

Hacia rutas inefables: una lectura sobre *La orgástula*, de Jorge Díaz, desde el teatro sagrado

Towards ineffable routes: a reading of *La orgástula*, by Jorge Díaz, from the sacred theater

Constanza Chacón Arancibia¹

constanza.chaconarancibia@gmail.com

Resumen:

En el presente ensayo, me propongo analizar y reflexionar en torno a la obra *La orgástula* (1969), escrita por el renombrado dramaturgo chileno Jorge Díaz, desde un enfoque del teatro sagrado. A lo largo del artículo, se intentará demostrar que, mediante el tratamiento simbólico y la inventiva de la palabra, la obra expone el tránsito de los cuerpos hacia rutas no solo desconocidas, sino indecibles, en una ceremonia marcada por el ritual y el sacrificio. Lo antes mencionado, se hará reconocible en la puesta en juego de la obra, esto es, en el tratamiento de los colores, de los sonidos y del silencio, en la configuración de la pareja, las monjas y el coro, en el acto sexual dionisiaco, la comunión y la metateatralidad. Todo lo anterior, plantearía la posibilidad de acceder a una realidad extracotidiana y a una vinculación de la humanidad con el misterioso mundo que ha quedado oculto tras las vendas.

Palabras Clave: Jorge Díaz; literatura chilena; teatro sagrado; liminalidad ritual; *La orgástula*.

Abstract:

In this research, I propose to analyse and reflect on the play *La orgástula* (1969), written by the renowned Chilean playwright Jorge Díaz, from a sacred theatre approach. Throughout the article, an attempt will be made to show that, through the symbolic treatment and inventiveness of the word, the work exposes the transit of bodies towards routes that are not only unknown, but also unspeakable, in a ceremony marked by ritual and sacrifice. The aforementioned will become recognizable in the progress of the play, that is, in the treatment of colours, sounds and silence, in the configuration of the couple, the nuns and the choir, in the Dionysian sexual act, communion and meta theatricality. All of the above would raise the possibility of accessing an extra-everyday reality and a link between humanity and the mysterious world that has been hidden behind the bandages.

Keywords: Jorge Díaz; Chilean literature; sacred theatre; ritual liminality; *La orgástula*.

Recibido: 06/09/2021. **Aceptado:** 07/03/2022

¹ Profesora de Castellano y Licenciada en Educación. Estudiante de Magíster en Literatura Chilena e Hispanoamericana, Universidad de Playa Ancha.

“HOMBRE.- La orgástula...
 MUJER.- ¿Sei todio?...
 HOMBRE.- La orgástula... Cucha tu ménsula...
 MUJER.- Espagia... espagia...
 HOMBRE.- ¿Sa?...
 MUJER.- Sa...”
 (Jorge Díaz).

Caminos poco transitados

Apenas se abre el telón, asistimos a una blancura abismante que se empasta en una especie de cámara de vacío, silenciosa y en cuyo centro se sitúa de pie y en primer plano un gran cuerpo bicéfalo, que no revela sus anatomías, sino solo las voces de un hombre y una mujer, unidos por una envoltura de anchas vendas. Al fondo del escenario, un niño vestido del mismo blanco observará inmóvil todo lo que ocurra, hasta que, hacia el final, se levantará para extraer los últimos vendajes que estarán teñidos de rojo sangre, mientras se escuchan las letanías gregorianas de voces y de monjas también blancas. Como se advierte, en principio, la obra está investida de una expresividad ceremonial, de impronta litúrgica, toda vez que notamos la presencia de una fuerte carga simbólica y ritual, que va insinuando/revelando situaciones y significaciones, en lugar de la habitual comunicación verbal lógica-racional.

La orgástula, es una pieza breve, escrita en diciembre de 1969 por el afamado y prolífico dramaturgo chileno Jorge Díaz (1930-2007) en la ciudad de Madrid, España². Hasta lo que se ha podido pesquisar, la obra dramática habría sido publicada el primero de septiembre de 1970, aunque el texto indica la fecha: enero de 1970, en la destacada revista *Latin American Theatre Review*, del Center of Latin American Studies, Universidad de Kansas, Estados Unidos. Más tarde, en 1972, sería estrenada (se podría suponer que solo se leyó, según explicaría después el dramaturgo) en la Universidad de Indiana, EE.UU., por The Latin American Student Association. Décadas después, sería publicada en una antología chilena, figurando su nombre en el mismísimo título del libro: *La orgástula y otros actos inconfesables* (2000), cuyas obras serían recogidas personalmente por el autor³. Del mismo modo, volvería a circular en la antología chilena: *Obras breves. Actos inciertos* (2017), editada por María Teresa Salinas y Paulo Olivares.⁴

A lo anterior, se hace fundamental agregar las palabras del mismo creador de *El cepillo de dientes*, en una entrevista realizada por María Magdalena Robles, en la ciudad de Valladolid, el 30 de junio de 2003:

2 Tal como relata el autor: “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)” (como se citó en Parola, 2010).

3 Hay que advertir que, en el presente artículo, se trabajará con dicho texto: Díaz, Jorge. (2000). *La orgástula y otros Actos Inconfesables: Antología de Teatro Breve*. Santiago de Chile: Ril Editores.

4 Salinas, María. y Olivares, Paulo. (eds). (2017). *Obras breves. Actos inciertos*. Santiago de Chile: Ril Editores.

La orgástula es un experimento curioso. Es una obra que yo escribo para EE.UU. (hicimos una gira con una actriz chilena que se llama Magdalena Aguirre). Pero, era una obra que solamente la podíamos leer, no la podíamos memorizar, porque estaba escrita con fonemas y palabras inventadas. Era imposible memorizarla, entonces la leíamos. . . Esta obra, curiosamente, que yo sepa, no se ha representado nunca, simplemente se ha impreso, ha sido publicada y ha sido leída como la leíamos. (Robles, 2015, p. 557)⁵

La orgástula, si bien fuera escrita en Madrid, tiene muchas cualidades y recursos que el autor ya había incubado en Chile, recuérdese que Díaz se formó en el Teatro ICTUS (1958 a 1964), un grupo experimental que marcó la escena teatral chilena, por lo que se hace fundamental comprender este contexto. Dicho sea de paso, Díaz expresaba que “el teatro en España. . . era un teatro atrasado totalmente” (Robles, 2015, p. 553), entre otras cosas por la censura franquista, mientras que en Chile había mayor creatividad, en parte por la influencia de las vanguardias europeas, sin embargo, si bien dice que “El trabajo teatral era mucho más interesante en Santiago de Chile. . . vivía menos, estaba mucho más reprimido que en Madrid” (Robles, 2015, p. 554).

En esta línea, habría que señalar que, por esos años, Chile era una sociedad convulsa⁶ y, del mismo modo, el teatro chileno también se habría visto envuelto en una crisis, la que terminaría transformando significativamente el panorama teatral, en parte, gracias a los grupos universitarios que buscaban romper los cánones tradicionales (Piña, 2004, p. 15). Por un lado, el teatro se desarrollaría de la mano de la renovación de las propuestas estéticas, como resultado de las búsquedas expresivas y de la experimentación escénica, entre ellas, la ruptura del realismo, la “desicologización de los personajes, fragmentación narrativa que evitaba la linealidad, fracturación de la verbalidad, amplia y libre propuesta escénica y de movimientos” (Piña, 2004, p. 16), elementos que, por cierto, están muy presentes en *La orgástula*: el rechazo a la materialidad mimética, la desaparición del personaje, que aquí se presenta como un cuerpo desde el que emergen dos voces, una obra breve, sin actos, una palabra-acción, desarticulada, y una puesta en juego que rompe con la clásica disposición del drama moderno. Por otro lado, el teatro de este periodo se vio fuertemente afectado por la contingencia político-social. En esta dirección, si bien gran parte de las obras del dramaturgo tienen este sustrato, como ya ha tratado extensamente la crítica académica⁷, me parece que *La orgástula* es una obra que, de alguna manera, se des-enmarca de lo último, lo que el mismo Díaz sostenía, a propósito de la obra:

A todos los escritores que nos hemos sentido contagiados por la parte ideológica y testimonial, llega un momento que eso termina por saturar, cansar y a uno le da la impresión de que está repitiendo tópicos ajenos. Se produce en ese momento una sensación de hastío con respecto a la escritura. (Robles, 2015, p. 557)

5 Debido a estas condiciones, es que la obra dramática será analizada como material literario.

6 Con justa razón, esta década de los sesenta “ha sido catalogada por varios historiadores como una Bisagra Histórica de alta efervescencia social producto de los acontecimientos internacionales bajo el contexto de la guerra fría en donde Chile y Latinoamérica se vieron profundamente involucrados” (Wallfiguer, 2018, p. 102-103).

