

**UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN  
ESCUELA DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES ESCÉNICAS**

**EL TEATRO DEL ABSURDO DE IONESCO**

**Y**

**EL TEATRO DE LO ABSURDO DE JORGE DÍAZ:**

*Aproximación a un marco de diferenciaciones*

**AUTORA:  
BETSY ORDÓÑEZ**

**TUTOR:  
PROF. CARLOS SÁNCHEZ DELGADO**

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN  
ESCUELA DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES ESCÉNICAS

**EL TEATRO DEL ABSURDO DE IONESCO**

**Y**

**EL TEATRO DE LO ABSURDO DE JORGE DÍAZ:**

Aproximación a un marco de diferenciaciones

Trabajo de Grado presentado como requisito parcial para optar a la Licenciatura en  
Artes.

Autora: Betsy Ordóñez

Tutor: Prof. Carlos Sánchez Delgado.

NOVIEMBRE 2008

## **DEDICATORIA Y AGRADECIMIENTO**

Le dedico este Trabajo de Grado

A Mis Hijos.

Cada uno de ellos es un motivo para  
cumplir con mis metas en la vida.

Son mi razón de ser:

José Gregorio

Ángel Eduardo

Y Julio Cesar.

Y un agradecimiento especial

Al Prof. Saúl Capote.

Por estar a mi lado, apoyándome en todo momento.

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN  
ESCUELA DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES ESCÉNICAS

**EL TEATRO DEL ABSURDO DE IONESCO Y  
EL TEATRO DE LO ABSURDO DE JORGE DÍAZ:**

Aproximación a un marco de diferenciaciones

Autora: Betsy Ordóñez  
Tutor: Prof. Carlos Sánchez Delgado  
Fecha: Noviembre 2008

**RESUMEN**

Este trabajo pretende, como lo indica el subtítulo del mismo, una aproximación a un marco de diferenciaciones entre el Teatro del Absurdo de Ionesco y el teatro de lo absurdo de Jorge Díaz. Se parte de la necesidad de indagar en la especificidad de una cosmovisión del absurdo latinoamericano, más allá del determinismo de las influencias de los modelos europeos, en la búsqueda de una reinterpretación o relectura de ese fenómeno teatral en nuestro continente. Desde un punto de vista metodológico se propone un instrumento metodológico (Plantilla de Análisis APT), en función de la deconstrucción o decodificación de diferenciaciones con respecto a la Acción, el Personaje y el Tiempo, en obras representativas de ambos autores: *La Cantante Calva* y *La Lección* de Ionesco y *El Cepillo de Dientes* y *El Lugar donde mueren los Mamíferos* de Jorge Díaz.

Descriptor: El Teatro del Absurdo. Teatro Latinoamericano. El Teatro de Ionesco. El Teatro de Jorge Díaz.

## ÍNDICE

	PÁG.
INTRODUCCIÓN.....	6
CAPÍTULO 1: HACIA UN MARCO TEÓRICO.....	8
.	
CAPÍTULO 2: ANÁLISIS.....	25
CONCLUSIÓN.....	54
REFERENCIAS.....	57

## INTRODUCCIÓN

La corriente teatral absurdista en América Latina suele abordarse, casi siempre, a partir del determinismo de las influencias de Ionesco y Beckett fundamentalmente. De hecho, se utiliza con gran comodidad la etiqueta “Teatro del Absurdo”, para enmarcar autores y obras, viéndolos y estudiándolos como simples proyecciones o repeticiones de las fórmulas teatrales europeas.

El propósito fundamental de este estudio consiste en explorar la especificidad de la cosmovisión de lo absurdo teatral latinoamericano, haciendo énfasis especialmente en las diferencias más sobresalientes. Para ello se ha seleccionado a Jorge Díaz (Argentina-Chile 1930-2007), un dramaturgo latinoamericano que, de acuerdo a la opinión mayoritaria de los especialistas, constituye uno de los más importantes exponentes de esta tendencia en nuestro continente. Se plantea una confrontación con el teatro de Ionesco (Rumania-Francia 1909-1994), considerado justamente como el modelo seguido por el autor chileno. Para ello se han escogido piezas medulares en la dramaturgia de ambos autores: *La Cantante Calva* (1950) y *La Lección* (1950) de Ionesco y *El Cepillo de Dientes* (1960) y *El Lugar donde mueren los Mamíferos* (1963) de Jorge Díaz. Desde un punto de vista metodológico, se ha confeccionado un instrumento para el análisis de las diferenciaciones más sobresalientes, a nivel de la acción, el personaje y el tiempo. (Plantilla de Análisis APT).

En el primer capítulo del trabajo se expone un Marco Teórico, el cual va desde definiciones conceptuales básicas, preliminares, hasta llegar a los fundamentos teórico-metodológicos principales de la investigación. El segundo capítulo contiene propiamente el análisis del absurdo de Ionesco versus la absurdidad de Jorge Díaz. Utilizando la plantilla propuesta para nuestro estudio, los textos de ambos autores se someten a una deconstrucción o decodificación de diferencias, en cuanto a las causalidades y efectos de la acción, el personaje y el tiempo. Finalmente se arriba a la parte conclusiva del trabajo, donde se resumen los hallazgos conseguidos en la confrontación de una dramaturgia con otra.

Se ha intentado hacer una investigación en lo posible no muy cargada de aderezos innecesarios. Se ha preferido prescindir de lo excesivamente descriptivo y anecdótico, para darle, dentro de nuestras posibilidades, mayor prioridad a lo analítico y a lo reflexivo. Esperamos, desde luego, que los resultados obtenidos lo evidencien y se satisfagan las expectativas.

## **CAPÍTULO 1:**

### **HACIA UN MARCO TEÓRICO**

*El absurdo es un concepto esencial y es también la primera verdad.*

Albert Camus

#### **1.1 LO ABSURDO EN UN SENTIDO GENÉRICO Y UNIVERSAL.**

Absurdo es una palabra para identificar a algo o a alguien que no actúa de acuerdo a un pensamiento lógico o normal y que se aparta de la razón. De ahí que la absurdidad, en cuanto tal, pueda estudiarse desde una esencia semántica y filológica, vinculada al “sin sentido”, a una suerte de “lógica de lo ilógico”, ante una imagen generalmente irracional del mundo, que se instala o arraiga en la conciencia y en la sensibilidad de quien piensa o expresa “absurdamente” las cosas: el artista, el escritor, el dramaturgo.

Desde un punto de vista estrictamente semántico, se puede explorar lo absurdo a partir de lo que calificarían los especialistas como LOS SIGNOS DE LA ABSURDIDAD, lo que significan. (Bukowski, 2005, 25). Y desde un punto de vista filológico se puede investigar sobre LO ABSURDO COMO EXPRESIÓN DE UNA DETERMINADA COSMOVISIÓN COMUNIDAD CULTURAL. (Bukowski, 2005, 32) Esto último es lo que más conviene a los fines intrínsecos de esta investigación, puesto que nos conviene aproximarnos a la especificidad cultural de lo absurdo latinoamericano.

En un sentido genérico y universal, lo absurdo es, en definitiva, aquello carente de una explicación lógica dentro de la filosofía cartesiana. La absurdidad no tiene ninguna razón, porque no refleja ayer, ni mañana. El hombre absurdo carece de cualquier esperanza y planes acerca de su futuro. Como aseguran algunos estudiosos del tema, la única manera de “paralizar” la absurdidad es no pedir razones. (Bukowski, 2005, 44)

Aunque el sentimiento del absurdo se hace más evidente durante la literatura y el arte del siglo XX, puede decirse que la absurdidad siempre ha estado presente en la literatura y en el arte a un nivel mundial. Pero para adoptar el nuevo rostro que tiene la concepción de lo absurdo en el siglo XX, falta aun el ingrediente fundamental de la “angustia existencial,” filtrado por mentes tan importantes como la de Nietzsche o Heidegger, quienes colocaron al hombre en un mundo desprovisto de sentido, armado únicamente con la libertad que su existencia le otorga. Del mismo modo, el existencialismo ateo de Jean Paul Sartre y el pensamiento de Albert Camus nutrirán a la vez la experiencia del absurdo en nuestro tiempo: el hombre vive para nada en un mundo sin significado, en el que no puede afirmarse si no es por medio del rechazo, expresión de su libertad. Y no hay que olvidar el pensamiento del danés Kierkegaard, considerado el primer pensador existencialista, quien también había aportado antes que Sartre su granito de arena en el surgimiento de este sentimiento del absurdo. Según algunos teóricos se podría rastrear la huella de este sentimiento contemporáneo sobre la absurdidad desde los llamados “poetas malditos” como Alfred Jarry, y más tarde en

algunas manifestaciones del surrealismo; e incluso en las novelas de Kafka. (Schmidt, 2007, 19)

Ahora bien, la filosofía del absurdo, llamada en ocasiones absurdismo, establece que los esfuerzos realizados por el ser humano para encontrar el significado absoluto y predeterminado dentro del universo fracasarán finalmente debido a que no existe tal significado (al menos en relación al hombre), caracterizándose así por su escepticismo en torno a los principios universales de la existencia. Por ende propugna que el significado de la existencia es la creación de un sentido particular, puesto que la vida es insignificante por sí misma, y que la inexistencia de un significado supremo de la vida humana es una situación de regocijo y no de desolación, pues significa que cada individuo del género humano es libre para moldear su vida, edificándose su propio porvenir.

