

**LA MEMORIA CONTRA EL OLVIDO.  
EL CASO DE LOS DESAPARECIDOS EN EL TEATRO  
DE JORGE DÍAZ: LA CICATRIZ (1997) Y EL NAUFRAGIO  
INTERMINABLE (2000)**

**Anna Werman**

Zakład Studiów Hispanistycznych, Instytut Filologii Romańskiej,  
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie,  
Pl. M. Curie-Skłodowskiej 4A, 20-031 Lublin, Polonia  
anna.werman@poczta.umcs.lublin.pl

**Memory vs. oblivion. The case of the disappeared in Jorge Díaz's theatre: *La cicatriz* (1997) and *El naufragio interminable* (2000)**

**Abstract:** Jorge Díaz is a Chilean dramatist committed to the sociopolitical cause. His works, especially those dealing with the dark times of the Chilean dictatorship, serve the purpose of preserving the collective memory of the groups that were affected. Díaz's theatre brings an immediate response to the injustices committed by the authorities. This paper investigates the concept of collective memory on the basis of the theoretical approaches of Maurice Halbwachs, Pierre Nora, Elizabeth Jelin, Tulia Almanza Loaiza, and Carlos Castilla del Pino in two short plays by Jorge Díaz: *La cicatriz* and *El naufragio interminable*. Both works commemorate the disappearance of people in Chile. The paper shows a series of similarities when dealing with the topic of disappearances. Both plays are openly structured, which allows greater interpretative freedom. In addition, both works make use of poetic discourse highlighting the symbolic value of such words as scars, water, rain, birds, or the sea, which allude respectively to betrayal, purification, regeneration, freedom, and death. As for the space-time structure, while the space category in both works contains a strong semantic load, time constitutes the biggest difference in the way the message of the works is perceived. *La cicatriz* demonstrates the destructive force of a past dominated by guilt; however, *El naufragio interminable* shows the lack of future prospects.

**Keywords:** Jorge Díaz; *La cicatriz*; *El naufragio interminable*; enforced disappearance; collective memory

**Resumen:** Jorge Díaz es un dramaturgo chileno comprometido con la causa sociopolítica. Sus obras, especialmente las que tratan sobre los tiempos oscuros de la dictadura chilena,

cumplen el propósito de preservar la memoria colectiva de los grupos afectados. El teatro de urgencia de Díaz constituye una respuesta inmediata a las injusticias cometidas por las autoridades. El presente artículo investiga el concepto de la memoria colectiva, elaborado a base de los acercamientos teóricos de Maurice Halbwachs, Pierre Nora, Elizabeth Jelin, Tulia Almanza Loaiza y Carlos Castilla del Pino en dos obras de teatro breve de Jorge Díaz: *La cicatriz* y *El naufragio interminable*. Las dos piezas rescatan del olvido la historia de la desaparición forzada de personas en Chile. En el artículo se aprecia una serie de similitudes a la hora de abordar la temática de las desapariciones. Las dos obras son de estructura abierta, lo cual permite una mayor libertad interpretativa. Además, las dos piezas se sirven del discurso poético destacando el valor simbólico de tales palabras como la cicatriz, el agua, la lluvia, los pájaros o el mar que aluden respectivamente a la traición, la purificación, la regeneración, la libertad y la muerte. En cuanto a la estructura espaciotemporal, mientras que la construcción del espacio en las dos obras contiene una fuerte carga semántica, el tiempo constituye la mayor diferencia en el modo de percibir el mensaje de las obras. *La cicatriz* da cuenta de la fuerza destructora de un pasado dominado por la culpa, en cambio, *El naufragio interminable* insiste en la falta de perspectivas para el futuro.

**Palabras clave:** Jorge Díaz; *La cicatriz*; *El naufragio interminable*; desaparición forzada; memoria colectiva

## 1. Introducción

A lo largo de su prolífica carrera dramática, Jorge Díaz (1930-2007) se nos muestra como un autor comprometido, extremadamente sensible ante la injusticia y la crueldad. Paradójicamente, las primeras obras que denuncian la realidad sociopolítica de Latinoamérica aparecen en el momento en que Jorge Díaz lleva un tiempo instalado en Madrid, la ciudad que eligió como destino de su exilio voluntario, tras abandonar Chile en 1965. Como lo admite el propio Díaz en esta época es cuando empieza «[...] a escribir un teatro diferente, más polémico, más directo, más claramente beligerante» (en Guerrero 2016: 132). La primera obra que denuncia las injusticias cometidas por las autoridades se estrena en La Habana en 1966, tratándose de *Topografía de un desnudo*. La preocupación sociopolítica del autor se vislumbra en varias de sus obras posteriores: *Introducción al elefante y otras zoologías* (1968), *Americaliente* (1971) o *Mear contra el viento* (1972)<sup>1</sup> hasta que en septiembre de 1973 se convierte en una necesidad íntima de solidarizarse con sus compatriotas que sufren las consecuencias del golpe de Estado que inauguró un largo periodo dictatorial en Chile:

En Madrid, el estupor paralizó mis sarcasmos, mi humor negro, mis juegos de palabras. A mi casa empezaron a llegar testimonios de urgencia, informaciones, noticias de algún amigo escondido, desaparecido o exiliado. Todo este dolor se fue convirtiendo en obras apresuradas, actos teatrales de solidaridad a la distancia. Más que de la reflexión, de la intuición creativa espontánea, provenían de la rabia, de la impotencia (en Guerrero 2016: 167).

Al mismo tiempo, Jorge Díaz se compromete con la temática española dando cuenta del periodo de Transición vivido en este país, así como de su condición de *multiarraigado*:

Empecé a escribir frenéticamente en dos direcciones temáticas y vivenciales: obras coléricas de reacción visceral ante el drama chileno (*Toda esta larga noche, Desde la sangre y el silencio*

---

<sup>1</sup> Esta última considerada por el dramaturgo como su primera obra política (Guerrero 2004).