7 Tal como dice Parola: “La estética dramática de Jorge Díaz está regida por un principio revolucionario: la idea de destruir las bases de la sociedad burguesa, fuente de injusticias y degradación humana, para luego construir, sobre esos desechos y basuras, una nueva sociedad y un nuevo hombre” (2010, p. 368). Véase también: Oyarzún, Carolina. (2004). (Ed.). *Colección de Ensayos Críticos*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, libro elaborado a partir de distintos estudiosos de la obra de Díaz, entre ellos: Cedomil Goic, Eduardo Guerrero, Carola Oyarzún, Juan Andrés Piña, Sara Rojo y George Woodyard.

Por lo mismo, pienso que la obra puede ser leída desde un nuevo enfoque. Para alcanzar este propósito, revisemos primero el estado del arte sobre dichas cuestiones. Hay que partir señalando, que aun cuando la obra tiene en su haber cinco décadas, al parecer, no ha suscitado mayores investigaciones académicas que la aborden como objeto de estudio, menos desde el enfoque que aquí se propone, tal vez, por el mismo hecho que señala Peter Brook en *El espacio vacío* (2012), respecto al quehacer teatral: “En el teatro evitamos con timidez lo sagrado porque no sabemos qué podría ser: únicamente comprendemos que lo que se llama sagrado nos ha traicionado” (p. 68).

Aun así, es preciso señalar que, entre los trabajos, se cuenta con la abultada tesis doctoral de la ya citada María Robles “Entre dos orillas: Jorge Díaz (1930-2007). Una aproximación a su obra dramática” (2015), quien, en tan solo un par de páginas, sostiene que la obra trata de las relaciones desgastadas entre una pareja adulta que parece llevar a cabo un acto sexual, de ahí que sitúe el eje temático amor/violencia; a su vez, la autora enfatiza en la “desintegración total del lenguaje” (p. 165), tildándolo como una especie de “antidiálogo” (p. 165) que ha llegado a convertirse “en un residuo que no significa apenas nada” (p. 167), al estilo del dadaísmo. De todas maneras, me interesa quedarme con una idea de la autora: “Una palabra no alcanzará sentido completo hasta que cada individuo no le otorgue un significado que traspase los límites del referente. . . hasta que cada uno no la recubra de una experiencia personal” (p. 167). Puede ser que, uno podría aventurar, el hecho de que el dramaturgo no entregase significaciones acabadas tenía por intención interpelar al lector/espectador a descifrar los signos presentados y/o actualizar su sentido.

Sumado a lo anterior, Nora Parola Leconte, cuando analiza el Teatro de vanguardia en América Latina (2010), particularmente en Chile, se refiere a que la obra producida por Díaz en los años sesenta, subrayando *La orgástula*, se encuadra en la vanguardia del absurdo, siendo su tema predominante el absurdo de la comunicación humana. Sobre su especificidad dice: “La incomunicación del lenguaje debido a la limitación que el medio impone sobre la condición humana es evidente en *La orgástula*. . . [la que] se centra en la búsqueda de una expresión auténtica de la condición humana” (p. 368). Desde esta primera premisa, la autora además traza otras relaciones entre la pieza y el dadaísmo, adjetivándola como una obra que sufre de un nihilismo radical, entre la pieza y el teatro de la crueldad, predicado por Artaud, por la violencia y crueldad ligada al amor y entre la pieza y el distanciamiento brechtiano, por romper la ilusión verista del teatro tradicional (p. 368), aspectos sobre la obra dramática que se repiten en los trabajos críticos.

Desde una perspectiva diferente, se halla un breve trabajo muy iluminador respecto a la materia que nos convoca, el que de una u otra forma, se ha convertido en un piso analítico sobre el cual se erige este trabajo de investigación. Me refiero al prólogo escrito por Eduardo Thomas, “Jorge Díaz: poética del misterio y del amor”, publicado en *La orgástula y otros actos inconfesables* (2000), cuando el dramaturgo todavía estaba vivo. En este apartado, Thomas marca un primer acercamiento entre la escritura de Díaz y la tendencia de índole vanguardista del teatro sagrado, tomando como propuesta teórica lo planteado por Christopher Innes, de quien se dará parte enseguida. Me interesa destacar que el autor del prólogo sostiene que el teatro de Díaz tiene un carácter ceremonial, en tanto propone un “rito propiciador de la comunicación” (p. 12). En este sentido, argumenta que “Más allá de la belleza del espectáculo ceremonial, la recuperación de mitos y rituales primitivos en el arte escénico se relaciona con la función de ‘salvación existencial’” (p. 12), lo que le permitiría al “alienado habitante de la urbe moderna” (p. 12) descubrir modos de relacionarse con el mundo que han ido quedado en el olvido, como también volver “a encontrarse con

experiencias originarias que se encuentran latentes en estratos muy profundos de su ser. (p. 12). Con estas ideas en mente, Thomas llegaría a sostener

que el teatro, para nuestro dramaturgo, tiene por finalidad provocar en el espectador la disposición para la percepción del mundo como presencia y misterio. Las diversas formas de rupturas discursivas, propiciarían en el receptor la actitud espiritual de recogimiento. . . necesaria para acceder a una relación ontológicamente profunda con la realidad. . . (p. 14)

Otro elemento que me interesa subrayar, siguiendo esta ruta teórica planteada por Thomas, son las referencias de lo que Christopher Innes establecía como teatro sagrado, tomando como punto de partida el concepto acuñado por Antonin Artaud en su obra *El teatro sagrado: el ritual y la vanguardia* (1992). En un intento por definir dicha estética, sostendría que los lineamientos generales de los distintos movimientos aunados en esta corriente se traducirían en aquellas

obras imagísticas y cuasi religiosas o sicodramas: obras que representan arquetipos o sueños y emplean estructuras ritualistas, sustituyen la comunicación verbal por símbolos visuales y pautas de sonidos, o dependen de una extrema participación del público en un intento por despertar respuestas subliminales, basándose en el subconsciente. (p. 14)

De este modo, dicho teatro sagrado, en un sentido amplio, abrazaría un arte dramático y escénico provisto de componentes oníricos, simbólicos, arquetípicos, rituales y ceremoniales que, subordinando la verbalidad, como medio comunicante, instalarían un lugar preferente para los símbolos visuales y las pautas de sonido o silencio, con el fin de suscitar el encuentro de los lectores/espectadores con experiencias que se encuentran solapadas en lo más íntimo de la condición humana y la realidad.

Por lo tanto, si bien las reflexiones académicas sobre *La orgástula* son escasas, pienso que las presuposiciones de Thomas y, por cierto, la exposición teórica que establece Innes sobre el teatro sagrado, lo que se irá ampliando según sea pertinente, son claves interesantes que serán puntos de partida esenciales a la hora del análisis. Junto con lo anterior, se irán incorporando los postulados de diversos teóricos acerca de esta corriente artística, con la finalidad de abordar la obra desde múltiples juicios acerca de lo que se ha ido estableciendo como teatro sagrado, entre otros, cabe mencionar a Richard Schechner, Peter Brook y Antonin Artaud.

Ahora bien, ¿por qué, pensaría el lector de este trabajo, debiera ser rescatada esta arista del teatro sagrado, frente a otras propuestas más evidentes como, por ejemplo, el teatro del absurdo o bien el influjo beckettiano o ionesquiano? En primer lugar, porque los elementos referentes a lo religioso y de ahí lo ceremonial, ritual y simbólico, han atravesado la obra de Díaz, tal como él indica: “Yo creo que en todas las obras hay reminiscencias religiosas. Evidentemente, que en muchos casos son referencias sarcásticas, irónicas o frases religiosas distorsionadas” (Robles, 2015, p. 552) lo que respondería a su estricta formación católica y teológica, “Sin embargo, [dice] la aparición constante de esos símbolos o de esos conceptos católicos indican, sin duda, una situación no resuelta en lo religioso” (Robles,

2015, p. 552). Por ejemplo, argumenta el mismo dramaturgo, esto se ve reflejado en obras como *No sólo del pan muere el hombre*, la primera versión del *Esplendor carnal de la ceniza* que llevaba por nombre *Mata a tu prójimo como a ti mismo*, o una obra que se llamaba *Amaos los unos sobre los otros*, entre otras. Por lo mismo, leer *La orgástula* considerando este sustrato religioso del autor, sería interesante, para ver así, qué elementos de la obra acusan, de cierta forma, la instrucción recibida por el mismo hombre de teatro en cuanto a liturgia, simbología, estructuras ritualistas, etc., como apuntaría Innes más arriba.

