra a Rocío, *"amar"*. Amar, *"es fácil ¿no es cierto?"*, dirá Rocío.

Pasado *"mucho tiempo"*, David siente que tiene *"una palabra justa en medio de la lengua"* (109) y que ahora puede hablar con su padre. Además de eso, se da cuenta de que era *tan fácil* romper la red que tejían sus tíos y *"aplastarlas como arañas"* (110). El encuentro con la familia será, sin embargo, muy negativo. El padre cree que David *"gruñe como un cerdo"* (p.121), las tíos piden que llamen a la policía. Al no ser escuchado por su padre, David decide irse...con Rocío.

La palabra que siempre había faltado en el crucigrama del padre era, según David, *"tan sencilla y tan fácil"*. Fácil, quizás, como el amor de Rocío o como romper la red de presión de las tíos. Pero el padre no la puede escuchar... porque no puede librarse de las amarras represoras de la sociedad y la cultura, porque no puede ver el mar (amar). En *El cepillo de dientes*, también se piensa una *"palabra bien sencilla que lo explique todo... Una palabra justa en el momento justo..."* (68), una palabra salvadora. Pero aquí tampoco se logra decir esa palabra. Y en parte por eso son náufragos los personajes, *"Náufragos en el parque de atracciones"*, como dice el subtítulo, o náufragos en el mar (amar), si pensamos en el mar-símbolo de *El velero en la botella*.

A partir de estas consideraciones es posible afirmar que el mar como símbolo en esta obra de 1962 se relaciona con un valor tradicionalmente asignado al océano: *"la representación de la fuerza en constante dinamismo"*, *"símbolo de la vida universal"* ([PÉREZ RIOJA, 1988: 320-321](#)²⁶). Como impulso de vida, conduce a la libertad, a la verdad, a la comunicación y al amor.

En *El naufragio interminable*, el mar es también una presencia salvadora; pero es, al mismo tiempo, un espacio de muerte, un espacio donde se ejercen (y se ocultan) la violencia y el crimen. A través del mar-símbolo, los personajes de *El naufragio...* alcanzan la libertad, pero esa libertad no es posible sino después de la muerte, después del *"viaje nocturno por el mar"*, y se entiende como un *"renacer"*, punto en el más allá donde *"todo empieza"* nuevamente.

En esta obra, Ulises, personaje que concentra toda una carga simbólico-mítica en su nombre, cuenta historias a su compañero de celda, Abel. Ulises es no sólo el narrador-vidente sino el viajero, *"el que conoce el mundo, el que ha viajado"* (220). En sus viajes por el mundo se ha desprendido de todo: *"El sexo no me importa. Añoro un horizonte de pájaros, un viaje a ninguna parte"* (218). Como narrador-vidente, Ulises sabe la importancia que tienen las palabras: *"las cosas que se pueden contar existen"*, *"nombrar las cosas es vivirlas"*, *"cuando dejemos de contarnos cosas estaremos completamente desaparecidos"* (219), *"la palabra es lo único que importa"* (220).

Al igual que en *El velero en la botella*, aquí el mar-símbolo como posibilidad de salvación está unido a la palabra salvadora, la palabra que hace que las cosas existan. Si en *El velero en la botella*, el mar existe para David en la medida en que lo nombra y eso lo guía hacia su libertad, en *El naufragio interminable* es a través de la narración que los personajes sobreviven porque *"son las palabras las que sobreviven"* dirá Ulises (230).

El viaje "real" que debe hacer Ulises lo conduce a la muerte: *"En la alta mar nos ordenarán que nos quitemos toda la ropa, los zapatos, cualquier identificación (...) ya desnudos nos atarán a los tobillos con alambres unos lastres de cemento. De un empujón me harán caer al agua y desapareceré sin grito en el oleaje"* (232). La narración de Ulises trae a la escena la historia de los detenidos desaparecidos, víctimas de la dictadura militar. Pero el viaje de Ulises no termina

LITERATURA Y LINGÜÍSTICA

con su muerte física. Cuando Ulises se va, Abel pasa a ser el narrador-vidente y “*reanuda un relato de los que Ulises contaba*”; a través del viaje de Ulises, a través de su muerte, Abel desciende a la profundidad submarina y llega “*al fondo del mar*” (ibid.). En su relato, Abel experimenta el viaje nocturno por el mar, viaje simbólico del cual sale renovado y libre al encuentro de su mujer en Cádiz: “*He vuelto, por fin. Todo empieza para nosotros, ahora. ¡Somos libres, Ulises!*” (232-233).