Ese planteamiento lo encontramos en Albert Camus dentro de su novela *El Extranjero* y más explícitamente en su célebre ensayo *El Mito de Sísifo*. (Camus, 1984, 21). Ahí nos plantea que los esfuerzos realizados por el ser humano para encontrar el significado dentro del universo, acabarán fracasando finalmente debido a que no existe tal significado (al menos en relación al hombre). (Camus, 1984, 37)

Esta filosofía también postula que la vida es algo insignificante, que no tiene más valor que el que nosotros le creamos. De esta forma, puede entenderse la vida como un conjunto de repeticiones inútiles, vacías y carentes de sentido y significado, que se llevan a cabo más por costumbre, tradición e inercia que por coherencia y lógica. Y de ahí se deriva, definitivamente, una concepción muy arraigada y constante en el absurdo contemporáneo, a un nivel que podríamos llamar “universal”: la visión de que “el dolor es absurdo porque existe, nada más”. (Bukowski, 2005, 11)

## **1.2 LO ABSURDO EN EL TEATRO: “EL TEATRO DEL ABSURDO” Y EL TEATRO DE LO ABSURDO.**

No hay duda de que las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial suministraron el ambiente social propicio para progresaran concepciones absurdistas, de naturaleza preponderantemente nihilista y existencialista. Por eso, la raíz cosmogónica del llamado “Teatro del Absurdo” es la guerra, el caos. A partir de aquel momento cobró más vigencia la idea de un mundo sin sentido y desconectado de la vida humana. Y fue ahí donde se arraigó más la visión de un cosmos completamente irracional, donde se presenta un conflicto entre el mundo y un ser humano que se siente cada vez más extraño en él, preguntándose constantemente “¿qué hago yo aquí?”. Martin Esslin, el crítico británico que acuñara el término “Teatro del Absurdo”, percibe que en este contexto el ser humano se concibe desprovisto completamente de propósito, extraviado y “apagado de sus raíces religiosas, metafísicas, y transcendentales”, porque en

definitiva toda acción carece de sentido y utilidad. En palabras de Esslin, se trata, en última instancia, de “una modalidad dramática que se rige por los principios existencialistas expresados en términos absurdos”. (Esslin, 1966, 30)

Ahora bien, el absurdismo en el teatro no es exclusivo de la época contemporánea. De hecho, sus antecedentes más remotos suelen ubicarse en las obras de "moralidad alegórica" de la Edad Media y en los autos sacramentales (dramas religiosos alegóricos) de la España barroca. Y hay quienes aseguran que el Teatro del Absurdo o el absurdismo tienen su base en el existencialismo del siglo XIX. Lo que si es seguro es que nadie puede atribuirse el haber inventado por sí solo una teatralidad de lo absurdo. (Esslin, 1966, 102)

Los autores del Teatro del Absurdo europeo se caracterizan por tratar temas incoherentes, aparentemente carentes de significado real, a veces con una excesiva burla hacia la sociedad, y diálogos tan repetitivos que hacen perder la continuidad de la obra, con un apego nihilista, metafísico y existencialista. Un teatro donde la palabra se va desgranando, haciéndose pedazos por la tensión, porque todo se convierte en imagen tensa. (Esslin, 1966, 82).

El Teatro del Absurdo pretende recoger una serie de inquietudes y preguntas sobre la condición humana, sobre su sentido y función en este mundo, pero sin dar respuestas. Se las deja, en última opción, a la libre elucubración o reacción del espectador. El teatro existencialista criticaba la situación contemporánea, igual que el teatro del absurdo, la diferencia entre estos dos consiste en que el existencialista propone soluciones a los problemas y el Teatro del Absurdo prefiere presentar los problemas y dejarlos al juicio del público. (Esslin, 1966, 66)

Al llamado “Teatro del Absurdo” se le ubica como heredero de los movimientos Dada y Surrealista. Y se apoya, en cierta manera, la tesis del “teatro de la crueldad” de Antonin Artaud, tanto por su rompimiento con el lenguaje convencional del teatro, como por la resonancia universal de los temas que plantea. (Esslin, 1966, 87)

Los autores comenzaron a aglutinarse bajo la etiqueta de lo absurdo como una forma de acuerdo frente a la ansiedad, lo salvaje y la duda ante un universo inexplicable y recayeron en la metáfora poética como un medio de proyectar sus más íntimos estados. Es por ello que las imágenes del Teatro del Absurdo tienden a asumir la calidad de la fantasía, el sueño y la pesadilla, sin interesarle tanto la aparición de la realidad objetiva como la percepción emocional de la realidad interior del autor. Así, por ejemplo, la obra Días felices de Beckett (1961) se expresa una generalizada ansiedad del hombre sobre la aproximación de la muerte, a través de la imagen concreta de una mujer hundida hasta

la cintura en el suelo en el primer acto y hasta el cuello en el segundo. En *Rinocerontes* de Ionesco (1960) se percibe la ansiosa preocupación acerca del esparcimiento de las inhumanas tendencias totalitarias, mostrando a la población de una ciudad transformándose en salvajes paquidermos.

En el absurdo específicamente “ionesquiano” se muestra la sorpresa del hombre al darse cuenta de su existencia, de su vacío. Nos sorprende a nosotros al dejar de lado la vida, sin el más mínimo remordimiento. El lenguaje oral toma otra dimensión junto con la lógica, situándonos en un espacio carente de sentido a la espera de que éste sea llenado, dejándonos, en parte, esa responsabilidad. (Canoa, 1988, 96)

Visto en relación con el teatro convencional, el teatro del absurdo debió parecer un espectáculo sin sentido alguno, pero inquietante de cualquier manera, pues el estilo posee elementos los cuales apelan al sentir antes que al pensar. Después de todo ¿Debía tener sentido un texto dramático después de dos guerras mundiales, millones de muertos y una estela de miseria y destrucción?

Martin Esslin, al interpretar el Teatro del Absurdo señala una serie de características presentes en la mayoría de las obras:

1. – Se trata de obras que se sitúan generalmente en un tiempo ahistórico.
2. - El lugar de la acción suele ser acontecer en un espacio indeterminado o ambiguo.
3. - La acción consiste en la inacción. No pasa realmente nada, eso es lo único que puede calificarse como acontecimiento. No existen contextos reconocibles.
4. - Los personajes no poseen propiamente una psicología, están más bien determinados por una especie de “inercia psíquica”.
5. - Los diálogos no construyen ni la psicología de los personajes ni el desarrollo de las situaciones, como ocurre en el teatro realistas. Por el contrario, desubican, confunden y cuestionan, en un juego constante de palabras huecas, vacías muchas veces de todo sentido.
- 6.- La desolación es el común denominador en la atmósfera que gobierna este tipo de obras. Se plantean cuestionamientos de tipo metafísico.
7. - La fábula de las obras admiten múltiples lecturas, debido a que se da un manejo complejo de los distintos niveles de sentido y de significado.

8. – El manejo del humor lleva a una cierta comicidad transgresora de valores convencionales.

En función de diferenciar ese Teatro del Absurdo europeo de la segunda postguerra, con respecto a otras absurdidades teatrales, habidas en otros contextos y en otras épocas, es que preferimos manejar también, en lo sucesivo del presente trabajo, el término “teatro de lo absurdo”. Por eso distinguimos el Teatro del Absurdo de Ionesco del teatro de lo absurdo de Jorge Díaz.

El Teatro del Absurdo forma parte del incesante esfuerzo de los verdaderos artistas de nuestro tiempo por derribar la pared de la complacencia y el automatismo y establecer un conocimiento de la situación humana enfrentada con la realidad fundamental de su condición: una existencia trivializada, mecánica, complaciente y falta de dignidad.

El Teatro del Absurdo se sitúa, por lo tanto, en el absurdo de la misma condición humana, en un mundo donde la crisis de todo tipo de creencias ha privado al hombre de certidumbres. Por eso se muestran seres despojados de circunstancias accidentales, de posición social y de contexto histórico. Seres vagando en la nada del tiempo y del espacio, “esperando entre el nacimiento y la muerte, tratando de obtener un modesto

lugar en la oscuridad y en la trivialidad que le envuelven, tratando de asir una ley moral siempre más allá de su comprensión; es el hombre solo, encarcelado en su subjetividad, incapaz de alcanzar a otros.” (Canoa, 1988, 101)

En última instancia, al igual que en la antigua tragedia griega, el Teatro del Absurdo es un intento por hacer consciente al espectador de la precaria y misteriosa situación del hombre en el universo. “La diferencia está simplemente en que en la tragedia antigua las realidades aludidas eran sistemas metafísicos conocidos y aceptados por todos, mientras que el Teatro del Absurdo expresa precisamente la falta de sistemas cósmicos de valores aceptados.” (Esslin, 1966, 72)

El Teatro del Absurdo no pretende explicar al hombre los caminos de Dios. Simplemente presenta una intuición individual del ser humano de las realidades fundamentales tal y como él las experimenta, desde un punto de vista metafísico y existencial. Ese es, en definitiva, el tema predominante del Teatro del Absurdo, lo que condiciona su forma, su estructura, su teatralidad.

“Mientras el teatro realista trata de ampliar los ámbitos del drama introduciendo elementos narrativos que expliquen las motivaciones del personaje, el Teatro del

Absurdo tiende a la concentración y profundización sobre un esquema esencialmente lírico y poético.” (Canoa, 1988, 99) El Teatro del Absurdo, al abandonar la psicología, la sutileza de caracteres y el tema en un sentido convencional, da al elemento poético un énfasis incomparablemente mayor. Mientras que una obra con una trama lineal describe una evolución en el tiempo, la obra absurda muestra una imagen poética concretizada, la extensión de la obra en el tiempo es puramente incidental, ya que es físicamente imposible presentar una imagen poética compleja en un instante. “Como es un teatro de situaciones en vez de un teatro de sucesos hilvanados, emplea un lenguaje basado en patrones de imágenes concretas, no un lenguaje discursivo y argumentador. Y como trata de investigar el sentido del ser, no puede ni resolver ni investigar problemas de conducta moral.” (Canoa, 1988, 95)

En este esfuerzo por comunicar un todo aún no desintegrado podemos encontrar la clave de la devaluación del lenguaje en el Teatro del Absurdo. La obra es la traducción de una intuición total del ser en un lenguaje conceptual lógico sometido a series temporales, lo que le priva de su primitiva complejidad y de su verdad poética, por lo tanto es comprensible que el artista trate de encontrar nuevos caminos para evitar esta influencia del lenguaje discursivo y lógico.