Segundo, porque si bien es cierto que “Las influencias del absurdo y del existencialismo están presentes en los dramas. . . de Jorge Díaz [en los que] pueden encontrarse reminiscencias del teatro de Beckett” (Rabassó y Rabassó, 2010, p. 335) y de Eugène Ionesco, como la incomunicación, la ruptura del lenguaje, la violencia, la parodia social, el individualismo, etc., también sigue siendo cierto que la naturaleza de la obra evidencia otras cualidades que escapan a esta categoría del Absurdo y que bien podrían ser explicadas desde el enfoque que aquí se propone, esto es, cualidades como el empleo de estas pautas ritualistas, cuasi religiosas, la sustitución de la comunicación por símbolos y/o sonidos, etc., tal como se señalaba antes y como se buscará demostrar en detalle.

Sumado a ello, lo anterior nos permite ir más allá de las meras categorizaciones de la obra dentro del Teatro del Absurdo, lo que, por cierto, le generaba apatía al mismo Díaz: “Tener que tocar otra vez -aunque sea tangencialmente- el tema del ‘Teatro del Absurdo’ me produce un cansancio que apenas puedo disimular” (2001, p. 6), o como también señalaba en otra entrevista:

con respecto al teatro del absurdo, la idea del absurdo y del sinsentido no se ajusta a lo que yo siento, porque aún las cosas más disparatadas apuntan hacia algo. Y muchos dramaturgos clasificados dentro del absurdo en América Latina también se rebelan contra esta clasificación. . . La palabra de teatro del absurdo no es ni siquiera latinoamericana, ni hispánica. (Robles, 2015, p. 547-48)

En vista de lo anterior, cabría preguntarse si *La orgástula* ¿podría ser leída como una obra que participa de ciertos elementos del teatro sagrado?, en este sentido, ¿mediante qué dispositivos estéticos quedaría evidenciado lo anterior? y ¿cuál sería el propósito que perseguiría una puesta en juego como aquella? En el marco de estas cuestiones que al parecer han quedado pendientes y que son necesarias para atender a la topografía de la obra en todas sus dimensiones, me parece que es dable proponer que *La orgástula* es una obra que participa de una serie de características de lo que se ha ido denominando teatro sagrado, según lo definido por Innes en el texto ya citado. Desde esta perspectiva, se hace posible reconocer en la obra diversos recursos que coquetean con dicho teatro, entre ellos, el tratamiento de los colores, los silencios, las acciones que se instalan como zona liminar entre un estado y otro, que marcan la pauta para el acceso a lo desconocido, las oraciones litúrgicas a modo de ritual, que acompañan el pasaje de estos candidatos hacia un mundo inefable, el sacrificio del cuerpo como forma para acceder a un más allá, el sacrificio de la palabra inexpugnable, resultante de la imposibilidad de pronunciar aquello que escapa a nuestros sentidos y, por tanto, la inventiva de una palabra que se acerca a un significado mayor, el acto sexual que permite la comunión a través de un acto de amor entre actores y público y la metateatralidad como formas posibilitadoras de la revelación.

Con todo, no pretendo imponer a la obra esta tendencia, cual camisa de fuerza, sino que, por el contrario, busco establecer su propia configuración, desde una lectura que contempla otros elementos que no estaban en juego, pero que me parecen indispensables para la reflexión. De todos modos, creo que sería estimulante proseguir con los esfuerzos de Brook, los que pueden prestar sentido y aliento a nuestro propio estudio: “si existe todavía, mediante el teatro, la necesidad de un verdadero contacto con una invisibilidad sagrada, han de ser examinados de nuevo todos los posibles vehículos” (2012, p. 69). En esta línea, me aventuraré en el análisis de las condiciones que hacen permisible su percepción, esto es, aquello que hay de “invisible” y sagrado en *La orgástula*, por medio de los elementos antes mencionados, siguiendo algunas herramientas metodológicas propuestas por Michel Vinaver en el capítulo Escrituras dramáticas: método para abordar el texto teatral de la Antología de Teorías Teatrales. *El aporte reciente a la investigación en Francia* (2015).

Ahora bien, es preciso recalcar que el presente artículo es una propuesta de lectura. Sin embargo, debe advertirse que aquí no se busca llegar a sitios tan lejanos como los propuestos por Stanley Fish, quien postulaba que en la obra misma no hay absolutamente nada y que es el lector (o en este caso el crítico) quien hace la obra, como tampoco a la acentuación del aspecto sensorial y hedonista del lector (o crítico) desde la *jouissance* que proponía Roland Barthes, puesto que no se pretende exagerar el potencial polisémico ni subjetivista de la obra, sino que más bien, a partir de los códigos de la, llamémosla así, *performance* ritual de *La orgástula*, se intenta interpretar, dilucidar y actualizar su sentido. Junto con ello, esta propuesta de lectura podría ampliar el mapa en el que se inserta Díaz, toda vez que resulta interesante situar la obra en un espacio donde las “performances de ritualidad” se han erigido como elementos modeladores en las culturas latinoamericanas⁸.

Rumbo a lo (in)decible: símbolo y palabra

Desde el primer y hasta el último momento, presenciaremos la exhibición del blanco, como un destello brillante e intenso que atraviesa la obra. Este color, no solo estará presente en los objetos concretos, sino en las voces y, de alguna manera, también tendrá eco en el silencio. Así, impregnará cada rincón: “*Todo el escenario es blanco. No se nota siquiera la unión de la panorámica y el piso que también es blanco*” (Díaz, 2000, p. 61), se evidenciará en la vestimenta del niño, “*de unos seis años vestido enteramente de blanco*” (Díaz, 2000, p. 61), como también en el vestuario de dos monjas “*vestidas enteramente de blanco con tocas de grandes alas*” (Díaz, 2000, p. 65), del mismo modo, aunque las vendas que envuelven a la pareja no son descritas con este color, sí se alude a “*una gruesa momia*” (Díaz, 2000, p. 61), cuyos vendajes, habitualmente, se han representado con el blanco. Asimismo, se introduce un coro “*de voces blancas muy lejano*” (Díaz, 2000, p. 65), ejercicio retórico cercano a la figura de la sinestesia que viene a reforzar la impresión de esta tonalidad albina. Esto último,

8 Algunos trabajos críticos adyacentes al tema en cuestión son los de Fajardo, Diógenes. (1981, Julio-diciembre). Aspecto mítico-ritual en dos obras de Jorge Díaz”. *Texto Crítico* (7)22-23, 310-23. Recuperado de <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/7011/19812223P310.pdf;jsessionid=7687CD9C6795C1F63AB0F8C0D4D661C0?sequence=2>. Me interesa destacar que el mismo autor, Diógenes Fajardo, comienza su artículo indicando que la crítica ha hecho notar el carácter mítico-ritual de algunas de sus piezas, dejando escrita la referencia a la que alude, que aquí reproducimos, aunque no hemos podido dar con el texto original: “George W. Woodyard, “Jorge Díaz and the Liturgy of Violence” in *Dramatists in Revolt: The New Latin American Theatre*, ed. Leon F. Lyday and George W. Woodyard (Austin: U. of Texas Press, 1976), pp. 59-76.” (Diógenes, 1981, p. 310). Otro documento que vale la pena mencionar, aunque tampoco lo hemos podido conseguir, es el siguiente: Quackenbush, Howard. (1983). “Jorge Díaz, la desmitificación religiosa y el culto a la vida.” Estreno. (9)2, 9-12. Como se aprecia, *a priori*, en estas referencias, las categorías de lo mítico-ritual, lo litúrgico y lo religioso, han estado presente en la obra de Díaz, y así lo ha visualizado la crítica, sin embargo, no se han vuelto a retomar estas cuestiones, si uno revisa las fechas, excepto por Eduardo Thomas.

se relaciona con lo que planteaba Innes sobre algunas raíces del simbolismo en el teatro sagrado, el que proponía un “intento por encontrar algunas ‘correspondencias’ simbólicas entre colores y sonidos, lo que hizo presentar puestas en escena cinestésicas de múltiples niveles” (Díaz, 2000, p. 27).