De alguna manera, la posibilidad de renacer después del viaje al fondo del mar no se da más que por medio de la palabra. A través de la narración (y en otro nivel, a través de la obra misma) Abel y Ulises sobreviven, es decir, no están completamente desaparecidos. En ese sentido, el epígrafe de Pessoa (“*¿Por qué hablas? ¿Acaso no basta con recordar?*”) encuentra una respuesta en esta obra: la palabra, la narración y, en último término, la escritura y la memoria, a través de su construcción simbólica, crean la posibilidad de la salvación.

En síntesis, en ***El naufragio interminable***, el mar como símbolo concentra los polos vida-muerte, destrucción-salvación, comienzo-fin... En ese sentido, se instala en una tradición que considera el mar como “*fuente de la vida y final de la misma*”, “*agente transitivo y mediador entre lo no formal y lo formal, y, analógicamente, entre la vida y la muerte*” ([CIRLOT, 1982: 298](#)) ²⁷. La posibilidad de salvación se relaciona en esta obra con el “*viaje nocturno por el mar*”, viaje simbólico a través del cual se consigue la liberación o la superación de la muerte ([CIRLOT: 462](#)) ²⁸ y que en el caso de *El naufragio...* no puede separarse de la palabra creadora.

En ***Un corazón lleno de lluvia***, el mar también simboliza el umbral entre la vida y la muerte, umbral en el que se pasa “*de la luz a la penumbra*”. En ocasiones, el mar se identifica con el “*lecho misterioso*”, el lugar donde enterrar el árbol de la vida, y simboliza, por lo tanto, el espacio de la muerte. Como espacio de muerte también abre la posibilidad de la salvación, de la purificación a través del contacto con el agua, y del renacer. Al mismo tiempo, al igual que en ***El velero en la botella***, la capacidad de ver el mar donde no hay mar, se relaciona con una mirada interior que ve más allá de las cosas del mundo. Por otra parte, es también a través del mar-símbolo que se llega al amor: el mar que se había llevado el marido de Silvina es el mismo mar que la conduce a él, y es también en el mar que Manolo busca reconciliarse con su esposa muerta.

En esta obra, la elaboración simbólica del mar parte de una frase que, al parecer, dijo Rosalía de Castro antes de morir: “*Abre la ventana que quiero ver el mar*”, frase que no habría sorprendido mayormente si desde su ventana, en la casa de Padrón, se hubiera podido ver el mar de hecho. Las relaciones que se pueden establecer entre esta ventana de Rosalía y la ventana de Rocío y David son riquísimas. “*Abrir ventanas*” en estas obras (*Un corazón...* y *El velero...*) es un gesto que da paso a la visión de una realidad otra, más allá de lo inmediato, visión que remite, en ambos casos, a una mirada interior, a ese mar interior del que habla el mismo Díaz en otro texto: “*Basta con que te sientes en tu sillón preferido, cierres los ojos y escuches el mar dentro de ti*” ([GUERRERO, 1993: 22-23](#)) ²⁹. O como dice Rosalía en *Un corazón lleno de lluvia*: “*en nuestra tierra uno lleva el mar en los ojos. No importa que esté lejos*” (16). Al igual que David y Rocío, Rosalía debe desvincularse de la estructura represiva de la sociedad para ser capaz de ver el mar donde solo hay “*un jardín abandonado*” (35). Más allá de las cosas, más allá de las ataduras sociales y culturales, Rosalía siente en su jardín el “*dolor del mar*” (ibid.), “*el olor salobre de la playa*” (16). Manolo, en cambio, es un personaje que no logra deshacerse de las convenciones y “*necesita ir hasta la ría*” (28) a Carril, para “*ver el mar*” que Rosalía logra ver desde su ventana. Y aunque Manuel Murguía va efectivamente a la ría para encontrar a su mujer, se olvida de sus gafas y va hacia el mar “*como un ciego, tropezando con las cosas*” (34).

