

ESTETICA DE LA IRONIA EN EL TEATRO DE JORGE DIAZ

Fernando Burgos
Memphis State University

El radical uso de la ironía en la obra del dramaturgo chileno Jorge Díaz es indicador de una forma esencial de negatividad de referentes lingüísticos, históricos y culturales. Esta negatividad, que es el producto conceptual-estético de una visión crítica sobre el modo cultural de la sociedad contemporánea se expresa en un poner en juego la existencia del propio teatro y en el cuestionamiento del lenguaje como medio social e individual de comunicación. Este uso revela a su vez una conciencia de los límites del teatro convencional y de las posibilidades reinventivas que ofrecen los planos desconstructivos del teatro moderno. La extensión y dominio de los recursos de la ironía y el humor expuestos en la representación de tal ruptura genera la teatralización de una comicidad perturbadora: la simbiosis moderna de un drama/comedia de las equivocaciones. De otra parte, conduce al límite de un teatro de lo absurdo por el mismo sobrecargamiento derivado de los efectos de la ironía y el humor. Este estudio describirá el funcionamiento estético que asumen los procedimientos de la ironía —la diversidad de sus usos y mecanismos— en tres obras de Díaz: *El génesis fue mañana*, *El cepillo de dientes* y *Topografía de un desnudo*. En ellas el consistente uso de la ironía revela el surgimiento de una dramaturgia sobre la incomunicación como la paradójal respuesta artística al presentimiento y la visión de una historia de la comunicación y del lenguaje desplegadas en la incertidumbre de una carencia. En las tres obras el signo de comunicación se va desenvolviendo en un proceso de desprovisión, de ausencias y de inarticulación. El soporte de lo irónico está dirigido a la base del lenguaje como producción y acto.

La primera revelación del uso de la ironía sobreviene en la contradictoria construcción gramatical del título de la pieza *El génesis fue mañana*. La agramaticalidad aquí revela la conciencia del recurso de una ironía tensada en la paradoja de dos elementos gramaticales. Aparente disimilitud, este cruce recobrará el funcionamiento de una gramaticalidad distinta en el plano de la producción de significaciones

en el que el doble signo referencial bíblico, converge: Génesis y Apocalipsis son en la obra instancias polares de un circuito en el que las imágenes de explosión y oscuridad relacionarán la similitud del proceso y postceso de ambas. Dos imágenes que se tocan construyen esta visión: la historia de una tecnología indistinguible que oscila imprecisa entre la acumulación del desecho de una supercivilización tecnológica junto al primitivismo de su materia, y de otra parte, la de la palabra, incierta entre la corporeidad de su materialidad fónica y la producción del signo. Entre ambas visiones la voz del artista también pierde su labor fundadora, pero no abandona la crítica de su propio medio de producción; un modo de habitar lúcidamente el umbral de toda encrucijada.

El funcionamiento irónico de esta pieza de Díaz comienza en la propia refutación del intertexto que la ha originado: "Dios creó la tierra/*sin semilla*/y la colgó *a secar* el cielo./Hizo a las bestias, bestias,/y a los nombres *sin sentido*/les dio pelos y mordiscos"¹. En el principio no fue el verbo sino la chatarra, es decir, los "restos de una gran catástrofe o simplemente las excrescencias de una civilización técnica muy avanzada" (p. 120). La función acumulativa de este desecho es el proceso que cumple con el mito órfico del desmembramiento. La verdadera creación, sugiere la obra, nace del sacrificio del desmembramiento, redimida desde un acto de violencia. Surge porque el poeta es capaz de refutar la existencia del verbo como acto de comunicación cuando éste es la primordialidad de una pura materialidad fónica o la producción de un diálogo revelador de un sin sentido comunicativo. En la obra, el instrumento de la palabra es posesión del primitivismo de una expresión que precede al de la creación: "una masa informe de trapos sucios de los que emerge una cara de animal joven" (p. 119); la palabra en ella apenas alcanza a ser el gesto de una articulación, es en una primera instancia la posesión instintiva de "rápidos reflejos" (p. 119), allí la sílaba resuena a ruido. Cuando la palabra se transfiere al diálogo de dos viejos Hósanna y Custodio —personajes que convocan la expresión de una civilización destruida o de una pre-civilización— tampoco se logra establecer la articulación profunda de la comunicación. El proceso irónico en este nivel de la obra convierte el ruido en diálogo, en medio de la naturaleza muerta de una civilización, sólo para demostrar

¹Jorge Díaz, "El génesis fue mañana", en *En un acto: nueve piezas hispanoamericanas*, ed. Frank Dauster y León F. Lyday. (New York: D. Van Nostrand Company, 1974), p. 137. Las referencias posteriores de esta obra se citan con el número de la página en paréntesis en el artículo y siguen la misma edición.

que éste se disuelve en la constante de una ambigüedad llevada al absurdo:

Hosanna: ¿Copulaban Custodio?