El reputado teórico de los símbolos, Jean Chevalier, se ha referido extensamente en su *Diccionario de los símbolos* (1986) al blanco, advirtiendo que el empleo ritual de este, ha surgido a partir de una premisa fundamental en todas las culturas humanas, esto es, el valor límite entre oeste/este, muerte/renacimiento, ausencia/presencia, es decir, el estado entre “las dos caras de lo sagrado” (p. 190); por tanto, el blanco sería el color de “ese momento de vacío total entre noche y día, [en el que] el mundo onírico recubre toda realidad: el ser está entonces inhibido, suspendido en una blancura hueca y pasiva” (p. 191). Lo anterior, me parece muy iluminador respecto a la fase liminar en la que, según interpreto, transcurre toda la acción. Veamos.

Richard Schechner, en su obra *Estudios de la representación: Una introducción* (2012), particularmente, en el apartado “Los rituales como representaciones liminares”, indicaba que la fase más importante de los rituales⁹, era la liminar, en tanto “se realiza el verdadero trabajo de los ritos de pasaje. . . [pues] ocurren transiciones y transformaciones” (p. 114). A partir de esto, lo sucedido en el escenario, podría interpretarse como un momento ritual que revela el estado de tránsito de los personajes, primero hacia la muerte y luego hacia la transformación, que podría entenderse como un posible retorno al ser, lo que, claro, queda fuera de la representación; en otras palabras, lo sucedido en el escenario/umbral podría considerarse como el rito de pasaje hacia senderos no conocidos... todo aquello armonizado con las letanías gregorianas que acompañan este cruce, en una cámara pálida de tiempo suspendido.

Siguiendo esta línea, es interesante pensar que esta especie de sudario blanco que envuelve a la pareja, o a este sujeto ritual, probablemente simbolice el “color del candidato, es decir de aquel que va a cambiar de condición. . . color del pasaje -considerado éste en el sentido ritual- por el cual se operan las mutaciones del ser. . . de partida hacia la muerte” (Chevalier, 1986, pp. 189-191). Por lo tanto, considero que el blanco acusa una atmósfera ceremonial, en la que estos entes liminares están *ad portas* del sacrificio y la muerte, todo lo anterior, en un medio simbólico de clave onírica, en tanto las imágenes no corresponden a una representación mimética de la realidad y sí a un posible mundo de los sueños.

Respecto a este último punto, Innes, en su esfuerzo por encontrar un *leitmotiv* predominante entre las diversas escrituras que orbitaban en lo sagrado, señalaba que una de las facetas básicas de este teatro era “la exploración de estados oníricos o los niveles instintivos y subconsciente de la sique, y un enfoque casi religioso en el mito y la magia, la experimentación con pautas rituales y ritualistas de actuación” (1992, p. 11), lo que se corresponde con la intención de Díaz, de escribir una obra “sumergida en un clima onírico” (1970, p. 76), preñado de un ambiente ritualista, como se irá argumentando. De esta suerte, el espacio desconocido que se revela aquí como imagen/sueño se correspondería con el “teatro de lo invisible-hecho-visible”, siguiendo a Brook (2012, p. 61), lo que permitiría un acerca-

9 Respecto a las fases, Schechner se toma de la clasificación del etnógrafo y folclorista francés Van Gennep, quien observó en su obra *Los ritos de paso* (1908; inglés 1960), que los ritos de pasaje se constituían en tres fases: la preliminar, la liminar y la posliminar.

miento por parte del lector/espectador a aquello que queda fuera de la intelección humana, pues, “Todos sabemos que la mayor parte de la vida escapa a nuestros sentidos” (2012, p. 61)¹⁰.

Del mismo modo en que interpreto el lenguaje de Díaz en *La orgástula*, Innes invitaba a comprender el lenguaje escénico de Alfred Jarry¹¹, como uno “que libera la imaginación. . . [y que] ofrece otro universo en el que todo es posible. . . [obligando] a cada espectador a imaginar. . . [su realidad] propia” (1992, p. 35), siendo su finalidad, la de “producir una caracterización sicomágica, realidades oníricas y una estructura destinada a provocar una dislocación alucinatoria.” (1992, p. 141), lo que puede ser perfectamente aplicable a la obra, toda vez que el símbolo y la palabra permiten explorar rutas inefables, dislocadoras de la realidad, más aún, si se recuerda que el mismo dramaturgo chileno declaraba que “Quizás la poesía surrealista y Jarry son los que han dejado más cicatrices en mi cuerpo” (2001, p. 8). Como puede advertirse, sale a flote la inventiva imaginaria, el espacio onírico y el surrealismo¹², aspectos que contribuyen a generar una atmósfera que termina por torcer las ideas fácilmente convenidas por la sociedad o que, por lo menos, pone en tensión el automatismo al que nos lleva el esquema rutinario y la pesadez de la existencia.

Por otra parte, el silencio se configura como una herramienta que, en cierta medida, se integra armónicamente con el blanco. Al comienzo, las cortinas se abren y no hay música o sonido que acompañe la imagen, tampoco palabra que irrumpa, sí se irán apreciando ciertos ruidos, que marcarán la situación inicial: “*Durante largo rato el hombre y la mujer emiten toda clase de pequeños sonidos, gemidos, ronquidos, gargarismos, suspiros, risitas, y cualquiera otra forma de sonidos guturales.*” (Díaz, 2000, p. 61); lo anterior, sugiere el rito del acto sexual, el que envolverá al lector/espectador y lo invitará a un trance erótico y a una comunión, como se verá más adelante. Igualmente, tras la muerte de estos cuerpos, el silencio se hará protagonista para dar paso al momento de la revelación:

(La mujer lanza un grito espantoso. Un larguísimo silencio. El niño fascinado se levanta muy lentamente y camina desde el fondo acercándose a la pareja vendada. Un silencio.

Ahora el niño empieza a deshacer los vendajes en el más completo silencio. Todo parece metido en una cámara de vacío donde ni los pasos producen ruido alguno). (Díaz, 2000, p. 65)

Como se va advirtiendo, pienso que el blanco se expresaría, hasta cierto punto, en el silencio. Lo anterior, cobra sentido cuando se traen a colación las ideas del pintor vanguardista, Wassily Kandinsky, en tanto sostenía que “El blanco actúa sobre nuestra alma como

10 Hay que aclarar que el texto de Brook invita al actor/actriz a que sea sincero/a a la hora de ocupar el escenario o el espacio vacío, evitando así las interpretaciones banales; ese sería el sentido sagrado de la actuación. No obstante, hay una serie de elementos que, si bien apuntan a otras cuestiones, pueden servir como herramientas análogas al estudio que nos hemos propuesto emprender.

11 En particular, su trilogía del Ubu roi.

12 Por surrealismo, hacemos alusión a lo que resume María Victoria Reyzábal en su *Diccionario de términos literarios II (o-z)* (1998), quien, entre otras cosas, señala que este movimiento artístico y literario “exalta el papel del subconsciente, destacando sueños, fantasías y magia” (Reyzábal, 1998, p. 74); entre sus formas estéticas, se halla “la transcripción de los sueños, la asociación libre de ideas o imágenes”. (Reyzábal, 1998, p. 74). Por consiguiente, es posible advertir en la obra algunos guiños a un surrealismo más tardío, en cuanto a la inventiva imaginaria del lenguaje y a los actos mismos de los personajes, lo que se abordará más adelante.

el silencio absoluto” (como se citó en Chevalier, 1986, p. 190). En esta misma dirección, el francés agregaba que el símbolo del silencio “es un prelude de apertura a la revelación. . . abre un pasaje. . . envuelve los grandes acontecimientos. . . es una gran ceremonia” (1986, p. 947). Con base en esta conexión, pienso que tanto el blanco como el silencio, se corresponden constitutivamente como elementos esenciales en el acto litúrgico, dado que marcan las pautas rituales que conducirán el sacrificio y, por tanto, dotan a la atmósfera ceremonial con las claves de entrada para acceder a la otra orilla.