[1980], *Los tiempos oscuros*) y sátiras sobre la transición española (*La puñeta*, *Ceremonia ortopédica* [1975], *Un día es un día* [1978]). No se trataba de paranoia, sino de multiarraigo. Escribía sobre lo que me dolía: Chile, a la distancia y España, junto a mí (en Guerrero, 2003: 37).

El presente artículo trata sobre el tema de los desaparecidos en Chile, víctimas de la desaparición forzada de personas a causa del golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973. Incluso hoy en día se desconoce su paradero. Según los datos oficiales, en el primer periodo, entre septiembre y diciembre de 1973, hubo 631 casos, mientras que, en el segundo periodo, entre enero de 1974 y noviembre de 1989, se denunciaron 562 desapariciones, lo que da en total 1.193 personas desaparecidas (Padilla Ballesteros s.f.). Lo que Augusto Pinochet no pudo haber sospechado es que la cuestión de los desaparecidos resultara crucial para su enjuiciamiento por la violación de los derechos humanos (Dorfman 2002). En los años noventa, en Chile se descubren las fosas comunes que destapan los crímenes del periodo militar (Spyra 2013). Por lo tanto, el rescate de la memoria de los desaparecidos se convierte en un tema de actualidad sociopolítica que no puede ser ignorado por Jorge Díaz. Las dos obras que analizamos en el presente trabajo pertenecen al teatro breve del autor. Su escritura está estrictamente relacionada con el revuelo mediático que se forma con respecto a las desapariciones. Cabe señalar que la misma temática está presente también en otras obras, como, por ejemplo, en *Toda esta larga noche* (1976), *Ligeros de equipaje* (1982) o *Winnipeg, el confín de la esperanza* (1997). Sin embargo, mientras que en *La cicatriz* (1997) y en *El naufragio interminable*<sup>2</sup> (2000) la problemática de la desaparición forzada constituye el eje temático, sin el cual las dos obras carecerían de profundidad, en las otras piezas solo se menciona la existencia de este fenómeno.<sup>3</sup>

La denuncia de los crímenes del Gobierno militar y, en especial, de la desaparición forzada es una constante en el teatro chileno de los años ochenta, tratándose de una respuesta inmediata a los primeros hallazgos de las fosas comunes dispersas en todo el territorio chileno. A modo de ejemplo, el descubrimiento en 1979 de los diecinueve cadáveres de Yumbel sirvió de inspiración a Isidora Aguirre a la hora de escribir *El Retablo de Yumbel* (1986), una obra elusiva y sugerente al mismo tiempo, puesto que su acción se desarrolla en 1980, un año después del hallazgo, aunque en la obra se juega con la historia de la persecución de los primeros cristianos en Roma (Rojo y Rojo 1992). El mismo tipo de denuncia que tiende a esquivar la censura haciendo uso de «[...] un lenguaje más connotativo que denotativo» (Guerrero 2002: 28) aparece también en otras piezas que fueron llevadas a las tablas en Chile, como, por ejemplo, *Lo que está en el aire* (1986) de Carlos Cerda e ICTUS o el cuadro de *Noche de ronda* perteneciente a *Lindo país esquina con vista al mar* (1979) de ICTUS. Tanto en esta última obra como en las otras, tal vez más atrevidas y directas, como *Hechos consumados* (1981) de Juan Radrigán, *Cinema-Utopia* (1985) y *99 La Morgue* (1986) de Ramón Griffero los desaparecidos aparecen en el escenario en forma de criaturas del más allá, fantasmas que buscan justicia y paz. En *Hechos consumados* se aprecia un

<sup>2</sup> La obra se estrena también bajo otros títulos: *La palabra sumergida* o *Mar adentro* (Guerrero 2016: 360), todos ellos juegan con la simbología del mar.

<sup>3</sup> La temática de la desaparición forzada aparece también en *Miguel*, una de las cuatro historias que conforman *Los tiempos oscuros* (1981), una obra en la que predomina el carácter testimonial (Guerrero 2004; 2016).

flujo migratorio de personas mudas, entre las cuales uno de los personajes reconoce a uno de sus compañeros desaparecidos de la fábrica, por lo que estamos ante un personaje colectivo que representa la totalidad de los desaparecidos:

Emilio: ¿Sabe? Yo decía porque... (*Señala*) ¿Y si ellos fueran muertos, compadre?

Marta: ¿Muertos? No te pasís po, ¿no vis que van andando?

Emilio: Eso es lo único que hacen. (*A Miguel*) ¿No dijo que su señora no los había visto, pero que sabía qu' estaban pasando y se había asustao? ¿No dijo que usté había visto a ese maestro? A lo mejor viene a reclamar su puesto. También puée venir a acusarlo dí' algo (Radrigán 1984: 312).

En las obras estrenadas dentro del país, se observa una mayor predilección por ambientes marginales, mundos deshumanizados, dominados por la violencia, la tortura, la muerte, el miedo, la sinrazón, la represión, etc. Sebastián, el exiliado político y, al mismo tiempo, el protagonista de la película proyectada en el cine de *Cinema-Utoppia* no se recobra tras la pérdida de su pareja, a la que detuvieron e hicieron desaparecer en Buenos Aires. La mujer vuelve a aparecer en sus sueños y pensamientos, que constituyen un espacio subjetivo representado en el curso de la obra. Conforme pasan los años, el tono de la denuncia se radicaliza perdiendo el afán encubridor de las primeras representaciones.<sup>4</sup> Este es el caso de *99 La Morgue*, en la que se exhibe el sufrimiento de los familiares de los desaparecidos que reivindican incansablemente los cuerpos de sus seres queridos, como lo hace la madre de Pilar.<sup>5</sup> Todos los cuerpos que llegan al depósito de cadáveres presentan marcas de tortura y ensañamiento. Finalmente, uno de los trabajadores testifica haber visto el cuerpo de Pilar. La imposibilidad de sobrellevar la pérdida de un ser querido, acompañada de una excesiva fijación en el pasado, vuelve como un tema recurrente en la dramaturgia posterior, por ejemplo, en el personaje de la mujer de Waldo, un detenido desaparecido de *Río abajo* (1995) de Griffero o en *La cicatriz* de Jorge Díaz. A pesar del paso del tiempo, la cuestión de los detenidos desaparecidos no deja de suscitar intensas emociones, aludiendo a la problemática de la postmemoria, por ejemplo, en *Villa + Discurso* (2010) de Guillermo Calderón o *La Gloria*, una obra estrenada recientemente en el Parque por La Paz Villa Grimaldi por la compañía de teatro Amputada, que trae a la memoria la historia de siete mujeres embarazadas detenidas desaparecidas. Estas dos obras contemplan la desaparición forzada desde el punto de vista de las siguientes generaciones.