Custodio: Copulaban, Hosanna.

Hosanna: ¿Ahí mismo?...

Custodio: Ahí.

...

Hosanna: Dijiste en la boca...

Custodio: Sí, en la boca.

Hosanna: ¿No sería un poco más abajo?

Custodio: No.

Hosanna: En el mentón, por ejemplo.

Custodio: No. Copulaban sobre la boca.

...

Hosanna: Es vergonzoso, Custodio. Dos moscas montadas en la boca de alguien en esa forma.

Custodio: No era alguien.

Hosanna: Dos moscas lujuriosas. (p. 121).

El diálogo en *El génesis fue mañana* es la mantención ininterrumpida de una comunicación ausente. Por omisión, traslados y transferencias contextuales, ambigüedad, carga grotesca del lenguaje, aparentialidad denotativa de los significados, fusión paradójica de dos o más intertextos, disimilitud comprensiva de la significación, el lenguaje se desliza como el refugio simétrico de una realización pictórica abstracta. Por imposibilidad del diálogo —entendido como un acto de emisión y recepción participatorios— el lenguaje se convierte en la plasmación surrealista de una pintura en la que ya no importa la distorsión de una respuesta o la intencionalidad concéntrica de una pregunta. Desvanecida la aparente relación comunicativa del diálogo inicial la obra se ilumina por su carácter alucinante de tragedia, el terror de una visión y el resultado demencial de su comprobación: el Génesis no ha ocurrido aún; Custodio es un Adán impotente y Hosanna una virgen Eva, paralítica.

Radical ironía: la sonoridad vacía de la palabra gestada sin semilla atraviesa el decurso de una historia decepcionante y la acumulación magnífica de una tecnología inservible. Custodio avanza pisando los cientos y cientos de blanduzcos signos inánimes, busca su significación en el centro de un Paraíso que no ha ocurrido y que le devuelve además la imagen impotente de sí como fundador. La fundación del signo operará sí en la recurrencia del mito del desmembramiento órfico de la muchacha de rasgos animales que ha dado a luz despedazándose en la acumulación del desecho tecnológico que la sepulta. Desde el sacrificio

brotará la voz que resiente la creación seca del verbo como atributo y reclama su expresión como signo de una recuperación poética: "Algo terrible y justo. Como grito rebelado. Algo que empieza a estallar" (p. 137). La construcción de esta ironía fundada en la mezcla y confusión de secuencias gramaticales diversas tiene por función destruir la relación coordinada y lógica de las mismas. La ambigüedad creada en tal recurso domina el texto. El Génesis ocurrió y debe suceder al mismo tiempo: Génesis y Apocalipsis —en una imagen de oscuridad y tinieblas— tocan sus extremos; la chatarra tecnológica es el escenario tanto de la excrecencia de una supercivilización como de la materia que precede a la creación. Una explosión —signo del círculo de la obra— es la imagen de inicio del universo pero también el de su destrucción final. El tono de la profecía es apocalíptico en la propia configuración irónica de su plasmación: si la producción de la comunicación es puro reflejo —mecánica de un proceder y no paralelo de la creación— por qué habitar tierra de nadie. En lugar de cuerpos y signos, propagación del sin sentido. El sentido de lo absurdo como la experiencia de una desprovisión omnipresente reside en el tacto artístico-consciente de su percepción.