Bajo este mismo enfoque, Davide Carnevali en *Forma dramática y representación del mundo: en el teatro europeo contemporáneo* (2017), señalaba que, en ocasiones, “se necesita el silencio de la palabra para llegar a la esencia de las cosas” (p. 260), en este sentido, invitaba a pensar “en lo fundamental que es, en la cultura judía, un evento como la pérdida de las vocales del Tetragrámaton, a saber, la imposibilidad de pronunciar el nombre de Dios” (p. 260). Así, el silencio comunicaría tanto como la palabra, por ello, en este caso, el mismo podría considerarse como un camino de contemplación que no consiste en la mera espera del devenir, sino que en la intuición comprensiva de ciertas situaciones que escapan a la expresión verbal, última que terminaría por pervertir el concierto. Entonces, me parece que el blanco se erige como el indicio del trance hacia la muerte, y el silencio, como el conductor que guía a la revelación del sacrificio.

Desde el otro ángulo, ahora, el rojo se constituye como el color opuesto, que se corresponde con la sangre derramada que trae consigo la muerte, proceso que será asistido, por una parte, mediante las voces de las monjas, figuras simbólicas que acentúan la idea del rito de cariz religioso y, por otra, por el coro, arquetipo predramático, siguiendo a Hans Lehmann en *Tragedia y teatro dramático* (2017), que eleva los cantos fúnebres, hasta que se cierran las cortinas. Pero este color de la muerte no solo ingresa en el desenlace, en el momento de la revelación de este sacrificio, sino que se incorpora desde el comienzo, a través del epígrafe, que viene adelantando esta experiencia trágica: “Lo primero que recuerdo son los sonidos y un color; el color de la sangre.’ (Francis Bacon)” (Díaz, 2000, p. 59). Respecto a lo anterior, Chevalier sostiene, entre varias perspectivas culturales, que el rojo es el color “del conocimiento esotérico. . . No es lícitamente visible más que en el curso de la muerte iniciática, en la que toma un valor sacramental” (1986, p. 888). Como puede notarse, el rojo de la sangre podría interpretarse, desde una perspectiva, como el acceso de estos candidatos a nuevos horizontes desconocidos, siendo la muerte, el rito sacrificial para acceder a experiencias misteriosas que componen los trazos de la condición humana. El mismo Díaz se expresaría respecto a este punto, señalando que su quehacer como creador, conllevaba

rechazar todo lo que nos impide acercarnos *con respeto* al misterio, a lo inexpresado, a la inefable dignidad del hombre, a la magia de su densidad, a los mundos desconocidos por todos e intuitos por pocos, acercarnos con respeto *al nudo de lo inexpresable* que es el corazón de los demás. (como se citó en Thomas, 2000, p. 13)

Así, a través de la exploración simbólica, el sacrificio y la ceremonia, en general, la obra expone un posible acercamiento al desentrañamiento de lo que queda oculto a la sensibilidad humana, mediante este tránsito hacia otros espacios. Respecto a esto último, Brook subrayaba que Jerzy Grotowski, dentro de su concepción del teatro sagrado, pensaba que el teatro era “un vehículo, un medio de autoestudio, de autoexploración, una posibilidad de salvación” (2012, p. 83), lo que también sugiere que ese “más allá” se descubre mi-

rando al más “más acá”, en la ruta hacia nosotros mismos. En este sentido, la obra ofrece un vehículo, cuyo destino, es el despojarse de los ropajes de la vida cotidiana que encubren las múltiples y complejas dimensiones del ser humano, desprenderse de ese velo que cubre la realidad que yace solapada, lo que se aprecia en el indicio de la revelación: “*el niño empieza a deshacer los vendajes*” (Díaz, 2000, p. 65). A la sazón, Innes daba cuenta de que la finalidad de quienes se acercaban a este teatro sagrado era, precisamente, la de “alcanzar un nivel de realidad más profundo que las engañosas apariencias superficiales, encarnar la naturaleza interna del hombre arquetípico en símbolos concretos, en contraste con la descripción naturalista de individuos socialmente definidos” (1992, p. 27).

Desde la otra vereda, el rojo también podría operar como un guiño a la relación erótica/sexual de este cuerpo hecho de voces, en tanto encarna al “eros libre y triunfante. . . el color de Dionisios” (Chevalier, 1986, p. 890). En esta dirección, el rito sexual experimentado por estos “*dos cuerpos muy unidos y cara a cara*” (Díaz, 2000, p. 61), en el que se suspira, se aúlla y se grita “Mmmmmmm. . . Oouuuuuu” (Díaz, 2000, p. 62), deviene en muerte: “*Están ensangrentados. Cada uno empuña un cuchillo lleno de sangre. Se han acuchillado*” (Díaz, 2000, p. 65), tal vez en una muerte sexual, en una petite mort, como denominan los franceses. Desde este punto de vista, es posible que la palabra *orgástula* tenga una cercanía con el concepto del orgasmo, en tanto culminación del placer sexual y que, de alguna manera, responda “a esas ‘formas ‘originales’ de drama, [como el] ritual dionisiaco” (Innes, 1992, p. 11), propio de ese teatro predramático.

No obstante, lo anterior puede que no solo busque insinuar el acto sexual de manera literal, lo que se puede desprender sin mayores esfuerzos, sino que también coquette con lo figurativo, bajo la misma metáfora que imagina Jean-Louis Barrault, como hace ver Innes:

la idea de Barrault es la de comunión o, según su metáfora favorita ‘el acto de amor’ en que una presentación escénica es un ‘apareamiento’ entre actores y público. . . ‘Actuar es hacer el amor: uno da, uno se entrega en un intercambio, un acto de sagrada comunión. (1992, p. 127).

A partir de este elemento, que se retomará más abajo, cobraría suma importancia el público, que no asistiría simplemente como un espectador contemplativo, sino que participaría en la acción, tal como expresa Innes: “En contraste, el teatro de vanguardia se caracteriza por la mezcla del público y la acción, por un rechazo del lenguaje o de la lógica verbal como medio primario de comunicación; donde el objetivo es inducir estados de trance” (1992, p. 16).

Sumado a lo antes dicho, Innes indicaba que “la visión completa encuentra su cabal expresión en la mente del espectador y no en el escenario” (1992, p. 30). Respecto a este punto, en *La orgástula*, a todas luces, es el espectador quien deberá tratar de desprender el significado de la situación presentada, a través de los elementos que están a su disposición, de ahí que las interpretaciones sean tales. En este sentido, al espectador le será posible participar de las letanías envolventes que inducen a trance. Subráyense, por ejemplo, las oraciones funerarias o cantos religiosos, que elevan las monjas y el coro, las que son verdaderos mantras,

MONJAS (*Letanía en gregoriano*)/ La orgástula te plicitinia folga. . . / La orgástula ederga el ribamento solio. . . / La orgástula se blabea el troqueo. . . / La orgástula me chifra la cogolla/ La orgástula reflaja el pomo/ La orgástula selimenta el elisio/ La orgástula santificheta el óspito/ La orgástula rejonia la crosta/ La orgástula goliosa son escuajo/ La orgástula sobaja la cestra/ Frominio ligacleto el sorumen idio. . . / CORO Cornuja/ MONJAS Ademecum regula la piclama. . . / CORO Cornuja/ MONJAS Colifrema/ CORO Cornuja/ MONJAS Reñisoja/ CORO Cornuja/ MONJAS Turidela..../ CORO Cornuja.... (Díaz, 2000, p. 65-66)

Con todo, es importante recalcar que esta ceremonia es atestiguada por el niño, el que, según Thomas, “asiste a los extremos de ternura y crueldad, de represión y violencia que presenta la sexualidad adulta, percibiendo los siniestros hechos en su dimensión primitiva de rito y sacrificio” (2000, p. 13), sentido que bien refleja la intención del mismo Díaz, por presentar “una situación extrañamente erótica vista a través de la óptica infantil” (1970, p. 76). Lo anterior, permite sugerir, además, que el mismo niño, vestido de blanco, se despoja de su inocencia, para asistir con encantamiento al descubrimiento de algo desconocido para él, esto es, de la sexualidad investida del rojo sacrificial:

