



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES  
DEPARTAMENT DE LITERATURA  
ESCUELA DE PREGRADO

MEMORIA Y TEATRO: LA FUNCIÓN TESTIMONIAL EN *TOPOGRAFÍA DE UN  
DESNUDO* DE JORGE DÍAZ

FRANCISCO VALDÉS FLORES

Seminario de grado Poéticas en el Teatro Chileno desde Antonio Acevedo Hernández hasta  
Guillermo Calderón

Profesor guía:  
EDUARDO THOMAS DUBLÉ

Santiago de Chile, 2015

A mi familia y amigos

## Índice

I.	Primeras palabras.....	5
II.	Jorge Díaz y su obra.....	7
	i. Contexto histórico y cultural.....	10
III.	Marco conceptual y teórico.....	13
	i. Testimonio y memoria.....	13
	ii. Teatralidad y reflexividad.....	17
IV.	Análisis de <i>Topografía de un desnudo</i> ( <i>Esquema para una indagación inútil</i> ).....	20
	i. La obra teatral como testimonio.....	20
	ii. La configuración del espacio escénico y los espacios dramáticos. Los personajes y los actores/testigos.....	23
	iii. El muerto sin memoria y los testimonios: reconstrucciones del pasado.....	29
	iv. Los funcionarios y la autoconsciencia del “proceso”.....	39
V.	Reflexiones finales.....	44
VI.	Bibliografía.....	46
VII.	Apéndices.....	48

Sólo te tengo a ti, memoria mía, hecha de fragmentos  
inservibles, de desechos, que se pierden en un mar de  
niebla, donde las palabras naufragan.

Jorge Díaz

## I. Primeras palabras

Estudiar la obra de un autor del que se ha dicho de todo siempre implica un desafío. Volver la mirada atrás y retomar ciertos textos canonizados de nuestra literatura es un acto que puede ir en contra de un anhelo por innovar dentro de un campo de estudio o disciplina que es de por sí inabarcable. Decir algo nuevo en muchas ocasiones parece ser tan importante que nos impide leer nuevamente obras que ya han sido estabilizadas dentro de un perímetro generacional y conceptual. Sin embargo, y hoy más que nunca, a partir del amplio discurrir de las teorías literaria, dramática y teatral, por un lado, como por el impetuoso desarrollo de la misma producción artística hasta nuestros días, se vuelve cada vez más estimulante buscar *otras* lecturas a obras que, en una primera instancia, parecían ya agotadas.

Este trabajo responde a esta intención al centrarnos en la figura emblemática de Jorge Díaz y, en particular, en una de sus obras más conocidas y antologadas, *Topografía de un desnudo (Esquema para una indagación inútil)*<sup>1</sup>. Las principales concepciones que mueven nuestra investigación son las de testimonio y memoria, las cuales han irrumpido con fuerza no solo en los estudios literarios sino también en el ámbito histórico y social, aproximadamente desde la segunda mitad del siglo XX, y que, para efectos de nuestro asunto, dentro de la dramaturgia y teatro nacionales ha ocupado un lugar importante a partir de la década del 60' hasta la actualidad. Sin embargo, creemos que aún no se ha estudiado este fenómeno de manera particular en el teatro, examinando, por una parte, cómo una obra dramática y una obra teatral funcionan como testimonio y, a su vez, cómo este actúa y ocupa un lugar sustancial dentro de un texto y de su posible representación escénica.

La propuesta de lectura que expondremos a continuación es, ante todo, una aproximación a un fenómeno de carácter polifacético, el cual nos servirá para comprender en última instancia la riqueza única que posee como expresión artística el teatro. Comenzaremos acercándonos a la figura de Jorge Díaz y a su extensa producción teatral a la luz de sus propias declaraciones en entrevistas y de lo que ha dicho la crítica sobre su obra, tratando de especificar sobre el periodo de producción de *Topografía*. Luego nos

---

<sup>1</sup> Para mayor comodidad, en adelante nos referiremos a ella como *Topografía*.

referiremos brevemente al contexto histórico y cultural latinoamericano y chileno durante la década del 60', importante para profundizar la posición del autor frente a lo que sucede en el mundo y vincular su obra al momento del país. Finalmente, antes de pasar al análisis, introduciremos y debatiremos el marco conceptual, por un lado, sobre el testimonio y la memoria, los cuales nos permitirán entender y estudiar *Topografía* como una obra documental que habla del problema de la memoria, y por otro, sobre la teoría teatral en general y la reflexividad o metateatralidad en particular, las cuales nos permitirán entender de qué forma lo testimonial se muestra en el teatro.

## II. Jorge Díaz y su obra

Jorge Díaz (1930-2007) tal vez sea uno de los dramaturgos chilenos más reconocidos a nivel hispanoamericano. Sus obras han sido ganadoras de varios concursos internacionales y han sido montadas en la gran mayoría de los países de nuestro continente y en otras partes del mundo, destacándose de manera especial España, país donde Díaz vivió casi dos décadas y donde realizó gran parte de su carrera artística. En nuestro país su figura brillaba de manera intermitente, pasando mucho tiempo desapercibido producto de sus prolongados viajes que lo alejaban de la escena artística y teatral chilena. Sin embargo, la huella que dejaron algunas de sus primeras obras estrenadas junto al ICTUS, particularmente la emblemática *El cepillo de dientes*, le bastaron para erigirse como uno de los nombres ya clásicos de nuestra dramaturgia nacional contemporánea.

Su obra y las principales temáticas que se plantean en ella guardan directa relación con su vida, marcada por la búsqueda constante de una identidad definida. Nacido en Rosario, Argentina, e hijo de padres españoles, su familia se mudó a nuestro país cuando tenía cuatro años con la esperanza de solventar las consecuencias de la Gran Depresión de 1929. Creció en Chile hasta cursar estudios universitarios de arquitectura en la Universidad Católica, lugar donde tendría sus primeros acercamientos al teatro a través de la compañía experimental del TEUC (que más tarde se escindiría en el Ictus). Heredó la nostalgia de sus padres por sus tierras originarias y decidió en 1965 viajar a España para reencontrarse con sus “raíces”. En este sentido, el mismo Díaz es consciente de su vida como una “travesía entre dos mundos” al estar fluctuando constantemente entre Latinoamérica y Europa.

Eduardo Guerrero, íntimo amigo del dramaturgo y estudioso de su trabajo, realiza una periodización de sus obras en tres etapas: un primer momento, entre 1961-1965, junto al teatro Ictus, que se caracteriza por: mostrar “situaciones absurdas”, la “presencia de humor” corrosivo, su “lenguaje poético”, entre otros rasgos y pertenecen a este periodo obras como *Un hombre llamado Isla* (1961), el mencionado *El cepillo de dientes* (1961, versión en un acto) o *Réquiem por un girasol* (1961); una segunda etapa, entre 1965-1970, que comienza con su abrupta salida del país y su establecimiento en España (Madrid). Dentro de esta etapa se enmarca *Topografía de un desnudo*, caracterizada principalmente por la mirada crítica que asume su teatro respecto a la situación del continente latinoamericano, no

abandonando el trabajo en el lenguaje ni el estilo satírico. Y un tercer gran momento ya comprendido durante las décadas del setenta y del ochenta, en donde su teatro se vuelve, por un lado, más comprometido en su temática producto de la dictadura militar chilena, y, por otro, en el plano formal se ve contagiado por un estilo y un lenguaje más españolizado. Dentro de esta periodización no entran los otros proyectos teatrales en los que ha participado Díaz, como sus incursiones en el radioteatro y en el teatro infantil.

No obstante, a pesar de su vasta producción gran parte del reconocimiento obtenido por parte del medio artístico, y especialmente por parte de la crítica, se debe a la categorización que se hace de sus obras como expresiones del “Teatro del absurdo”, y su vinculación, por tanto, con la producción dramática de Eugène Ionesco y Samuel Beckett, entre otros. Por ejemplo, en su libro *El teatro chileno de mediados del siglo XX*, Elena Castedo-Ellerman lo catalogó dentro del “Absurdismo”, reconociendo en obras de su primer período (dentro de las cuales incorpora a *Topografía*) algunos de los siguientes “recursos absurdistas”: valor simbólico de la decoración y los recursos escénicos, abandono de las unidades aristotélicas, falta de caracterización de los personajes, ausencia de la cuarta pared, etc. Lejos de discutir la pertinencia del nombre “Teatro del absurdo” acuñada por Martin Esslin, sentimos que este rótulo lleva a generalizaciones que caen en el error de reducir a meros recursos la profundidad y el verdadero alcance de las propuestas de estos autores. Por otra parte, el mismo Díaz con el tiempo declaró en varias oportunidades la impertinencia de esta clasificación: “Ya sé que no se trata más que de un rótulo [el del “Teatro del absurdo”] sin importancia, de quita y pon, según las modas, pero ha inducido al error a más de un espectador incauto, incluso a mí mismo, que en algún tiempo remoto me consideré el divo oficial de tan benemérita acrobacia del lenguaje y el desencanto existencialista”

Su obra que analizaremos es *Topografía de un desnudo (Esquema para una indagación inútil)*, la cual fue escrita en 1965, durante su primer año en España, y estrenada en La Habana al año siguiente bajo la dirección del chileno Eugenio Guzmán. Su estreno en Chile se realizó en agosto de 1967 por el Teatro Ensayo de la Universidad Católica de Chile, en la Sala “Camilo Henríquez”, y fue dirigida por Fernando Colina. Pertenece a su



período de producción en España, en donde sus dramas adquieren una mirada mucho más general de los fenómenos que suceden en Latinoamérica, adelantando lo que serán sus posteriores obras de los años setenta y ochenta, de contenido eminentemente político y social. Respecto a esto dice Díaz: “La reflexión sociopolítica es consecuencia de la nueva perspectiva que consigo al viajar a España. Por una parte, me alejo de la democracia burguesa chilena y vivo bajo una dictadura (Franco) y, por otra parte, a través de contactos, conversaciones, lecturas, vivencias, salgo de la ‘insularidad’ chilena para adivinar una ‘continentalidad’ latinoamericana” (Guerrero, 61). Esta mirada distanciada, más panorámica y crítica, de nuestra realidad continental que adquiere el dramaturgo la encontramos presente de manera particular en *Topografía*, la cual trata sobre la matanza real de un grupo de mendigos vista a través de las propias víctimas. Su protagonista es el Rufo, un mendigo muerto que cobra vida en escena para formar parte de la acción que busca entender el porqué de su misteriosa muerte en los alrededores del basural San Lázaro. Dentro de esta investigación irán apareciendo otros personajes, algunos conocidos del Rufo y otros no, que irán develando cada uno aristas desconocidas de la identidad del muerto y datos sobre el sentido de deceso, mientras la acción va desentrañando el plan que hay detrás: las autoridades locales, el Gobernador y la fuerza militar intentan eliminar a estos mendigos aparentemente manipulados por los intereses comerciales del dueño del basural, don Clemente, que prepara construir un nuevo proyecto residencial en aquel lugar.