Si en la pieza *El génesis fue mañana* el mecanismo irónico de la decepción se dirige a la gestación del verbo y a la carencia de su desplazamiento histórico, en la obra *El cepillo de dientes* el recurso de la ironía traduce el cuestionamiento total de la funcionalidad social-contemporánea de la comunicación. La construcción de una parodia del acto de la comunicación es el centro y el resultado de tal recurso. Ironía negativa: comunicarse sin comunicar. El leimotiv de la obra es una pregunta respondida negativamente en el uso de la ironía ¿es posible la comunicación? Para que la negatividad esencial del recurso irónico pueda mover la estructura interna de la obra, el transcurso de un diálogo de la incomunicación constituirá el curso, dirección y ocurrencia del drama. El diálogo que surge como la escultura de una autoconcentración mínima, los personajes (vertientes o registros de información) que se dirigen a sus actividades y no a su interlocutor, las palabras que rebotan en objetos o que se dirigen a ellos, las alocuciones que si se responden registran una frecuencia distinta, todo, prosigue la consecución de un diálogo inexistente. El término "enfrascarse" usado en el texto sugiere la inventiva de una metáfora especial, denotativa y connotativamente: comunicar hacia el vacío del frasco, y aislamiento, es decir, ruptura del circuito de la comunicación o manifestación incompleta, trunca.

La obra *El cepillo de dientes* es una parodia de la comunicación por la demostración artística de la inexistencia de tal acto. Todo efecto y

esfuerzo comunicativo en la obra se anula en el inicio de su intento. La multiplicidad de recursos diseminados en la obra, su uso además intensificado y constante conduce los efectos de la parodia al límite de un teatro de lo absurdo en el que el único rasgo unificador es un elemento de ausencia o pérdida. La radicalidad de la ironía se establece aquí en la diversidad de sus usos:

a) *Distorsión y manipulación de todo contexto*. Ninguna diferencia hace que este contexto sea la biblia: “Ella —¡Polvo somos y en sopa en polvo nos convertiremos!”² la gramática: “Por lo menos deberías saber que las relaciones amorosas se clasifican según su intensidad y circunstancias en: con-dicionales, consecutivas, continuativas, disyuntivas, efectivas, dubitativas, distributivas y copulativas” (p. 464), o un diccionario: “Antona —Usted no tiene moral. El —(Consultando el Diccionario). Moral: ‘Arbol moráceo de hojas ásperas, acorazonadas y flores verdosas y cuyo fruto es la mora’” (p. 463). Tres contextos relacionados de un modo institucional al proceso de la comunicación. El sarcasmo se dirige al establecimiento de una aceptación que aquí se disputa irónicamente: biblia, “origen del verbo”; gramática, “preservación clasificatoria de las estructuras del lenguaje”; diccionario, “tesoro de la lengua”. La desacralización de todos estos atributos es la manera en que la ironía del texto desautoriza el consenso de cada uno de los contextos referidos. Es su amplificación distorsiva la que conduce al chiste.

b) *Montajes de diferentes registros comunicativos*. Su uso en el referente del diálogo reduce al absurdo el esfuerzo de la comunicación:

El (ofreciendo.) ¿Más café, querida?

Ella: Con dos terrones, por favor.

El: ¿Con crema o sin?

Ella: Eso es en las películas, mi amor.

El: ¿Qué cosa?

Ella: La crema.

El: ¿Qué crema?

Ella: La que me acabas de ofrecer.

El: ¿Yo? ¿De qué estás hablando?

Ella: De la crema.

El: ¿La crema para la cara?

Ella: ¿De qué cara? Yo no uso crema (pp. 441-442).

La comunicación deviene equívoco y concluye en una pérdida total de la relación comunicativa:

²Jorge Díaz, “El cepillo de dientes”, en *Teatro chileno contemporáneo* (México: Aguilar, 1970), p. 444. Las referencias posteriores de esta obra se citan con el número de la página en paréntesis en el artículo y siguen la misma edición.

El: Se comen los insectos dañinos.

Ella: Ya nadie cree en eso... es como las ventosas.

El: ¿Qué tiene que ver las ventosas con el jardín?

Ella: Espérate un poco... *¿De qué estábamos hablando?*

El: *No sé* (p. 443).

c) *Espontánea celeridad del diálogo*. Esto establece la vorágine de un automatismo electrónico de respuesta instantánea al estímulo. El resultado es una continuidad lógica del referente pero discontinua y absurda en su función comunicativa:

Ella: Piensa en el colesterol.

El: ¿Qué es el colesterol?

Ella: Un insecticida.

El: ¿Un insecticida? ...Pero si viene en 'shampoo.'

Ella: Si viene en 'shampoo' es para el dolor de cabeza (p. 444).