El niño fascinado se levanta muy lentamente y camina desde el fondo acercándose a la pareja vendada. Un silencio. Ahora el niño empieza a deshacer los vendajes en el más completo silencio. . . Las últimas vendas han salido manchadas de sangre. El niño no está espantado, simplemente fascinado. (Díaz, 2000, p. 65)

A partir de los aspectos que he puesto en juego, me parece que todavía puede proponerse una última cuestión. Retomando las ideas anteriores, especialmente la de liminaridad, habría que señalar que, en *La orgástula*, el limen, el umbral, el pasaje entre lugares, es decir, el sitio en donde sucedería la acción vendría a materializarse en el teatro mismo, como se adelantó. Siguiendo la idea de Schechner, “los escenarios del mundo son espacios vacíos, para emplear la frase de Peter Brook. . . Un espacio teatral vacío es liminar, está abierto a todo tipo de posibilidades -ese espacio, por medio de la representación, podría ser cualquier lugar-” (2012, p. 116). En este sentido, me parece que es posible proponer la existencia de una metateatralidad en *La orgástula*, pues, si le damos una vuelta de tuerca, la perspectiva que asume el niño, podría significar, análogamente, la perspectiva que asume el público, los que asistirían a una verdadera obra teatral, entendida esta como una ceremonia. Este infante, espejeando a los “espectadores”, no solo observará el hecho teatral como ritual, sino que irá en la búsqueda de comprender y revelar el fenómeno, como se sugería más atrás, al quitar las vendas, es decir revelar o descubrir lo que estaba ignorado u oculto. A la sazón, Émile Durkheim, señalaba que el ritual era bastante parecido al teatro “siendo ajenos a todo fin utilitario, hacen que el hombre se olvide del mundo real y lo transportan a otro, donde su imaginación está más a gusto” (como se citó en Schechner, 2012, p. 103). Es más, la obra podría ser un ejemplo de la alegoría a la crisis de la representación, a la manera de *Las meninas* de Diego Velázquez con la Modernidad, en cuanto el público ya no se configura como el sujeto pasivo e inactivo, al estilo del drama burgués, sino que, por el contrario, participa de la ceremonia y construye la acción en conjunto.

Hasta ahora, hemos ido examinando el lenguaje simbólico utilizado en la obra, por tanto, en adelante, revisaremos el estatus de la palabra, siguiendo a Vinaver. Primero, nos

referiremos a las didascalias, para dar cuenta del complemento que asiste a esta palabra “conversacional”. Por un lado, tenemos las didascalias instrumentales, esto es, aquellas que “aportan una acotación que favorece la comprensión de las palabras pronunciadas o ayuden a la comprensión de la acción de conjunto o de detalle” (2015, p. 26), es decir, que están al servicio de brindarnos información para comprender la acción, las que esencialmente se encuentran al comienzo de la obra, cuando nos describe a los personajes y al escenario. Por otro, y, fundamentalmente, nos hallamos en presencia de didascalias activas, es decir, aquellas que “indican un cambio de situación” (2015, p. 26), las que no solo se hallan hacia el final de la obra, como ya se ha venido mencionando, sino que, de manera sucinta, durante la exposición del “diálogo” o “monólogo” del bulto hecho de voces. Gracias a estas acotaciones es que podemos deducir lo locutivo, o entender lo ilocutivo y perlocutivo de la acción, a falta de claridad conceptual de la palabra. Entre estas, encontramos en orden de aparición: risitas, ironías, burlas, suspiros, cariños, nervios, sequedad y alzamientos de voz, gritos, aullidos, sollozos, desconciertos, lloriqueos, confusiones, reanimaciones, cariños, rendiciones, entregas, apasionamientos, susurros, urgencias, ruegos, despertares, durezas y gritos.

Desde esta perspectiva, se recuerdan los experimentos realizados por Brook, en el Teatro de la Crueldad, toda vez que investigaban el cómo llevar a cabo situaciones dramáticas que no requiriesen movimientos físicos, sino que solo contasen con lo mínimo para poder comunicarse “un dedo, un tono de voz, un grito. . . toda una gama de silbidos o murmullos” (2012, p. 71). Lo antes dicho, pareciera ser extensivo a *La orgástula*, puesto que esta gruesa momia bicéfala debe comunicar sin mayor kinésica, más todavía, cuando “*Toda la obra se interpretará así*” (Díaz, 2000, p. 61).

En segundo lugar, nos encontramos frente al “diálogo” que escénicamente parece un “monólogo” delirante, con impostaciones de voces. Un lenguaje anti retórico que llama la atención, pues, tomar la decisión de la inventiva, implica todo un desafío para lograr satisfacer la exigencia de comunicar sin palabras conocidas y casi sin movimiento. Entonces, ¿por qué dejar completamente de lado el *logos*? Lo anterior, puede obtener una respuesta tentativa, si se echa mano de una de las premisas que planteaba Artaud en el Teatro sagrado: “la resistencia al lenguaje como medio primario de comunicación [se debe a] el ‘rechazo a la estructura y lógica sintácticas burguesas’” (Innes, 1992, p. 286). Es decir, esta palabra nueva, renovadora, surgiría a propósito de la escisión discursiva del lenguaje ilusorio, realista, lógico, que predominaba en la escena del teatro moderno. Además, de esta manera, permitiría al lector/espectador explorar el misterio ontológico del mundo, de la realidad desconocida, de la condición humana inenarrable que no cabe en los parámetros convencionales.

Ahora bien, al parecer, “Todo método para llegar a la “verdad” alternativo al sistema lógico-lingüístico automáticamente aparece, para nuestra cultura, problemático” (Carnevali, 2017, p. 59), por ello interesa revisar el estatus de esta palabra, toda vez que en *La orgástula* se evidencia un intento por comunicar experiencias inefables, mediante un lenguaje que hace frente a las significaciones fatigadas, a esta palabra racional insuficiente, pues, como sigue Carnevali citando a Wittgenstein y a Odiseo “los límites del mundo son los límites del conocimiento, y estos límites coinciden con los del lenguaje” (2017, p. 258).

Desde esta óptica, interesa recalcar algunas interpretaciones que hace Thomas, que pueden prestar sentido: el arte “sólo puede crear un discurso nuevo mediante el sacrificio del antiguo. Entre los cadáveres y la chatarra de signos agotados, se lleva a efecto el ritual

del sacrificio que engendrará la esperanzadora realidad de un lenguaje nuevo, puro y original” (2000, p. 17). De esta manera, el tratamiento del signo lingüístico, se vuelve una materia fundamental para entender la dimensión de lo sagrado, en cuanto la inautenticidad y/o el agotamiento de las expresiones preestablecidas y los lugares comunes llevaron a Díaz a la búsqueda experimental del lenguaje, a costa del sacrificio del anterior, pues “las palabras están ahí para ser ‘sacrificadas’” (Carnevali, 2017, p. 265), con el propósito, como acá sostenemos, de no solo dar una salida a la expresión deteriorada y mecanizada de la palabra, sino que, probablemente, con la finalidad de llevarnos a presenciar nuevas experiencias que escapan a nuestra inmediata comprensión y que gracias a la ampliación del lenguaje, es posible navegar en el mar de nuevos horizontes. En esto último consistía el teatro para Antonin Artaud “un lugar sagrado donde se podía encontrar una mayor realidad” (como se citó en Brook, 2012, p. 76).

Carnevali ha dado cuenta de la problemática anterior, esto es, de las limitantes a las que nos enfrentamos, a la hora de acceder a la realidad del mundo mediante el lenguaje; en este sentido señala que “La necesidad de expresarse lingüísticamente, de buscar significados, entra en acción en paralelo a -y a menudo choca con- la incapacidad de expresar lo que queremos transmitir, de justificar lógicamente todo lo que sucede” (2017, p. 265), pues nos encontramos con “la pérdida de la capacidad semántica de la lengua y la posibilidad o imposibilidad de definir, transmitir, explicar racionalmente la realidad en su totalidad” (2017, p. 262). Por lo mismo, es probable que Díaz, consciente de lo anterior y siguiendo a sus referentes, haya tomado la decisión de asumir nuevas formas lingüísticas que se acercaran a ese sentido que él buscaba comunicar, o por lo menos, buscaba no fracasar en el intento por narrar lógicamente lo inenarrable. Ahora bien, hemos dicho que los símbolos son componentes fundamentales que conviven con la palabra para prestar significaciones. Sin embargo, es la palabra la que ocupa la mayor extensión en la obra, es mediante aquella, aun que con grandes dificultades, que accedemos a los acontecimientos.