## 2. El teatro como una forma de preservar la memoria colectiva

La memoria, en oposición a lo que entendemos por historia, examina un periodo que normalmente no excede la mitad de la vida humana. Se trata de una vivencia que, según Halbwachs (1995), se contempla desde dentro, dado que no se refiere a un

---

<sup>4</sup> La respuesta a esas prácticas no se hizo esperar. En 1987 el Comando 135 de la Acción Pacificadora Trizano sentenció la expulsión bajo amenaza de muerte de un considerable número de personas pertenecientes al gremio teatral (Rojo y Rojo 1992).

<sup>5</sup> Este tema aparece retratado también en *Viudas* (1981) de Ariel Dorfman, una novela ambientada en Grecia, con la esperanza de que fuera publicada en Chile. Sin embargo, los esfuerzos de Dorfman quedaron en vano. En 1996 su novela tuvo una realización escénica en el teatro, aunque esa vez se insistía en que la acción se desarrollaba en Latinoamérica, en un pueblo llamado Camacho (Cusato 2004).

periodo alejado en el tiempo. La memoria se nutre de las semejanzas fijándose en las características comunes para un grupo, por lo que los recuerdos individuales se funden en lo que el investigador explica como la memoria colectiva. Pierre Nora define la memoria como la vida misma que: «[...] está en evolución permanente, abierta a la dialéctica del recuerdo y de la amnesia, inconsciente de sus deformaciones sucesivas, vulnerable a todas las utilizaciones y manipulaciones» (2008: 20). Elizabeth Jelin señala que la memoria funciona como un «mecanismo cultural» (2002: 9) que refuerza el sentimiento de la pertenencia a un grupo específico, mientras que en lo que atañe a los grupos desfavorecidos, marginalizados socialmente u oprimidos, la rememoración del pasado dignifica las experiencias grupales subiendo la autoestima de sus integrantes. La autora cree que «[...] la conmemoración y el recuerdo se tornan cruciales cuando se vinculan a acontecimientos traumáticos» (2002: 10). Estos crean una experiencia en el presente que repercute en las expectativas del futuro. Siguiendo esta línea de razonamiento, Tulia Almanza Loaiza, basándose en la filosofía de Theodor Adorno y Manuel Reyes Mate, constata que la memoria es lo único que «[...] puede liberar al futuro» (2013: 33), haciendo que el pasado bárbaro y vejatorio no se vuelva a repetir. Por lo tanto, la preservación de la memoria sobre los vencidos, oprimidos y marginalizados tiene un papel fundamental en el proceso de la asimilación del pasado, capaz de generar una experiencia enriquecedora, sin la cual la sociedad correría el riesgo de caer en la reiteración de la barbarie. Asimismo, Carlos Castilla del Pino habla de una existencia particular de las víctimas de la violencia política. Los desaparecidos parecen recobrar la vida que les fue arrebatada en su momento, dado que, en la opinión del investigador, «[...] ser recordado es una forma de existir tanto en vida cuanto después de haber vivido, una forma nada ilusoria de seguir vivos, no biológica sino bibliográficamente» (Castilla del Pino 2006: 15). Jorge Díaz parece rescatar estos conceptos a la hora de escribir las dos obras que analizamos en el artículo. El dramaturgo señala la importancia de preservar la memoria sobre los tiempos de la dictadura:

No me parece necesario explicar *La cicatriz*. Solo espero que este montaje produzca algunas resonancias que ayuden a recordar mejor. La memoria es más que una opción personal, es una responsabilidad colectiva. Por eso el teatro-ceremonia colectiva por excelencia- permite conjurar el pasado. Los «tiempos oscuros» produjeron heridas que aún no cicatrizan. La traición, el miedo, la desconfianza, la culpa, están profundamente arraigados en nuestro comportamiento social actual, en nuestras relaciones laborales, en nuestra relación de pareja (en Guerrero 2016: 325).

A pesar de un claro compromiso sociopolítico, parece evidente que la denuncia de los «tiempos oscuros» no es el único propósito del dramaturgo. Jorge Díaz aborda la temática del pasado reciente chileno desde una perspectiva humanizada, no exenta de sentimientos destructivos que provocan la desintegración de la identidad de los protagonistas.

