

EL OBJETO EN LA TRAGEDIA DEL ABSURDO: LA DESTRUCCIÓN DEL MUNDO EN SAMUEL BECKETT Y JORGE DÍAZ MARÍA ISABEL GONZÁLEZ ARENAS

La idea inicial de este trabajo nace de la reflexión que nos suscitó la lectura de la obra de Jorge Díaz *La víspera del degüello o el Génesis fue mañana*, que, inmediatamente, asociamos con un tema y una forma presente en no pocos autores canónicos catalogados en la dramaturgia del absurdo. Desde este punto de vista entendíamos que, insertos en el género tragedia, entendido “género” tal y como lo plantea Guillén en la confluencia de un tema y una forma, Díaz, desde Chile, podía muy bien incluirse en la “etiqueta” absurdo, donde esta venía a ser un tipo formal y temático que intentaba demostrar el sinsentido de la existencia, la incomunicación humana y el fin del mundo conocido.

Nos preguntábamos si el tratamiento que del objeto realiza el dramaturgo en este teatro podría ser uno de los signos definitorios que podría contribuir a determinar el paso de una forma, la absurda o grotesca si se quiere, a un nuevo género histórico: la tragicomedia del absurdo¹. Y es en esta línea que proponemos leer esta codificación de la tragedia

1 El absurdo, en realidad, hunde sus raíces en la acción trágica pues hoy «los dramaturgos absurdos parecen ocupar el territorio de la antigua tragedia», mezclan «lo cómico y lo trágico como ingredientes básicos de la absurda condición humana» (Pavis 1998: 492). También Zalacaín, desde un punto de vista similar, opina que lo trágico está en la base de lo cómico y la verdadera «tragedia en el teatro absurdistas se encuentra en el hecho que mueve a reír» (1988: 62). Asimismo, para la lectura de *Fin de partida* como reactualización de la tragedia cfr. Menke (2008). Sin embargo, Adorno considera que la tragedia históricamente no es ya posible y que Beckett construye su obra entre los escombros de esa forma después del agotamiento de las categorías dramáticas, las cuales parodia, demostrando, al mismo tiempo, esa imposibilidad y como resultado modifica las formas (2003: 292). En cualquier caso, es un problema abierto y volveremos en otra ocasión, aquí se perfila como hipótesis secundariamente al sistema de los objetos que planteamos.

del hombre moderno², pues, desde nuestras lecturas, encontramos un hilo de conexión que abarca un determinado número de obras teatrales desde finales de los 40 hasta finales de los 70 aproximadamente, desde Europa hasta América, y donde la sistematización del objeto resulta crucial.

Trazaremos ahora las ideas fundamentales sobre las que hemos basado el haz de relaciones que une *Fin de partida* de Samuel Beckett, figura emblemática del teatro del absurdo europeo, con *La víspera del degüello* de Jorge Díaz dentro del absurdo hispanoamericano, también llamado absurdismo³, del que quizá sea un representante tardío, pero cuyos parámetros fundamentales pueden reconocerse sin forzar la lectura (Zalacaín 1985: 99; Burgos 1986: 133; Pérez 2007: 15; Robles 2015: 31,54).

Nos encontramos ante dos obras entre las que median 10 años, estrenada en 1957 *Fin de partida* y publicada *La víspera del degüello* en 1967. La cercanía cronológica e histórica revela dos obras hijas de una época, aunque las circunstancias geográficas y lingüísticas no sean exactamente las mismas. Lo que interesa es trazar un hilo común que pueda unir las y, al mismo tiempo, permita perfilar las diferencias. Puesto que la obra de Beckett es anterior, podría pensarse en tratar el tema desde el punto de vista de las influencias, pero nuestros datos no nos aseguran que Jorge Díaz se inspirara en este para escribir su obra. Sí podemos afirmar, sin embargo, que conocía el teatro del absurdo europeo, pues se inscribe en toda una tradición de vanguardia de la segunda mitad del s. XX que pretendía renovar el teatro en Chile, formó parte del grupo teatral experimental *Ictus* a finales de los 50 y una de sus representaciones, donde formó parte del reparto, fue *La cantante calva* de Ionesco.

No obstante, no hemos rastreado influencias, y nuestra primera conclusión es no considerar la comunidad de temas y procedimientos en Jorge Díaz como una variante del teatro del absurdo europeo o como una deuda literaria directa⁴. De

2 Queremos aclarar que usamos “moderno” en una acepción histórico-filosófica amplia —la modernidad como proyecto ilustrado— y que la distinción modernidad/posmodernidad, aunque pertinente, excede el alcance de este estudio.

3 He analizado esta cuestión en otro lugar a propósito de la distinción absurdo/absurdistia y de su posible valor como categoría operativa (González Arenas 2018: 28-31). Para el caso cubano, véase asimismo Lobato (2002).

4 En esta dirección apuntan tanto algunas valoraciones críticas como las propias declaraciones del dramaturgo. Ehrmann afirma que el parentesco con el absurdo europeo responde más a coincidencia que a influencia (1967: 39); Monleón, por su parte, subraya la afinidad

hecho, el teatro hispanoamericano comienza su renovación ya desde los años 20, bien desde la crítica social, económica y política o el existencialismo, bien desde el influjo norteamericano de Tennessee Williams y Arthur Miller, las reposiciones y adaptaciones de los clásicos, o el nacimiento de un teatro no comercial y de grupos experimentales⁵.

Durante la segunda mitad del s. XX continúa este deseo de renovación y de reforma de la escena, de la cual una de sus tendencias fue precisamente la representación de una realidad en continuo movimiento y decadencia mediante el absurdo, camino en el que comenzará a escribir Jorge Díaz, aunque se inscriba en la crítica social de la realidad hispanoamericana, pues, como el propio autor reconocía, sus impulsos expresivos «no tienen nacionalidad, pero los siente comunes a muchos creadores latinoamericanos»(1967: 64).

Sin embargo, la obra aquí analizada no sugiere un apego costumbrista o una realidad local, sino un tratamiento colectivo de la realidad humana mediante el empleo de lugares indeterminados incardinados en lo universal, de la soledad del hombre y su angustia existencial inmerso en una sociedad que lo anula y en la que todo es prescindible, hasta el propio ser humano.

Este planteamiento general, este contexto existencial, puede aplicarse a las dos tradiciones con las que vamos a trabajar, europea e hispanoamericana⁶, en particular la chilena, si bien teniendo en cuenta que el absurdo en Hispanoamérica presenta características propias, más apegadas a la realidad inmediata en cuanto a lo social y lo político⁷; con

formal con Beckett y Genet, pero señala una diferencia radical en su relación con la historia (1966: 18), posición secundada por parte de la crítica argentina y chilena, que insistió igualmente en la singularidad de Díaz dentro del absurdo. El propio autor compartía esa resistencia al encasillamiento: «Yo lo llamaré más que del absurdo, un teatro de contradicción propia de una clase social (...)» (Zambrano 1981), si bien matizaba que esa visión no excluía una dimensión humanista: «Mi visión del caos y del absurdo son fenómenos que se compaginan y que van entrañablemente unidos con una fe en el hombre» (Díaz 1967: 64).