Respecto al hecho real, durante la década del 60’ se comenzaron a gestar las dictaduras militares en Latinoamérica, las cuales dejaron una marca imborrable en la memoria de cada país debido a la violencia y a la gran cantidad de muertos y desaparecidos que dejaron. Algunas llegaron a instaurarse más tempranamente que la dictadura militar ocurrida en Chile, como fue el caso del Golpe de Estado en Brasil de 1964 que derrocó al gobierno de João Goulart. Durante los años previos a esta dictadura tuvo lugar un hecho que involucró al gobernador del Estado de Guanabara, dentro del cual se circunscribe la ciudad de Rio de Janeiro, y director del periódico Tribuna da Imprensa, Carlos Lacerda, quien fue el responsable de un plan modernizador de esta ciudad, el cual incluía la denominada “Operación mata-mendigos”, acción de “limpieza” de la pobreza y la mendicidad que implicó la matanza de un grupo de indigentes, ahogados en el río de la Guarda en 1963. (Ver noticias en Apéndices)

Se ha enfatizado mucho en la temática de esta obra, fuertemente política y cargada de una violencia que se muestra rectora según Eduardo Guerrero, la cual además de estar presente conjuntamente en la acción y en la puesta en escena, aparece reseñada en el epígrafe de Saint John Perse que antecede al texto<sup>2</sup>. Esta violencia es resultado del abuso de poder que ejercen los poderes fácticos sobre estos mendigos, ya sea en forma de maltrato físico como el caso de la interrogación del Rufo y la misma matanza final, como también en la condición marginal y de orfandad en la que se encuentran estos sujetos, abandonados a su suerte en un terreno baldío que poco a poco los ha hecho olvidar el contacto humano, siendo seres casi completamente enajenados si no fuera por el acercamiento final entre el protagonista y su “mujer”.

Sin embargo, si bien creemos que la violencia es uno de los temas centrales de esta obra, queremos abordarla desde el punto de vista del olvido. Puesto que el mayor maltrato que sufren estos personajes está dado por su condición de marginalidad, la obra plantea el problema de la memoria nacional y social, el cual se muestra principalmente a través del tratamiento que hay en ella respecto al testimonio.

### *Contexto histórico y cultural*

La segunda mitad del siglo XX fue un momento de cambios a nivel global. La situación política polarizada que había dejado la Segunda Guerra Mundial llegó a alcanzar niveles de tensión que amenazaban con una catástrofe nuclear. Uno de los hechos más importantes al respecto fue la Revolución Cubana de 1959, la cual traería consecuencias posteriores que repercutirían a nivel continental. En nuestro país, durante la década del 60', diferentes proyectos políticos de izquierda intentaron plantear una nueva organización político-social formada sobre la base de la misma comunidad. Primero la Democracia Cristiana que llevo a la presidencia a Eduardo Frei Montalva en 1964, y sobre todo el triunfo de la Unidad Popular en 1970, cristalizaron los ideales sociales de una generación

---

<sup>2</sup> “Un gran principio de violencia regía nuestras costumbres...”

que se vieron truncados abruptamente por el Golpe Militar y el posterior régimen con sus crímenes contra los derechos humanos que dejaron una gran herida en nuestra memoria como país.

Con los años, el arte ha ocupado un rol fundamental en la construcción de una memoria asociada a los hechos ocurridos durante la dictadura, manteniendo en contacto el pasado con nuestra actual sociedad y aportando con una mirada reflexiva acerca de temas y eventos que se han convertido en foco de discusión social, como los de la culpabilidad, los efectos emocionales en las generaciones más prontas o los siempre problemáticos actos conmemorativos de todo tipo (días, archivos, monumentos, entre otros). Del igual manera que en otros eventos traumáticos como los campos de concentración y los crímenes asociados al nazismo en Europa, las dictaduras latinoamericanas han constituido uno de los principales ejes temáticos en torno al que se han enfocado distintas obras artísticas y teatrales de variados enfoques y periodos históricos.

Respecto al ámbito cultural y teatral, si existe un acontecimiento que reformó por completo el teatro chileno contemporáneo fue el surgimiento de los teatros universitarios en la década del 40', principalmente el TEUCH (Teatro Experimental de la Universidad de Chile) en 1941 y el TEUC (Teatro Ensayo de la Universidad Católica) en 1943. La aparición de estos teatros se explica, según María de la Luz Hurtado, por dos motivos: primero, por las fuertes reformas que en materia de educación había impulsado el gobierno de Pedro Aguirre Cerda, y, segundo, por la constante llegada de refugiados europeos, dentro de los cuales se encontraban intelectuales y artistas quienes ayudaron a difundir las “últimas” novedades literarias y teatrales.

Antes de la aparición de estos teatros experimentales el panorama cultural chileno, específicamente en lo que se refiere al drama y al teatro, estaba aletargado sobre ideas anticuadas pertenecientes a una tradición eminentemente española. El teatro era visto como un pasatiempo que solo poseía importancia en tanto lugar de exhibición social y financiera, en el caso de las clases altas, y de mero entretenimiento en el caso de las clases bajas, interesadas únicamente en piezas melodramáticas y en los sainetes. El teatro chileno, por tanto, se reducía solamente a una actividad comercial destinada al entretenimiento. Son los jóvenes universitarios quienes comienzan a reformular este ambiente poniendo en acción

un plan que, tomando como modelo los primeros teatros experimentales europeos, buscaba “cambiar las bases de la profesionalidad teatral en Chile”, por medio, principalmente, de la formación de “teatros-escuelas”. En estas escuelas experimentales de teatro surgieron nuevas profesiones como la del director teatral, y otras, como la del actor, se modificaron por completo según los nuevos métodos y técnicas de trabajo. En este sentido, debemos tomar en cuenta la información referida por María de la Luz Hurtado acerca del método actoral de Stanislavski, el cual recién se instala y se asimila en nuestro teatro durante los años 50’. Anteriormente, la mayoría de los actores eran formados en torno a la impostación propia de los sainetes, así como también sobre el convencionalismo que existía respecto a ciertos papeles, los cuales eran asignados según el renombre del actor, independientemente del real grado de afinidad y de compromiso con su trabajo.

Los cambios, por tanto, se sucedieron primeramente en el trabajo teatral, junto con el cual empezó a desarrollarse una renovación dramática. La idea era actualizar el repertorio de obras dramáticas a representar, ya que la tradición nacional se reducía a la obra de tres dramaturgos: Antonio Acevedo Hernández, Germán Luco Cruchaga y Armando Moock, los cuales fueron representados según los nuevos recursos y técnicas teatrales que recién arribaban al país. Sin embargo, existía una escasez de obras contemporáneas nacionales que respondieran al momento histórico y cultural de la sociedad chilena, lo cual llevó a los teatros universitarios a recurrir a obras extranjeras de distinto tipo. De ello se destaca el hecho de que ciertas obras de Brecht, Ionesco y Beckett, entre otros, fueron estrenadas por estos teatros casi de manera simultánea a su aparición en Europa.

Como se puede observar, la llegada tardía de métodos actorales serios de intención realista arribó a nuestro país al mismo tiempo que lo hacía una dramaturgia europea mucho más avanzada, en lo que respecta a la relevante labor del texto y a la manera de hacer teatro; como también, muy probablemente, comenzaban a circular de a poco las ideas teatrales de Artaud y de Grotowski, sin olvidar la teoría brechtiana. El panorama teatral chileno de mediados de siglo estaba viviendo un período de efervescencia único en su historia, del cual surgirá la primera gran generación de dramaturgos nacionales.

### **III. Marco conceptual y teórico**

#### *Sobre testimonio y memoria*

El concepto de testimonio es complejo y problemático. Complejo porque existen muchos puntos de vista desde dónde y cómo entenderlo, dependiendo del área de trabajo desde el cual se le observe. Problemático porque oculta varias preguntas respecto a su definición y su sentido reales, estableciéndose en torno a él varias contradicciones.

Fundamental para nuestro trabajo es la conceptualización realizada por Paul Ricouer en su ensayo “La hermenéutica del testimonio”, en donde establece dos sentidos para el testimonio: un sentido cuasi empírico y un sentido cuasi jurídico. El primero consiste en entender el testimonio como un relato o narración de un hecho que ha sido “visto y oído” por alguien (un testigo). Por tanto, la acción de testimoniar sería la de relatar una experiencia vivida por un sujeto particular, en un lugar y tiempo determinados. Por otro lado, se establece una relación dual entre el testigo que presencia lo ocurrido y quien recibe (escucha o lee) en segundo grado el testimonio del primero. Por lo tanto, el testimonio es, primero que todo, un medio de comunicación con el cual se busca transmitir una experiencia percibida a través de la construcción de un relato.