En esta obra el mar-símbolo se relaciona también con la muerte. Por un lado, el mar es un espacio donde el suicidio se ofrece siempre como posibilidad: “*Muchas veces pensé hundirme en la ría como en el sueño. Ir al mar como una enamorada que quiere descansar en ese lecho misterioso*”, dice Rosalía (28). Y esa posibilidad se actualiza en el suicidio de Aurelio, personaje que muere ahogado en las aguas del Orzán Coruñés. El mar es el lugar de la muerte y de los muertos. Si la muerte es “*un árbol que nos siembran al nacer*”, el mar es “*un buen lugar donde enterrar ese árbol*” (ibid.). Allí, los muertos encuentran sus “*sombras*”, sus antepasados y

LITERATURA Y LINGÜÍSTICA

muertos queridos, y con ellos se puede reunir. Pero el mar no es el destino final sino más bien un umbral entre la vida, la muerte y la purificación, el renacer. El agua, no sólo del mar sino también de la lluvia, purifica simbólicamente a Rosalía. A través de esa purificación, "las ambiciones se diluyen y todo parece provisario" (44). Aquí, la purificación expresa simbólicamente la reconciliación que tiene lugar entre Rosalía y su vida pasada, las personas que la rodearon y su historia. Después de ese proceso purificador, "todos los enigmas tienen respuestas. Era tan sencillo: había que dejar que la lluvia te llenara el corazón" (45). Y entonces, con un corazón "lleno de lluvia", renovarse con el movimiento cíclico de la naturaleza.

Al igual que en las otras dos obras, el mar tiene aquí una presencia salvadora. Tanto David y Rocío como Abel o Rosalía, ven en el mar-símbolo la posibilidad de una vida más libre y verdadera, entregada al amor, a la comunicación, a la ternura, o al misterio... Parece posible relacionar esa salvación, simbolizada aquí en el mar, con lo que Jorge Díaz afirma en una entrevista con Eduardo Guerrero sobre la "búsqueda de un mundo mejor". Cuando se le pregunta al dramaturgo si él cree en la existencia de ese mundo mejor, Díaz responde: "*(...) la sociedad (...) es una estructura rígida, anquilosada, punitiva y, finalmente, destructiva. Es evidente que estoy describiendo la sociedad judeo-cristiana.*

Como Franz Kafka, pienso que la única alternativa que se nos deja es la de adelantar la sentencia, sentirnos culpables antes de que se nos acuse y autodestruirnos: ése es el único acto libre que se nos permite.

Intuyo a veces –¿quizás como una evasión?– que existe otro orden de cosas fuera del hombre –que es el verdugo del hombre–, que estaría quizás en la naturaleza, donde los sentidos son libres y la muerte es un acto de vida, donde la conciencia del mal no tiene cabida. Pero es una utopía, ya que tampoco creo en el "buen salvaje" (...). Por otra parte, la naturaleza es un maremagnus indescifrable, llena de agresiones caníbales
*(GUERRERO, 1993: 67-68)*³⁰

Teniendo en cuenta las palabras de Díaz, es posible interpretar que el mar, como parte de la naturaleza, es también un espacio "*donde los sentidos son libres y la muerte es un acto de vida*". En ese sentido, es posible afirmar que en las obras estudiadas el mar simboliza ese "otro orden de cosas" del que habla Díaz, orden en que el hombre verdugo del hombre no se deja someter a la estructura represiva y punitiva de la sociedad.

Pero, como ocurre con la naturaleza misma, que aunque está libre de la "conciencia del mal" es al mismo tiempo "un maremagnus indescifrable" lleno de "agresiones caníbales", el mar encierra como símbolo tanto la vida como la muerte, tanto la salvación como la destrucción, tanto el amor como el suicidio o el crimen.