5 Para un recorrido vital del dramaturgo, su implicación en *Ictus* y el teatro experimental chileno, véase respectivamente Robles (2015: 25-54); Bravo-Elizondo (2002: 147-150).

6 Dada la cercanía cronológica consideramos la categoría absurda de la literatura de uno u otro continente como una respuesta a unas circunstancias históricas, como una tendencia histórica supranacional de una época, en la línea de Claudio Guillén (2005: 96-97)

7 Para una revisión sobre esta problemática en general y en lo específico en relación con la obra de Virgilio Piñera, considerado por algunos estudiosos el primero en absoluto en escribir una obra perteneciente al teatro del absurdo, véase González Arenas (2018: 41-45).

todo, las dos obras están circunscritas a la modalidad dramática, al género tragicomedia y al tipo temático y formal del absurdo, y tanto la historia, tiempo sincrónico, como el género nos sirven para apuntalar las relaciones temáticas y morfológicas que vamos a tratar.

Hemos dicho formal y temáticamente porque creemos que hay un hilo conector en cuanto a un tema, en sus distintas variantes, en el que la problemática del hombre inmerso en un mundo desprovisto de valores humanos y religiosos se torna centro de todas las reflexiones de este tipo de teatro; y formal porque los tipos de personajes, las estructuras, los decorados, el lenguaje, los espacios, los objetos, que es lo que interesa aquí, pueden ser determinados, dentro de su variedad, en unos pocos esquemas constantes.

Si partimos de una idea totalizadora, de una intuición global, lo haremos desde el hecho de que el tratamiento del objeto en cuanto a sus relaciones con el sujeto y con el espacio nos enfrenta aquí a un cambio de paradigma. Este no solo repercute en el estatuto del personaje como concepto unitario, sino en un sistema en el que el objeto se erige en un signo plurisignificativo que pierde su función utilitaria para convertirse en un procedimiento de gran importancia para la determinación del sentido de la obra (Kowzan 1997;159-172).

De esta manera, creemos que el tratamiento que del objeto teatral se hace en el teatro del absurdo es indispensable para captar su significación profunda y su especificidad, pues siendo como es el teatro un sistema de signos, esto es, compuesto por una pluralidad de códigos, es el dramaturgo el que decide potenciar un código por encima del otro, aunque todos estén presentes, «de hacer jugar las redes de signos unas contra otras y de crear un juego de sentidos cuyo equilibrio final puede ser muy variable» (Ubersfeld 1989: 26; Pavis 1998: 420).

Así, partimos del presupuesto de que en los dos dramaturgos estudiados se potencia especialmente el código visual, en cuanto a accesorios y objetos, por encima del verbal, o, mejor dicho, ambos se superponen encaminados a una misma orientación global. A veces, por ejemplo, en los diálogos, en las acciones que los personajes realizan a través o por medio de los objetos, no es lo importante qué hacen o qué dicen mientras se están moviendo, sino con qué lo hacen. El objeto acaba, de esta manera, convirtiéndose de mediador en hacedor, y el personaje, abstracción del hombre, en marioneta y víctima de los objetos, de suerte que las acciones resultan mecánicas y vacías de propósito, erigiéndose el objeto en su no-sentido o inutilidad en el verdadero protagonista. El

hombre llega a ser tratado incluso como un objeto, y lo que es más, como un objeto perfectamente prescindible.

Somos conscientes de que todo esto es consecuencia, o causa, de la crisis del personaje tradicional entendido como copia o trasunto del ser, pero esa indefinición se configura temática y simbólicamente como la crisis propia del existencialismo, donde el hombre ha perdido toda una serie de asideros que permitían su “estar” en el mundo mediante el “ser”; enfrentado a la angustia de su soledad y su libertad, el hombre pierde también sus directrices, su alma, su esencia humana, se convierte en un ser sin trascendencia que ha perdido, en cierto modo, la inmortalidad que le aseguraban los anteriores modos de concebir la realidad y el universo. Al perder su centro, la vida se convierte en una sucesión de momentos sin un sentido final y la búsqueda de una racionalidad cartesiana en todo esto sólo lleva a una respuesta posible: no hay respuesta, no hay lógica, sólo la lógica del absurdo.

Además de este marco general —historiológico y genológico— en el que se inscriben ambas obras, hay otros aspectos que nos permiten articular la comparación: los temas, los motivos y las estructuras. Encontramos entre ellas cierta afinidad histórica, temática, estructural y formal que, sin ignorar las características individuales de cada obra y cada dramaturgo, constituye el hilo conductor del análisis; las diferencias de presentación, a su vez, nos permitirán determinar lo que las une a través de un mismo medio de expresión.

De todos estos aspectos, es el tratamiento del objeto y sus relaciones con el sujeto y el espacio lo que constituye el punto de partida específico de este trabajo: su función o funciones, su clasificación y, finalmente, si puede considerarse un procedimiento formal y codificador de este tipo de teatro — que es, asimismo, una concepción del hombre y el mundo —, aunque para ello sea necesario abordar otros elementos del sistema dramático de manera sucinta.

Es evidente que nuestro planteamiento inicial nos ha conducido desde la forma al tema pues el uso de un recurso teatral como es el código de los objetos, entendidos en su dimensión más amplia (decorados y accesorios⁸), nos guía finalmente a una relación temática unida por una forma similar de estructurar un discurso dentro de un mismo género. Desde esta perspectiva, los personajes comunican, mediante la forma del diálogo y en su interacción con los objetos,

8 Incluso podríamos incluir aquí el cuerpo de los actores tal como lo entiende Ubersfeld: «un personaje que se convierte escénicamente en objeto transformándose en no-animado, con los rasgos distintivos de lo no-animado: la no-palabra y el no-movimiento (1989:138)».

un tema o temas centrales diversificados en un compendio de motivos, y formalizados simbólicamente en cuanto al tiempo, el espacio, la acción, el lenguaje, los personajes y los objetos. En consecuencia, nos situamos en un marco temático-simbólico que sustentará nuestras relaciones⁹.

La confluencia de una serie de circunstancias históricas y políticas durante la primera mitad del s. XX conduce a un pensamiento: la destrucción del mundo a manos del hombre y la inexistencia de un Dios salvador.

Esta idea central, o ideas centrales, ya que puede decirse que la segunda es, en cierto modo, consecuencia de la primera, se configura temáticamente por una serie de motivos expresados desde los diálogos de los personajes, desde los objetos y las acciones o desde los espacios, que se unen referencial y/o connotativamente, aportándole la complejidad de un prisma y la estructura dicotómica del universo representado por el hombre. En este sentido, a la idea de creación se opone la de destrucción; a la nada, el caos; al hombre, la mujer; a lo viejo, lo nuevo; a la fe, la no salvación.