El Teatro del Absurdo ha recobrado la libertad de emplear el lenguaje como un mero componente -a veces dominante, a veces secundario- de sus multi-dimensionales imágenes poéticas. “Al poner el lenguaje de la escena en contraste con la acción, al reducirlo a una charla sin significado, o al abandonar la lógica discursiva por la lógica poética de la asociación o la asonancia, el Teatro del Absurdo ha abierto una nueva dimensión a la escena.” (Esslin, 1966, 112)

La comunicación entre los seres humanos nos es presentada tan a menudo en el Teatro del Absurdo, como un completo fracaso. Se trata de una mera amplificación satírica del problema tal y como está en nuestros días. “Busca reducirlo a su estricta función, la expresión del contenido auténtico, más que a encubrirlo.” (Canoa, 1988, 96) Esto sólo será posible si reemplazamos los clichés forzados que dominan el pensamiento por un lenguaje vivo que esté a su servicio. A su vez esto sólo es posible si se conocen y respetan las limitaciones de la lógica en el lenguaje discursivo, y se admite el empleo del lenguaje poético.

La manera en que los dramaturgos del absurdo expresan su crítica sobre nuestra sociedad en desintegración, es enfrentando bruscamente al público con un cuadro distorsionado y grotesco de un mundo que se ha vuelto loco. “Llevan a la práctica la

inhibición de la identificación del público con los personajes, propuesta por Brecht, y su sustitución por una actitud distanciada y crítica” (Canoa, 1988, 99).

En el Teatro del Absurdo el público se ve enfrentado con personajes cuyos móviles y acciones son incomprensibles en su mayor parte. Con personajes tales no hay identificación posible. Los personajes con los que el público no puede identificarse son inevitablemente cómicos. Los motivos incomprensibles, la misteriosa y a menudo inexplicable naturaleza de los actos de los personajes del Teatro del Absurdo, nos previene contra la identificación, por lo que es un teatro cómico, a pesar de su tema sombrío, violento y amargo. Por esta causa el Teatro del Absurdo “trasciende las categorías de lo cómico y lo trágico, y combina la risa y el horror” (Esslin, 1966, 77)

¿Qué debe hacer el público ante este enfrentamiento aterrador con un mundo totalmente alienado que, habiendo perdido su principio racional, tiene trastocado el verdadero sentido de las palabras? El vacío entre lo que muestra la escena y el espectador se hace tan intolerable, que éste no tiene otra alternativa que o rechazarlo y marcharse o verse envuelto en el misterio de unas obras, en las que nada le recuerda sus propósitos internos y reacciones con el mundo exterior. La escena le suministra una serie de pistas indistintas que él debe encajar en un esquema que tenga sentido. De este

modo, está obligado a hacer un esfuerzo creador, un esfuerzo de interpretación e integración.

El Teatro del Absurdo habla a un nivel más profundo de la mente del espectador. Activa fuerzas psicológicas, libera temores ocultos y represiones y, sobre todo, al enfrentar al público con un cuadro de desintegración, pone en movimiento un activo proceso integrador en la mente de cada espectador individual. “El desafío de entender lo que parece una acción sin sentido, el reconocimiento de que el mundo ha perdido su principio unificador, es el origen de la cualidad estremecedora del Teatro del Absurdo, y más allá de un simple ejercicio intelectual tienen un efecto terapéutico.” (Canoa, 1988, 102)

La tensión dramática producida por este tipo de obras difiere fundamentalmente del suspense creado en el teatro realista, en el cual el telón final hace que el auditorio se marche a casa con un mensaje o una filosofía en su mente. En el Teatro del Absurdo, en cambio, no se expone un problema intelectual ni se da ninguna solución clara, que sea reducible a una lección o moraleja.

En la mayoría de las obras el espectador se está continuamente preguntando: “¿Qué es lo que va a ocurrir a ahora?”. En el Teatro del Absurdo la cuestión primordial no es tanto qué es lo que va a ocurrir luego, sino qué está sucediendo. “Al tratar los aspectos extremos de la condición humana, no en términos de entendimiento intelectual sino en términos de comunicar una verdad metafísica a través de la experiencia viviente, el Teatro del Absurdo toca la esfera de lo religioso. Comunica la esencia de este cuerpo de doctrina en las imágenes poéticas vivientes y repetidas del ritual.” (Esslin, 1966, 93)

El Teatro del Absurdo, aunque a primera vista parezca paradójico, puede considerarse como un intento por comunicar, con una visión aguda y profunda, la experiencia metafísica que subyace en el mundo y su misterio. Se expresa la ansiedad y la desesperación que surge del reconocimiento de que el hombre está rodeado de áreas de oscuridad impenetrables que nunca puede saber su verdadera naturaleza y fines, y nadie le proporcionará reglas establecidas de conducta. “La certidumbre de la existencia de Dios, que daría sentido a la vida tiene una atracción mucho mayor que el conocimiento de que sin él uno podría hacer el mal sin ser castigado.” (Canoa, 1988, 93)

Las piezas absurdistas surgieron a su vez como “anti-obras” de la dramaturgia clásica, del sistema épico brechtiano y del realismo. Su forma preferida es la de una obra sin intriga ni personajes claramente definidos: el azar y la idea repentina reinan

soberanamente. La escena renuncia a todo mimetismo psicológico o gestual, a todo efecto de ilusión, aunque el espectador sea obligado a aceptar las convenciones físicas de un nuevo universo ficticio. La obra absurda, al centrar la trama en los problemas de la comunicación, frecuentemente se transforma en un discurso acerca del teatro, en una meta-obra. De las investigaciones surrealistas sobre la escritura automática, el absurdo ha tenido la capacidad de sublimar en forma paradójica la “escritura del sueño”, del subconsciente y del mundo mental y el hallazgo de la metáfora escénica para imaginar este paisaje interior.

De esta forma el absurdo sustituyó a lo trágico como resorte de la ficción teatral. Ambos descansan en la soledad y la incomunicación, pero mientras la tragedia conserva desde sus orígenes la característica de un rito en el que se enfrentan incompatiblemente hombres y dioses, sometidos ambos a una misteriosa e increíble fatalidad, el teatro del absurdo ya no utiliza la mediación de estos “Mitos” para traducir y purificar la angustia de la condición humana. Al contrario, la experimenta directamente, la convierte en acontecimiento, en *happening* (una de las manifestaciones del movimiento DADA), en algo que sucede.

En nuestros días no existe ninguna actividad humana que no esté marcada por la conciencia de esta angustia. Según algunos, esta angustia solo puede resolverse por medio de un acto libre: rebelión, compromiso político, decisión ética, invención artística o científica, incluso una nueva conducta ante la experiencia religiosa. Otros piensan

que, gracias a ella, es posible elaborar un nuevo humanismo en las contradicciones cada vez más evidentes del mundo contemporáneo.

### **1.3 DEL TEATRO DEL ABSURDO EUROPEO AL TEATRO DE LO ABSURDO LATINOAMERICANO: DEL ACENTO METAFÍSICO Y EXISTENCIAL A LA PREPONDERANCIA SOCIAL.**

Nuestro absurdo latinoamericano es diferente, sin duda alguna. Es sabido, además, que al asimilar materiales artísticos foráneos, el autor latinoamericano realiza, en los mejores casos, una radical transformación de las fuentes y de sus intenciones “ideoestéticas”. Por ejemplo, George Woodyard demuestra que un teatro de raíces y propuestas tan abstractas y metafísicas como el teatro del absurdo europeo (Ionesco, Beckett), una vez trasplantado a América Latina en la década del cincuenta y sesenta, sufre una notable transformación. Señala, concretamente, que los problemas sociopolíticos inherentes a los países latinoamericanos, dificultaba y hasta imposibilitaba una abstracción completa del contexto de sus realidades particulares, más allá de un orden “estrictamente metafísico”. (Woodyard, 1985, 43)

Según Woodyard, es muy cierto que en América Latina, durante los sesentas y setentas, Brecht era el autor más montado y admirado, por su tratamiento del contenido eminentemente político. Pero igualmente apunta este crítico que la influencia de Artaud, de Genet, y de “un teatro ritualista de la crueldad”, no debe ser subestimada.

Llega a señalar, incluso, que el resultado de la fusión de estas dos influencias tan disímiles en nuestro continente, produce una especie de “realismo artaudiano” (que no excluye ciertos aportes “brechtianos”), una “fecunda mezcla” del Teatro de la Crueldad con el Teatro Épico y Político. (Véase Eidelberg, 1985, 50)

Woodyard termina planteando que desde 1970, aproximadamente, esa fusión estética y teatral comienza a construir, en el marco específico de nuestro ámbito cultural, una dramaturgia más rica y más libre que la que le precedió, “desprovista de las limitaciones costumbristas y veristas, y de las caprichosas irracionalidades de lo experimental y vanguardista”. (Woodyard, 1985, 51). De ahí las estrechas vinculaciones que se establecen en algunos discursos críticos, entre el Teatro del Absurdo y el Teatro Político en América Latina. (Véase Chesney, 1994).

Una de las estudiosas más acuciosas del teatro latinoamericano contemporáneo, fuera de nuestras fronteras, es sin duda alguna Támara Holzapfel. Son conocidas sus investigaciones sobre la absurdidad en el teatro de la argentina Griselda Gambaro, así como sus disertaciones sobre el teatro como institución moral, en la dramaturgia del mexicano Vicente Leñero. En uno de sus ensayos escritos en inglés, en el cual se dedica a indagar la evolución del absurdismo teatral latinoamericano, analiza las diferencias entre el llamado “Teatro del Absurdo” Europeo (según la denominación y delimitaciones teóricas establecidas por el crítico británico Martin Esslin) y lo que podemos denominar como un Teatro de lo Absurdo Latinoamericano, para

diferenciarlo de alguna manera. En dicho estudio (*Evolutionary Tendencies in Spanish American Absurd Theatre*) la mencionada autora señala que en nuestro Teatro de lo Absurdo se da una cierta tendencia a “alegorizar, tanto la realidad nacional como la universal”, y que por lo tanto eso parece ser “la marca distintiva” del drama absurdista en América Latina. Es decir, ese fuerte sentido crítico con respecto a un orden de vida signado por la violencia y convulsión social, en una denuncia desde un “aquí y ahora”. (Véase Holzapfel, 1980)

La mayoría de los estudiosos críticos de la dramaturgia latinoamericana contemporánea, coincide en afirmar que los antecedentes de la corriente absurdista en nuestro continente se remontan al teatro del argentino Roberto Arlt, a principios del siglo veinte. (Dubatti, 1990, 116) Asimismo, se reconocen los inicios propiamente de un teatro de lo absurdo latinoamericano, en la dramaturgia del cubano Virgilio Piñera, hacia la década del cincuenta, con obras como *Falsa Alarma*. En ese mismo contexto cubano de los años cincuenta también se sitúa el teatro de un autor muy importante como Antón Arrufat, con obras como *El caso se investiga*. Luego viene el teatro de otro cubano, José Triana, con una obra paradigmática como *La Noche de los Asesinos*, perteneciente a la década del sesenta. (Véase Lobato, 2002). En otras latitudes de nuestro continente surgen las aportaciones de dramaturgos como el chileno Jorge Díaz, la mexicana Maruxa Vilalta, así como los argentinos Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky, entre los más conocidos.