Sin embargo, en el momento mismo en que el mar-símbolo plantea en las obras analizadas la posibilidad de un *orden distinto* de cosas, se instala en una búsqueda de trascender que pretende "*reencontrar la autenticidad y pureza del vínculo primero de la humanidad con el mundo*" (THOMAS, 1999: 29)³¹. Para Eduardo Thomas es la palabra creadora la que tiene, en las obras de Díaz, la "*función recuperadora del misterio y la dignidad humanas*" (THOMAS: 9)³². Dicho de otro modo, para este autor, es la dimensión poética del lenguaje (expresada en Díaz en la búsqueda de la "palabra justa") la que tiene el poder de devolver a la experiencia del mundo "*su pureza originaria*"(8) ³³.

Considero que esa experiencia del mundo más originaria se ensaya, en las obras de Díaz, tanto a través de la búsqueda de la palabra justa como en la elaboración simbólica de imágenes de la naturaleza como el mar. Y David sería un claro ejemplo de esto ya que descubre el mar-símbolo al mismo tiempo que el mar-palabra.

LITERATURA Y LINGÜÍSTICA

Conclusiones

En las obras que han sido estudiadas en este trabajo vimos que el mar es un elemento de gran importancia. Por su capacidad de "significar más" , el mar en estas obras puede ser definido como símbolo. En cada una de las obras que han sido objeto de análisis, el mar-símbolo despliega múltiples significaciones. En *El velero en la botella* vimos que el mar apunta a nociones como libertad, amor, comunicación y capacidad salvadora de la imaginación. En *El naufragio interminable*, vimos que el mar reúne potencias adversas como vida y muerte, salvación y destrucción, purificación y crimen... pero, en definitiva, también se plantea como espacio de liberación. En *Un corazón lleno de lluvia* sucede algo similar. Aquí, el mar es el "lecho misterioso" donde se entierra el "árbol de la vida", pero ese lecho es también un espacio purificador, del cual se sale renovado, con un contacto más auténtico con el mundo.

Los múltiples sentidos que reúne en estas obras el mar-símbolo tienen en común el que todos apuntan, finalmente, a una presencia salvadora. El mar como símbolo, en las obras estudiadas, plantea la posibilidad de un orden distinto de cosas, de un sentido distinto de mundo. En mi lectura, relaciono esta capacidad salvadora del mar con la concepción de naturaleza que tiene Jorge Díaz. Como vimos, para Jorge Díaz sería la naturaleza el espacio donde es posible *"otro orden de cosas fuera del hombre"*. Ese orden "otro" tendría, para el autor, la capacidad de dejar libres a los sentidos, de reunir muerte y vida, y de estar fuera del mal. Desde ese punto de vista, el mar como presencia salvadora se plantearía en oposición a la cultura o a la civilización, ya que se relaciona con la naturaleza como orden distinto *fuera del hombre* . Si hay un aspecto de la cultura que se rescata y es también un elemento de salvación es el lenguaje, la palabra, especialmente la palabra creadora, poética. Quizás en ella se reunirían la naturaleza y el hombre, pues la palabra permite y expresa el símbolo, el *mar-amar* de David.

En otras manifestaciones del teatro chileno contemporáneo, el mar aparece también como un elemento importante. Algunas obras de Luis Alberto Heiremans son ejemplo de ello. Sería interesante investigar la presencia del mar en distintas obras del teatro chileno contemporáneo, investigación que iluminaría, sin duda, la propuesta que aquí se presenta.

Por otro lado, la crítica a la cultura y su contraste con la naturaleza como espacio más auténtico que el creado por la civilización, también está presente en otras obras del teatro chileno contemporáneo como *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* de Dela Parra. Aquí, como en Díaz, lo cocido (la cultura) llega a un estado de putrefacción (de degradación) que limita al hombre. Sin embargo, ni en Jorge Díaz ni en Marco Antonio de la Parra, el retorno a la naturaleza se presenta como un ideal a perseguir, como una utopía incontestable. Al mismo tiempo que se presenta como espacio salvador, la naturaleza es víctima del escepticismo de nuestra época, pues también la naturaleza es un "*maremagnum indescifrable*" , lleno de "*agresiones caníbales*" .