Pensemos, por ejemplo, en los personajes protagonistas de ambas obras: son dos parejas, dos hombres en Beckett, un hombre y una mujer en Jorge Díaz; además, y esto es muy importante, son personas viejas que consideran todo lo “nuevo”, lo joven, con todas las connotaciones que ello implica, como un peligro que deben eliminar. Consideremos también el tipo de relaciones que se dan entre ellos y el rol que cada uno asume: se toleran y se necesitan, pero su necesidad no nace del amor sino del odio, de la obligación o de la costumbre, y uno de ellos juega el papel de superior y el otro, de subordinado: dos parejas de viejos con una relación compleja fundada en el poder de uno sobre el otro, donde los subordinados se rebelan finalmente, aunque en un acto sin repercusión ninguna: Clov abandona a Hamm; Custodio asesina a Hossana, pero ninguno va a ninguna parte, no hay ningún lugar adónde ir.

La vejez de los personajes es trascendental, y puede entenderse como un motivo en tanto que alude a una cualidad de ese mundo en decadencia que ha agotado su tiempo vital, pero también como un subtema, en tanto lleva aparejada una serie de características y conceptos que de ella se derivan. En esta línea, nos estamos refiriendo al tema como «aquello con lo cual o desde lo cual se dice» (Guillén 2005:

9 Del Toro habla de la naturaleza o la capacidad del objeto teatral para producir signos simbólicos, considerado todo lo que se encuentra en escena, ya sean comediantes, escenografía u objetos propiamente dichos (2008: 118).

231), un tema que engarza una serie de motivos o variaciones que, dependiendo de su extensión o reiteración desde los distintos elementos, puede configurarse también como subtemas o núcleos temáticos, a su vez de gran importancia funcional para el conjunto.

En este orden de cosas, la vejez se configura en ambos textos como sinónimo o metonimia de la infecundidad, la enfermedad, la muerte, la envidia, la intolerancia, el egoísmo, la infantilidad, la crueldad, el desvalimiento... Los signos que nos están revelando todo esto incorporan objetos: la silla de ruedas, un catéter, las pastillas, el carricoche vacío, el reloj, la chatarra, la basura, un bastón, un *bouquet* marchito; vestuario: los gruesos calcetines, las gafas negras, la bata, la manta, los trajes ajados y sucios de boda, los gorros de dormir...; decorados: el mar tras las ventanas como metáfora de la muerte; espacios: sobre todo los espacios del recuerdo, una tumba; o los diálogos repetitivos, incoherentes, obcecados y rememorativos de las personas ancianas que, por un lado, quieren terminar y descansar de una vez, y que, por otro, temen visceralmente el abandono, la soledad y la muerte.

Lo paradójico es que nunca han dejado de estar solos, se acompañan como dos muebles uno al lado del otro.

La relación que se establece entre los personajes también es muy interesante, como hemos adelantado, pues motivos como la humillación, el asesinato, el sometimiento o el vampirismo psicológico están presentes en ambas relaciones, lo cual es una representación más, desde el microcosmos de los personajes, de un sentimiento universal de degradación a la que el hombre somete a su semejante, por ejemplo en situaciones de guerra, y que derivaría en el llamado teatro de la crueldad, como una variante o consecuencia del absurdo que impregna todas las relaciones humanas y la sustancial soledad del hombre enfrentado a la nada.

Otros motivos interesantes, que no sólo redundan en esa vejez del ser y del mundo, son la ceguera y la inmovilidad de Hamm, pues sugieren la incapacidad del hombre para desenvolverse en un mundo que no le ofrece respuestas ni significación última. Aunque, propio del sentimiento absurdo, lo contrario tampoco lo asegura: Clov puede ver y puede moverse, pero de nada ha de servirle.

En último lugar, todo tiene una consecuencia: la imposibilidad de salvación y la inexistencia de un mañana, lo cual procede, asimismo, del sentido más profundo del texto en sus múltiples acepciones: no hay un Dios redentor, Dios ha muerto, ha terminado la partida que el hombre jugaba con

Dios; la verdadera era del hombre todavía no ha llegado o la creación es un sinónimo de destrucción o, por lo menos, toda creación lleva aparejada la destrucción y contiene simultáneamente su negación.

Desde este vacío existencial, la religión o la idea de la divinidad¹⁰ emerge como uno de los temas centrales que atraviesa ambos textos: en Díaz de un modo totalmente explícito, a través de referentes religiosos que funcionan como símbolos y sustentan esa lectura religiosa —las alusiones a la creación, al Paraíso, al pecado, al deseo de repoblar el mundo—, mientras que Beckett se muestra menos directo y más alusivo, aunque no por ello menos eficaz. En cualquier caso, ambos textos difieren aquí bastante ya que, *grosso modo*, la obra de Díaz es una reinterpretación o reinención del Génesis bastante grotesca y desesperanzada.

Una diferencia fundamental en cuanto al tratamiento de este tema está en que Beckett ha estampado la palabra “fin” en su obra: fin es fin, no hay posibilidad de un renacimiento, resurrección o salvación, todo ha terminado; en Díaz parece que siempre queda cierto resquicio de ambigüedad, cierto deseo de renovación, eso sí, por medio de la destrucción, esto es, para crear algo nuevo, el hombre y el nuevo mundo que se necesita es imprescindible deshacerse de todo lo anterior¹¹. Sin embargo, desde este punto de vista, la conclusión de la obra resulta profundamente contradictoria: ¿dejar en manos de un solo superviviente, al final de su vida, la magna obra de la creación y perpetuación de la especie? ¿Y si Eva es en realidad la Pioja, y Hossana, Lilith? La criatura que poblaría la tierra habría nacido de la chatarra, de los restos de un mundo aniquilado, amamantada con sangre humana. Creemos que hay mucha ironía y escepticismo en este final y volveremos sobre ello cuando analicemos los títulos de ambas obras.

Otro elemento común, y recurso básico del absurdo, es lo metateatral, muy acusado en Beckett. Lo metateatral tiende a desarticular la tragedia en el sentido clásico, pero aquí paradójicamente la acentúa, pues cuando el personaje advierte su propia condición, reconoce al mismo tiempo su inexistencia e irrealidad. Y si el personaje, trasunto del

10 En Beckett no hay un referente religioso explícito, salvo el solideo de Hamm; en Díaz, en cambio, las tradiciones judaica y cristiana aparecen de forma abierta, aunque desautomatizadas y desplazadas de su significado habitual.

11 Sobre este particular Burgos dice: «El Génesis ocurrió y debe suceder al mismo tiempo: Génesis y Apocalipsis en una imagen de oscuridad y tinieblas tocan sus extremos» (1986: 136).

hombre, se disuelve como tal, por analogía se disuelve también el concepto de ser: cuerpo y espíritu, esencia y existencia dejan de sostenerse mutuamente. Nada permanece, la unidad primigenia ha sido rota y el hombre no dejará huella visible de su existencia. ¿Quién podrá asegurar, en un hipotético tiempo futuro, que alguna vez pobló la tierra si todo ha quedado destruido?