*La cicatriz* fue estrenada en 1997 en la Muestra de Dramaturgia Nacional de Santiago. La obra constituye un extenso monólogo de Juan, el único *personaje patente* (García Barrientos 2007: 162), es decir, que goza de la presencia escénica. La acción de la pieza se desarrolla en «[...] una habitación modesta. No da la impresión de que

alguien viviera permanentemente allí. Todo parece desmantelado, vacío de huellas personales» (Díaz 1999: 77). Se trata de un espacio cerrado y pequeño, lleno de objetos estrafalarios, acumulados o abandonados a lo largo de los años. En el centro del cuarto se halla un ataúd cerrado, decorado con una vela consumida y una corona polvorienta y desgastada. El público asiste a un peculiar velatorio en el que todo parece improvisado. En un principio, el comportamiento del protagonista, acompañado de una gran dosis de humor negro, parece chocar con la gravedad de la situación. No obstante, conforme prosigue el monólogo retrospectivo de Juan, la actitud inapropiada del personaje cobra un sentido simbólico. Así pues, Juan está sentado enfrente del ataúd lavándose los pies en una palangana. A continuación, aprovecha el agua del remojo para rociar todo el escenario como si se tratara de agua bendita. Este procedimiento alude al ritual de la ablución que supone la purificación y la regeneración del alma (Cirlot 1992: 98). Aparte de esta clara alusión a la depuración de culpas, la obra está repleta de símbolos que transmiten la misma idea, por ejemplo, el fuego «[...] orientado hacia el cielo expresa la purificación» (Cirlot 1992: 46), la reiteración de la lluvia «[...] equivale a una purificación y regeneración, lo que implica en el fondo la idea de castigo y de finalización» (Cirlot 1992: 172). Asimismo, el propósito purificador del velorio parece finalmente encontrar su confirmación en la forma que adquiere el monólogo de Juan, que en realidad es una confesión: «Por fin estamos juntos de nuevo y podemos hablar de hombre a hombre. Te debía esta confesión, flaquito» (Díaz 1999: 79). El personaje dirige sus parlamentos a un amigo de la infancia, con el que compartió los momentos más importantes de su vida. De esta manera, Antonio Aravena se convierte en un *personaje ausente* (García Barrientos 2007: 162), puesto que el final de la obra revela la verdad sobre lo que realmente le pasó al velado. Antonio y Juan eran uña y carne hasta que sus caminos se fueron separando por las chicas y, más tarde, por las ideas políticas. Antonio traicionó la confianza de su amigo al empezar una relación sentimental con la Nati, una novia de Juan. Esa deslealtad provocó una bronca entre los amigos, a causa de la cual a Antonio se le quedó una cicatriz en la cara, que, a su vez, constituye un símbolo bíblico de traición. Solo que en este caso los hombres llegaron a perdonarse y reanudaron su amistad. Juan era un simple obrero, un gozador de la vida que vivía en la sombra de su amigo. Era el menos guapo, el menos inteligente, el peor jugador, mientras que Antonio tenía éxito con las mujeres, era un jugador nato, con un gran talento para escribir. Era un iluso con «[...] ideales planetarios: Salvapatrias, Salvaprójimos, Salvamundos inventados por ti» (Díaz 1999: 83). Antonio tenía ideas izquierdistas radicales, organizaba células subversivas que iban a desatar una verdadera revolución proletaria que no tuviera dirigentes. No obstante, el golpe de Estado frustró los planes revolucionarios de Antonio. Juan fue apresado y torturado por las autoridades militares, acusado de gritar «Viva la Revolución» (Díaz 1999: 92): «No me tocaron, no usaron la picana ni la parrilla. Me golpeaban con la música. Me violaban con la música. La locura empezó a desafinar mi cerebro. El día y la noche dejaron de existir. Solo había un túnel lleno de gritos» (Díaz 1999: 93). Al final, Juan se quebró delatando a todos sus compañeros: «No voy a dar nombres... Pero los di.

El tuyo, el primero... te llamaba a gritos porque te quería explicar, te quería decir que huyeras, que te iban a detener» (Díaz 1999: 92). La marca de la cicatriz le sirvió para identificar a Antonio: «Eras para mí solo una puerta abierta para escapar de la pesadilla. Gracias a tu cicatriz, a ese pequeño detalle, me dieron la libertad y pude sobrevivir» (Díaz 1999: 94). Sin embargo, Juan se pregunta si realmente sobrevivió. El protagonista llega a la conclusión de que la vida bajo una dictadura se convierte en una vivencia provisoria, al igual que la experiencia de un exilio, solo que en esta situación se trata de un *exilio interior*, comparado con un «autismo social» (Salabert 1982: 85), que se traduce en adoptar una posición pasiva con respecto al régimen, acompañada de la retirada de la vida pública: «Los perros siguen aquí... los perros son la medida de todas las cosas. Los que quedamos aprendimos a aullar bajito con el bozal puesto» (Díaz 1999: 94). Después de fingir una pelea, que para Juan tiene una fuerza purificadora, el protagonista revela el estatus de desaparecido de Antonio: «Desapareciste, Antonio. Algunos decían que estabas fuera del país, otros que nunca te habías ido, que vivías solo en el sur con otro nombre, que estabas rayado, que preguntabas por mí... ¿O fui yo el que inventó todos estos rumores porque quería que estuvieras vivo en alguna parte?» (Díaz 1999: 95). El personaje dedicó el resto de su vida a encontrar a su amigo para poder, finalmente, expiar su culpa. El peso del pasado, la vergüenza y el omnipresente sentimiento de culpabilidad llegaron a desintegrar la vida familiar de Juan, que fue abandonado incluso por su mujer, que no quería seguir viviendo «[...] con un fantasma» (Díaz 1999: 91). Juan se nos muestra como un muerto-vivo: «Te juro que fingiré estar vivo hasta que me muera» (Díaz 1999: 96); su vida carece de un plan de futuro, dado que el personaje, por fin, parece darse cuenta de que jamás volverá a ver a su amigo con vida:

Desapareciste, Antonio, pero hoy apareciste para mí. Hoy, por fin, puedo hablar contigo. Te quiero allí donde estés. Entre destellos, fuegos fatuos o tinieblas. Y si estás en la nada, te quiero lo mismo y te doy las gracias. ¿Cómo te voy a olvidar si me marcaste?... Ahora soy yo el que lleva la cicatriz (Díaz 1999: 95).

El hecho de asumir la culpa, así como la observación de que fuera ha dejado de llover y que «[...] no era una lluvia de invierno, sino de primavera» (Díaz 1999: 95), tienen una fuerte connotación simbólica con el efecto purificador y regenerador del agua. Parece que, por fin, el protagonista logra perdonarse a sí mismo o, por lo menos, aprende a vivir con la culpa.