Revisemos algunos fragmentos de esta palabra “conversacional” para entrever que, de alguna manera, en “los juegos lingüísticos. . . el ritmo y la musicalidad de la palabra bastan por sí solos” (Carnevali, 2017, p. 264). Aquí, como puede notarse, siguiendo a Vinaver, la palabra se constituye como palabra-acción, toda vez que la palabra es performativa, realizativa, esto es, que “cambia la situación, es decir, cuando produce un movimiento de una posición a otra, de un estado a otro” (2015, p. 26).

Pues bien, sería conveniente establecer que hay dos situaciones nucleares en este “diálogo”, la primera, según interpretamos, está acentuada por un eventual “acto de amor”, cuyo rito, el acto sexual, se puede vislumbrar en la siguiente cita que refleja gozo y ternura:

HOMBRE.- Mmmmmmm... micha.../ MUJER.- Ohohoh... godio.../
HOMBRE.- Vuvila.../ MUJER.- ¡Ay... ma cilija!/ HOMBRE.- Quilita./
MUJER.- Mi sabia teba.../HOMBRE.- Oy daia...!/ MUJER.- (Suspirando.)
Oouuuuu!.../ (Un largo silencio.)/ HOMBRE.- La orgástula.../ MUJER.-
¿Sei todio?.../ HOMBRE.- La orgástula... Cucha tu ménsula.../ MUJER.- Es-
pagia... espagia.../ HOMBRE.- ¿Sa?.../ MUJER.- Sa.../ (Un largo silencio.
Algún ruido extraño.). (Díaz, 2000, pp. 61-62)

Como se observa, las interjecciones, los puntos suspensivos, la repetición de palabras, las preguntas y respuestas, coadyuban a una aproximación significacional. Hay que hacer notar que, este acto extraño, en el que no hay movimiento, en el que no se distinguen las anatomías de los cuerpos, podría tener eco en el ideal de unidad sicofisiológica que planteaba el mismo Barrault, en tanto, como menciona Innes: las “combinaciones sobre los principios masculino, femenino y andrógino, [se presentan] como ejercicios para inducir un estado de trance en que el cuerpo se convierte en órgano del espíritu” (1992, p. 125); sumado a ello, también podría corresponderse con la metáfora antes citada de Barrault, toda vez que, en dicho intercambio de amor, podría desplegarse “un acto de sagrada comunión” (Innes, 1992, p. 127), que permitiría traspasar las fronteras. De ahí que lo anterior pueda relacionarse con lo que Thomas sostenía en su prólogo: “relacionarse con el mundo ‘como misterio’, significa adoptar una actitud ante la realidad basada en el amor” (2000, p. 14). Entonces, si “actuar es hacer el amor” (Innes, 1992, p. 127), es decir, si la presentación escénica es un apareamiento entre los actores y el público, lo que siguiendo la idea antes planteada de la metateatralidad resultaría ser, a su vez, entre la “pareja” y el niño que asiste a la función, dicho “acto de sagrada comunión” llevaría a todos los agentes en juego, lénase candidatos, niño y público, a relacionarse con el mundo como misterio, una vez que se despojan de las vendas.

Ahora bien, otro fragmento que me interesa poner sobre la mesa es uno que representa al segundo núcleo, momento de alta tensión marcado por el odio y la violencia. El siguiente diálogo, que contiene levantamientos de voz, gritos y sollozos, nos lleva a interpretar que se está frente a una discusión:

MUJER.- (*Levantando la voz.*) ¡Tu pusio, cariota! Inebro el apodio de tu zacoco./ HOMBRE.- (*Levantando la voz.*) ¡Prosucha!... ¡Me glicina tu ninilia esclótida!/ MUJER.- (*Gritando.*) ¿Nubilia?.../ HOMBRE.- ¡Sí, nubilia! ¡Croseta nubilia pluja!/ MUJER.- ¡Guanarro, escolio, marruto! ¡Me esfenebra tu espumioso relente!/ HOMBRE.- ¡Gilota, procha, jachiva, remente tu hosaco cuchón!/ MUJER.- (*Aullando.*) ¿¿Cuchón??.../ HOMBRE.- (*Aullando.*) ¡¡Sí, recuchón!! ¡¡Jata tu pranza mudiosa!!/ MUJER.- (*Aullando.*) ¡¡Oh, tu coroncha rabosa!! ¡¡Jolido recombro muliente!!/ HOMBRE.- ¡Brucha”/ MUJER.- ¡Pijio!/ HOMBRE.- ¡Gualva!/ MUJER.- ¡Zafarro!/ HOMBRE.- ¡Recacha!/ MUJER.- (*Inesperadamente estalla en sollozos.*) ¡Ay, qué doniosta, qué Lisardo, qué graceño!. (Díaz, 2000, pp. 63-64)

En este extracto, se observan dobles signos de exclamación y de interrogación, interpelaciones reconocibles con el pronombre personal de la segunda persona del singular, un ritmo rápido, alternado, que deviene en el llanto de la mujer. Tal vez, se podría especular, que este hecho de crueldad y violencia apunten al otro extremo de esta dualidad (amor/violencia), a uno que nos ancla al mundo de las cosas, evitando el acceso al más allá, demorando el tránsito hacia las rutas desconocidas, que posibilita la poética del amor. De ahí que, hacia el final y tras esta violenta discusión, esta pareja se reanime, vuelva a ser cariñosa, entregada y apasionada (Díaz, 2000, p. 64) y, por consiguiente, retome el pasaje hacia la otra orilla.

Finalmente, habría que agregar las palabras finales, puesto que evidencian la acción de la muerte asistida: “MUJER.- (*Despertándose.*) ¡Chivio!/ HOMBRE.- (*Duro.*) ¡Tromia el cartajo!/ MUJER.- (*Casi sollozando*) ¡Nilia, nilia!.../ (*La mujer lanza un grito espantoso...*)” (Díaz, 2000, p. 65). En este fragmento final, en donde se hace presente la última palabra de este cuerpo conjunto, es posible intuir el acuchillamiento terminal que completa el sacrificio. Al fin, se acerca el momento del desapego: del otro, del velo, del mundo como lo conocemos; se acerca el momento de entrar a las regiones de lo sagrado; y aquí es cuando irrumpen los cantos funerarios.

Como analogía, se puede pensar en el drama religioso de Paul Claudel, en particular sobre la obra *Cristóbal Colón*, referente a lo cual Innes señalaba que

El escenario es un altar metafórico y la representación es una celebración religiosa, con un coro -adaptado del coro clásico griego- que representa la conciencia colectiva de generaciones ulteriores, mediando entre ‘el misterio sagrado’ que así se repite y el público, que es concebido como una congregación eclesiástica. (1992, p. 135)

Una perspectiva interesante, que invita a una ceremonia colectiva, como se ha mencionado más atrás. Así, mediante el coro y el trance al que incita, la ceremonia evidencia ser un juego teatral en “estado puro” (Innes, 1992, p. 137). Estos cantos funerarios, también pueden considerarse como rituales, en tanto se configuran con el principio de una estructura repetitiva extensa, por no decir inacabable “(*Mientras el coro a dos voces va repitiendo la interminable letanía las cortinas se cierran lentamente.*)” (Díaz, 2000, p. 66), lo que se intensificaría gracias a la actitud de los participantes.

Esta escena final, y la obra en sí, también comparte una serie de características con la obra de Barrault *Mientras yo agonizo*, considerada por él como “teatro puro”, una obra que solo tuvo

treinta minutos de diálogo. . . Y gran parte de éste tuvo la forma de cantos corales o religiosos. No hubo escenografía, y tanto el vestuario como los accesorios fueron mínimos. . . tras el lecho de muerte. . . se [celebró] una misa por el alma de la difunta, acompañado por un repetido canto fúnebre. (Innes, 1992, pp. 129-130)

Lo anterior, permite desprender que en la obra, gracias a los cantos funerarios corales, que se repiten una y otra vez, marcados por el ritmo constante, los cuerpos pueden emprender el rumbo hacia lo sagrado, como expresaría Barrault: “El ritmo es lo único que puede sacarnos de nosotros mismos: estoy pensando en los trances del alma” (Innes, 1992, p. 131). Paralelamente, el público emprenderá el rumbo con ellos, mediante el potencial trance hipnótico.