Hablemos ahora de la estructura del texto: unidades, espacios, tiempos y caracterización de personajes. Lo primero que llama la atención es la estructura en un acto, la casi ausencia de acción y la indeterminación de tiempo y espacio.

Estamos ante dos obras breves, cuya estructura en un acto responde, nuevamente, a una adecuación entre la forma y el contenido: si todo ha terminado, ya no hay tiempo para nada más, no hay división posible de la nada o del caos. Sin embargo, entre ambas estructuras hay diferencias. En *Fin de partida* asistimos a la representación de una escena que se repite hasta el infinito, ante una situación rutinaria que los personajes escenifican como un modo de sobrellevar la angustia de la muerte inminente; no tienen nada nuevo que decirse, sólo esperan que llegue el final en un juego desesperanzador que les permita llenar el vacío. Toda la obra de Beckett es un juego en el que los personajes se interpretan a sí mismos hasta el aburrimiento, jugando una partida ya perdida, esperando, sin esperanzas, a Godot: «HAMM.- (bostezos) Me... me toca. (Pausa) Jugar. [...] (Beckett 2006: 212)

En cambio, *La víspera del degüello* sí presenta cierta evolución de la trama, un progreso de la acción encaminado hacia un final, aunque quede abierto a la posibilidad de un nuevo comienzo, pese a las conversaciones también vacías y repetitivas. La acción de la obra puede dividirse en las tres partes tradicionales que coinciden, asimismo, con varios episodios del Génesis, si bien con una particular reinterpretación: comenzamos *in medias res*, inmersos en la destrucción (inmediatamente posterior a la creación) que sugiere una segunda creación; después aparecen la Pioja, una muchacha sucia, desgredada, que emite ruidos guturales y la pareja formada por Custodio y Hosanna que identificamos con Adán y Eva. El desarrollo lo constituye el pecado que, en este caso, no es haber desobedecido a Dios, sino el asesinato de la Pioja — episodio que evoca la muerte de Abel a manos de Caín —, pues para seguir un proceso similar a la creación primigenia Custodio pregunta a Hosanna sobre la necesidad de inventar el pecado¹². En la tercera parte,

12 Inversión de quien “inventa” el pecado en el Génesis.

el desenlace, Custodio renuncia al Paraíso para repoblar la tierra, asesinando a Hosanna.

En cuanto a los espacios de representación, nos encontramos en un lugar indeterminado después de una hecatombe mundial. Un refugio lo llama Beckett; un lugar vacío y devastado, un supuesto camino que conduce al paraíso, en Díaz. Aquí es donde los planteamientos escénicos vuelven a diferir: Beckett describe detalladamente la habitación donde va a transcurrir la obra con todos sus accesorios y decorados; Díaz sólo habla de un espacio vacío que se va llenando de «grandes trozos de chatarra oxidados» (Díaz 1967: 94). Ello parece sugerirnos otra de las diferencias fundamentales entre las dos obras: el fluir de esta última y el estatismo de la primera. En *Fin de partida* los personajes permanecen encerrados en un mismo espacio durante todo el tiempo, temerosos del exterior, mientras que en *La víspera del degüello* los personajes están en continuo movimiento, aunque a fin de cuentas la conclusión es la misma: nos movamos o no, el fin del mundo ha llegado.

A estos espacios se añaden los evocados o sugeridos mediante las didascalias: el mar a través de las ventanas, el horizonte, el cielo gris o negro, el paraíso, el espacio del recuerdo, la añoranza de un sol que ya no existe en ambas obras, los campos repletos de cadáveres... En todo caso, hay otra oposición relevante: el vacío y el caos, la nada tras las ventanas en Beckett frente al abigarramiento del camino que conduce al Paraíso en Díaz. Ambas representaciones confirman la tesis central de este trabajo: el fin del mundo puede expresarse a través de un vacío o de un caos esenciales: multitud o escasez de objetos, ausencia o presencia. En principio, ambas situaciones producen el mismo sentimiento de desgarramiento y temor, el mismo ambiente claustrofóbico.

La determinación del tiempo en ambas obras es también muy interesante por dos hechos fundamentales: en primer lugar, el tiempo parece no existir ni ser medible en términos cronológicos. De hecho, para Hosanna la destrucción del mundo ha sucedido hace 2 horas, 2 años, 20 años o toda la vida; Hamm necesita una rutina que se manifiesta mediante la ingesta de las pastillas (calmantes y estimulantes), para poder desprenderse de la vorágine de la eternidad, como asidero para no caer en el vacío de la indeterminación. De ahí su necesidad de situarse en el centro de la habitación, su deseo de encontrar un sentido a la vida, su deseo de acabar la función..., y su necesidad de poder medir el tiempo que le queda aferrándose a lo cotidiano, pues fuera del refugio no existe nada: «HAMM: Fuera de aquí sólo existe la muerte. [...]» (Beckett 2006: 215).

En segundo lugar, el hecho de que el tiempo, el universo entero, se haya parado parece estar en relación con el descubrimiento o la constatación que realizan los personajes de ser los únicos supervivientes de la tierra.

CUSTODIO.- Toda esa gente murió al mismo tiempo. [...]

HOSANNA.- ¿Quieres decir que nosotros...?

CUSTODIO.- Los únicos. (Díaz 1967: 97-98)

HAMM.- [...] ¿Por qué permaneces conmigo?

CLOV.- ¿Por qué me retienes?

HAMM.- No hay nadie más.

CLOV.- No hay ningún otro empleo. (Beckett 2006: 214)

Las olas no se mueven, el sol no realiza su viaje de este a oeste, no existe ni el día ni la noche: todo es una intemporal masa gris o una noche eterna donde nada puede crecer ni vivir.

HAMM: La naturaleza nos ha olvidado.

CLOV: La naturaleza ya no existe.

[...]

CLOV.- ¿Cómo está todo? ¿En una palabra? (...) (*Apunta el catalejo hacia el exterior, observa, baja el catalejo, se vuelve hacia Hamm.*) *Mortibus.* (...)

[...]

HAMM.- ¿Es, pues, ya de noche?

CLOV.- (*Sigue mirando*) No.

HAMM.- ¿Entonces, qué?

CLOV.- (*igual*) Todo está gris. (Beckett 2006: 216, 227, 228)

HOSANNA.- No sé, pero nunca el pedazo de cielo cambió de color.

CUSTODIO.- ¿Había un color?

HOSANNA.- Sí, negro.

[...]

CUSTODIO.- [...] A veces pienso que es hermoso, incluso. Que el campo ha estado siempre así, cubierto de cuerpos descompuestos.

[...]

CUSTODIO.- Desde que ocurrió que no hemos visto el sol.

[...] (Díaz 1967: 99, 100, 101)

Conviene señalar que toda esta representación del fin del mundo como un lugar oscuro donde nada crece ni se mueve remite directamente al caos primigenio del universo antes de la creación (*Génesis*, 1, 1-3). De hecho, el referente aparece desde los propios paratextos de la obra, que incluyen el subtítulo y una cita al inicio: «...Y anocheció y luego

amaneció: Día primero (*Génesis*, 1, 5)» (Díaz 1967: 92).