*La cicatriz* es, sin lugar a dudas, una obra que denuncia el problema de la desaparición forzada de personas. A pesar de la presencia física del ataúd en el que se supone que deberían descansar los restos del difunto, Antonio es un personaje ausente, dado que pertenece a otro nivel espaciotemporal, inaccesible desde el presente vivido por Juan.<sup>6</sup> El protagonista puede ser considerado como un personaje *redondo* (García Barrientos 2007: 168), ya que se somete a una exhaustiva autopresentación,

<sup>6</sup> La ausencia escénica de Antonio es fundamental en la obra. En una de las entrevistas Jorge Díaz alude al montaje de *La cicatriz* llevado a cabo por Gustavo Meza, en el que Antonio aparece en calidad de personaje patente: «La versión de Gustavo Meza fue arbitraria: tenía imaginación, era sorprendente, pero su arbitrariedad lo llevó a colocar al muerto en escena, desvirtuando de ese modo el sentido profundo de la obra, que es justamente ese muerto inexistente» (en Guerrero 2016: 325).

que se debe al empleo del monólogo. El único cambio que percibimos en su conducta está relacionado con la toma de conciencia de que su amigo está muerto, siendo una víctima de la política represiva de la junta militar. Sin embargo, la obra no da lugar a la esperanza. Juan seguirá viviendo como un muerto-vivo, compartiendo «su no-vida» con la imagen de Antonio. De ahí que la situación en la que se ve atrapado el protagonista sea difícil o imposible de superar, por lo que la estructura de la acción se asemeja, más bien, a lo que Pavis (1997: 210) define como una *obra abierta*, carente de un desenlace contundente.

El peso de los «tiempos oscuros» es visible en la reconstrucción retrospectiva de la historia de la vida de los protagonistas. Sin embargo, el relato de Juan se compone básicamente de acontecimientos pasados. El protagonista trae a la memoria el *tiempo ausente* (García Barrientos 2007: 84) a partir de algunos objetos encontrados en la habitación que funcionan como una especie de generadores de recuerdos. Esta gran desproporción entre el tiempo patente, es decir, escenificado, y el tiempo solo aludido hace que el autor se vea obligado a interrumpir el monólogo habitual de Juan en varias ocasiones con una especie de *interiorizaciones subjetivas* (García Barrientos 2007: 116) que trasladan al personaje patente a un *tiempo interno*. Normalmente se trata de un estado de ensimismamiento en el que el protagonista parece revivir los momentos más traumáticos de su vida, como lo son los *flashbacks* de la detención:

(Se interrumpe. Cambia de expresión. Parece ausente).

(En voz baja). Es mejor no dar nombres. No conozco a nadie... ¿El Flaco? ¿Qué Flaco?... ¿Antonio Aravena? No me suena... Estoy en blanco. No sé nada. Olvidé hasta mi nombre... ¿Juan?... Ah, sí, creo que me llaman «El Guatón».

(Sale de un ensimismamiento. Mira la armónica y le da un soplido) (Díaz 1999: 81).

Juan revive los momentos del pasado lejano escenificándolos una y otra vez, por lo que el tiempo ausente se vuelve patente, fundiéndose con el tiempo presente vivido por el protagonista. Este procedimiento exhibe la repercusión que el pasado tiene en la vida del personaje. Juan es una creación atrapada en el pasado.

La importancia del tiempo dramático trae como consecuencia la semantización del mismo. Juan divide su historia personal en dos temporalidades que se ven separadas por el golpe de Estado de 1973 definido como «una pesadilla» (Díaz 1999: 92). Cabe destacar la existencia de la *dialéctica* entre *un antes*, lleno de alegría y entusiasmo, y *un después*, dominado por el miedo, el dolor, la culpa y la soledad. El golpe militar puso fin a una existencia feliz. Juan perdió a muchos amigos, entre los cuales se encontraba Antonio, su alma gemela. Se quedó completamente solo, vulnerable y olvidado.

Antes de pasar al análisis del *Naufragio interminable*, nos detendremos en la construcción del espacio. Como lo señala Carola Oyarzún, en la mayoría de las obras teatrales de Díaz el espacio condiciona la existencia de los protagonistas, «[...] sintetizando la acción» (Oyarzún 2004: 103). Como hemos dicho anteriormente, el espacio de la obra presenta una habitación humilde. Es un entorno reducido y cerrado que funciona como una especie de balsa salvavidas que protege al protagonista del peligro que supone el exterior. En resumidas cuentas, el espacio en *La cicatriz*



no escapa a la dialéctica entre dentro y fuera (García Barrientos 2007: 142), en la que el espacio de *dentro*, aunque desvinculado e incómodo, resulta más preferible que el espacio de *fuera*, dominado por la inseguridad y el odio. Otro factor muy generalizado en la obra de Jorge Díaz alude al concepto de la provisionalidad del espacio que sintoniza con la existencia, igual de transitoria, que caracteriza a los protagonistas que habitan este espacio. Resumiendo lo dicho hasta aquí, el espacio parece guardar una relación paradigmática de semejanza con el personaje (García Barrientos 2007: 131).