El otro sentido del testimonio según Ricouer es el cuasi jurídico, entendiendo al testimonio como una “prueba” que está al servicio de un juicio. Esto implica entender este concepto dentro de un marco jurídico-legal, localizándolo en un tribunal y dentro de un “proceso”, es decir, como parte de una acción mayor encargada, en este caso, de resolver un conflicto entre partes: “El testimonio hace referencia a una instancia, a una acción de justicia que resuelve una discrepancia entre dos o más partes” (Ricouer, 15). En este proceso el testimonio, esto es el relato cuasi empírico de un hecho, funciona como una herramienta que “sirve para probar una opinión o una verdad”, ya sea en favor de la parte demandante o de la defensora. Por tanto, el testimonio es una parte fundamental del proceso que lleva a impartir justicia; sin embargo, este relato no posee validez jurídica por sí solo, sino que está subordinado a la totalidad del juicio y de manera especial al veredicto final del jurado.

En ambos casos, se observa que el testimonio solo adquiere real sentido cuando sirve o va acompañado de una verdad. El objetivo último de este, por tanto, sería siempre el de transmitir dicha verdad. Sin embargo, asociado a esta intención de certeza del testimonio surgen dos problemas que intentaremos abordar brevemente a continuación: el problema de la legitimidad de comunicar una experiencia ajena y el problema de la representación.

El primer problema se sintetiza en la siguiente pregunta: ¿es posible testimoniar por el otro? Giorgio Agamben fue uno de los primeros, junto con J. F. Lyotard, en estudiar esta cuestión, y lo hizo tomando en cuenta los testimonios de los sobrevivientes de Auschwitz. Para Agamben el testimonio es paradójal en tanto en él siempre “hay algo que es intestimoniabile, que destruye la autoridad de los supervivientes” (Agamben, 18), puesto que la voz y la experiencia de estos no bastan para dar cuenta de las de los muertos. Los únicos que poseen la legitimidad para dar un testimonio real de lo sucedido en los campos de concentración son, paradójalmente, aquellos que no pueden hacerlo: “Los ‘verdaderos’ testigos, los ‘testigos integrales’ son los que no han testimoniado ni hubieran podido hacerlo” (18). Por tanto, los sobrevivientes serían solo “seudotestigos” o casi testigos de los hechos, facultados para testimoniar solo por la ausencia de un testimonio más verídico. Este mecanismo de “delegación” por una única voz autorizada constituye la base sobre la que se sostiene todo el discurso testimonial en los casos en que es imposible dar cuenta de una heterogeneidad inabarcable e inexistente de voces.

Del mismo modo, el testimonio en calidad de mensaje también se relativiza, en tanto la comunicación y el mismo lenguaje se vuelven insuficientes para expresar una experiencia inefable como la muerte. Si bien el testigo tiene que asumir la responsabilidad de hablar por los que no están, es consciente que las palabras e imágenes que utilice serán meras aproximaciones a una verdad siempre huidiza. Esta idea también se aplica a una visión más trascendente acerca del lenguaje, como la que es posible encontrar en las mal llamadas obras del absurdo, en donde se problematiza el sentido profundo de la humanidad a partir de la imposibilidad de comunicar dentro de una nueva propuesta dramática y teatral.

Por otro lado, el testimonio, al ser un relato, es por tanto una representación de una experiencia real. La representación es condición innata del lenguaje y del arte en general ya

que ambos se constituyen a partir de un referente, el cual puede operar en ellos en diferentes grados no llegando nunca a desaparecer. En el caso del testimonio, como lo hemos venido planteando a partir de Ricouer, el referente es el punto de partida desde el cual el testimonio cobra validez según su contenido sea verídico. Si un relato testimonial no guarda relación con el hecho ocurrido es irrelevante para el caso y se considera nulo desde un punto de vista jurídico. Si el relato va en directa contradicción con otros testimonios o evidencias comprobadas y verídicas entonces el testimonio se considera falso.

Sin embargo, establecer que un testimonio es falso solo por el hecho de ir en contra de otra versión de mayor validez es problemático, pues las instituciones que establecen la oficialidad sobre un asunto, sean jurídicas o históricas, lo hacen en virtud del valor de verdad que posea la experiencia referida por el testigo, no así por su carga emocional y sensible. Es decir, como da cuenta Beatriz Sarlo en su libro *Tiempo pasado*, el testimonio no depende de sí mismo para obtener veracidad, sino que ésta le es otorgada por factores externos, entre ellos las instituciones y los oyentes/lectores. Es por esto que Sarlo da cuenta de un sentido testimonial que va más allá de la intención de verdad experiencial (que es inherente a todo testimonio pero que escapa de él) estableciendo una verdad emocional ligada al sufrimiento vivido por el sujeto-testigo. Según ella, esta verdad “del sufrimiento” explica porqué han incrementado los relatos “no ficcionales” como las memorias, autobiografías, entrevistas, entre otros, hoy en día, pues en ellos se restituye la voz de un sujeto que reclama ser oído, a pesar del riesgo que puede implicar y contra todas las barreras autoritarias: “Los derechos de la primera persona se presentan, por una parte, como derechos reprimidos que deben liberarse; y como instrumentos de verdad, por la otra. Si fueran lo segundo, es claro por qué, desde los lugares de autoridad, se desconfiaría de ellos” (Sarlo, 50) Entonces, el testimonio busca ser tanto representación de una verdad (del referente) como de una interioridad (asociada al referente); la primera estaría asociada a una objetividad judicial e histórica; la segunda, a una subjetividad más poética y artística.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Con esto no estamos reduciendo la literatura y el arte a meras expresiones emocionales y subjetivas, sino que constatando como en ellos se abren espacios para la voz expresiva de un sujeto, que puede hablar desde su experiencia libremente ya sea de manera particular o en representación de una colectividad.

De ahí que el límite que separa el relato testimonial del relato ficticio en muchos casos se transgreda constantemente, puesto que el testimonio, al constituirse como relato, posee de igual forma un grado de ficcionalización. La principal diferencia entre ambas radica, volviendo a Ricouer, en que el relato testimonial intenta referir lo más concretamente a un hecho real, no logrando nunca hacerlo del todo: “Digo cuasi empírica porque el testimonio no es la percepción misma, sino la relación, es decir, el relato, la narración del acontecimiento” (Ricouer, 14). Esto debemos entenderlo también a la luz de lo mencionado anteriormente en Sarlo, puesto que en todo testimonio está siempre impresa la subjetividad de quien habla, lo cual atenta contra su sentido empírico. En cambio, la escritura literaria ficcionaliza los hechos reales, creando otras realidades que, siguiendo a Wolfgang Iser en su ensayo “Ficcionalización: la dimensión antropológica de las ficciones literarias”, se “sobreponen” a la nuestra funcionando de forma simultánea pero en distintos niveles. De acuerdo a esto, uno de los problemas que trataremos en su momento será el funcionamiento del referente en *Topografía*, el cual es fundamental si queremos entender el testimonio dentro de una obra literaria.

Además, nosotros no solo estudiaremos el testimonio ficcionalizado en un relato literario, sino que, como nuestro objeto de estudio es una obra dramática y teatral, el testimonio se presenta de una manera distinta a las obras eminentemente narrativas (novela, memoria, autobiografía, etc.). En términos aristotélicos, creemos que la diferencia modal en la manera de presentarse el objeto es clave: el testimonio ya no se presentaría a través de una simple narración, sino que “presentando a todos los imitados como operantes y actantes” (*Poética*, 133). En este sentido nos interesa ver cómo el testimonio se dramatiza y se teatraliza en *Topografía*, funcionando ya sea en unas ocasiones como discurso y en otras como recursos teatrales que configuran un espacio escénico que está determinado por el “proceso” que se desarrolla en la obra.

Esta discusión que plantearemos en torno al testimonio nos conducirá invariablemente a tratar el tema de la memoria, el cual es uno de los principales puntos tratados en general en la obra de Díaz, y de forma particular en *Topografía*. En palabras simples, y siguiendo las ideas planteadas por Elizabeth Jelin en *Los trabajos de la memoria*, entenderemos la memoria como un conjunto de actos asociados al recuerdo y/o al



olvido de hechos pasados. Estos actos, y con ello la memoria misma, ocurren siempre en un presente, el cual “contiene y construye la experiencia pasada y las expectativas futuras” (Jelin, 12) , siendo la memoria un lugar transitorio en permanente transformación. Así mismo, la memoria es posible entenderla desde un plano personal y desde un plano colectivo, siendo en ambas relevante para la construcción de una identidad tanto individual como social.

### *Sobre teatralidad y reflexividad*

En lo que respecta al tipo de obra que analizaremos debemos dejar en claro que se trata de un texto dramático y, por tanto, de una obra literaria. Dentro de un texto dramático encontramos dos tipos de textos, según la denominación establecida por Roman Ingarden en *La obra de arte literaria*: un “texto primario” formado por la totalidad de los diálogos y monólogos de las figuras dramáticas, y un “texto secundario” constituido por el discurso acotacional.

Para efectos metodológicos preferimos la denominación de didascalias a la manera como la define Anne Ubersfeld, las cuales comprenden, además de las acotaciones, todas las indicaciones de lugar que se mencionen en los diálogos de los personajes, como también los nombres de estos (ya sea los que salen referidos antes de cada parlamento propio como también cuando son aludidos por otros). En última instancia, didascalia es todo texto dramático que designa “el contexto de la comunicación” y “las condiciones concretas del uso de la palabra” dentro de “la práctica de la representación” (Ubersfeld, 17). Su análisis será fundamental para nuestro trabajo sobre *Topografía*, ya que sin ellas no podríamos proyectar el texto en su posible representación teatral, siendo esta fundamental para abordar el concepto de testimonio que hemos venido discutiendo. En otras palabras, las didascalias (y en particular el discurso acotacional) nos permiten “postular que el mundo del drama se entrega como *visto en un escenario*” (Villegas, 13), lugar donde se concibe visual y espacialmente, y además es actualizado constantemente en un tiempo presente que es compartido en conjunto con los espectadores.