En este último punto, la luz va a ser un elemento estructurador de primordial importancia en la obra de Díaz, pues estamos ante una segunda creación y un segundo comienzo de la humanidad. La iluminación, elemento simbólico de primer orden, crecerá o decrecerá en intensidad marcando pasajes de especial relevancia en el texto,

(Pequeña pausa. A partir de este momento la intensidad de la luz empieza a decrecer.)

HOSANNA.- ¿No te das cuenta?

CUSTODIO.- ¿De qué?

HOSANNA.- Tenemos que repoblar el mundo. *(Se ríe.)*

CUSTODIO.- Podemos empezar por inventar el pecado.

[...]

VOZ DE HOSANNA.- *(Desde fuera del escenario.)* ¿Qué pasa, Custodio?

CUSTODIO.- Nada. Olvidamos el agua bendita *(Con la botella rota en una mano y empujando el cochecito con la otra, sale.*

La intensidad de la luz va decreciendo. Un extraño resplandor brilla desde atrás de la chatarra.)[..] (Díaz 1967: 103, 108)

relacionados con la creación o con el pecado, con el bien o con el mal según brille o se oscurezca. En cambio, la iluminación grisácea de *Fin de partida* permanece inmutable, pues nada sucede ni nada cambia.

Pasando ahora, brevemente, a la caracterización de los personajes, no estamos ante una pintura de caracteres sino de condiciones: un señor y un criado (un amo y su sirvo); un matrimonio, en cuanto a los personajes principales; junto a estos, otro matrimonio, los padres de Hamm, muy mayores, con un tratamiento totalmente animalizado y deshumanizado, que funcionan como personajes especulares; y un personaje joven —apenas esbozado en Beckett en la figura del niño que Clov divisa por la ventana, y más desarrollado en *La Pioja* en Díaz— que interesa sólo en su condición de mujer preñada, aunque también aparece, en varias ocasiones, como una criada de Custodio y Hosanna.

En cierto modo, se aprecia una pintura naturalista en la detallada descripción de su aspecto exterior, sobre todo en su ropa y en los objetos que llevan o utilizan, pero siempre desde un carácter metonímico, metafórico e, incluso, grotesco, lo cual evidencia la intención deliberada del artista de utilizar una envoltura naturalista para acentuar su crítica. También la descripción detallada de todo lo accesorio, hasta de las acciones más ridículas y repetitivas, está al servicio de lo que el dramaturgo quiere denunciar; por ello, las acotaciones

son abundantes y hasta el más mínimo gesto está codificado, pues todo va encaminado a un mismo sentido global.

Llegados a este punto, tenemos que preguntarnos en qué medida contribuyen los objetos a todo lo dicho. A lo largo de nuestro discurso han quedado apuntados algunos aspectos referentes a los objetos y accesorios y su relación con los personajes, motivos y espacios; nos limitaremos ahora a exponer algunos más, sin pretensión de exhaustividad.

Ya nos hemos referido a la importancia de la ausencia o presencia de objetos para la configuración del tema central: la destrucción del mundo. La representación de un mundo “hecatombizado”, la angustia existencial de estos seres en *Fin de partida* queda expresada —y encerrada— mediante un cuarto vacío¹³, desamueblado, con dos ventanas pequeñas y de difícil acceso, que no sólo aíslan sino que impiden que algo o alguien pueda salir o entrar, un cuadro colgado del revés, dos cubos de basura —donde “viven” los padres de Hamm— y una figura central, rodeada de vacío, sentada en una silla de ruedas y cubierta con una sábana. Este vacío intentará llenarse poco a poco, durante toda la obra, con palabras fingidas, deseos y sueños aparentes; en definitiva, con la interpretación de una comedia cuyos personajes son conscientes de estar ejecutando, sólo que no es una comedia, sino una situación trágica donde los personajes juegan para aplacar su angustia inmersos en un mundo gris, “negro claro”. En todos estos juegos, el uso y el tipo de objetos que utilizarán serán muy significativos, pues la mayoría no son signos de su función o uso habitual: el perro de peluche, el bichero, los cubos de basura, las paredes, un catéter, los calmantes..., o si son utilizados para lo que realmente sirven, como el catalejo o la escalerilla, serán inútiles en su utilidad, valga el juego de palabras.

En general, los objetos en el teatro pueden ser clasificados en cuanto a su función decorativa, de ambientación o utilitaria. Sin embargo, dependiendo del método, al objeto se le puede hacer significar cualquier concepto dentro del conjunto, pues uno de sus objetivos es trascender desde lo artificial. Pueden ser símbolos, metonimias, metáforas, tener un valor estético o referencial o ser indicios de algo que va a suceder, además de ser lo que son, esto es, una cosa clasificada según su utilidad otorgada y organizada socioculturalmente. Asimismo, el sentido de un objeto dentro del complejo teatral de signos y significaciones adquiere nuevos valores que dependen no

13 El espacio aquí es icono de una “realidad psíquica” (Ubersfeld 1989:119) y «su propia desnudez es ya un símbolo de soledad y enajenamiento que performatiza el absurdo» (Toro 2008: 142).

ya del objeto en sí, sino de sus relaciones con el resto de objetos, con el espacio que ocupan y de su relación con los sujetos.

En las obras que estamos analizando, y en el teatro del absurdo en general, podemos establecer a priori tres tipos de objetos: el objeto insólito, que normalmente es un objeto cotidiano reinterpretado o resemantizado hasta el límite del absurdo en cuanto a su función original, como el perro de felpa negro de Hamm: ¿de qué le sirve a un ciego, viejo y paralítico un perrito de juguete? De hecho, el objeto es deliberadamente inútil, pero transmite una serie de informaciones: por un lado, remite a los perros lazarillos que sirven para guiar a los ciegos —este perrito no puede guiar a nadie—; por otro, a un juguete infantil, lo cual tiene que ver con una de las características aludidas anteriormente sobre la vejez: la infantilidad, pero, al mismo tiempo, nos dice lo perdido y desvalido que se encuentra Hamm con un humor bastante negro. Igualmente, participa de la naturaleza del segundo tipo de objeto que hemos establecido: el objeto lúdico, utilizado aquí para llenar el tiempo. Y finalmente, las colecciones de objetos cuyo sentido final depende de todas las relaciones, no del objeto en particular, como señalamos más arriba a propósito de la vejez.

En cualquier caso, también está presente el objeto utilizado con una función puramente simbólica, ya sea por metonimia o metáfora, o incluso con un valor referencial, sólo que al entrar en la vorágine del absurdo ese referente puede cambiar: por ejemplo, el cuadro situado al revés ha perdido totalmente su función decorativa y será sustituido al final por un reloj despertador, lo cual se suma a la inversión de valores que también predica el perrito.