Continuidad automática del diálogo y disfunción de su potencialidad interactiva. Verdadera re-creación del dilate. El diálogo como canal de un monólogo doble.

d) *Uso ambiguo de la expresión como paralelo del carácter lúdico de la pieza*:

Ella: (Abre la revista femenina y lee) 'Sobre todo, mantenga pulcramente los dientes libres del sarro, la nicotina y las partículas de cerdo o bacalao mediante el uso constante de *la soda cáustica*. Así su novio dirá: ...'

El (Novio fascinado). ¡Tiene algo indefinible que me atrae! (p. 451).

La lectura de la revista femenina caricaturiza el juego de la ambigüedad. Lo 'indefinible', atracción del lugar común de la revista femenina de una parte (un rostro misterioso, es su sentido connotativo) y destrucción de otra del lugar común y del rostro por la soda cáustica y el tono mordaz de la ambigüedad (sentido literal). La ambigüedad dirigida a un contexto de lo serio y a otro que lo convierte en risa, como en el siguiente diálogo:

Antona: Voy a despertar a la señora.

El: Se necesitarían *las trompetas del Juicio Final*.

...

El: Haremos cualquier cosa por ti...

Antona: ¿Y consentirá su esposa?

El: Por supuesto. *Ella no dirá una sola palabra* (pp. 474-475).

En la representación de juegos creada en la obra, la señora/esposa está muerta; este hecho es conocido sólo por uno de los interlocutores, por

tanto la significación comprensiva de cada frase es absolutamente dispareja en cada personaje. El espectador/lector, atento al juego y a las formas ilusorias que crea el recurso disfruta como chiste el proceso ambiguo de este intercambio.

e) *Acumulación del refrán o de la estructura del refrán como sustituto de la espontaneidad del diálogo:*

Antona: Quien mal anda, mal acaba.

El: Al que no es duchó en bragas, las costuras lo matan.

Antona: Más vale una de varón que cien de gorrión.

El: El lechón de un mes y el pato de tres (p. 471).

Su uso repetitivo y constante (hasta quince en una serie) como si en verdad se tratara de una conversación mantenida e interesante, altera la naturaleza misma de la comunicación. Sugiere una imagen de la lengua como alcenamiento de series que pueden elegirse libre e indiscriminadamente, porque en el nivel crítico en el que se sitúa la obra lo que se cuestiona es la ausencia de sentido de tal intercambio a pesar de su abundancia mecánica y la celeridad electrónica de su instinto.

f) *Abuso extratextual.* Letras de canciones, horóscopos, cliché de la revista y el periódico, anuncios, jergas “empalagosa” como la del locutor o “mísera” como la del detective. La novedad reside en que esta extratextualidad no es ajena al diálogo, por el contrario, es el centro y su manifestación.

g) *Tergiversación de modelos o frases hechas:*

El: ¿Arma homicida?

Ella: *Transistor de alta infidelidad* (p. 480).

Distorsionado el modelo, se rompe de inmediato la convención de su uso, pero se agrega además la dimensión burlesca de sus posibilidades:

Ella: ¿Escuchas?... ¡Es la música del tiovivo! Es la hora en que empieza a girar...

Comienzan las atracciones (p. 489).

Muérdago y Mandrágora juegan al carrusel de la comunicación. Cuando éste desaparece: “no ha quedado nada del Parque de Atracciones” (p. 497), el miedo a la ausencia de una comunicación lúdica se resiste en la proclama de su invención. La posibilidad de la comunicación como divertimento no anula sin embargo la percepción de ésta como la transformación de una carencia, pero soslaya sí el recurso irónico de una alternativa que busca en el juego y el humor, la representación y la teatralidad los modos y efectos de una liberación.