Como podemos apreciar, tanto la estructura espaciotemporal como la construcción del personaje favorecen la exposición de la temática sociopolítica enfocada en la preservación de la memoria colectiva. También *El naufragio interminable* se basa, como lo indica el dramaturgo, en la historia real de un hombre desaparecido en 1974 en Mejillones. La obra cuenta con dos epígrafes que aluden al tema de los desaparecidos y de la importancia de sacarlos del olvido. Quizás el poema de Daniel Calabrese resulte más sugerente:

Las huellas van al mar.  
Aquellos cuerpos.  
Las ruinas desgranadas,  
el humo de las explosiones  
los nidos vacíos.  
Aquellos cuerpos.  
Los poemas olvidados  
el arroz, la vertiente  
Aquellos cuerpos.  
¿Por qué las olas  
los devuelven una y otra vez?  
(Calabrese 2000: 213)

Lo que impresiona desde el primer momento de la lectura de esta obra es la abundancia de alusiones simbólicas, así como un alto grado de poetización del texto. Hasta el título de la pieza, al igual que ocurre con *La cicatriz*, tiene un significado metafórico esmeradamente elaborado. *El naufragio interminable* representa la historia de dos personajes, Ulises y Abel, que están internados en un campo de concentración para enemigos políticos. El escenario está vacío, apenas hay un camastro. Los internos pasan el tiempo narrando historias insólitas en las que Ulises cuenta sus aventuras en alta mar: la relación de una tormenta que hace que el barco pierda el rumbo, la llegada a una isla con naturaleza exuberante, habitada por las mujeres Amazonas con tres pechos, ávidas del contacto con el hombre. No se sabe cuánto tiempo los hombres llevan recluidos en la prisión. El tiempo está marcado por una secuencia de anocheceres y amaneceres, acompañados del cambio de turno de guardia. Todos los días se repite el mismo esquema. Por la mañana se presenta la lista de los que abandonan la prisión. Mientras Abel tiene esperanza de salir con vida de este confinamiento, Ulises sabe qué destino les espera:

Estamos metidos en un agujero hediondo del que no sale nadie y si salen es para ser fondeados o enterrados. ¿Sabes, Abel?, ya no existimos. Es por eso que hablamos día y noche.

Hablando nos hacemos la idea de que estamos vivos. Las cosas que se pueden contar, existen, aunque sea un espejismo. Cuando dejemos de contarnos cosas estaremos completamente desaparecidos. Nombrar las cosas es vivirlas (Díaz 2000: 2019).

El hecho de narrar cuentos mantiene vivo a Ulises. Aunque, como lo admite el protagonista, la historia de su vida «es la única que no puedo contar, ni siquiera imaginar», puesto que es «como recordar una cosa, vivir otra y contar otra distinta, es decir, la locura» (2000: 220). Los hombres siguen conversando. Abel le pide a su compañero de infortunio que este le cuente cómo está su mujer. Aunque, Ulises no tiene ánimo de relatar nada, al final accede a las súplicas de Abel. Según su versión de los hechos, la mujer y el primer hijo de Abel están viviendo en Cádiz. Cuando el protagonista se separó de su familia, les hizo prometer que huyeran de Chile. Ulises no puede comprender por qué Abel prefirió la lucha política a su propia familia: «¿Por qué la dejaste ir? [...] Ella quiere al hombre, no al militante. Le tiene miedo a tus ideas, a tus sueños. Las mujeres hacen el amor con los hombres, no con utopías» (2000: 225). En la historia de Ulises, la mujer da a la luz una niña. Mientras que Abel, contento con la noticia, se queda dormido, Ulises vela el sueño de la mujer del amigo. Cuando Abel despierta, se pone celoso. Incluso, los hombres llegan a las manos hasta que se dan cuenta de que se necesitan mutuamente y que la situación-límite en la que les ha tocado vivir les está volviendo locos: «Abel: no debí golpearte. Te necesito. Ulises: Yo también te necesito. Abel: Perdona. Es que el encierro me vuelve loco» (2000: 226). A la mañana siguiente, el vigilante le avisa a Ulises de que en diez minutos va a salir de la prisión. Será un viaje largo que no tiene nada que ver con un traslado. Antes de abandonar la celda, Ulises acaba la historia del viaje que encabeza la obra. El barco naufraga en las costas de Cádiz. Abel es el único superviviente que por fin consigue reunirse con su familia. Finalmente, Ulises se atreve a contar su propio final, como una especie de un narrador-vidente:

Subiré a un camión donde otros me esperan. Hay soldados armados. Nos vendarán los ojos. Nadie hablará. A pesar de tener las muñecas atadas, nos tocaremos para reconocernos, para comunicarnos. Un jeep con las luces apagadas nos seguirá a poca distancia. El viaje será largo. Iremos despacio. Dejaremos la carretera principal: Lo notaremos por el camino de tierra. Conseguiré que la venda se mueva un poco para ver algo. La lona que cubre el camión dejará pasar una línea de luz. Es el mundo exterior que se colará por esa rendija. Pasarán viñedos, matorrales... y luego, el arenal sin variaciones del desierto. Nos envolverá una nube de polvo tan espesa que parecerá la niebla de un día de tormenta. Después de mucho tiempo llegaremos a la costa. Allí habrá un embarcadero improvisado entre las rocas. Para subirnos en una lancha rápida nos quitarán las vendas de los ojos. Poco a poco se alejará el roquerío y, más allá, una serranía parda con casitas que quizás no existan. La reverberación del aire reseco nos hará ver lo que queremos ver. En alta mar nos ordenarán que nos quitemos toda la ropa, los zapatos, cualquier identificación. Alguien sollozará, otro rezará. Yo me quedaré en silencio. Ya desnudos, nos atarán los tobillos con alambres unos lastres de cemento. De un empujón me harán caer al agua y desapareceré sin grito en el oleaje. Todo habrá terminado (2000: 231-232).

La visión de la muerte de Ulises parece irreal, exenta de sentimientos negativos, como si el protagonista se estuviera fraternizando con la muerte, sin que esa le produjera pena u objeción, o bien, como si constituyera una continuación natural de sus

narraciones. La descripción de su último viaje es muy plástica y sensorial, dado que los condenados a muerte irán atados y con los ojos vendados, por lo que deberán agudizar todos los sentidos para poder interpretar su situación. Irán hacinados en un camión sin que nadie logre avistarlos, puesto que pasarán por carreteras poco concurridas. La naturaleza, a modo de cómplice, creará un escenario idóneo para posibilitar la desaparición sin testigos: la oscuridad desdibujada en la niebla del polvo desértico que los conducirá hasta un paraje abrupto y rocoso de una costa resguardada. El mar tiene aquí una doble connotación que, aparte de suponer la muerte, conlleva la recuperación de la libertad.