Principalmente, aunque no vamos a analizar todos y cada uno de ellos, la mayoría de los objetos que aparecen en las dos obras pertenecen al tipo del objeto insólito, segregados de su uso habitual, pero que configuran todo el sinsentido de la filosofía del absurdo¹⁴. De hecho, en primera instancia podemos pensar que no son significantes, pero eso es impo-

14 Para Sofer, en el drama moderno los objetos destruyen la causalidad y expectativa dramática convencional, frustrando el deseo de clausura del espectador. De hecho, a propósito de la dramaturgia de Beckett dirá: «Samuel Beckett's interest in representing "nonlogical" phenomena before they have been "distorted into intelligibility" by the perceiver. Beckett's theater insists on the nauseating "thereness" of such things as boots, trees, and carrots—items that flirt with but ultimately resist symbolism» (2010: 15).

sible, porque rápidamente le buscamos un sentido, aunque sea el ser “signo de lo insignificante”¹⁵.

Hay objetos que pueden remitir directamente a su referente, pero que aquí adquieren, nuevamente, un significado simbólico: las ventanas o el calmante que pide Hamm y que nunca llega. En principio, son objetos que tienen su referente en el mundo y que se definen, uno, como un espacio abierto al exterior en la pared de las casas, y el otro, como un medicamento del que precisan algunos enfermos para calmar el dolor. Sin embargo, estos objetos en el texto funcionan doblemente como signos de sí mismos y como signos de una realidad que en este caso es conceptual y metafórica: las ventanas no se abren, ni son usadas para salir al exterior, sólo para mirar, y provocan aislamiento, inaccesibilidad, claustrofobia; el calmante no cura una enfermedad física sino que intenta calmar un poco la angustia existencial del personaje, su miedo ante el vacío y la descomposición de las costumbres y los valores sociales.

Otros objetos insólitos atraídos aquí por su valor simbólico son, por ejemplo, dos objetos litúrgicos: el solideo de Hamm y la botella de agua bendita de Custodio y Hosanna. Están totalmente fuera de contexto, pero son una referencia clara a la religión y con su discordancia simbolizan la pérdida de referentes religiosos, la desmitificación de lo sagrado y la incapacidad de la religión para dar respuestas; una religión que está cifrada en actos rituales y en objetos a los que se concede un gran poder divino. Significativamente, es revelador el hecho de que el arma homicida en *La víspera del degüello* sea, precisamente, la botella de agua bendita.

Por otro lado, el cuadro que forman Custodio y Hosanna¹⁶ vestidos con trajes de boda ajados y sebosos, el polvo que los cubre, el bastón metálico de Hosanna, su «*bouquet* marchito» y su maquillaje patético, el también marchito clavel de Custodio y el carricoche vacío lleno de objetos inservibles, «heterogéneos e insólitos» (Díaz 1967: 94), puede ser una buena muestra de una colección de objetos y accesorios dispuestos o encaminados a transmitir un sentido final o una idea de conjunto de decadencia y muerte. Considerados individualmente, también nos comunican ideas que redundan en algún aspecto o cualidad de estos motivos: las flores marchitas, la

15 Cfr. Barthes (2021: 321-336).

16 Los nombres remiten, respectivamente, al ángel custodio y a la exclamación litúrgica hosanna que denota júbilo; la inversión es significativa, pues Custodio no salva a Hosanna, sino que la asesina, subvirtiendo así el significado religioso de ambos nombres.

vejez de ambos y el carricoche, que no alberga ninguna criatura, aluden a la esterilidad de las cosas muertas.

En el caso del cochecito, este se adapta a la nueva situación, esto es, en un mundo sin vida nueva y joven que proteger, se utiliza como vehículo de transporte de objetos que se van recogiendo en esa ansia de posesión y acumulación característica de algunos tipos de personajes viejos y avaros, o nos recuerda a los indigentes que caminan por las calles con un carrito lleno de cosas aparentemente sin utilidad: son los tesoros de los que nada poseen o lo han perdido todo.

De hecho, la chatarra será la única pertenencia de Custodio y Hosanna. El materialismo, el afán de riquezas, la importancia que nuestra sociedad otorga al dinero está cifrada también en este empeño absurdo de acumular objetos inservibles, irregulares, sin forma ni definición aparente, «excrecencias de una civilización técnica muy avanzada» los llama Díaz (1967: 94).

Por otro lado, los trajes de boda con que están vestidos ambos personajes vuelven a llamar nuestra atención y a desautomatizar nuestra percepción habitual: son los jóvenes los que se casan, personas fuertes y fértiles que van a formar una familia y están en disposición de llenar la tierra con sus ideales, su pureza y sus hijos... El texto juega con esta idea convencional sobre la pareja y, evidentemente, Custodio y Hosanna no encajan en este papel. Por ello, el maquillaje de Hosanna, junto con las indicaciones de las acotaciones en la que se nos dice que los personajes hablan sin hostilidad, con la fuerza de la costumbre, sin sorpresas, nos hacen pensar en una función teatral que los personajes representan día tras día, en una luna de miel que dura ya treinta años o dos horas...

En este mismo sentido, la acotación inicial de *Fin de partida* presenta una escena congelada, como un teatro antes de que empiece la función: las cortinas corridas, Hamm situado en el centro de la habitación, cubierto con una sábana como un mueble viejo y abandonado, como un muñeco que espera su turno para actuar. Cuando Clov descorre las cortinas y levanta la sábana, no hace sino levantar el telón de una rutina largamente ensayada que en un principio pudo divertir, pero que ahora produce irritación, hastío y ganas de terminar el juego, la partida, de una vez por todas.

Esta fuerza metateatral que impregna toda la obra de Beckett desde el principio sugiere inmediatamente la circularidad consustancial al teatro del absurdo, sobre todo en la espiral, que es un círculo que nunca se cierra y en

el que los personajes se encuentran inmersos. Lo circular implica un juego infinito, remite al concepto del eterno retorno de Nietzsche y supone una ruptura del orden aristotélico.

Interior desamueblado.

Luz grisácea.

A derecha e izquierda, en las paredes, hacia el fondo, dos ventanas pequeñas y altas con cortinas corridas.

[...]

En el centro, cubierto por una sábana vieja, sentado en una silla de ruedas, Hamm.

Inmóvil, junto a la silla, Clov le observa. Tez muy colorada.

[...]

Se dirige hacia Hamm, levanta la sábana que lo cubre, la dobla cuidadosamente y se la pone bajo el brazo. [...] Hamm parece dormir. Clov lo observa. Risa breve. Se dirige hacia la puerta, se detiene, se vuelve, contempla escena, se vuelve hacia el público.

(Beckett 2006: 211-212)

En íntima relación con lo metateatral se encuentra el objeto lúdico que, por otra parte, es el que establece muchas de las relaciones entre los protagonistas de *La víspera del degüello*, las cuales se basarían en un proceso que va del *homo ludens* al *homo demens*: los personajes se ríen, pero no por diversión sino porque son dementes inmersos en la búsqueda infructuosa de un sentido que no existe. Las fronteras entre juego y realidad se difuminan, y el juego comienza a invadir el espacio de lo real, determinando en cierta manera la dinámica de la crueldad que culmina en el asesinato de la Pioja¹⁷ y de Hosanna.