La tercera obra de Jorge Díaz reveladora de esta visión negativa

sobre el acto de la comunicación comienza por establecer el dominio de una constante irónica desde la modestia autodestructiva del subtítulo "Esquema para una indagación inútil"³. Consciente, Díaz, de las limitaciones que una dramaturgia de denuncia social adquiere en el espacio de un teatro moderno, lleva los elementos referenciales de la temática social de esta pieza —la masacre de los habitantes de un basural, su exterminio en vistas a la construcción de un barrio residencial modelo— al terreno de un teatro de naturaleza poética. Técnicas, además, como la utilización de imágenes que se proyectan, el cine, la relación actor-personaje integrado al escenario de acuerdo a la necesidad del desarrollo dramático, el énfasis en el carácter actuante de los personajes y en el hecho de la actuación misma, la desnudez escénica, etc., implican el uso de innovadores recursos teatrales, especialmente de aquel teatro que aprovecha al máximo la modernidad de su desarrollo para organizar poéticamente la dimensión social que le interesa. El carácter irónico de la paradoja se sitúa nuevamente en el centro de la obra: la denuncia es la expresión de un hecho inútil en el marco de una razón puramente social; supone el esquema de una indagación inútil en cuanto es devorada por una razón de institucionalidad. Su revelación y alcance profundos es —en la obra— el compromiso de una naturaleza estética que trasciende la propia intencionalidad social y la unidimensionalidad del acontecimiento. Para viajar al centro topográfico de los hechos esta obra propone la crítica del lenguaje social. El estereotipo de la jerga periodística (retórica del olvido) y la frialdad del lenguaje estadístico (deshumanización de las cifras) son ejemplos en la pieza de usos de un lenguaje social que no sólo oculta la realidad de los hechos sino que expone además la sordidez de un proceso de incomunicación común en la obra de Díaz. El proceso de la ironía también indica aquí una forma de negatividad. Supone el cuestionamiento del propio teatro que se está creando. Rechazo al teatro convencional de denuncia social si esta indagación no está precedida por una crítica del lenguaje social en uso y por una reinventiva de los recursos del teatro moderno.

La recurrencia del elemento irónico y su utilización como un recurso cuyo funcionamiento revela la familiaridad de quien maneja conscientemente tanto los dominios de sus posibilidades artísticas como el conocimiento interno de un concepto estético son los que permiten proponer el estudio de la obra dramática de Jorge Díaz dentro de las coordenadas que una dramaturgia de la ironía sobre la incomunicación

³Jorge Díaz, *Topografía de un desnudo: esquema para una indagación inútil* (Santiago, Chile: Editorial Santiago, 1967).

inicia en el desarrollo del teatro moderno hispanoamericano. La elaboración de motivaciones artísticas como las del drama de una comunicación imposible, la abundancia de una información blanca e inútil y el transcurso de un 'diálogo' de ruidos y monólogos en las obras *El cepillo de dientes*, *Topografía de un desnudo* y *El génesis fue mañana* sorprende a la obra de Díaz en el centro de una preocupación y un malestar postmodernos. Era de la información, la expansión tecnológica de la comunicación supone la creación de redes, satélites, computadores que buscan en la celeridad y desplazamiento de una comunicación instantánea-global la obsesiva realización de una acústica de la integración y no obstante, el arte moderno visualiza el movimiento del signo en el vértigo de una fragmentación recuperable sólo desde su ejercicio crítico como también desde su centro originario, el silencio. Contradictorias obsesiones, a medida que más se extiende el desarrollo tecnológico de la comunicación con mayor insistencia el artista de la modernidad convocará la advertencia de una paradoja: el expansivo desborde tecnológico de la información acentúa la ausencia del hecho comunicativo como proceso de significación, expone además la ruptura y pérdida de un circuito de relaciones profundas y significativas en el acto de comunicar. La contestación al cruce de esta contradicción reside —en la obra de Díaz— en la elección de una estética de la ironía como la urgencia de un discurso que da relieve a uno de los fundamentos esenciales de este recurso; la desprovisión del acto o la negación del intento de aprehensión del mismo resalta contrastivo en el constante uso, mención y sobreabundancia de sí. La ironía en su vertiente más cáustica de realización: la paradoja.

La persistente dinámica de la ironía en las tres obras estudiadas de Jorge Díaz junto a una funcionalidad que cristaliza la visión crítica del proceso comunicativo moderno trasciende la comprensión del uso irónico como exclusiva figura de lenguaje o recurso literario. Su utilización coherente y elaborada comporta en verdad implicaciones semejantes a las que en términos de una visión estética desarrollara Kierkegaard⁴ como modo de un concepto: una forma de negatividad absoluta e infinita cuyo uso revela el intento destructivo de una actualidad histórica cuando ésta ha perdido vigencia y por tanto deviene ajena y separada de nuestra circunstancia y comprensión. El teatro de Jorge Díaz al tiempo que constituye una fenomenología de sí se manifiesta como un hecho artístico de profunda significación en cuanto visión crítica de la modernidad social y percepción de sus contradicciones.

⁴Soren Kierkegaard, *The Concept of Irony: With Constant Reference to Socrates* (London: Collins, 1966).