NOTAS

1 Las ediciones que manejo para efectos de este trabajo son: El cepillo de dientes. El velero en la botella. Santiago: Zig-Zag, 2001; El naufragio interminable en La orgástula y otros actos inconfesables. Santiago: Red Internacional del Libro; 2000; y Un corazón lleno de lluvia. Salamanca: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha; 1992.

2 Así habla Díaz de la naturaleza en una respuesta a una pregunta de Eduardo Guerrero que será citada más adelante y que es uno de los pilares de la lectura que aquí se propone.

3 Así lo declara Díaz en su correspondencia epistolar con Eduardo Guerrero ("Fragmentos de una correspondencia epistolar" en Guerrero del Río, Eduardo. Conversaciones. El teatro nuestro de cada Díaz. Santiago: Red Internacional del Libro; 1993, pp.119-125.

4 Díaz, Jorge "Fragmentos de una correspondencia..." p.120.

LITERATURA Y LINGÜÍSTICA

5 Piña, Juan Andrés. "El cepillo de dientes. Una nueva voz dramática en el teatro chileno" en: Guerrero del Río, Eduardo. Conversaciones. El teatro nuestro de cada Díaz. Santiago: Red Internacional del Libro; 1993, pp.117-118.

6 Durán Cerdá, Julio. "El teatro chileno de nuestros días" en Teatro chileno contemporáneo. Madrid: Aguilar; 1970

7 Piña, Juan Andrés. "El cepillo de dientes. Una nueva voz dramática..." , p.117

8 Thomas, Eduardo. "Representación ..." , p.8.

9 Piña, Juan Andrés. "El cepillo de dientes. Una nueva voz dramática..." , pp.117-118.

10 Piña, Juan Andrés. "Jorge Díaz: la vanguardia teatral chilena" En Díaz, Jorge. Teatro. Ceremonia de la soledad. El locutorio. Mata a tu prójimo como a ti mismo. Ceremonia ortopédica. Santiago: Nascimento; 1978, pp. 7-50.

11 Jorge Díaz rechaza el rótulo de "teatro del absurdo" . En su "Prólogo del autor. Aquí estoy yo de nuevo" señala que "más que 'teatro del absurdo' sería más justo llamar a la escritura de El cepillo de dientes y El velero en la botella, 'teatro del ridículo, de la indignidad y del desenmascaramiento'. ¿Y por qué no llamarlo simplemente 'teatro'?" (en Díaz, Jorge. El cepillo de dientes. El velero en la botella. Santiago: Zig-Zag; 2001, pp. 7-11)

12 Thomas, Eduardo. "Representación y trascendencia de lo absurdo..." p. 8.

13 Guerrero del Río, Eduardo. Conversaciones...op. cit., p. 56.

14 Ibid., p.120.

15 Ibid., p.120.

16 Escrita cuando Chile ya estaba en democracia, El naufragio interminable carece de la inmediatez o la urgencia de las otras obras políticas citadas.

17 Guerrero del Río, Eduardo. Conversaciones...op. cit., p.120

18 Así define Díaz las obras de la "etapa Ictus": "Sátiras de un entorno social burgués, a través de formas de invención poética. Escritas, sobre todo, durante mi colaboración con el Ictus. Inmerso en una realidad chilena burguesa(...)" en: Guerrero del Río, Eduardo. Conversaciones...,p.62.

19 En Guerrero del Río, Eduardo. Conversaciones...op. cit., p.62.

20 La noción de símbolo utilizada remite a Croatto, José Severino. Experiencia de lo sagrado. Navarra: Editorial Verbo Divino; 2002.