## **CAPÍTULO 2:ANÁLISIS**

### **(IONESCO VERSUS JORGE DÍAZ)**

Uno es rumano-francés. El otro es chileno-español. Y los dos son dramaturgos del absurdo. Ambos conectados con visiones que en mucho se asemejan en cuanto al mundo, en cuanto al ser humano y en cuanto a la propia teatralidad. Como autores, sus procedimientos tienen las coincidencias que derivan del influjo generado de uno hacia el otro. No se puede negar que Ionesco tiene una influencia directa sobre Jorge Díaz desde sus comienzos, al punto de que éste estuvo, como se sabe, involucrado en el primer montaje de *La Cantante Calva*, realizado en Chile por el ITUCH.

A nivel temático, tanto Ionesco como Jorge Díaz, se preocupan por la incomunicación entre los seres humanos (especialmente entre los esposos o parientes cercanos), como también por el planteamiento de la disolución de la familia y de los valores burgueses. La soledad existencial, la represión de los sentidos, el sentimiento de lo absurdo ante una existencia regida por normas incomprensibles y deshumanizantes, conducen a ambos dramaturgos a una alteración del lenguaje expresivo del teatro, utilizando rituales, juegos, violencia, así como la disolución del lenguaje habitual, el humor negro y “situaciones límites, que se balancean entre la realidad y la fantasía. Diálogos ilógicos pero de una gran coherencia interna” (Durán-Cerda, 1970, 26) Un teatro de contradicciones y de

paradojas, con personajes en situaciones incoherentes, donde no hay progresión, ni unidad de tiempo, ni de acción, donde “se va creando una lógica propia, y donde, en definitiva, el lenguaje se convierte generalmente en el gran protagonista y eje central”. (Woodyard, 1976, 60)

Pero más allá de estas innegables coincidencias cabe plantearse la siguiente interrogante: ¿existen diferencias importantes entre la dramaturgia de uno y del otro? Como ya se ha señalado con anterioridad, los dramaturgos latinoamericanos que se vinculan con esta tendencia, no reducen su labor simplemente a una repetición imitativa de procedimientos o fórmulas teatrales. Y la razón fundamental de esto reside en las distintas concepciones sobre la absurdidad, así como los alcances diferentes que adquiere este tipo de discurso dramático en nuestro contexto cultural. Porque, ante el acento metafísico y existencial que tiene el absurdo europeo, se antepone generalmente la preponderancia social y política del absurdo latinoamericano.

Pero hemos podido constatar que no se ha ahondado suficientemente en esas diferencias, a nivel de la crítica especializada. Y la razón fundamental de esto es que resulta, desde luego, mucho fácil y hasta cómodo, sumergirse más en el marco de las afinidades que en el marco de las diferenciaciones, más allá de superficialidades. Sobre todo porque muchas veces, lamentablemente, el pensamiento crítico latinoamericano se conforma o se limita a seguir como “modelos hegemónicos”,

aquellos parámetros que derivan exclusivamente de las corrientes y concepciones eurocéntricas. (Villegas, 2005, 22)

Resulta mucho más fácil y cómodo concebir y estudiar a Jorge Díaz como un “Ionesco latinoamericano”. Es decir, como un simple repetidor casi automático de la cosmovisión y del estilo ionescuiano. Por supuesto que tampoco se trata de evadir u obviar las influencias innegables, directas y evidentes que vienen del autor rumano al autor chileno. Pero es necesario ver más allá de los determinismos de estas influencias, en función de indagar dentro de una cosmovisión, e incluso dentro de una poética de lo absurdo, “de estirpe auténticamente latinoamericana”. (Del Toro Alfonso y Fernando, 1993, 15) Es decir, siguiendo el consejo tan reiterado por el crítico Juan Villegas, en muchos de sus estudios sobre el tema, en la búsqueda de una “reinterpretación” o “relectura” de nuestro fenómeno teatral. (Véase Villegas 1984, 5-12)

Ahora bien, intentar examinar las diferencias entre Ionesco y Jorge Díaz, requiere evidentemente de un instrumento metodológico, que yendo más allá de las superficiales y obvias afinidades, permita hacer mucho más énfasis en un efectivo análisis comparativo. Porque es preciso meterse de lleno dentro de las estructuras que rigen el sentido de lo absurdo, en el teatro de uno y otro autor, al menos en lo que se refiere al universo teatral que revelan las obras seleccionadas. Es decir, se necesita

comparar, fundamentalmente, la forma en que cada autor construye, propicia, o genera lo absurdo dentro la acción, así como el modo de concebir el colapso característico del personaje absurdista, y el manejo del tiempo discontinuo, tan propio de la absurdidad. Acción, Personaje y Tiempo: tres claves estructurales en todo texto teatral, que pueden permitirnos la aproximación al instrumento metodológico que requerimos, en un intento por delinear un marco de profundas diferenciaciones entre El Teatro del Absurdo de Ionesco y el Teatro de lo Absurdo de Jorge Díaz.

Es así como arribamos a nuestra **PLANTILLA DE ANÁLISIS APT** (ACCIÓN-PERSONAJE-TIEMPO). La misma pretende establecer un contraste entre esas tres instancias estructurales del discurso dramático, en ambos autores, tal cual como se señala a continuación:

### **PLANTILLA DE ANÁLISIS APT**

#### **A. ACCIÓN:**

A.1 Factores Motivacionales de la Acción  
(FMA)

A.2 Resultantes Definitivas de la Acción  
(RDA)

#### **P. PERSONAJE:**

P.1 Orígenes del Colapso del Personaje  
(OCP)

P.2 Destino del Colapso del Personaje  
(DCP)

**T. TIEMPO:**

T.1 Causas de la Discontinuidad Temporal  
(CDT)

T.2 Efectos de la Discontinuidad Temporal  
(EDT)

Como puede observarse, en los tres componentes de la Plantilla APT se distinguen claramente dos factores a contrastar, en función del análisis comparativo que sigue a continuación, en la confrontación de dos obras fundamentales de cada uno de estos dos autores: *La cantante Calva* y *La Lección* de Ionesco contra *El Cepillo de Dientes* y *El Lugar donde mueren los Mamíferos* de Jorge Díaz. Un primer factor de confrontación y de contraste se centra en la causalidad (de la acción, del personaje y del tiempo), y un segundo factor se focaliza más en las consecuencias del comportamiento de esos tres elementos estructurales. Un punto de partida y un punto de llegada, una fase inicial y una fase terminal, dentro del discurso dramático de cada autor; es decir la absurdidad teatral de Ionesco versus la absurdidad teatral de Jorge Díaz.

## **2.1 LA CANTANTE CALVA VERSUS EL CEPILLO DE DIENTES**

### **ARGUMENTO DE LA CANTANTE CALVA:**

Antipieza (según la denomina el propio autor). En una vivienda aburguesada y muy inglesa unos muy típicos marido y mujer, los Smith, tienen una divertida conversación en la que, por ejemplo, hablan de una familia que conocen en la que varones y mujeres se llaman Bobby Smith o de un doctor que "nunca recomienda más medicamentos que los que ha experimentado él mismo" y "antes de operar a Parker se hizo operar el hígado sin estar enfermo". La criada, que acaba de tener la tarde libre (lo cual le reprochan los señores a pesar de que admiten que ellos mismo le dieron el consentimiento ya que "no lo hicimos intencionadamente") les anuncia la llegada del matrimonio Martin. Mientras esperan, el señor Martin habla con la señora Martin como si ésta fuera una desconocida y ambos se asombran de las coincidencias que arrastran: han venido en el mismo tren, tienen los mismos hijos, viven en la misma calle y la misma casa, incluso en la misma cama... pero no se recuerdan. "Entonces, estimada señora —concluye el hombre— creo que ya no cabe duda, nos hemos visto ya y usted es mi propia esposa... ¡Isabel, te he vuelto a encontrar!"

En su reunión, los dos matrimonios tienen una conversación tan delirante como las anteriores. En cierto momento se asombran de haber visto por la calle a gente "extravagante" haciendo cosas tan "extrañas" como atarse el cordón del zapato o leer el periódico. Entonces llaman a la puerta y resulta ser un bombero quien, después de

escucharles como un confesor los problemas que ellos le cuentan, les pregunta confidencialmente si no tendrán fuego en casa. Como le dicen que no y que le llamarán si lo tienen, se marcha, aunque antes todos empiezan a contar por turno unos insípidos chistes que llaman anécdotas. Al despedirse, el bombero pregunta "A propósito, ¿y la cantante calva?", y mientras todos quedan en silencio, como en una situación incómoda, la señora Smith responde: "Sigue peinándose de la misma manera" (Es la única referencia que hay en la obra a su título.).

Cuando vuelven a quedarse solos los dos matrimonios, la conversación continúa, pero las frases van siendo más breves e incoherentes, todo toma un ritmo más acelerado y acaban gritando y haciendo aspavientos. Finalmente, el matrimonio Martin ocupa el lugar que los Smith habían ocupado al principio de la obra y empiezan a decir los mismos diálogos con que ésta se inició.