Con esto último hacemos alusión a la potencialidad (o “virtualidad”) que posee todo texto dramático de ser representando como obra teatral. La teatralidad, entendida como aquel rasgo que posee toda obra dramática y teatral, la entenderemos desde el punto de vista de Josette Féral, es decir, como un proceso que se desarrolla sobre los siguientes elementos básicos: 1) un espacio potencial (sea el escenario, u otro lugar que no esté dentro del espacio teatral); 2) una intención de hacer teatro (por parte de los actores y la compañía, así como un conciencia de los espectadores de esa intención); 3) la materialización de esa intención (la concreción en la representación); 4) la especularidad; y 5) el encuadre. Los últimos tres refieren más a una manera de darse la teatralidad sobre un escenario. Lo cierto es que tanto el espacio como la intención concertada de lo que se está haciendo y viendo es teatro y, por tanto, ficción, son los componentes básicos de toda obra teatral. Sin embargo, Féral subraya que es en el sujeto, en “la mirada del espectador” (Féral, 44) donde finalmente la teatralidad se concretiza como un proceso con una duración y una espacialidad determinadas.

Respecto a esto, dos ideas de Féral nos parecen relevantes para nuestro estudio. Primero, que a través de la teatralidad se hace explícita una voluntad para resignificar hechos y situaciones reales, sacándolos de la normalidad. Recordemos que el testimonio es también, a su manera, una resignificación y una transformación de un acontecimiento pasado en un relato, pero que a diferencia del relato ficticio tiene intención de verdad (que no es lo mismo que intención de verosimilitud). Por consiguiente, ¿qué sentido tiene incluir y concebir el testimonio como una obra teatral? La segunda idea es que el espectador siempre es consciente de la diferencia entre realidad y ficción: “Esta mirada [la del espectador] es siempre doble. Ve lo real y la ficción, el producto y el proceso” (Féral, 45), entendiendo que el teatro es un fenómeno y un acto que tiene lugar en el mundo real, y, en cambio, la teatralización es un proceso, como hemos visto, que ocurre finalmente en el espectador. En este sentido, también podemos hacer la comparación con el testimonio, en tanto posee de la misma manera una doble condición: es producto (un relato que se convierte en un documento, pudiendo llegar a ser un archivo), como también es un proceso que se enmarca (del mismo modo que la teatralización se encuadra en un espacio escenográfico) dentro de un espacio judicial. Es en esta condición de proceso que posee

tanto el testimonio como el teatro la que intentaremos estudiar de manera particular en la obra de Jorge Díaz.

La reflexividad constituye un tema importante para comprender y sostener nuestra lectura de *Topografía*, pues a través de su estudio es posible descubrir y apreciar el diálogo entre testimonio y teatro que desarrolla esta obra. Entenderemos la reflexividad como un recurso mediante el cual en la obra se manifiesta una plena autoconsciencia acerca del proceso teatral, y con ello nos referimos a la representación en escena. Una de las maneras de darse la reflexividad es a través de la puesta en escena. Según Pavis, es propio del teatro contemporáneo poseer una puesta en escena que, además de cumplir con la concretización del texto dramático, reflexiona sobre su producción misma y el teatro en general: “De manera que la puesta en escena no se contentará con narrar una historia, sino que reflexionará sobre el teatro y propondrá su reflexión sobre éste integrándolo (más o menos orgánicamente) a la representación” (Pavis, 310). Veremos como en *Topografía* la puesta en escena juega un rol importantísimo no solo para exponer nuestra tesis sobre el testimonio y el tema de la memoria, sino también para mostrar explícitamente que es el teatro el lugar donde estos se desarrollan. Por otro lado, la reflexividad también la encontraremos presente en ciertos personajes y en determinados momentos, cuyo tratamiento será visto ya en la última parte de nuestro análisis.

#### **IV. Análisis de *Topografía de un desnudo* (Esquema para una indagación inútil)**

##### *La obra como testimonio*

Nuestro análisis del componente testimonial y del tema de la memoria en la obra escogida comprende dos niveles: 1) un nivel discursivo general y externo que considera la obra, en su totalidad, como un testimonio, y 2) un nivel discursivo particular e interno que comprende el testimonio como un recurso dramático y teatral dentro de la misma obra. Respecto al primer nivel, debemos considerar que *Topografía*, en su primera publicación, contemplaba al inicio una acotación sobre la proyección (al fondo del escenario) de los tres siguientes textos:

*La obra está basada en un suceso real ocurrido en un país latinoamericano y del cual los periódicos informaron en su oportunidad.*

*Es un testimonio libremente concebido que no pretende reproducir rigurosamente los personajes ni los detalles de lo ocurrido*

*Pero los hechos podrían suceder en cualquier país donde se encuentre injusticia, represión y violencia. (461-462)*

Están citados en el orden en que aparecen y, además, a cada uno le sigue la proyección de imágenes y fotografías: de un “basural periférico” y un “río turbulento” para el primero; “primeros planos de rostros miserables y de militares” en el segundo; y finalmente “primerísimos planos de manos agarrotadas y armas de fuego” (461-462). En estos textos proyectados, los cuales forman parte de las didascalias del texto, creemos se encuentra una de las claves para desentrañar *Topografía*, entendiendo que, como señala Ubersfeld (1998, 17), las didascalias constituyen lo más cercano a una voz autorial dentro de un texto teatral. En este sentido, en los fragmentos anteriores se señalan tres puntos importantes acerca de la obra: 1) su referencia a un suceso real; 2) su carácter testimonial y libre; y 3) su intención por alcanzar un grado de universalidad; los cuales serán abordados en esta sección.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Debemos mencionar que estos textos fueron suprimidos completamente en posteriores reediciones del texto, como en la propia *Antología Subjetiva* del propio Díaz.

El primer texto da cuenta de la condición testimonial de la obra en tanto está basada en un hecho real y verídico, que incluso llegó a aparecer en la prensa en su momento. Si tomamos esta idea, podríamos calificar a esta obra dentro del teatro documental.

El teatro documental, según la definición que nos entrega Patrice Pavis en su *Diccionario*, posee dos características principales: 1) se construye sobre un texto que utiliza “únicamente fuentes auténticas”, es decir, hechos y documentos reales; 2) ordena y “monta” de modo combativo estas fuentes, según una idea sociopolítica subyacente. Según Pavis, el teatro documental comienza a surgir a partir de los años 50’ y se consolida una década más tarde de la mano de autores como Rolf Hochhuth y Peter Weiss, siendo este teatro “heredero del drama histórico crítico y la parábola brechtiana” (1983, 483). Ahora bien, bajo esta concepción, el teatro documental compartiría con el drama histórico y el drama épico la tendencia por acortar las distancias que separarían a la literatura y el teatro de la historia. Sin embargo, cada una de estas dramaturgias lograría esto a través de formas distintas y movidas por ideas y razones totalmente lejanas. En el caso del teatro documental, el hecho de que se construya exclusivamente sobre fuentes auténticas constituye solo su contenido en sí, entiéndase histórico y sociopolítico, pero no la forma de presentar estas fuentes, la cual amerita un análisis que vaya más allá del mero calificativo combativo.

Para entender bien qué es el teatro documental primero hay que decir que los hechos y/o documentos que se observan en estas obras no tienen únicamente una importancia histórica pasada, sino que son totalmente vigentes y contingentes al contexto de producción de las mismas. Es decir, estos hechos, en términos temporales, son más parte del presente que del pasado. De ahí que creamos que el rasgo distintivo del teatro documental sea su carácter testimonial, en tanto son los testimonios sobre un hecho reciente los que les sirven como principal material para construir la acción dramática. En el caso de Díaz, la matanza de los mendigos en Brasil se ficcionaliza y se reinventa desde la mirada del teatro, siendo esta fuente real una parte importante para comprenderla pero no la única exclusivamente.

El asunto del referente dentro del texto dramático es problemático según Ubersfeld, puesto que “los signos textuales T [Texto] son de tal entidad y están contruidos de tal forma (por el autor) que remiten a dos órdenes de realidad: el *mundo* y la *escena*”

(Ubersfeld, 28). De ahí que, en el caso de *Topografía*, sea posible analizar esta obra desde su referencia documental como también desde su referencia en la representación teatral. Lo que creemos nosotros es que ambos referentes funcionan de manera complementaria en la obra, en tanto cada uno trabaja en la construcción final de un sentido en torno al teatro. Más aún, ambas referencias son utilizadas de forma consciente y explícita durante la obra: la referencia real a través de estos textos proyectados, y la referencia escénica por medio del recurso de reflexividad, el cual veremos con más detalle más adelante.

Volviendo a los textos proyectados, respecto a los detalles sobre el hecho real, no se nos informa prácticamente nada, salvo que ocurrió en un país latinoamericano, no especificando cuál. Es más, al interior de la obra, solo cuando vamos llegando al desenlace de la acción, luego del exterminio, se nos dirá, en boca de uno de los funcionarios, que el suceso tuvo lugar aparentemente un 15 de junio de 1961. Esto último tiene relación con el tipo de testimonio que dice ser la obra, uno “libremente concebido”, alejado de la rigurosidad y la objetividad histórica y, por tanto, plenamente personal y subjetivo. Como hemos visto, el testimonio posee una doble intención, expresar una verdad factual y otra plenamente personal y emocional. En el caso de *Topografía*, entendida en su condición general de obra artística, su condición testimonial está dada por esta mirada particular y libre respecto al acontecimiento sobre el que se basa el autor, no así por la vivencia personal del mismo.