Por ejemplo, fijémonos en la escena del aseo o de la comida, en la que los personajes —pues no tienen comida ni utensilios para lavarse— hacen como que comen, se asean y pasan, después de comer, de la mesa al salón, manteniendo la rutina de su anterior vida como única defensa ante la locura a la que conduce al hombre el pensamiento de la nada, situación tratada con gran ironía, pues los personajes son conscientes de estar fingiendo:

CUSTODIO.- ¿Algún aperitivo para empezar?

HOSANNA.- No.

[...]

CUSTODIO.- Hoy te tengo una sorpresa... (*Levantando la voz como hablando hacia fuera, a la Pioja.*) ¡Pioja, sírvele la sopa!

HOSANNA.- (*Esperanzada.*) ¿Sopa?

17 La muerte de la Pioja participa tanto de lo lúdico como de lo ritual.

CUSTODIO.- Bueno...casi. En realidad, puede ser cualquier cosa.

[...]

CUSTODIO.- Pioja, retira el servicio que pasaremos al salón. [...](Díaz 1967: 100-101).

En cualquier caso, en un mundo devastado surge la necesidad humana ineludible de dar sentido y utilidad a todo lo que entra en el ámbito de nuestra percepción y en nuestros esquemas cognoscitivos. De esta manera, el objeto pierde su significado codificado y el personaje, cuando se da cuenta de que para sobrevivir en este nuevo mundo debe desprenderse de todos los lastres anteriores, le otorga una nueva utilidad. Su sentido original queda relegado al pasado y se le buscan nuevas funciones: así se redefine el objeto en el mundo del absurdo. Por ejemplo, si Dios no existe, ¿para qué sirve el agua bendita? Su función purificadora, no obstante, persiste de algún modo, pero se utiliza para justificar un asesinato y, finalmente, en el momento de la revelación de un mundo sin dioses, a Custodio no le importará utilizarla como arma criminal. Aunque quizá ello responda a la necesidad de cometer el pecado original que expulsará al hombre del Paraíso, acto necesario para reconstruir el mundo.

En este último punto, el objeto teatral, en general, es un signo complejo y polisémico cuya interpretación completa dependerá del tipo de lector o espectador, aunque el sentido esté siempre ahí. Incluso podríamos pensar que la botella de agua bendita, como instrumento del pecado, remita a la manzana con la que la serpiente tentó a Eva, sólo que nuestra Eva ahora se llama Custodio y es un hombre, lo cual es una muestra más de la fuerte función desautomatizadora y sorpresiva del teatro del absurdo, teniendo en cuenta que los personajes suelen ser intercambiables tanto en sus discursos como en sus acciones y en última instancia es irrelevante cuál de los dos lo ejecute.

En síntesis, podemos hablar de dos relaciones dialécticas triádicas en el teatro del absurdo y en concreto en estas obras. En primer lugar, la ausencia o la presencia de objetos y la confusión de límites entre sujeto y objeto en cuanto a la determinación del sentido; en segundo lugar, la configuración de estas relaciones estará marcada por la manipulación, la posesión o la prolongación metonímica de personajes en cuanto al uso del objeto.

Concretamente, podemos decir que los personajes de Beckett se definen mediante la manipulación constante de

objetos hasta el punto de que es el objeto, por ejemplo el despertador, el que determina su existencia y continuidad. Este reloj, cuyo papel funcional es el de avisar a alguien que duerme para que despierte, se utiliza aquí precisamente para avisar, pero para informar de una situación totalmente inusual. Se le otorga una nueva función sin cambiar, básicamente, sus cualidades, y su significación es conceptual y metafórica, pues remite al concepto de tiempo existencial, de tiempo vivido de los personajes: lejos ya de ser un mero instrumento que marca el tiempo cronológico se convierte en icono de la muerte o del abandono.

En cambio, Hosanna y Custodio entran en una relación posesiva con los objetos, una relación a la que se aferran para afianzarse en la nueva situación, y lo que les interesa no es su uso o su manipulación sino acumular el máximo posible, pues en la posesión de objetos está cifrado el poder sobre los demás seres humanos, que, en este caso, será sólo la Pioja. Esta acumulación también lleva a una especie de indeterminación de fronteras, pues, caracterizados fundamentalmente por esta necesidad, no se podría marcar exactamente dónde termina la chatarra y dónde comienzan los personajes... De hecho, el nuevo “hombre” será un ser nacido de la chatarra, una amalgama, en fin, resultado de la fusión del objeto con el sujeto.

Lo fundamental para todo lo que venimos diciendo es que el estatuto del objeto, dentro del teatro del absurdo, cambia y se resemantiza, estableciendo relaciones complejas, dinámicas y dialécticas con el sujeto que revelan una concepción a la vez teatral y humana en la que el objeto ya no es tratado como algo estático.

Del mismo modo, el propio personaje deja de ser un cajón de cualidades o funciones establecidas *a priori*, pues precisamente se crea y se define en su interacción con el objeto, hasta el punto de que podemos decir que en el teatro del absurdo el personaje adquiere su sentido completo en su juego con éste, lo cual conlleva, necesariamente, un debilitamiento del sujeto. El objeto ya no es sólo una cosa que está, sino que su presencia es atraída, deliberadamente, para significar, para mostrar una mirada del mundo en la que el sujeto se objetiviza.

¿Qué valor, finalmente, le otorgamos a los objetos en el teatro del absurdo? Podemos afirmar, en síntesis y con todas las matizaciones anteriores, que dejan de ser funcionales, dejan de ser signo de su propia función: son utilizados para desconcertar, ya no significan lo que son socioculturalmente, se resemantizan. Sin embargo, no pueden dejar

de ser lo que son¹⁸, aunque su función cotidiana quede en suspenso al ser traída al contexto sin necesidad, lo cual deviene en el nacimiento de un nuevo sentido y papel para el objeto, perfectamente acorde con la concepción de mundo que se intenta mostrar.

En conclusión, ¿qué quieren decir ambas obras desde la óptica del absurdo? ¿Qué significan *Fin de partida* y *El génesis fue mañana*? Pensamos que todo está ya en este título y subtítulo que resumen con bastante precisión la filosofía del absurdo y la preocupación fundamental sobre lo divino.

Hemos hablado durante todo este artículo de conexiones y afinidades. En este contexto, la relación que, a través del tiempo y las sociedades, el ser humano establece con los objetos es cambiante y compleja. A lo largo de este estudio hemos tratado de dilucidar si el tratamiento del objeto teatral en el teatro del absurdo es un reflejo o una consecuencia más de las circunstancias histórico-sociales y estéticas que enmarcan este género. Por otra parte, nos hemos preguntado si podemos plantear una poética de los objetos que deviene, ineludiblemente, una poética del espacio y del sujeto: símbolo de un mundo donde ha entrado en decadencia toda una serie de valores humanos, religiosos, sociales y lingüísticos que sugieren la nula capacidad del ser humano para desenvolverse y la futilidad del mundo y de la existencia.