#### ARGUMENTO DE *EL CEPILLO DE DIENTES*:

La obra, que tiene dos actos, lleva el subtítulo de "Náufragos en el parque de atracciones". En ella se presenta un día cíclico en la vida de un matrimonio joven y aburguesado. Un día que comienza en la mañana cuando inicia la actividad de un parque de atracciones, el cual se encuentra cerca de su vivienda, y cuya rutina determina prácticamente todos los actos de sus vidas. Los dos personajes, llamados simplemente Él y Ella, llevan a cabo una farsa hilarante, en la que los espectadores asisten a un juego

cada vez más imprevisible, como testigos de las miserias y excentricidades de esta pareja.

Estos dos personajes, a medida que va desarrollándose la pieza, van adquiriendo nuevas personalidades, en busca de un método para poder comunicarse. A través de esos roles y situaciones ficticias que asumen, discuten temas de todos los ámbitos, desde el horóscopo chino, anuncios comerciales y de declaraciones públicas, hasta una sesuda disertación en torno a “¿qué es mejor: el Jazz o el Tango? En su comportamiento se muestra lo difícil y agotador que resulta, entre otras cosas, vivir siempre con la misma persona.

En todo momento, los dos personajes ironizan en sus discusiones. Por un lado, Ella le critica a Él su forma de actuar y sus gustos, en forma repetitiva y apática, mientras que Él toma una posición pasiva, sumisa, y a veces actúa como un niño que le pide consuelo a su madre. No obstante, por momentos, estas diferentes posiciones se intercambian y Ella toma una posición de mujer resignada a su marido, mientras que éste le reclama su forma de actuar de una manera fuerte y violenta.

Estas constantes discusiones dan pie a los sucesos centrales de la obra. Él le pregunta a Ella si ha visto su cepillo de dientes, ya que se le extravió. Ella se pone a buscarlo. Posteriormente Ella lo encuentra, pero en ese momento recuerda que lo había ocupado para limpiar sus zapatos. Él se espanta recriminándole por lo sucedido, ya que

el cepillo de dientes era lo único que representaba su individualidad después de casarse. Al preguntarle por qué lo hizo, Ella causa en Él un mayor disgusto, ya que le responde, en forma irónica y apática, que no sea exagerado, y llega a proponerle incluso que utilicen el mismo cepillo de dientes. A partir de ese evento las cosas se tornan más intensas y crudas entre ellos, hasta que incluso juegan al simulacro de un homicidio, en el cual supuestamente Él la mata a Ella (final del primer acto). Ahí es cuando Ella pasa a personificar a Antona, la sirvienta, a quien Él confiesa haber estrangulado a su esposa. Al final, luego de ese constante desdoblamiento en roles y situaciones, el parque de atracciones se dispone a terminar con sus actividades por el día. Y Él y Ella vuelven, casi cíclicamente, a su rutina de sobrevivencia como pareja.

## APLICACIÓN DE LA PLANTILLA APT

### A1 (FMA)

#### *La Cantante Calva*

SRA. SMITH.- ¡Buenas noches, queridos amigos! Discúlpennos por haberlos hecho esperar tanto tiempo. Pensamos que debíamos hacerles los honores a que tienen derecho y, en cuanto supimos que querían hacernos el favor de venir a vernos sin anunciar su visita, nos apresuramos a ir a ponernos nuestros trajes de gala.

[Pág. 26]

Los factores motivacionales de la acción al inicio de *La Cantante Calva* son los característicos de esa llamada “absurdidad pura” europea, razón por la cual Ionesco califica la obra como una “antipieza”: acción de la inacción, la movilidad de la

inmovilidad, el sentido de lo que no tiene sentido, el propósito del despropósito, la lógica absoluta de lo ilógico, en una imagen totalmente irracional del mundo y de la Humanidad.

Se trata de la demolición de toda cosmovisión causalística y cartesiana, que permite esperar una visita inesperada, la cual no tiene razón de ser ni propósito concreto. Se puede ofrecerles una “cena de gala” sin que medie un motivo, contexto verdadero, o una auténtica relación que lo amerite, más allá de una retórica hueca e impersonal. Puede decirse que los personajes, en su “inercia psíquica”, se “movilizan” dentro de su estatismo, sin tener una conciencia verídica, plena, de su profunda inmovilidad vital.

En definitiva, lo que motiva, en última instancia, a lo puede llamarse acción en esta obra, no es ni más ni menos que LA NADA EXISTENCIAL Y METAFÍSICA. La nada fluyendo en escena. La nada que se reitera una y otra vez en cada situación. Y esto ocurre porque realmente, como dice el primer parlamento de *Esperando a Godot* de Beckett, “no hay nada que hacer”. Toda acción auténtica, realizable, resulta vana, inútil, vacía. Porque dentro de esa “absurdistad pura” el sentido propiamente de la vida brilla por su ausencia. No hay razón de ser ni de existir, ya que asistimos prácticamente a las ruinas de la existencia.

## A1 (FMA)

### *El Cepillo de Dientes*

VOZ DE ELLA.- ¡Mi amor, despierta!... ¡Mira qué bonito se ve el parque de atracciones! ¡El día está maravilloso!

VOZ DE ÉL.- ¡Tú también estás maravillosa!  
(*BESOS APASIONADOS*)

VOZ DE ELLA.- ¿Cómo podemos sobrevivir?

VOZ DE ÉL.- ¿A qué?

VOZ DE ELLA.- A este cariño tremendo.

VOZ DE ÉL.- Somos fuertes.

VOZ DE ELLA.- Invulnerables

[Páginas 427-428]

A diferencia de *La Cantante Calva*, los factores motivacionales de la acción en el comienzo de *El Cepillo de Dientes*, establecen cierto nivel de ruptura con una “absurdidad pura”. Aunque Ella y Él se movilizan dentro de esa mecánica rutinaria que rige sus existencias, se ven más persuadidos de ello. Saben que la dinámica diaria del Parque de Atracciones determina el ritmo de su acontecer cotidiano. Por eso se sienten y se reconocen como “fuertes” e “invulnerables”, seguros de su sobrevivencia, a pesar de su absurdo vital. Digamos que están más conscientes de su rutina, aunque también sepan que no pueden superarla. Y ello, en cierta manera, hace que su “inercia psíquica” no sea total y logra plasmar una cosmovisión menos irracional. Lo que motiva es las ganas de fantasear con un día maravilloso, aunque se sepa que no es tal, que cada vez es

peor. Lo que fluye en la escena no es ya la nada y solamente la nada. Hay aquí un destello de certidumbre en el caos.

**A2 (RDA)**

*La Cantante Calva*

*(EL SR. Y LA SRA. MARTIN ESTÁN SENTADOS COMO LOS SMITH AL COMIENZO DE LA OBRA. ESTA VUELVE A EMPEZAR ESTA VEZ CON LOS MARTIN, QUE DICEN EXACTAMENTE LO MISMO QUE LOS SMITH EN LA PRIMERA ESCENA, MIENTRAS SE CIERRA LENTAMENTE EL TELÓN.)*

[Pág. 45]

Como en la mayoría de las piezas del llamado Teatro del Absurdo europeo, las resultantes definitivas de la acción en *La Cantante Calva*, tienden a cierta circularidad o carácter cíclico, que hace que al final las cosas vuelvan otra vez hacia el principio, generalmente en una exacta repetición. Una mecánica reiterativa de la inmovilidad, un retorno nihilista y desesperanzado a la inercia de la nada metafísica, al vacío existencial donde no pasa ni pasará nunca algo distinto. Porque los personajes actúan como autómatas, en una inconciencia total de lo que les acontece una y otra vez, en una especie de limbo perenne, en el cual no puede esperarse jamás un verdadero acontecimiento.

**A2 (RDA)**

*El Cepillo de Dientes*

EL.- No nos aburriramos jamás... Cada día es una deliciosa sorpresa con premios, un largo túnel del amor.

ELLA.- En realidad... ¿Cómo podemos sobrevivir?

ÉL.- ¿A qué?

ELLA.- A este cariño tremendo.

ÉL.- ¡Somos fuertes!

ELLA.- ¡Invulnerables!

ÉL.- ¡Inseparables!

[Pág. 498]

Aunque, al igual que en la obra de Ionesco, las resultantes definitivas de la acción llevan a una regresión, a una repetición cíclica del inicio, en *El Cepillo de Dientes* la vuelta a la rutina de sobrevivencia de Ella y Él, no se da dentro de la misma mecánica reiterativa, ni dentro de una absoluta preponderancia de la nada metafísica y existencial, donde simplemente se retorna a la inercia. Porque la conciencia mayor que estos personajes tienen de su sobrevivencia, los lleva, al menos, a no aburrirse. En última instancia, tienen todavía cierta capacidad de esperanza, de sorpresa, como para esperar algo nuevo, diferente y hasta un premio. Y al menos reconocen o identifican todavía algo parecido al amor, aunque esté en un túnel.

**P1 (OCP)**

*La Cantante Calva*

SR. MARTIN.- Olvidemos, *darling*, todo lo que ha ocurrido entre nosotros, y ahora que nos hemos vuelto a encontrar tratemos de no perdernos más y vivamos como antes.

SRA. MARTIN.- Sí, *darling*.  
[Pág. 26]

Los orígenes del colapso característico del personaje absurdista en *La Cantante Calva*, se sitúan en ese eterno y repetitivo desencuentro, en ese laberinto donde los seres se pierden y se entrampan constantemente, en un peregrinar perpetuo a través de la nada y del vacío. Porque ni sienten ni mucho menos están conscientes de que puede haber alguna solución posible en sus vidas. Y es por eso que lucen absolutamente incapaces de buscarla, de idearla, de imaginarla. Surgen de la nada y vagan en la nada. En la nada se desencuentran y fingen que se encuentran. Juegan a que tienen una existencia convencional, a que se relacionan como seres humanos auténticos, aunque parezcan simplemente unos autómatas, despojados de todo rasgo de verdadera Humanidad. Simulan una y otra vez que el vacío de donde vienen, su asidero, su arraigo, está lleno de cualquier cosa, de cualquier invento de esa retórica ilógica que los rige hasta en su modo de respirar.