Para comprender mejor este punto recurriremos a la distinción que realiza Jelin de los tipos de testigos: el testigo-partícipe y el testigo-observador. Dice Jelin:

Hay dos sentidos de la palabra «testigo» que entran en juego. Primero, es testigo quien vivió una experiencia y puede, en un momento posterior, narrarla, «dar testimonio». Se trata del testimonio en primera persona, por haber vivido lo que intenta narrar. La noción de «testigo» también alude a un observador, a quién presencié un acontecimiento desde el lugar del tercero, que vio algo aunque no tuvo participación directa o involucramiento personal en el mismo. Su testimonio sirve para asegurar o verificar la existencia de cierto hecho (Jelin, 80)

Según esta distinción, a la que volveremos más adelante cuando nos refiramos al rol del testigo dentro de la obra misma, Jorge Díaz sería un testigo-observador pues no habla desde

la postura de un testigo experiencial (a la manera del sobreviviente según Agamben) sino como un testigo lejano de los hechos, es decir, como un espectador de los mismos. A este respecto, la visión del dramaturgo oscila entre el compromiso y el desarraigo, entre la intención de dar testimonio por otros, pero desde una posición privilegiada y alejada del dolor y el sufrimiento. Así mismo, como se observa en el tercer texto proyectado, la intención final del dramaturgo es darle un sentido global al hecho concreto; por medio de la reconstrucción libre y poética de la acción dramática se busca dar un reconocimiento universal a los problemas del desarraigo, el abuso de poder y el olvido; temas que por lo demás son recurrentes de la poética teatral de Díaz, especialmente de su producción final.

*La configuración del espacio escénico y los espacios dramáticos. Los personajes y los actores/testigos*

Nuestra propuesta de lectura de *Topografía* se sostiene en gran medida sobre la visión que Díaz tiene sobre sí mismo en tanto creador, reconociéndose más bien a este respecto como un “adaptador”: “Si te tuviera que resumir un proceso de trabajo te diría lo siguiente: utilizo, manipulo y distorsiono ideas ajenas a través de mis propias obsesiones, fetiches y carencias. No soy un creador, soy un ‘adaptador’” (Guerrero, 70). En este sentido, por ejemplo, si gran parte de su obra guarda relación con la de autores europeos catalogados dentro del “Teatro del absurdo” es porque Díaz se vale de ciertos elementos de estas obras para fabricar las suyas propias, así como también utiliza ideas provenientes de otras fuentes literarias y teatrales, como por ejemplo de la tradición española, e incluso de fuentes no literarias como la publicidad, la televisión, los diarios, etc. De ahí que él utilice constantemente la palabra “collage” para referirse a su producción, puesto que la importancia no recae en una originalidad literaria que es producto de una “delectación poética” (Guerrero, 64), sino ante todo en el poder que adquiere todo tipo de lenguaje sobre la escena: “La obra puesta en escena debe dar continuamente claves –en muchos momentos contradictorias– pero no ‘exposición narrativa’. La mayor cantidad de las claves están dadas por el *lenguaje en el espacio*. Deliberadamente hago la contraposición del lenguaje

espacial con el ‘lenguaje literario’” (Guerrero, 65). El componente espacial, por tanto, juega un papel fundamental en las obras de Díaz, y en el drama y el teatro en general, puesto que es en él en donde el lenguaje cobra existencia.

Al destacar la importancia que cumple el espacio en sus obras, Díaz busca reivindicar la función de la representación en escena y, por tanto, de los elementos semióticos que permiten la construcción del mundo dramático y teatral. En *Topografía* el espacio escénico es fundamental para comprender el funcionamiento del testimonio dentro de la obra. En ella encontramos dos tipos de espacios escénicos: el espacio constituido en torno al cuerpo al inicio y al final de la obra, y el espacio escindido en una zona iluminada y otra en penumbras. Observemos cada una en detalle.

Para el primer caso veamos la acotación escénica que abre el texto:

*Al entrar el público a la sala encontrará las cortinas descorridas. El escenario desnudo de toda decoración. Al fondo, una inmensa pantalla de proyecciones blanca (esta pantalla debe ocupar todo el fondo a manera casi de una panorámica), cinco o seis sillas y una escalera de tijeras en cualquier parte como olvidadas después de un ensayo (461)*

Llama inmediatamente la atención la deliberada “desnudez” del escenario, el cual solo se compone por algunos objetos comunes como sillas y una escalera, puestos ahí de manera aparentemente desorganizada para dar la impresión de haber sido olvidados en un ensayo anterior. El espacio escénico, por tanto, desde el primer momento se muestra en su plena condición de escenario teatral, no intentando construir un espacio dramático a través del decorado y la utilería. De hecho, la manera de elaborar los espacios dramáticos en esta obra pasa por tres elementos: 1) los sonidos (del río principalmente); 2) los diálogos y las reconstrucciones de los hechos pasados recreados por los personajes que dan cuenta de un lugar de enunciación; y 3) por las proyección de imágenes en la pantalla al fondo del escenario. Este último recurso domina completamente el fondo del escenario y es clave en ciertos pasajes de la obra para recrear, por medio de imágenes como la del basural o de la alambrada, la atmósfera de marginalidad y violencia de las situaciones.

Respecto al espacio dramático, el dominante es el basural San Lázaro, específicamente la orilla del río donde fue hallado el cuerpo del Rufo. Desde ese lugar se



sugerirán otros espacios a través de los diálogos y la recreación del pasado de los personajes. Los otros espacios aludidos en las recreaciones son: la casa de la Teo en el basural, la comisaria del Cabo San Lucas y la oficina de Clemente como director del periódico.

Más adelante, luego de la proyección de los textos, se introduce el ruido del río seguido de la revelación del cuerpo del Rufo tirado sobre el escenario: “*Ahora se advierte que en el medio del escenario hay un hombre caído boca abajo en una posición grotesca, como un muñeco desarticulado*” (462). El espacio escénico es dominado inicialmente por la presencia de este cuerpo, el cual permanece quieto durante todo el primer parlamento de los funcionarios. Solo después de que estos últimos se retiran, el cuerpo cobra movilidad y vida en el personaje del Rufo. Sin embargo, a pesar de que el cuerpo del Rufo ya no está físicamente acostado sobre el escenario, sigue evocado a través de la marca dibujada por el Topógrafo: “*El Topógrafo, con un trozo de tiza, raya en el suelo el contorno del cuerpo*” (463). Más adelante incluso, cuando los personajes de Abel y Juanelo reconstruyan su diálogo entorno al hallazgo del cadáver, lo harán entorno al dibujo haciendo como si el cuerpo aún estuviera ahí. Este dibujo, por tanto, constituye la huella física que rememora la muerte del Rufo durante todo el desarrollo de la acción hasta el final, en donde el Rufo vuelve a ocupar el lugar del comienzo, amoldando su cuerpo al contorno del dibujo.

Por tanto, la obra abre y cierra con el cuerpo muerto del Rufo sobre el escenario, estableciéndose con ello una circularidad no solo en el plano temporal sino también espacial. Entre ambas situaciones emerge un nuevo espacio que da paso a la reconstrucción y a los testimonios de cada personaje acerca de lo sucedido. El hecho de que la obra esté marcada de saltos temporales creemos que cobra importancia solo a la luz del sentido que adquiere el espacio teatral como lugar testimonial y memorial, pues tanto los hechos pasados como los futuros son traídos a un presente por medio de una nueva configuración espacial, la cual faculta a los personajes para hablar y recordar.

Este nuevo espacio se configura posteriormente al levantamiento y la presentación del Rufo. A continuación citaremos la acotación que lo introduce:

*Desaparece el tema del Rufo. La luz ha cambiado. Toda la zona de actuación en el centro del escenario y el primer plano reciben una luz cruda, sin filtros. Alrededor de esta zona queda un espacio neutro que, sin estar a oscuras, se mantiene en una discreta penumbra. En esta zona se ubicarán los actores que no están actuando en el momento y sólo presencien la acción. Sus siluetas se recortarán contra la panorámica. En cambio, los actores que dialogan reciben una luz pareja y cruda. Han empezado a entrar los actores. Se sientan en las sillas o en el suelo formando un semicírculo alrededor de la zona iluminada, pero manteniéndose en penumbra. Salvo raras excepciones, sólo cuando el actor cruza de la zona neutra a la iluminada se transforma en el personaje. El resto del tiempo se convierten en una especie de actores-testigos, de coro inmóvil que actúa por presencia en la penumbra. A medida que van entrando, el Rufo los presenta. Sólo conoce a algunos de ellos. Entra también un cura viejo que se sienta o se acomoda igual que el resto de los actores (466-467)*

Se establece un espacio escénico escindido en dos partes: una “zona iluminada” y en torno a ella una “zona neutra” en penumbras. Lo llamativo de esta división es que determina dos tipos de funciones de las figuras dramáticas. Cuando los actores entran en la zona iluminada se transforman en los personajes que son parte de la acción dramática y del proceso de reconstrucción del pasado. Mientras están en la zona neutra, los personajes actúan como “una especie de actores-testigos” que están ahí para ver y escuchar lo que dicen los otros que están representando en la zona iluminada. Esta designación de actores-testigos es compleja porque relativiza la noción de personaje dentro de la obra, al mostrárnoslos también desde la mirada de quienes los encarnan en realidad, es decir, los actores. Lo interesante de esto es que la obra juega con la ambigüedad que se produce en el espectador al no saber si efectivamente, cuando están en la zona oscurecida, los actores siguen representado sus personajes o son ellos mismo actuando de testigos de la obra.