Abel no se siente con fuerzas para aceptar el destino que espera a los dos prisioneros. La conversación de los hombres se ve interrumpida por la llegada del guardia que saca a Ulises de la prisión. Ahora es Abel, quien retoma el papel del narrador-vidente. En su versión, Ulises llega al fondo del mar para emerger en la costa de Cádiz donde le espera su mujer.

*El naufragio interminable* es una obra de estructura abierta que no tiene un final categórico. Tanto Ulises como Abel no presentan ninguna transformación a lo largo de la obra. Son dos prisioneros que anhelan la libertad, simbolizada por las distintas aves que aparecen en las narraciones de Ulises. Al estar encerrados, los dos se pierden en el mundo fantástico ideado por el narrador. Es una travesía marítima, un viaje lleno de peligros acechantes que se basa en «textos fragmentarios del “hablador” de *Maluco* de Napoleón Baccino Ponce de León» (Díaz 2000: 214). La huida a este mundo ficticio es, para los encarcelados, la única salida de la situación-límite en la que se encuentran.

Al igual que en la obra anterior, los protagonistas están apesados en un espacio cerrado cuya puerta da a un espacio contiguo, por el que entra el vigilante. El espacio patente parece tener una doble connotación. Tratándose de una prisión, es un lugar que priva a los protagonistas de la libertad. Además, los dos hombres fueron interrogados y torturados en otras instalaciones del campo de internamiento. No obstante, lo más probable es que la salida de este lugar equivalga a la muerte, por lo que Ulises se ve reticente a la hora de abandonar la celda. Aparte del espacio patente, la figura del narrador-vidente nos permite llegar a los *espacios ausentes sincrónicos* (García Barrientos 2007: 140), fruto de la imaginación desbordante de Ulises que permite a los protagonistas refugiarse en un mundo paralelo. La creación de este universo nos ayuda a vislumbrar la existencia de la *dialéctica entre un aquí* insoportable y *un allí* emocionante y tentador, dado que los cuentos de Ulises parecen sacados de los sueños de los protagonistas. Sin embargo, al finalizar cada cuento, los personajes vuelven a chocar con la cruda realidad.

También, el tiempo sufre una importante condensación (García Barrientos 2007: 108). El tiempo patente tiene una duración aproximada de un día y medio, dado que el público presencia dos cambios de guardias. Lo que resulta sorprendente en esta obra es la escasez de acontecimientos pasados. Los espectadores se enteran solo de lo imprescindible para situar a los personajes en el contexto en el que se desarrolla la obra. El uso de la *anticipación*, en vez de la regresión, tan común en el teatro de

corte sociopolítico de Jorge Díaz, hace que el público se solidarice aún más con las vivencias de los protagonistas, que carecen de un proyecto de vida futura. Ni siquiera se sienten con fuerzas para reflexionar sobre su pasado. Aunque Abel niegue la realidad, es consciente de que Ulises dice la verdad con respecto a la imposibilidad de salir con vida del encierro. Por lo tanto, los cuentos parecen desempeñar una función de preparación para el último viaje. El mar es el eterno símbolo de la muerte. Su presencia en la obra es constante. Es un mar en acecho que coincide con la situación-límite vivida por los prisioneros que esperan, desganados, la llegada de la muerte. A raíz de lo dicho, el título de la obra tiene un valor expresivo muy fuerte e impactante. La palabra «naufragio» alude a la forma en la que se hacía desaparecer a las personas que estaban condenadas a muerte. El vocablo «interminable» hace referencia al tiempo que no llega a destapar la verdad sobre los casos individuales de los desaparecidos, cuyos cuerpos nunca serán encontrados.

### 3. Conclusiones

A tenor de lo expuesto hasta aquí, las dos obras analizadas en este artículo preservan la memoria de un periodo oscuro en la historia de Chile que se sirvió de la violencia para instaurar un régimen militar despiadado. Las piezas pretenden rescatar del olvido la historia de más de mil personas que compartieron el sino de Antonio, Abel y Ulises. La rememoración de este pasado doloroso tiene una función educativa, dignificante y terapéutica al mismo tiempo, tendente a depurar el futuro de semejantes atrocidades (Jelin 2002, Almanza Loaiza 2013). Por otro lado, el recuerdo saca del olvido o, en otras palabras, de la muerte biográfica a quienes fueron despojados de la vida en términos físicos, siendo esta una forma de devolverles la existencia (Castilla del Pino 2006). Jorge Díaz se documentó en casos reales de desapariciones para crear unas historias individuales que concuerdan con la memoria colectiva del grupo, tratándose de lo que María Elena Acuña (2005) define como una *memoria dividida*.

Las dos obras se sirven del discurso poético para describir la problemática de la desaparición forzada. En las dos piezas encontramos una importante riqueza simbólica que alude a la traición y a la culpa, en el caso de la cicatriz; a la purificación y a la regeneración que proviene del agua, de la lluvia o de la vela; a la libertad simbolizada por los pájaros, al concepto de un viaje como una especie de liberación del alma; y, finalmente, al mar, sinónimo de la muerte. Mientras que en *La cicatriz* se insiste en el insufrible peso del pasado, carcomido por la culpa, en *El naufragio interminable* se pone de relieve la falta de perspectivas para el futuro de los protagonistas, una existencia volcada a la espera de lo inevitable que llega a su punto final en el fondo del mar. El espacio en las dos obras presenta un valor semántico indiscutible. Se trata de espacios cerrados, con las marcas de lo provisional que concuerda con la transitoriedad vivida por los protagonistas, cuyas experiencias traumáticas les privaron de futuro. El tiempo en *La cicatriz* admite la dialéctica entre un antes idealizado o, por lo menos, valorado de positivo y un después tachado de negativo. Finalmente, las

obras estudiadas tienen estructura abierta por la falta de un desenlace esclarecedor, lo que posibilita una mayor variedad interpretativa.