**P1 (OCP)**

*El Cepillo de Dientes*

ÉL.- (BUSCANDO LAS PALABRAS) Es verdad que somos marido y mujer y que me he acostumbrado a vivir contigo. Todo parecía estar bien, pero de pronto, un día cualquiera, algo surge en tu camino que lo trastorna todo. Entonces se entibia el corazón y empiezas a mirar todo de otra manera. Uno, claro, lucha y se resiste. Nada debe turbar la paz que se ha conseguido, pero no, ¡al fin el sentimiento triunfa y te encuentras atrapado! (SE HA SENTADO EN LA MECEDORA)  
[Pág. 438]

La costumbre y la vida rutinaria como pareja enmarcan, sin duda, los orígenes del colapso de los personajes en *El Cepillo de Dientes*. Y es evidente que, al igual que en *La Cantante Calva*, se trata de seres atrapados en una cierta mecánica repetitiva, de simulaciones y de extravíos permanentes. Pero la génesis de su colapso vital revela algunas sutiles diferencias. Porque, mientras los personajes de Ionesco son como autómatas repitiendo una rutina inquebrantable, los de Jorge Díaz, por lo menos, aparecen con cierto dejo de apertura a la novedad, a la posibilidad, aunque remota, de que eventualmente, por causa de algún prodigio, algo surja en el camino que pueda, verdaderamente, trastornarlo todo. Se puede llegar a inferir, incluso, cierta conciencia en los personajes de que proceden de un asidero o arraigo distinto, ya que en ellos se asoma un mínimo de esperanza, una cierta o incierta posibilidad que algo cambie algún día, cosa que en *La Cantante Calva* ni se plasma ni se insinúa jamás.

**P2 (DCP)**

*La Cantante Calva*

SR. MARTIN.- Prefiero matar un conejo que cantar en el jardín.

SR. SMITH.- Cacatúas, cacatúas, cacatúas, cacatúas, cacatúas, cacatúas, cacatúas, cacatúas, cacatúas, cacatúas.

SRA. SMITH.- ¡Qué cagada, qué cagada!

[Pág. 44]

¿Adónde conduce el caos de estos seres absurdos creados por Ionesco? ¿Cuál es el destino último del colapso de estos personajes? Al final de *La Cantante Calva*, antes de que todo comience a repetirse como al principio, los personajes parecen desintegrarse por completo. Pierden ya todo rasgo de articulación de lenguaje y de acción. Es decir, quedan reducidos a lo abstracto, a la nada, a un vacío comunicacional y existencial mucho más radical y absoluto.

**P2 (DCP)**

*El Cepillo de Dientes*

ELLA.- ¿Te pasó algo?

ÉL.- No.

ELLA.- ¿Estás seguro?

ÉL.- Sí.

ELLA.- A mí tampoco.

ÉL.- Es horrible.

ELLA.- ¿Qué?

ÉL.-                    Todo.  
ELLA.-                No lo había pensado.  
ÉL.-                    Pero es así.  
[Pág. 488]

El destino del colapso de los personajes de *El Cepillo de Dientes* es esta especie de catarsis ritual, que surge después de repetir su rutina de desencuentros cotidianos. Una vez más los personajes de Jorge Díaz revelan estar más conscientes de su catástrofe existencial. Al menos perciben que es “horrible” lo que les ha sucedido, lo que les sucede y lo que les seguirá sucediendo, casi irremediabilmente. Sienten y se notan ciertamente afectados por la inutilidad de su acontecer diario como pareja. Aunque repitan lo mismo cada día, se lamentan y se seguirán lamentando de su inercia vital.

**T1 (CDT)**  
*La Cantante Calva*

MARY.-   ¿Por qué han venido ustedes tan tarde? No son cortesés. Hay que venir a la hora. ¿Comprenden? De todos modos, siéntense ahí y esperen. (*SALE*)  
[Pág. 21]

Las causas de la discontinuidad temporal en *La Cantante Calva* subyacen en la ruptura total con cualquier referencia a un sistema u orden cartesiano. Todo comienza a suceder desde esa especie de hueco o vacío de un tiempo sin trayectoria, sin cronología, sin lógica, sin sentido, donde las horas pasan sin ninguna eficacia concreta, donde

siempre persiste la incertidumbre acerca del tiempo transcurrido o por transcurrir, donde nunca se sabe a ciencia cierta si es tarde o temprano, porque no hay jamás una acción verdadera que realizar. Se trata, ni más ni menos, que el tiempo de la nada, el tiempo de la angustia comunicacional, donde no queda más que esperar a que todo siga repitiéndose inalterablemente.

## **T1 (CDT)**

### *El Cepillo de Dientes*

ÉL.- ¿Es verdaderamente necesario que cada mañana tengamos que repetir todo esto?

ELLA.- ¿A qué te refieres, cariño?

ÉL.- Sabes perfectamente a qué me refiero. Resulta agotador.

[Pág. 485]

En *El Cepillo de Dientes* las causas de la discontinuidad del tiempo provienen de la repetición diaria de una rutina de sobrevivencia, que mantiene ligada, indisolublemente, la existencia de la pareja y la actividad del parque de atracciones. Ese es el hueco o vacío de tiempo sin trayectoria, en el cual se inserta todo el transcurrir dramático de la pieza. Pero no todas las mañanas son exactamente iguales, aunque esencialmente ocurra lo mismo. Lo distinto aquí es que de nuevo en los personajes, sobre todo en Él, se expresa un mayor grado de conciencia sobre lo agotador que resulta

ese suplicio de vida. Y ello, indiscutiblemente, revela en cierta medida otros alcances dramáticos en la causalidad del tiempo discontinuo. Porque en Ionesco vemos un transcurrir discontinuo que surge de la repetición pura, literal, mecánica y automática, de los mismos eventos, de las mismas palabras vacías, sin que se muestre ni el más mínimo rasgo de cansancio o de padecimiento por el efecto acumulativo del hastío. En Jorge Díaz, en cambio, sí percibimos que la repetición de lo mismo cada mañana va afectando emocionalmente a los dos personajes, que progresivamente se van reduciendo, minimizando en su capacidad de sobrevivencia, a medida que comienza a desplegarse la discontinuidad.

## **T2 (EDT)**

### *La Cantante Calva*

SR. SMITH.-                   Entonces, lamentamos que se vaya.

SRA. SMITH.-                Gracias a usted hemos pasado un verdadero cuarto de hora  
cartesiano.  
[Pág. 41]

En *La Cantante Calva* los efectos de la discontinuidad temporal remiten una vez más a una cosmovisión mucho más irracional, e incluso hasta surrealista en alguna medida. Porque puede haber pasado en verdad “un cuarto de hora cartesiano”, desde el inicio hasta el final de la obra. Sin embargo, los personajes no están, más allá de su absurda retórica, conscientes de ello en absoluto, no parecieran tener certeza de que

simplemente se repiten y se repiten en un tiempo que transcurre inalterable, sin ninguna eficacia. Porque, en definitiva, no es más que un tiempo inscrito en la nada, un breve paréntesis en el vacío existencial.

## **T2 (EDT)**

### *El Cepillo de Dientes*

ELLA.- Anoché soñé con un tenedor. Bueno, eso no tiene nada de extraordinario porque “todas las noches” sueño con un tenedor.  
[Pág. 490]

Al igual que en la obra de Ionesco, los efectos que en definitiva logra aquí la discontinuidad temporal, tienen mucho que ver con esa sensación de que el tiempo no ha avanzado, de que todo sigue anclado en un mismo punto, reiterándose una y otra vez. Pero en *El Cepillo de Dientes*, adicionalmente, uno siente que los personajes se mantienen en una cierta semiinconsciencia, que los lleva a una parcial claridad o a una parcial oscuridad sobre el tiempo transcurrido. Saben que sus vidas son una rutina inalterable y por eso, a diferencia de las parejas ionescuianas, sufren por eso, se niegan a resignarse, o al menos hacen explícita la protesta, la queja, el reproche.

## ***2.2 LA LECCIÓN VERSUS EL LUGAR DONDE MUEREN LOS MAMÍFEROS***

### ***ARGUMENTO DE LA LECCIÓN:***

Obra en un acto único. En ella se plantean las relaciones de dominio y de aniquilamiento entre un profesor y su alumna: Ionesco pretende poner en evidencia el poder, con frecuencia pervertido, que posee el conocimiento. La obra comienza con la alumna que llega a casa del profesor, toca al timbre y es recibida por la sirvienta, que avisa al maestro. El profesor sale a su encuentro tímidamente, intercambian algunas banalidades, aprovechadas por el maestro para poner a prueba los conocimientos de geografía de la alumna. La estudiante quiere preparar su “doctorado total”, así que comienzan con una lección de aritmética, que forma parte supuestamente de las materias requeridas para ese doctorado. Pero el espectador va percibiendo que asiste a una lección de una naturaleza muy singular. Y mientras la alumna se va mostrando cada vez más nerviosa e incapaz, el profesor va ganando poco a poco en calma y en seguridad.

A pesar de que la sirvienta le desaconseja que continúe (“Señor, sobre todo nada de filología. La filología lleva a lo peor...”), el profesor decide continuar con el estudio de las lenguas. Imparte una verdadera lección magistral: mientras la alumna se queja de su dolor de muelas. El profesor expone una extraña teoría sobre las lenguas “neo-españolas” cada vez con mayor entusiasmo (se trata de una parodia de la lingüística y la filología modernas). El profesor multiplica los ejemplos para hacerse comprender e

intenta que su alumna resuelva los ejercicios destinados a distinguir las diferentes lenguas neo-españolas (que asombrosamente, parecen idénticas). La alumna, trastornada por su dolor de dientes, se muestra cada vez más bloqueada y sumisa, mientras que la violencia se apodera del profesor, quien se torna incapaz de controlar sus emociones. Reprende a su alumna, le insulta, le amenaza y termina apuñalándola. Presa del pánico, pide ayuda a la sirvienta, y se transforma en un ser desamparado y temeroso. Aunque la sirvienta le regaña, termina por ayudar al profesor a esconder el cadáver (el cuadragésimo de ese día). Al final llega otra alumna y el ciclo asesino comienza de nuevo.