Aquí debemos recordar la distinción hecha por Jelin sobre los testigos y que mencionamos a luz de la figura del autor, puesto que estos personajes situados en la penumbra cumplirían de igual manera un rol de testigos-observadores, al menos durante la mayor parte de la obra, ya que aparentemente no se ven involucrados en la acción representada bajo las luces. De hecho, la misma acotación anterior los refiere además como una especie “de coro inmóvil que actúa por presencia en la penumbra”, en tanto su labor

sería solamente observar y escuchar lo que dicen los personajes sobre la muerte del Rufo. No podemos dejar de mencionar la similitud que guardan en este sentido con otra pieza fundamental dentro de todo acontecimiento teatral, junto con el espacio y la intención de hacer teatro según veíamos con Ferál: hablamos del espectador. Estos actores-testigos encarnarían en escena la figura de un público-testigo de la obra, el cual actuaría del mismo modo como testigos-observadores de la acción dramática (pero poseyendo una mirada total de la representación).

Sin embargo, tanto los actores-testigos como el público dejarán de ser meros observadores para pasar a ser testigos-participes de lo que ocurre en escena cuando la acción se acerque a la catástrofe final y el personaje de la Teo, consciente de su pronta muerte, comience a pedir ayuda al resto de los que están presentes en la sala:

*La Teo, antes de salir, como movida por una última esperanza, se vuelve hacia los actores que rodean la zona de actuación y que están en la penumbra. Cuando se acerca a cada uno de ellos pidiendo ayuda, se vuelven de espaldas uno a uno hasta quedar todos de espaldas al público. (516)*

Y, más adelante:

*(El resto de los actores le da la espalda. Ahora se dirige hacia el público con un gesto desolado final. Suplicando hacia la platea.) ¡Señores!... (Un gran silencio. El tenso clima de desolación es roto por la brusca y agitada entrada del Juanelo a la zona iluminada y el ruido del río amenazador.) (515-516)*

Ya no podemos hablar de testigos-observadores, sino, claro está, de sujetos que son participes y cómplices de la injusticia y la muerte de estos mendigos, en tanto su desprecio e indiferencia, simbolizados por la imagen de la espalda de los actores-testigos y el silencio del público, ocupan un lugar fundamental para comprender el olvido tanto del hecho real documentado (como da cuenta uno de los textos proyectados al comienzo) como del acontecimiento que tiene lugar dentro de la obra y que será puesto en relieve principalmente con la última aparición de los funcionarios que veremos posteriormente.

Por otro lado los personajes que actúan en la “zona iluminada” actúan siempre como testigos-participes del hecho en cuestión, la muerte del Rufo. Cada uno de ellos entregará

su relación con el muerto y, más aún, datos que permitirán entender los pormenores y las razones que llevaron a este mendigo a acabar ahogado en el río, así como del inminente plan para eliminar a sus pares.

En este sentido, y tomando en cuenta lo visto sobre el espacio y los personajes, creemos que en la obra la acción dramática es trabajada como un “proceso” en la doble acepción que mencionábamos en nuestra introducción. Por un lado, volviendo a Ricouer, recordemos que uno de los sentidos en torno al testimonio es el cuasi jurídico, que lo sitúa dentro del espacio del tribunal como una de las pruebas que se utilizan dentro de un “proceso” judicial que busca resolver un problema entre partes: “De este modo el testimonio hace referencia a una instancia, a una acción de justicia que resuelve una discrepancia entre dos o más partes” (1983, 15). Entendiendo esto, en *Topografía* se plantea a su vez dos facciones, la de los mendigos y la de las autoridades que intentan eliminarlos, las cuales constantemente intentan justificar sus actos y defender su versión sobre los hechos. Todo esto a través de los testimonios que van recreando el pasado dentro del espacio iluminado, el cual, siguiendo esta idea, va tomando el sentido de un estrado donde los testigos suben a declarar. De hecho, cada uno de los personajes cuando entra por primera vez en la “zona de actuación” debe presentarse (decir quién es y qué hace) siempre, como dicen las acotaciones, dirigiéndose “directamente al público” (465), como una formalidad que recuerda los ritos de interrogación y juramento que se cumplen en un juicio.

Así mismo, los personajes de los “actores-testigos” y también, como vimos, la importante figura del público, cobran un sentido dentro de un marco judicial: actúan como testigos-oyentes, pero pensamos que también como un jurado que representa a la sociedad y la Historia, y el dictamen de estas de nunca ajusticiar este crimen por medio de la memoria y el no olvido, como se percibirá sobre todo al final de la obra. Luego veremos también como este “proceso” que se desarrolla en escena es mostrado también desde un ámbito propiamente teatral.

*El muerto sin memoria. Los testimonios: reconstrucciones del pasado*

El tema de la memoria trasciende por completo la acción de la obra, la cual parte abordando la muerte de un sujeto particular para terminar con una masacre colectiva, a través, como hemos venido mencionando, del recurso testimonial que domina tanto la escena como la estructura dramática. Respecto a esta última, nos concierne analizar el desarrollo del drama a la luz de lo ya expuesto. Para ello, antes debemos recalcar la importancia de la división en dos actos de la obra, puesto que en cada uno ellos predominarán ciertas formas de testimoniar según el conflicto personal del Rufo vaya develando los oscuros trasfondos sociales y políticos que rigen el funesto destino de los personajes.

Antes de que presente a los demás y que se inicie la acción propiamente tal, el Rufo es el primero en dirigirse al público. En este diálogo inicial se nos presenta como un muerto sin nombre y sin historia:

Me llaman “el Rufo” como podrían haberme llamado “el Conde” o “el Piojo” o cualquier cosa... y hacen bien, porque si tuve nombre alguna vez, se lo llevó alguna ventolera fría del sur durmiendo en la escampada

Yo no tengo memoria. La memoria la tienen los vivos, los otros... los que hablarán más que yo

La falta de identidad que significa no poseer un nombre ni un pasado se vincula directamente con la imposibilidad de recordar, en tanto, siguiendo a Jelin, la facultad psíquica y mental de poseer una memoria es esencial para la construcción individual del sujeto.

El ejercicio de las capacidades de recordar y olvidar es singular. Cada persona tiene «sus propios recuerdos», que no pueden ser transferidos a otros. Es esta singularidad de los recuerdos, y la posibilidad de activar el pasado en el presente –la memoria como presente del pasado, en palabras de Ricoeur (1999,16)– lo que define la identidad personal y la continuidad del sí mismo en el tiempo” (Jelin, 19)

Al no poseer memoria, el Rufo no puede contar su historia, ni la más remota ni tampoco las circunstancias que rodean su reciente muerte. De ahí que el problema que desencadena

posteriormente las intervenciones de los demás personajes sea esta falta de memoria del protagonista. En este sentido, la obra se plantea desde la perspectiva del Rufo como una paulatina recuperación de los recuerdos acerca de su muerte, los cuales se van sucediendo a medida que los demás personajes dan sus propios testimonios sobre él.

La crítica se ha referido respecto a este hecho solamente desde el punto de vista argumental, aludiendo a la estructura de relato detectivesco que posee la obra: “Este misterio que poco a poco se va develando –la verdadera razón de la muerte del protagonista y de otros mendigos– le confiere un carácter casi detectivesco al argumento [...]” (Piña, 27) Concordamos con esta idea en tanto la obra plantea un enigma que se irá resolviendo conjuntamente al desarrollo de la acción, sin embargo creemos que esta estructura argumental de *Topografía* va más allá del asunto detectivesco al plantear el caso del Rufo desde la mirada testimonial que, como hemos visto, configura al escenario como un lugar judicial donde se van esclareciendo los hechos.

El problema de la memoria instala además dentro del drama la delegación testimonial que mencionábamos anteriormente a partir de Agamben, sobre la obra y el autor: quienes testimonian por los muertos son los sobrevivientes. Cuando Rufo dice “La memoria la tienen los vivos, los otros... los que hablarán más que yo” está entregándole a los otros personajes la facultad de testimoniar por su imposibilidad de hacerlo. De hecho, esta incapacidad de aportar con alguna información resultará problemática para el periodista Abel, quien se muestra como el principal interesado por desentrañar la verdad durante el primer acto: “ABEL: Bah, creí que podría aclarar algo. Después de todo usted es la víctima y uno tiene el derecho a esperar algo más” (110). A medida de que va avanzando la acción, los personajes irán revelando información que moverán las sospechas de Abel y los recuerdos del Rufo. Sin embargo, esta información que irá aportando cada personaje es relativizada desde el primer momento: cuando va presentando a cada uno de los personajes, el Rufo admite no conocer a algunos de ellos, en referencia claro está a los personajes que encarnan al poder, como Clemente (dueño del sitio y del periódico), el Comandante, el Gobernador y el Cura: “Los otros señores no sé quiénes son... Supongo que irán apareciendo y desapareciendo; presentándose ellos mismos y también mintiendo un poco...” (467). Cada personaje aportará su propia versión de los hechos, sean o no

verídicas, según sus propósitos particulares. El Rufo, desde su condición de muerto, instala desde un comienzo la pretensión de la obra de mostrar la verdad de los hechos, la cual irá emergiendo poco a poco en boca de sus protagonistas: “Cuando uno está muerto se le mezcla todo, y ya no se sabe si las cosas pasaron, están pasando o van a pasar. Y no tengo la culpa. No era fácil estar vivo, pero ahora tampoco es fácil mirar atrás y querer saber la verdad...” (467).

El primero que se presenta ante el público es Abel, personaje fundamental en el desarrollo de la acción durante el primer acto, pues, como adelantábamos, es el único de los personajes no mendigos que se interesa realmente por ellos. No obstante, en un primer momento, Abel se muestra indiferente a la historia del muerto: “Eso que la gente ignorante como usted [el Rufo] llama ‘la verdad’, se divide en dos clases: la que tiene impacto periodístico y la que no lo tiene. Y lo siento, amigo, pero su muerte –o como quiera llamarla– no tiene ningún atractivo como noticia. Es un asunto trivial, sin garra” (467). Solo cuando comience a sospechar del parte oficial de la policía que atribuye la muerte a un accidente provocado por la bebida, el interés de Abel irá creciendo conforme se va develando la verdad. Respecto a esto, el primer testimonio es la conversación de Abel con Juanelo luego de que este descubriera el cadáver. Dice la acotación previa: “El diálogo siguiente se actuará tal como sucedieron los hechos que está recordando el periodista, como si el cadáver aún estuviera entre ellos” (469). A través del recurso de la memoria, Abel y Juanelo traerán al presente su conversación, imaginando que el cuerpo del Rufo está aún ante ellos (siendo que solo se encuentra el contorno antes dibujado).