21 Ricoeur, Paul. Hermenéutica y acción. Buenos Aires: Editorial Docencia; 1985, p. 15.

22 Cirlot, Juan Eduardo. Diccionario de símbolos. Barcelona: Editorial Labor; 1982.

23 Díaz, Jorge. El cepillo... op. cit., p. 73

24 En Apuntes, N° 61, Díaz indica que "El velero... tiene dos o tres características que son mías, de mi teatro. Una de ellas es esa distorsión del mundo objetivo y, sin embargo, subrayar

LITERATURA Y LINGÜÍSTICA

algunas posibilidades humanas que son las de romper este cerco de presión, de distorsión y de absurdo" citado por Juan Andrés Piña en "Jorge Díaz: la vanguardia teatral chilena" op. cit. p.23.

25 Para Jorge Díaz la muerte no es el término físico de la vida sino la "represión total de la vitalidad" (Guerrero, Eduardo. Conversaciones...op. cit., p.73), es en ese sentido que los demás personajes de *El velero...* están muertos en vida: recordemos que las dos tías que están "de cuerpo presente" (*El cepillo...*p.82)

26 Pérez-Rioja, José Antonio. Diccionario de símbolos y mitos. Madrid: Editorial Tenos; 1988, pp. 320-321.

27 Cirlot, Juan Eduardo. Diccionario... op.cit., p.298.

28 Ibid., p.462.

29 Texto en prosa reproducido en Guerrero, Eduardo. Conversaciones...op. cit., pp.22-23.

30 En Guerrero del Río, Eduardo. Conversaciones...pp. 67-68.

31 Thomas, Eduardo. "Representación..." op. cit., p.29.

32 Ibid., p.9.

33 Ibid., p. 8.

BIBLIOGRAFÍA

I. Obras del autor:

DÍAZ, JORGE, (2001). *El cepillo de dientes. El velero en la botella*, Santiago: Zig-Zag.

DÍAZ, JORGE, (2000). *El naufragio interminable en La orgástula y otros actos inconfesables*, Santiago: Red Internacional del Libro.

DÍAZ, JORGE, (1992). *Un corazón lleno de lluvia*, Salamanca: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1992.

II. Textos críticos:

GUERRERO DEL RÍO, EDUARDO, (1993). *Conversaciones. El teatro nuestro de cada Díaz*, Santiago: Red Internacional del Libro.

PIÑA, JUAN ANDRÉS. "El cepillo de dientes. Una nueva voz dramática en el teatro chileno" En Guerrero del Río, Eduardo, (1993). *Conversaciones. El teatro nuestro de cada Díaz*. Santiago: Red Internacional del Libro; pp.117-118.

PIÑA, JUAN ANDRÉS. "Jorge Díaz: la vanguardia teatral chilena" En Díaz, Jorge, (1978). Teatro. *Ceremonia de la soledad. El locutorio. Mata a tu prójimo como a ti mismo. Ceremonia ortopédica*, Santiago: Nascimento; pp. 7-50.

THOMAS, EDUARDO. "Representación y trascendencia de lo absurdo en el teatro chileno contemporáneo" . En *Revista Chilena de Literatura*. N° 54, año 1999, pp. 5-30.

LITERATURA Y LINGÜÍSTICA

THOMAS, EDUARDO. "Jorge Díaz: poética del misterio y del amor" en Díaz, Jorge. *La orgástula y otros actos inconfesables*. Santiago: Red Internacional del Libro; 2000, pp. 9-20

THOMAS, EDUARDO. "Ficción y creación en cuatro dramas chilenos contemporáneos" en *Revista Chilena de Literatura*. N° 33, año 1989, pp.61-70.

III. Textos teóricos y diccionarios de símbolos:

CIRLOT, JUAN EDUARDO, (1982). *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Editorial Labor.

CROATTO, JOSÉ SEVERINO, (2002). *Experiencia de lo sagrado*, Navarra: Editorial Verbo Divino.

CHEVALIER, JEAN (DIR.), (1988). *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Editorial Herder.

PÉREZ-RIOJA, JOSÉ ANTONIO, (1988). *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid: Editorial Tecnos.

RICOEUR, PAUL, (1985). *Hermenéutica y acción*, Buenos Aires: Editorial Docencia.