#### ARGUMENTO DE *EL LUGAR DONDE MUEREN LOS MAMÍFEROS*:

Esta obra se sustenta en la existencia del “Instituto Ecuménico de Asistencia Total”, una parodia llevada al extremo de lo que hoy se denomina una ONG. Este organismo financiado desde el extranjero atraviesa por una crisis, debido a que supuestamente ya no quedan pobres a los cuales asistir. Al encontrar a un auténtico pobre, Chatarra, éste es sometido a cuestionarios y exámenes, pero la asistencia no se dirige a la satisfacción de sus necesidades, ya que al hacerlo, cesará de ser pobre y se acabará el instituto y el trabajo de sus miembros. La preservación del cadáver una vez que Chatarra muere permite la continuación del Instituto, ya que es "El cuerpo de un pobre que necesita pronta, económica y sencilla sepultura". La aparición de verdaderos pobres en las calles de la ciudad se hace intrascendente e insignificante: "¡No hay que preocuparse! Tenemos a Chatarra embalsamado. Un pobre incorruptible para todo

servicio". La obra finaliza cuando el Instituto se dispone a dar apertura al "Congreso mundial de la miseria".

## APLICACIÓN DE LA PLANTILLA APT

### A1 (FMA)

#### *La Lección*

LA SIRVIENTA.- ¿Vino para la lección?

LA ALUMNA.- Sí, señorita.

LA SIRVIENTA.- La espera. Siéntese un momento mientras voy a avisarle.  
[Pág. 104]

Los factores motivacionales de la acción al inicio de *La Lección* parecieran hasta ese punto los de cualquier obra realista o incluso naturalista. Hasta ese momento no ha ocurrido nada que pudiésemos calificar como absurdo. Lo que motiva la visita de la alumna es la lección que le va a dar el profesor, quien la está esperando para comenzar. Todo pareciera muy normal, muy lógico, muy cartesiano. Apenas unos pocos minutos más tarde se desborda súbitamente la absurdidad, con la entrada del profesor y el comienzo propiamente de la lección. Nos damos cuenta, por ejemplo, que la alumna pareciera una superdotada, que puede resolver rápidamente las más complejas operaciones matemáticas, a la vez que se muestra absolutamente incapaz de resolver las operaciones más elementales. Llegado ese punto comenzamos a sentir que se va instalando plenamente esa "absurdidad pura", característica de las "antipiezas" ionesquianas, donde gobierna la acción de la inacción, lo lógico de lo ilógico, el despropósito; es decir, una cosmovisión absolutamente irracional.

Lo que “mueve” la acción esta obra se desvirtúa o se abstrae en la nada metafísica y el vacío existencial, muy característico del Teatro del Absurdo europeo. Y es que lo que motiva, en definitiva, la visita de la alumna y la lección en sí no proviene de estímulos reales, psicológicos ni mucho menos sociales. Ella viene propiamente a una especie de “anti-lección”, donde se da más bien una “castración” del conocimiento y una mecánica repetitiva de aniquilamiento literal del “educando”.

#### **A1 (FMA)**

*El Lugar donde mueren los Mamíferos*

ARQUÍMEDES.- (TÍMIDAMENTE) Quizás haya que suspender las charlas. Cada día es más difícil encontrar a alguien que necesite algo. Es terrible.  
[Pág. 3]

A diferencia de *La Lección*, los factores motivacionales de la acción en el comienzo de *El Lugar donde mueren los Mamíferos*, establecen cierta ruptura con la “absurdistad pura”. Porque los personajes de esta “institución benéfica” se notan algo más conscientes de su decadente rutina. Se persuaden de que si no hacen algo pronto vendrá el descalabro total para ellos. De modo que lo que empieza a desenvolver la acción proviene de una causalidad más cercana a lo social que a lo metafísico y existencial. Al igual que los personajes de *El Cepillo de Dientes* se saben sobrevivientes de una rutina que los determina, y todavía les queda algo de certidumbre sobre su propio caos.

**A2 (RDA)**  
*La Lección*

EL PROFESOR.- (*PRESA DEL PÁNICO*) ¿Qué he hecho? ¿Qué me va a suceder ahora? ¿Qué va a pasar? ¡Ay, ay! ¡Qué desgracia! ¡Señorita, señorita, levántese! (*SE AGITA, CONSERVANDO EN LA MANO EL CUCHILLO INVISIBLE CON EL QUE NO SABE QUÉ HACER.*) Vamos, señorita, la lección ha terminado... Puede usted irse... pagará en otra ocasión... Ay, ¿está muerta... muerta? Ha sido con mi cuchillo... Está muerta... es terrible. (*LLAMA A LA SIRVIENTA*) ¡María! ¡María! ¡Venga, mi querida María! ¡Ay, ay!  
[Pág. 129]

El profesor pareciera lamentarse de haber asesinado a la alumna y hasta luce como arrepentido. Pero inmediatamente vuelve, de manera mecánica y casi automática, a su rutina aniquiladora, sin mostrar el más leve rasgo de arrepentimiento. De esa manera, y al igual que en casi todas las obras del Teatro del Absurdo europeo, el resultado definitivo de la acción tiende a lo circular y a lo cíclico. Porque al final, en una exacta repetición, las cosas vuelven otra vez al principio, cuando llega la nueva alumna. Se impone así nuevamente esa mecánica reiterativa de la inmovilidad, ese retorno nihilista y desesperanzado a la inercia metafísica, al vacío existencial donde pareciera que no ocurrirá alguna vez algo distinto. Y una vez más, los personajes ionesquianos se comportan casi como autómatas, repitiendo y repitiendo siempre lo mismo de un modo inalterable, y sin que se sienta en ellos ni en la situación, un efecto acumulativo de tensión por la excesiva repetición.



una ecuación sin solución, y aunque lo sabe, no sufre por ello, porque su asidero, el arraigo de donde proviene, es la nada, el vacío absoluto.

**P1 (OCP)**

*El Lugar donde mueren los Mamíferos*

JUSTO.- Le he dedicado quince años a los pobres: estudios, estadísticas, proyectos, cálculos y ahora resulta que el objetivo que uno ha tenido toda su vida no existe. ¡Que la miseria no existe! ¡Pues yo digo que sí existe, de lo contrario hay que inventarla! ¡Arquímedes, eres un inepto!

ARQUÍMEDES.- (*SE ACERCA A JUSTO Y AL HABLARLE ECHA EL ALIENTO A LA CARA*) Tengo mi dignidad, don Justo, sólo que no me acuerdo dónde está.

JUSTO.- (*RETROCEDIENDO POR EL TUFO*) Hueles a tinta fresca. Eres un vicioso, un degenerado, solamente te tomé para ayudar a levantar un hombre caído, pero ha sido inútil.

ARQUÍMEDES.- Todos tenemos una debilidad.  
[Pág. 4]

La absurdidad en el teatro de Jorge Díaz, a diferencia del absurdo metafísico-existencial de Ionesco y Beckett, exhibe un mayor grado de conciencia acerca de la procedencia social de los personajes (quince años dedicados a los pobres, una vida entera), de sus antecedentes circunstanciales (“levantar un hombre caído”), y en última instancia, del asidero concreto de su colapso vital (“y ahora resulta que el objetivo que uno ha tenido toda su vida no existe”). Saben de sus “debilidades” y, en cierta medida, se asoma en ellos un mínimo de esperanza, una cierta o incierta posibilidad de que las cosas cambien algún día, de que surja algo o alguien (Chatarra), que modifique las

cosas, aunque tengan que acudir al máximo de su capacidad de invención, hasta el punto de llegar a inventar a la miseria misma.

**P2 (DCP)**

*La Lección*

LA SIRVIENTA.- No se ponga en ese estado, señor. ¡Tenga cuidado! Eso lo llevará lejos. Lo llevará lejos.

EL PROFESOR.- Sabré detenerme a tiempo.

LA SIRVIENTA.- Eso se dice siempre. Pero desearía verlo.

LA ALUMNA.- ¡Me duelen las muelas!

LA SIRVIENTA.- Ya lo ve, eso comienza. ¡Es el síntoma!  
[Pág. 127]

El destino del colapso del personaje en Ionesco no es otro que una repetición inalterable. Una inercia psíquica repitiéndose, inmutablemente, una y otra vez. De ahí que la sirvienta sabe que, aunque el profesor crea que podrá detenerse “a tiempo”, su mecánica vital lo llevará siempre al mismo punto, sin dejar de vagar en la nada y en el vacío total.

**P2 (DCP)**

*El Lugar donde mueren los Mamíferos*

JUSTO.- (DERRUMBÁNDOSE) ¡Dios mío, es terrible! ¡Estoy liquidado!

MARÍA PIEDAD.- Usted es lo más parecido que he visto a un escarabajo.

JUSTO.- ¿También me desprecias? Sin embargo, todos vamos a caer en la misma fosa.  
[Pág. 34]

El destino del colapso de los personajes en *El Lugar donde mueren los Mamíferos* los lleva, en medio de su caos, a identificar un cierto “derrumbamiento”. Se notan, ciertamente, más claros ante un virtual aniquilamiento. Muy distinto a los personajes ionesquianos que caen, casi ciegamente, a oscuras, en la nada – fundamentalmente metafísica y existencial- de su eterna e inalterable repetición.

**T1 (CDT)**  
*La Lección*

EL PROFESOR.- Buenos días, señorita... ¿Usted es?... ¿Usted es, verdad, la nueva alumna?

LA ALUMNA.- (*SE VUELVE VIVAMENTE CON MUCHA DESENVOLTURA, COMO MUCHACHA MUNDANA; LUEGO SE LEVANTA, AVANZA HACIA EL PROFESOR Y LE TIENDE LA MANO.*) Sí, señor. Buenos días, señor. Como ve, he venido a la hora. No he querido retrasarme.  
[Pág. 105]

La discontinuidad del tiempo en *La Lección* proviene de la ruptura total con cualquier referencia racional. Todo inicia, como en la mayoría de las piezas del absurdo europeo, en esa suerte de hueco o vacío temporal, en ese predominio de un tiempo metafísico inscrito en la nada, de un tiempo existencial que reside en la angustia, de un tiempo no cronológico destinado a repetirse y repetirse continuamente.