Lo anterior nos lleva a establecer una diferencia con respecto a la definición de testimonio que nos da Ricouer. Él dice que quien testimonia sobre algo solo lo hace a través de la palabra hablada, estableciéndose siempre una única relación entre el testigo y quien escucha su testimonio:

El testigo ha visto, pero quien recibe su testimonio no ha visto: escucha. Es solamente por la audición del testimonio que puede creer o no creer en la realidad de los hechos que el testigo refiere. El testimonio, en cuanto relato, se encuentra de este modo en una posición intermedia entre una constatación hecha por un sujeto y una confianza asumida por otro sujeto sobre la fe del testimonio del primero. (Ricouer, 14)

Sin embargo, en *Topografía* vemos como tanto los espectadores de la obra, como los actores/testigos (aquellos que se quedan en la penumbra o “zona neutra”) no sólo oyen un relato de los hechos de parte de los personajes que están en la “zona iluminada”, en este primer caso Abel y Juanelo, sino que ven una recreación de cómo sucedieron los hechos. Esto porque los personajes que dan testimonio de lo que vieron no relatan sino que actúan, siendo esta la principal forma que adopta el testimonio en el teatro y en esta obra particularmente. A partir de este testimonio, entonces, se inician las reconstrucciones del pasado que cada personaje irá recreando en la misma escena durante el primer acto, los cuales servirán para entregarnos datos acerca de la identidad del Rufo y, así, refrescar conjuntamente su memoria en relación a hechos previos a su muerte.

Por ejemplo, a través del primer testimonio de Abel nos enteramos que el Rufo no era un mendigo común ya que sabía leer según nos cuenta Juanelo, que lo había visto leyendo algunas veces. Así mismo, se nos presentan los primeros indicios que gatillan las sospechas de Abel, como la falta del cinturón y los cordones en la vestimenta del cadáver, que lo llevan pensar en una detención previa.

Al testimonio de Abel le seguirá el de la Teo, la mujer que vivía junto al Rufo, quien representará dentro de la “zona iluminada” el momento en que expulsó a este de su casa. Del mismo modo que el caso anterior, la acotación que abre el recuerdo enfatiza en el carácter rememorado de la escena: “*Ahora ambos actúan esta escena como viviéndola por primera vez. Ruido del río turbulento. Abel, en la penumbra.*” (480). En medio de la discusión se nos revela que el Rufo sería un soplón de la policía y que este sería el motivo del rechazo de la Teo. Sin embargo, uno de los aspectos fundamentales de este recuerdo para nuestro tema es que se hace alusión por primera vez al drama colectivo: “TEO. (*Gritando.*) ¡No me importa que trabaje en la cama...! Yo también lo hice... ¡Pero me dan asco los soplones! ¿Sabes que mi hermano desapareció anoche? ¿Y el hijo de la Manuela y el Peltre y el Lacho, dónde están?... ¡Dime! ¿Dónde están?” (481); y, más adelante, cuando la reconstrucción de la escena termine e intervenga un interesado Abel en la conversación, la misma Teo dirá: “Sólo la noche anterior a la muerte del Rufo desaparecieron más de veinte mendigos que dormían en el suelo, en cuevas, o en el descampado” (483), Esta es la



primera alusión al plan de exterminio que mueven los personajes poderosos dentro de la obra y que será desarrollado en profundidad hasta su conclusión durante el segundo acto.

El otro asunto relevante que es puesto en discusión por los personajes durante esta escena es la misteriosa muerte del perro Canela, la cual llevará finalmente a la intervención del Cabo San Lucas asumiendo la responsabilidad del hecho y, conjuntamente con ello, accionará el primer recuerdo del Rufo: su paso por la comisaria antes de su muerte:

RUFO: ¡Estuve allí!

*Un silencio cargado de tensión*

ABEL: ¿Está seguro?

RUFO: Fui detenido. Vaciaron mis bolsillos y me sacaron los cordones y una cuenta con la que me sujetaba el pantalón.

ABEL: ¿Por qué no me lo dijo antes?

EL RUFO: *(Como para sí)* No sabía que él había matado al Canela. (484)

Producto de este recuerdo tiene lugar el tercer testimonio del personaje de la Monja, quien recrea en escena junto al Rufo su paso por la comisaria, en donde se confirman las sospechas de la delación de ambos y se esclarece el plan de Clemente de exterminar a los mendigos: “LA MONJA: Ándate lejos, Rufo... si todavía puedes. Se prepara algo que no sé muy bien lo que es. Don Clemente, el dueño del basural, ha resuelto limpiar de vagos la zona” (486). Luego, es el propio Clemente quien interviene para dar su testimonio y actuar el momento en que extorsiona a Abel para que no siga investigando sobre el asunto si no desea perder su empleo en el periódico (del cual Clemente es también el dueño). En ambas escenas, tanto la de la Monja como la de Clemente, se persigue la misma idea antes mencionada de ser situaciones recreadas, lo cual se informa del igual modo en las acotaciones respectivas (485, 487). En el caso del testimonio de Clemente, este tiene la particularidad de que, según la acotación, recrea una “escena que pudo ya ocurrir o que ocurrirá” (487), introduciéndose el futuro como otra posible temporalidad dentro de la obra.

Volviendo al tema de la memoria, ya al final del primer acto, durante la charla entre Clemente y Abel, este último termina confirmando que el Rufo fue efectivamente asesinado:

ABEL: Sí (*Abel inicia el mutis y luego se vuelve*) Ah, si me permite agregar algo, le diré una cosa: todo el asunto del Rufo dejó de ser una crónica morbosa. *Es un hecho*. Un hecho comprobado.

CLEMENTE: ¿Qué es un hecho?

ABEL: El Rufo fue asesinado. Balearon a su perro por defenderlo, pero fue asesinado de todas maneras. Antes de tirarlo al río le amarraron las manos con la misma cuerda con que sujetaba sus pantalones. (489)

En el texto original aparece remarcado (en cursiva y reiterado) la afirmación de que el asunto del Rufo es un “hecho”, lo cual lo eleva a la posición de verdad comprobada y reafirma el acontecimiento como un crimen social. Este momento marca, por un lado, el inicio del desarrollo de la masacre colectiva que se mostrará en el segundo acto, y, por otro, le entrega al personaje del Rufo la verdad sobre su muerte haciéndole recobrar su memoria. Sin embargo, para el Rufo esta revelación llega tarde: “RUFO: (*Como para sí.*) No me importa saberlo. Ya es demasiado tarde para intentar algo. Aprender a odiar, después de morir parece una tontería” (490). No tiene sentido reaccionar frente a lo que ahora sabe pues ya no puede hacer nada para cambiarlo, sin embargo, después de la escena de la muerte del Cabo San Lucas, en su último parlamento modificará esta frase, comenzando a creer que “Quizás no sea demasiado tarde para intentar algo...” (492), aludiendo según creemos, por una parte, a su futura intervención para prevenir a sus compañeros sobre el plan de exterminio, pero también es posible entenderlo como un mensaje dirigido a los testigos de la obra, tanto a los actores como a los espectadores.

Por otro lado, durante la escena de la muerte del Cabo San Lucas que cierra el primer acto, es importante mencionar que los actores vuelven a actuar como testigos-participes, construyendo el acontecimiento a través de los diálogos que van pronunciando de espaldas al público (en dirección al río que cruza el fondo del escenario). De hecho, según el texto quienes pronuncian estos diálogos no son los personajes de la obra, sino actores sin nombre, por lo cual todos (excepto el Rufo) pasan a ocupar la función de actor-testigo antes referida.

En el segundo acto la acción se retoma con los ritos fúnebres al Cabo San Lucas y con la declaración de guerra del Comandante Blanco contra quienes le arrebataron la vida al difunto. Si bien esta escena la veremos con mayor detención en la última sección de nuestro trabajo, debemos adelantar la importancia que en ella ocupan los funcionarios, los

cuales dirigen no solo los cortejos sino el desarrollo de la acción principal. Son ellos además quienes instalan el tema del olvido respecto a ambas muertes y se cuestionan si vale la pena seguir con este “asunto” (498), lo que genera la intervención de los personajes alegando continuar y la consecuente resignación de los funcionarios. Contrastando con el inicio del primer acto, el Rufo no forma parte de los personajes que están interesados en continuar y desentrañar lo sucedido, sino que ahora son los demás involucrados (Abel, el Comandante, la Monja y Clemente) quienes impulsan la acción, lo cual da cuenta, por un lado, del creciente carácter colectivo que adquiere el pasado rememorado en escena, y, por otro, remarca la participación de los diferentes querellantes en el desarrollo de la acción.