Simbólicamente hemos propuesto que las relaciones que se establecen con los objetos son, al fin, las únicas que le quedan al hombre en un mundo donde Dios y los dioses han muerto, y cómo su ausencia o presencia, su escasez o exceso determina y define el caos y el fin de todo lo presupuesto anteriormente.

En última instancia, todo remite a la historia de la humanidad reducida a la relación dialéctica entre el ser humano y lo desconocido: incapaz de otorgarle un sentido, el ser humano asume lo desconocido como divinidad. En este pulso de siglos, el ser humano (o Dios) ha perdido la partida.

Los dos autores nos hablan de religión, de la existencia o no de Dios, de la creación y la destrucción del mundo. Beckett, como esa partida de ajedrez interminable a lo largo

18 Rokem, en un importante estudio donde establece los límites del estructuralismo del Círculo Lingüístico de Praga, sostiene que « the linguistic approach is not able to cope with the fact that even if the object becomes a sign, it never loses contact with its materiality as embodied by that particular object which is present on the stage»; así el soporte material del signo no desaparece de la conciencia del espectador, incluso cuando representa algo radicalmente distinto de sí mismo (1988: 283).

de los siglos que ha llegado a su fin y, por tanto, no hay esperanza de salvación. Díaz, como un paraíso y un mundo que nunca acaban de hacerse. Desde esta perspectiva, el sintagma “fue mañana¹⁹” puede perfectamente asimilarse al “fin” de Beckett, pues lo que ya ha sido o será es un oxímoron que se resuelve en un “nunca”: todo se crea continuamente, pero no se termina de crear porque se destruye al mismo tiempo; el hombre crea y destruye, parece decirnos el autor. Además, no hay salvación en un mundo donde la perpetuación de la especie está en manos de lo viejo, lo infértil, lo homicida, de ese ser grotesco alimentado con sangre humana...

En cualquier caso, el hombre, tras la destrucción del mundo, ha entrado en una vorágine atemporal donde todo está siempre sucediendo, donde no hay resurrección, ni juicio final, ni perdón redentor, sólo el infinito vacío y los círculos eternos del infierno.

HAMM.- [...] Un día te quedarás ciego. Como yo. Estarás sentado en cualquier lugar, pequeña plenitud perdida en el vacío, para siempre, en la oscuridad. [...] (Beckett 2006:230)

MARÍA ISABEL GONZÁLEZ ARENAS
Universidad de Salamanca
isabelg.a@usal.es

¹⁹ En un artículo muy sugerente Burgos propone leer la pieza de Díaz y el título desde la ironía, como estrategia que resuelve la agramaticalidad de la frase dándole un significado último que refleja la crisis comunicativa del lenguaje y su ineficiencia: «El diálogo en *El génesis fue mañana* es la mantención ininterrumpida de una comunicación ausente (...). (1986: 135).

Bibliografía

- Adorno, T.W., "Intento de entender *Final de partida*", in *Notas sobre literatura*, tr. A. Brotons, Akal, Madrid 2003, 270-310.
- Barthes, R., "Semántica del objeto", in *La aventura semiológica*, tr. R. Alcalde, Paidós, Barcelona 2021, 321-336.
- Beckett, S., *Teatro reunido*, tr. de J. Sanchis Sinisterra, A. M. Moix y J. Talens, Tusquets, Barcelona 2006.
- Bravo-Elizondo, P., "ICTUS de Chile y sus 45 años de existencia", «Latin American Theatre Review» 36.1, 2002, 147-150, <https://doi.org/10.17161/latr.v36i1.1405> (5/03/2026).
- Burgos, F., "Estética de la ironía en el teatro de Jorge Díaz", in *Revista chilena de Literatura*, 27-28, 1986, 133-141.
- De Toro, F., *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Galerna, Buenos Aires 2008.
- Díaz, J., *La víspera del degüello, El cepillo de dientes, Requiem por un girasol*, Taurus, Madrid 1967.
- Ehrmann, H., "Jorge Díaz, dentro del panorama teatral chileno", in Jorge Díaz: *La víspera del degüello, El cepillo de dientes, Réquiem por un girasol*, Taurus, Madrid 1967, 37-41.
- Guillén, C., *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada. Ayer y hoy*, Tusquets, Barcelona 2005.
- González Arenas, M. I., *La revolución de Virgilio Piñera: discurso crítico y estético*, Centro de lingüística aplicada Atenea, Madrid 2018.
- Kowzan, T., *El signo y el teatro*, tr. M. C. Bobes, J. G. Maestro, Arco Libros, Madrid 1997.
- Lobato Morchón, R., *El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968)*, Verbum, Madrid 2002.
- Menke, C., *La actualidad de la tragedia. Ensayo sobre juicio y representación*, tr. de R. Capdevila, Antonio Machado Libros, Madrid 2008.
- Monleón, J., "El cepillo de dientes, de Jorge Díaz", in *Triunfo*, 208, 28 mayo 1966, 18, https://gredos.usal.es/handle/10366/54925?utm_source=openai (6/03/2026).
- Pavis, P., *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, tr. J. Melendres, Paidós, Barcelona 1998.
- Pérez Múgica, C., "Por un cepillo de dientes...: absurdo y fracaso en Jorge Díaz", in *Revista de Humanidades*, 15-16, Universidad Nacional Andrés Bello, Santiago de Chile 2007, 153-167, <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=321227220010> (06/03/2026).

- Robles Poveda, M.M., *Entre dos orillas: Jorge Díaz (1930–2007). Una aproximación a su obra dramática*, tesis doctoral inédita, Universidad de Salamanca, Salamanca 2015, <https://gredos.usal.es/handle/10366/128776> (9/03/2026).
- Rokem, F., “A Chair is a Chair is a CHAIR: The Object as Sign in the Theatrical Performance”, in *Prague School and Its Legacy*, Y. Tobin (ed.), John Benjamins Publishing Company, Amsterdam 1988, 275–288, <https://doi.org/10.1075/llsee.27.27rok> (01/03/2026).
- Sofer, A., *The Stage Life of Props*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2010, <https://doi.org/10.3998/mpub.11888> (1/03/2026).
- Ubersfeld, A., *Semiótica teatral*, tr. F. Torres Monreal, Cátedra/Universidad de Murcia, Madrid 1989.
- Zalacaín, D., *Teatro absurdist hispanoamericano*, Albatros, Valencia 1985.
- Zalacaín, D., “El cepillo de dientes y el humorismo en el teatro absurdist hispanoamericano”, in *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures* 42.1, 1988, 62–71.
- Zambrano, N., “Entrevista a Jorge Díaz”, en *El Nacional*, cuerpo C, página de arte, Caracas, 26 marzo 1981, <https://www.jorge-diaz.org/biografia/> (12/03/2026).