**T1 (CDT)**

*El Lugar donde mueren los Mamíferos*

MARÍA PIEDAD.- Usted exagera. El que no hayamos visto hace seis o siete años a un muerto de hambre, no es para desesperarse.

[Pág. 7]

En *El Lugar donde mueren los Mamíferos*, a diferencia de lo que ocurre en *La Lección*, existe la referencia de un tiempo más concreto, que genera un estado en particular en los personajes y un estado general de la situación. Por eso el grado de angustia, en cierta manera, disminuye dentro de esta cosmovisión. Y se incrementa más la intensidad de lo circunstancial y hasta de lo social. Por eso hay más certeza de un tiempo transcurrido, de un ahora y de un mañana que aguarda.

**T2 (EDT)**

*La Lección*

LA SIRVIENTA.- ¡Esta es la cuadragésima vez! ¡Y todos los días lo mismo!  
¡Todos los días!

[Pág. 130]

En *La Lección* los efectos de la discontinuidad del tiempo remiten, nuevamente, como siempre ocurre en las obras del absurdo ionesquiano, en una visión completamente irracional del mundo y de la vida. Por eso todo se repite y se repite constantemente. Un tiempo que, definitivamente, transcurre sin alteración y sin eficacia concreta, pragmática. Un tiempo que concluye en el mismo punto donde comienza,

como si no hubiese transcurrido ni un segundo, porque no es más que un tiempo que se inscribe en la nada, apenas un intervalo en el vacío.

**T2 (EDT)**

*El Lugar donde mueren los Mamíferos*

MARÍA PIEDAD.- Mañana llegan las delegaciones extranjeras. En lugar de condecoraciones le van a procesar por malversación de fondos.

JUSTO.- (ASUSTADO) ¿De veras?

ASUNTA.- Está bien claro. Y además, disolverán este instituto por falta de razón de ser.

[Pág. 34]

En *El Lugar donde mueren los Mamíferos* existe una conciencia parcial, en los personajes y en la situación, de los efectos del tiempo transcurrido y por transcurrir. Y a diferencia de las obras absurdistas europeas, se siente más el padecimiento y la carga de ese transcurrir.

## CONCLUSIÓN

La confrontación de dos textos de Ionesco (*La Cantante Calva* y *La Lección*) con dos textos del dramaturgo chileno Jorge Díaz (*El Cepillo de Dientes* y *El Lugar donde mueren los Mamíferos*) –y apoyándonos en un instrumento analítico, confeccionado para la deconstrucción o decodificación de la causalidad y efecto de la acción, del tiempo y del personaje– nos ha conducido a una conclusión fundamental: existe una cosmovisión diferente de lo absurdo entre los dos autores, la cual conlleva a actitudes y alcances diferentes, más allá de las semejanzas en cuanto a los procedimientos formales.

A diferencia de Ionesco, los factores motivacionales de la acción establecen cierta ruptura con una “absurdidad pura”. Porque lo que lleva al desenvolvimiento de las situaciones proviene de una causalidad más cercana (la violencia social), y no tanto de lo metafísico y existencial (la nada y el vacío). Y aunque, al igual que en las obras ionesquianas, las resultantes definitivas de la acción lleven a una regresión, ello no se da dentro de la misma mecánica completamente repetitiva ni absolutamente cíclica. En última instancia, queda siempre un destello, una cierta esperanza de algo nuevo, diferente.

El colapso del personaje, tan característico de lo absurdo, reveló también algunas importantes diferenciaciones. Mientras los personajes de Ionesco son como

autómatas, cuyo colapso tiene su génesis y destino en una rutina que se repite y se repite constantemente, los de Jorge Díaz aparecen con mayor conciencia sobre su asidero o procedencia social, y sobre su inevitable catástrofe. Se perciben, además, más afectados por la inutilidad de su acontecer. Digamos que muestran, en definitiva, cierto destello de certidumbre dentro del caos.

En cuanto a la causalidad y efectos de la discontinuidad temporal el análisis evidenció igualmente ciertas diferenciaciones. En Ionesco vemos un transcurrir discontinuo que surge de la repetición pura, literal, mecánica y automática, de los mismos eventos, y generalmente de las mismas palabras huecas, sin que se muestre ni el más mínimo rasgo de cansancio o de padecimiento, por el efecto acumulativo del hastío en los personajes. En Jorge Díaz, en cambio, captamos que los mecanismos repetitivos afectan más emocionalmente a los personajes, reduciéndolos y minimizándolos progresivamente, a medida que se despliega la discontinuidad. Aunque uno pueda llegar a sentir, como en Ionesco, que en cierta forma el tiempo no avanza, o de que todo finalmente llega a un mismo punto inicial, adicionalmente en Jorge Díaz se siente que los personajes se mantienen en una cierta semiinconsciencia. Hay una parcial claridad o a una parcial oscuridad sobre el tiempo transcurrido. Saben que sus vidas son una rutina inalterable y por eso, a diferencia de las criaturas ionescuianas, sufren por eso, y en cierta manera se niegan a resignarse. Existe más referencia de un tiempo concreto, que genera un estado particular en los personajes y un estado de la situación. Por eso la angustia, en cierta manera, disminuye dentro de esta cosmovisión, porque se incrementa

más la intensidad de lo circunstancial y hasta de lo social. Hay más certeza de un tiempo transcurrido, de un ahora y de un mañana que aguarda.

Estos resultados del análisis demuestran, indudablemente, que hemos podido aproximarnos a un marco de diferenciaciones, reveladores de actitudes distintas en ambos dramaturgos, frente al fenómeno de la absurdidad. En última instancia, el discurso dramático de Jorge Díaz no opta por el nihilismo europeo. Se traza más por la denuncia social y hasta política, que contrasta con la preponderancia metafísica y existencial del discurso ionesquiano. La herramienta metodológica de la Plantilla de Análisis propuesta ha resultado de alta eficiencia para diferenciar aspectos medulares ligados a la acción, al personaje y al tiempo. Desde luego se trata de un instrumento perfectible, que podría admitir incluso muchos otros alcances. Aspiramos que en futuras investigaciones, propias y ajenas, ello pueda concretarse y consolidarse.

## REFERENCIAS

### FUENTES BIBLIOGRÁFICAS:

Bukowski, Ch. (2005) *El mundo visto desde la ventana de un 3er Piso*. México: Letras vivas.

Camus, Albert. (1984) *El Mito de Sísifo*. Madrid: Alianza Editorial.

Chesney Lawrence, Luis (1994) *El teatro del absurdo y el teatro político en América Latina*. , Caracas: Universidad Central de Venezuela. Cuadernos de Post Grado.

Díaz, Jorge (1966) *El Cepillo de Dientes – El Velero en la Botella*. Santiago, Chile: Editorial Zig-Zag.

\_\_\_\_\_ (1972) *El Lugar donde mueren los Mamíferos*. Teatro. Madrid: Ed. Escelicer S.A. Colección Teatro N° 713.

Durán-Cerda, Julio (1970). *Teatro Chileno Contemporáneo*. México: Editorial Aguilar.

Eidelberg, Nora (1985) *Teatro Experimental Hispanoamericano, 1960-1980. La realidad social como manipulación*. Minnesota: Institute for the Study of Ideology and Literature.

Esslin, Martin (1966) *El Teatro del Absurdo*. Traducción de Manuel Herrero. Barcelona: Seix Barral.

Ionesco, Eugene ( 1980) *La Cantante Calva. El Maestro. La Lección*. Traducción de Luis Echevarri. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A.

Lobato, Ricardo (2002) *El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968)*. Madrid: Editorial Verbum.

Toro, Alfonso de y Fernando de Toro (1993) *Hacia una nueva crítica y un nuevo teatro latinoamericano*. Frankfurt am Main: Verlag.

Villegas, Juan (2005) *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires. Editorial Galerna.

### ARTÍCULOS DE REVISTAS:

Canoa Galiana, Joaquina. (1988) "La cotidianeidad en el Teatro de Ionesco". En: Investigaciones Semióticas II: lo cotidiano y lo teatral, Vol. 2, Págs. 93-104. Oviedo, España: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones.

Dubatti, Jorge (1990) 'El teatro del absurdo en Latinoamérica'. En: *Espacio de Crítica e Investigación Teatral*, N° 8 (Octubre). Buenos Aires: Celcit. Págs. 115-123.

Schmidt Andrade, Ciro (2007) "Filosofía y literatura: Ionesco y el absurdo". En: Logos. Revista de Filosofía, Vol. 35, N°. 103. México: Universidad La Salle. Escuela de Filosofía. Págs. 89-104

Villegas, Juan (1984) "El discurso dramático-teatral latinoamericano y el discurso crítico: algunas reflexiones estratégicas". En: *Latin American Theatre Review* (Fall) Austin: University of Texas Press. Págs. 5-12.

Woodyard, George W. (1976) "Jorge Diaz and the Liturgy of Violence" En: *Dramatists en Revolt*". *The New Latin American Theatre*. Austin: University of Texas Press. Ed. Leon Lyday & George W. Páginas 59-76.

\_\_\_\_\_ (1985) "Myths and Realities in the Latin American Theater: The French Connection." En: Patricia M. Hopkins y Wendell M. Aycock, eds. *Myths and Realities of Contemporary French Theater: Comparative Views*. Lubbock: Texas Tech. Págs. 37-54.

ARTÍCULOS EN INTERNET:

Holzapfel, Tamara (1980) "Evolutionary Tendencies in Spanish American Absurd Theatre". *Latin American Theatre Review*. (Summer. Nº 37) Kansas: The Center of Latin American Studies. The University of Kansas. En: <http://74.125.45.104/search?q=cache:2B0jYkbMzmwJ:https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewPDFInterstitial/409/384+SUMMER+1980.+37.+Evolutionary+Tendencies+in+Spanish+American.&hl=es&ct=clnk&cd=1&gl=ve> (Consulta: abril, 2008)