Las dos obras de Jorge Díaz estudiadas en este artículo se caracterizan por un planteamiento particular de la problemática de la desaparición. *La cicatriz* resalta la sensación de la ausencia, mientras que generalmente en las obras de otros autores los desaparecidos se hacen patentes al ser representados como fantasmas silenciosos o visiones que mantienen un diálogo con otros protagonistas en el tiempo y en el espacio interiorizados. En algunas ocasiones el contacto es muy intenso, como, por ejemplo, en el caso de Sebastián, el personaje de *Cinema-Utoppia*, que llega a hacer el amor con la aparición de su mujer. En cambio, la pérdida del mejor amigo que experimenta Juan en *La cicatriz* resulta irreparable. Todas las preguntas que Juan le hace a Antonio quedan sin respuesta. No obstante, lo que parece común tanto en las obras de Díaz como en otras piezas evocadas en este trabajo es un cierto desencanto con las utopías detrás de las cuales se esconden las ideas políticas, así como las normas de vida, y de pensamiento impuestos por la sociedad del momento. La represión, el peligro acechante son algunas de las sensaciones transmitidas por el espacio, con una mayor preferencia por los espacios cerrados en la dramaturgia de Díaz y los abiertos en *Noche de ronda* de Lindo país esquina con vista al mar, *Hechos consumados*, *Río abajo* o *Cinema-Utoppia*, que presenta tres planos espaciales, el de la sala del cine y el de la habitación de Sebastián extensible por medio de una ventana a lo que ocurre en la calle parisina. Finalmente, la presencia de la violencia directa, estructural y cultural que forman el triángulo de la violencia de Galtung (2003) es común en todas las obras que tratan sobre el tema de la desaparición forzada de personas.

### Referencias bibliográficas

- ACUÑA, María Elena (2005), «Género y Generación en la Transformación de la Memoria», [disponible en <[http://www.archivochile.com/Ceme/recup\\_memoria/cemememo0038.pdf](http://www.archivochile.com/Ceme/recup_memoria/cemememo0038.pdf)>, 15/01/2019].
- ALMANZA LOAIZA, Tulia (2013), «La memoria de la experiencia como respuesta ética ante las víctimas», *Franciscanum* LV/160, 17-50.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos (2006), «La forma moral de la memoria. A manera de prólogo», en GÓMEZ ISLA, F. (dir.), *El derecho a la memoria*, Bilbao: Instituto de Derechos Humanos Pedro Arrupe Universidad de Deusto, 15-20.
- CUSATO, Domenico Antonio (2004), «La denuncia de los desaparecidos en Viudas de Ariel Dorfman», en CUSATO, D. A. (ed.), *Atti del Convegno di studi su La dittatura di Pinochet e la transizione alla democrazia in Cile: tra storia e letteratura*, Messina: Lippolis, 57-69.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1992), *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Editorial Labor.
- DÍAZ, Jorge (1999) *Los últimos Díaz del milenio*, Santiago de Chile: RiL editores.
- DÍAZ, Jorge (2000), *La orgástula y otros actos inconfesables. Antología de Teatro Breve*, Santiago de Chile: RiL editores.
- DORFMAN, Ariel (2002), *Más allá del miedo: El largo adiós a Pinochet*, Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores.
- GALTUNG, Johan (2003) *Violencia cultural*, Gernika-Lumo: Gernika Gogoratzuz.

- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2007), *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid: Editorial Síntesis.
- GUERRERO, Eduardo (2000), *Conversaciones. Jorge Díaz: un pez entre dos aguas*, Santiago de Chile: RiL editores.
- GUERRERO, Eduardo (2002), «Que cuarenta y cinco años no es nada, que es febril la mirada», en DÍAZ GUTIÉRREZ, J. - SHARIM PAZ, N. (antologadores), *ICTUS: la palabra compartida*, Antología, Tomo I, Santiago de Chile: Edebé-Editorial Don Bosco S.A., 15-36.
- GUERRERO, Eduardo (2004), «Jorge Díaz: teatro político de los setenta», en OYARZÚN, C. (ed.), *Díaz. Colección de Ensayos Críticos*, Santiago de Chile: Ed. Universidad Católica de Chile, 31-57.
- GUERRERO, Eduardo (2016), *Jorge Díaz: el anarquista insomne. Biografía de un hombre de teatro*, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Finis Terrae.
- HALBWACHS, Maurice (1995), «Memoria colectiva y memoria histórica», *Reis*, 209-222.
- NORA, Pierre (2008), *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*, Montevideo: Ediciones Trilce.
- OYARZÚN, Carola (2004), «Los espacios en la escritura de Jorge Díaz», en OYARZÚN, C. (ed.), *Díaz. Colección de Ensayos Críticos*, Santiago de Chile: Ed. Universidad Católica de Chile, 89-110.
- PADILLA BALLESTEROS, Elías (s.f.) «La memoria y el olvido. La desaparición forzada de personas en Chile» [disponible en <<http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/lamemolv/memolv07.htm>>, 15/01/2019].
- PAVIS, Patrice (1998), *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona: Paidós.
- RADRIGÁN, Juan (1984), *Teatro de Juan Radrigán (11 obras)*, Santiago: CENECA-Universidad de Minnesota.
- ROJO GRINOR, Rojo Sara (1992), «Teatro chileno: 1983-1987 (Observaciones preliminares)», *Teatro: revista de estudios teatrales* 2, 105-128.
- SALABERT, Miguel (1982), «El exilio interior», *Tiempo de historia* Año VIII/92-93 (1 jul.), 82-99. [disponible en <<http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/29216/3/THVIII~N92-93~P82-99.pdf>>, 15/01/2019].
- SPYRA, Jarosław (2013), *Historia Państw Świata w XX i XXI wieku. Chile*, Warszawa: Wydawnictwo TRIO.