En resumen, la palabra, tanto disdascálica como conversacional, permite dar cuenta de las situaciones que ocurren en la obra, las que se tomarán fuertemente de la mano del símbolo, de las pautas de sonido, del canto mortuorio. Todo lo anterior, como parte de una ceremonia marcada por los esquemas rituales y sacrificiales. El público no se sentirá ajeno,

sino por el contrario, será cómplice y partícipe de la misma; tal vez, la comprensión intelectual se le vuelva un tanto lejana, mas, se verá envuelto en este ambiente ceremonial, participará del lenguaje, se integrará al rito que ofrece una impresión abstracta de lo espiritual con base en las connotaciones que se proponen. Así, para cerrar con este segundo apartado, hay que señalar que los distintos aspectos de *La orgástula*, apuntan a una realidad simbólica diferente de la vida ordinaria. Por lo tanto, la invitación a experimentar esta realidad inefable, que en este hecho teatral se hace visible mediante el símbolo y la palabra, está hecha.

Conclusiones

A modo de corolario, me parece pertinente redoblar el esfuerzo y precisar que *La orgástula*, hasta donde he podido indagar, no ha sido estudiada desde el enfoque de lo que se ha ido designando como teatro sagrado, entendiendo dicha corriente como una múltiple y dinámica que ha ido adoptando matices diferentes según las diversas perspectivas autorales. A todas luces, resulta dificultoso desarrollar un tema en profundidad en tan solo una veintena de páginas, no obstante, si bien esta investigación no buscó agotar el tema en cuestión, me parece que dio un modesto primer paso en la resolución del problema: un estado de la cuestión que evidenciaba algunas grietas desatendidas.

En este sentido, pienso que se confirma la hipótesis de lectura, en tanto *La orgástula* participa de una serie de características y conexiones con el teatro sagrado, lo que no excluye, por cierto, lecturas desde otras líneas de investigación, como una desde un neo-surrealismo, por ejemplo. Como se intentó demostrar, la obra está provista de diversos recursos estéticos que han estado presentes en otras obras similares, siguiendo a Innes, entre ellos, sustratos simbólicos que se presentan en un medio que opera como zona liminar, cuya puesta en juego, según interpretamos, buscaría posibilitar el ofrecimiento de experiencias nuevas para expandir los límites de la condición y el conocimiento humanos. Hemos revisado que existen correspondencias simbólicas entre los colores, los sonidos y los silencios, que marcan el tránsito de los personajes hacia el proceso del sacrificio y la muerte. Estos elementos simbólicos, entre los que también se sitúan el niño, las monjas, el coro, la pareja, darán cuenta de la experimentación con pautas rituales que caracterizan la obra, como lo dionisiaco del acto sexual, la comunión entre actores y público a través de un acto de amor, la metateatralidad y el trance hacia un más allá, mediante el ritmo de las letanías gregorianas.

Además, es posible proponer que la palabra lógica resulta ser insuficiente a la hora de expresar otras realidades que están fuera de nuestros límites comprensivos, pues, se enfrenta a la imposibilidad de explicar racionalmente el mundo. Por lo tanto, es en este teatro sagrado, de corte ritualista, en donde se sacrifica al verbo, recurriendo así, a una inventiva lingüística que opera como un lenguaje más auténtico, al servicio de la conexión entre la humanidad y el misterio del mundo en sus diferentes dimensiones. Por último, creo que un posible camino hacia ciertas rutas desconocidas, es el escenario, toda vez que se presenta como un espacio sagrado desde donde se pueden alcanzar otras realidades. Lo anterior está metaforizado en la figura del niño, lo que aplicaría también para el público, que fascinado descubre, mediante este juego teatral, lo que quedaba invisible al ojo humano.

Para cerrar, debo insistir en que el enfoque desde el que se estudió *La orgástula* en el presente trabajo, es uno entre varios posibles, sin embargo, se intentó ofrecer una serie de dispositivos estéticos, que pueden ser de utilidad para futuras investigaciones, en tanto punto de partida, para acercarnos a su misterioso universo.

Referencias bibliográficas

- Brook, Peter. (2012). Segunda parte. El teatro sagrado. En Peter Brook, *El espacio vacío*, Barcelona: Ediciones Península. (pp. 59-89). Barcelona: Ediciones Península.
- Carnevali, Davide. (2017). *Forma dramática y representación del mundo: en el teatro europeo contemporáneo*. Ciudad de México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato; Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- Chevalier, Jean. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.
- Díaz, Jorge. (1970). Dos comunicaciones. *Latin American Theatre Review*, 4(1), 73-78. Recuperado de <https://journals.ku.edu/latr/article/view/104>
- Díaz, Jorge. (1970). La orgástula. *Latin American Theatre Review*, 4(1), 79-83. Recuperado de <https://journals.ku.edu/latr/article/view/105/80>
- Díaz, Jorge. (2001). Prólogo del autor: Aquí estoy de nuevo. En Jorge Díaz, *El cepillo de dientes. El velero en la botella*. (pp. 6-10). Santiago de Chile: Empresa Editora Zig-Zag, S.A.
- Fajardo, Diógenes. (1981, julio-diciembre). Aspecto mítico-ritual en dos obras de Jorge Díaz". *Texto Crítico* (7)22-23, 310-23. Recuperado de <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/7011/19812223P310.pdf;jsessionid=7687CD9C6795C1F63AB0F8C0D4D661C0?sequence=2>
- Innes, Christopher. (1992). *El teatro sagrado: el ritual y la vanguardia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lehmann, Hans. (2017). *Tragedia y teatro dramático*. Ciudad de México: Paso de Gato.
- Oyarzún, Carolina. (2004). (Ed.). *Colección de Ensayos Críticos*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Parola, Nora. (2010). Teatro de vanguardia en América Latina. En Puccini, Dario & Saúl Yurkievich (Eds.), *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica II* (2010). (pp. 323-345). México: Fondo de Cultura Económica.
- Piña, Juan. (2004). Topografía de un desnudo y el teatro social latinoamericano de los sesenta. En Carolina Oyarzún (Ed.), *Colección de Ensayos Críticos*. (pp. 13-32). Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Quackenbush, Howard. (1983). "Jorge Díaz, la desmitificación religiosa y el culto a la vida." *Estreno*. (9)2, 9-12.
- Rabassó, Carlos & Rabassó, Francisco. (2010). El teatro burgués urbano. En Puccini, Dario & Saúl Yurkievich (Eds.), *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica II* (2010). (pp. 323-345). México: Fondo de Cultura Económica.
- Reyzábal, María. (1998). *Diccionario de términos literarios II (o-z)*. Madrid: Acento Editorial.
- Robles, María. (2015). Entre dos orillas: Jorge Díaz (1930-2007). Una aproximación a su obra dramática. (Tesis de doctorado). Facultad de Filología, Universidad de Salamanca. Salamanca, España.
- Salinas, María. y Olivares, Paulo. (eds). (2017). *Obras breves. Actos inciertos*. Santiago de Chile: Ril Editores.
- Schechner, Richard. (2012). El ritual. En Richard Schechner, *Estudio de la representación. Una introducción*. (pp. 94-149). México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Thomas, Eduardo. (2000). Jorge Díaz: poética del misterio y del amor. En Jorge Díaz, *La orgástula y otros actos inconfesables: Antología de teatro breve*. (pp. 59-66). Santiago de Chile: RIL editores.

- Vinaver, Michel. (2015). Escrituras dramáticas: método para abordar el texto teatral. En Garnier, E. Grande, F. & Anna Corral (Eds.). *Antología de Teorías Teatrales. El aporte reciente a la investigación en Francia*. Bilbao: Artezblai Editorial.
- Wallffiguer, Daniela. (2018). El teatro chileno comprometido con la educación popular. Una alianza estratégica entre estudiantes, trabajadores y la Central Única de Trabajadores 1963-1969. *Revista Enfoques Educativos*, 15 (1), 91-105. doi: 10.5354/0717-3229.2018.53857