Inmediatamente después de la resolución de los funcionarios de continuar se vuelve a reorganizar el espacio y los personajes según la división luz/penumbra, y así se da paso a la recreación del momento de la tortura del Rufo por parte de la policía y la delación final de este contra sus camaradas. En esta ocasión, la idea de que la escena es un recuerdo de un pasado rememorado ya no la encontramos referida explícitamente por medio de una acotación previa (como sí ocurría en las escenas del primer acto), sino que esta vez es el recurso de la voz en off del Rufo la que funciona como una voz interna que nos instala dentro de sus pensamientos y que va comentando el recuerdo representado. En el primer diálogo de esta voz se vuelve a cuestionar la capacidad de poseer memoria de los muertos, e incluso se instala la posibilidad de que en realidad todo sea imaginado o un sueño: “VOZ EN OFF DEL RUFO: “Puede que las cosas no hayan sido así... Puede que las esté soñando... Tal vez el resentimiento de todos estos años me hace imaginar cosas así... Los muertos no tienen memoria...” (499). Recordemos que el Rufo ha recuperado parte de su memoria durante el primer acto y que gracias a ello ahora puede evocar este momento. Más adelante, el recuerdo de haber sentido “frío de repente y ganas de orinar...” (500) lo harán ver con claridad y comprender su mísera y desolada condición a través de dos imágenes: la del animal echado sobre el suelo y la del primer hombre: “Me vi a mí mismo echado en el suelo como un animal, tal como me veo ahora y comprendí... sólo entonces comprendí...”; “Me encontraba tan solo como el primer hombre, si es que lo hubo alguna vez. En ese momento, en realidad, *yo era el primer hombre*” (500). Ambas imágenes son motivos que encontramos reiterados a lo largo de la obra: el de la animalidad del hombre utilizado para dar cuenta de la degradación de este y que encontramos, por ejemplo, en la comparación

entre la muerte animalesca del Rufo y la muerte como hombre de su perro Canela o en la misma imagen del Rufo ladrando; y los diferentes motivos cristianos desacralizados que inundan la acción, como se percibe en algunos de los nombres utilizados: el Cabo San Lucas, la Monja o el basural San Lázaro. La temática religiosa ocupa un lugar aparte dentro de la poética de Díaz y amerita, por ello, un estudio particular.

En paralelo con los diálogos en off del Rufo se desarrolla la escena violenta de su tortura, de la cual se irá extrayendo mayor información acerca de su identidad como su aparente profesión de profesor, su pasado criminal y su rol de agitador político. Hasta que finalmente ocurre el momento de la delación, cargado de patetismo por la apariencia violentada del mendigo, especialmente en el momento previo cuando ladra, como también en el que arrodillado escribe los nombres de sus pares, y que contrasta con los comentarios enormemente pacíficos y reflexivos de la voz.

Como se percibe en esta escena, la acción en el segundo acto abandona la estructura de indagación que caracterizaba al primero y que permitía la utilización del testimonio como recurso escénico y dramático. En cambio, ahora la acción transcurre la mayor parte del tiempo en un pasado ininterrumpido que llega a confundirse con el presente, es decir, con los hechos posteriores a la muerte del Rufo, los cuales se conducen de manera intermitente a través de los preparativos del plan de limpieza de Clemente junto con el Gobernador, y los intentos de la Monja y del Rufo de alertar primero a sus compañeros, y de, finalmente, tratar de evitar la matanza recurriendo a la intervención del periodista Abel. La acción, por tanto, transcurre en un tiempo indeterminado que se constituye a la vez por el pasado previo a la muerte del Rufo como por los hechos futuros que conducen a la matanza final. De ahí que creamos que el testimonio, es decir, el relato y la representación de acontecimientos pasados, deja de ser en estas escenas el factor predominante que estructura la acción, sino que esta se enfoca en develar paralelamente la confabulación política y económica tramada por el dueño del basural y la consecuente extorsión de las autoridades para ocultar la verdad, como se observa por ejemplo en la escena entre Abel y el Gobernador. El recurso escénico que predomina es, por tanto, la alternancia de dos acciones que se desarrollan al mismo tiempo en cada lado del espacio escénico y que se

logra por medio de un cambio de luces, como se observa en la siguiente acotación luego de un diálogo entre el Rufo, la Monja y Juanelo:

*Cesa el ruido del río. El comandante Blanco y don Clemente se han adelantado hasta formar otro pequeño grupo en el otro extremo del escenario. El diálogo se alterna ligándose en forma curiosa, mientras la luz crece sobre el grupo que habla y decrece sobre el grupo que enmudece. (503)*

De esta forma se suceden los diálogos de ambos grupos; destacar dentro de ellos los de Clemente tratando de convencer al Comandante de que los culpables de la muerte del Cabo fueron los mendigos del basural, y también los diversos diálogos que dan cuenta de la próxima traición del Juanelo. Luego, la acción desemboca en un diálogo entre Abel y el Gobernador, quien se mantiene significativamente en un comienzo oculto en las penumbras: “Ahora Abel se adelanta y le habla a un actor que está sentado en la sombra. Aislado y a un costado. Durante toda la primera parte del diálogo no saldrá de la penumbra” (507-508). En esta escena es donde se muestra claramente la intención por develar la corrupción detrás del actuar de las autoridades que se observa en las prácticas de silenciamiento (soborno y difamación) del Gobernador sobre el periodista.

Como sabemos, el climax de la acción se encuentra en la escena de la matanza de los mendigos que se representa por medio de proyecciones y sonidos de disparos y gritos. Previa a ella, sin embargo, tiene lugar un diálogo crucial entre la Teo y un Rufo ya muerto en donde ambos se reconcilian antes del inminente fin. Para efectos de nuestro tema llama la atención que este acercamiento se da gracias al entendimiento y la revelación de la verdad sobre la muerte del Rufo para la Teo (no así para el mendigo que ya conocía su destino incluso antes de morir). El drama del Rufo se cierra absolutamente con la recuperación de la memoria personal y la verdad en ambos personajes, pero conjuntamente se comienza a preparar el inicio del conflicto colectivo de los desaparecidos.

Un diálogo clave a este respecto lo constituyen las suplicas de la Teo hacia los demás actores en los momentos previos a su muerte, los cuales responden con indiferencia volviendo la espalda como dice la acotación:

*La Teo, antes de salir, como movida por una última esperanza, se vuelve hacia los actores que rodean la zona de actuación y que están en la penumbra. Cuando se acerca a cada uno de ellos pidiendo ayuda, se vuelven de espaldas uno a uno hasta quedar todos de espaldas al público. (515)*

Uno a uno los actores que encarnan a los personajes la ignoran hasta que finalmente termina recurriendo al mismo público:”[...] *Ahora se dirige hacia el público con un gesto desolado final. Suplicando hacia la platea.*) ¡Señores!... *(Un gran silencio. El tenso clima de desolación es roto por la brusca y agitada entrada del Juanelo a la zona iluminada y el ruido del río amenazador.)* (516). Llama la atención que en la acotación se enfatice en el gran silencio que del público como respuesta a la rogativa de la Teo. Claramente, ya no podemos hablar de los espectadores como testigos-observadores de la acción dramática en esta ocasión, sino que ellos son también ahora parte del complot y del dolor que experimentan los personajes de los mendigos.

El silencio se traduce finalmente en el olvido de este acontecimiento dentro de la sociedad, representado por la construcción del nuevo barrio residencial “Ciudad-Parque San Lázaro” sobre el antiguo basural, con sus nuevos habitantes que ignoran la mayoría el pasado del lugar: “EL NOTARIO: Hay todavía pocos vecinos –no muchos– que recuerdan que todo esto era un basural” (521). El plan cumple su objetivo a cabalidad y los personajes que encarnan a las autoridades entregan datos que lo justifican, como la baja en el porcentaje de mendicidad y la implementación de planes similares a nivel nacional.

Así vemos que el cierre de la obra es paradójico en cuanto al tema de la memoria, pues hemos asistido al proceso de recuperación personal y averiguación del pasado del personaje del Rufo después de muerto, pero, aún así, este mismo junto con sus demás compañeros han pasado al olvido dentro de la Historia del país y la sociedad, sin que nadie recuerde quiénes eran y qué les pasó, y, ante todo, sin recibir ningún tipo de justicia ni siquiera la que otorga la memoria colectiva. Veremos, sin embargo, como esta visión negativa se relativiza en ciertos pasajes de la obra apuntando a una recuperación de la memoria por medio del teatro.

Los funcionarios y la autoconsciencia del “proceso”

Las figuras de los funcionarios se encuentran entre las más complejas e interesantes de analizar en la obra. Ellas corresponden a el Topógrafo, el Meteorólogo y el Notario, los cuales aparentemente no forman parte del grupo de personajes involucrados directamente con la muerte del Rufo, sino que ven el acontecimiento desde “una deshumanizada rutina” (462). La principal labor que desempeñan es meramente administrativa y consiste en llenar formularios y actas acerca de la escena del crimen y sobre la supuesta identidad de los muertos (tanto el Rufo como el Cabo San Lucas). En este sentido, ellos también cumplen la labor de testimoniar sobre los hechos, como dice el Notario en su primera aparición: “Ahora cumplan con su deber. Presientan la realidad. Auscultan los hechos. ¡Quiero testimonios responsables, fidedignos!” (463); sin embargo, la mayoría de la información que recopilan y que les interesa es irrelevante para el caso: el Meteorólogo se preocupa de las corrientes de aire, el Notario de llenar el acta, y el Topógrafo (que parece el más interesado de los tres) revisa superficialmente el cuerpo y el terreno alrededor. Ninguno de los tres busca realmente clarificar lo sucedido sino solo cumplir su labor rápidamente: “No perdamos más tiempo. ¡Firmen el acta y vámonos!” (465). De ahí que, como hemos visto, deba ser el mismo Rufo quien se levante e inicie la “indagación” sobre su muerte.

Esta indiferencia de los funcionarios está presente en cada una de sus intervenciones, pero donde cobra especial sentido es en la escena final. Después de la masacre, se establece un diálogo alterno entre los funcionarios y el Rufo, en donde se busca generar un contraste entre la descripción del horrible suceso frente a una total indiferencia e inadvertencia, ya no solo de los funcionarios sino de la ciudad y de la sociedad:

EL NOTARIO: Medianoche

EL METEORÓLOGO: Cielo cubierto.

EL TOPÓGRAFO: Silencio.

RUFO: Terminó la gran redada.

EL NOTARIO: No han quedado testigos.

ELTOPÓGRAFO: Ni rastros.

EL METEORÓLOGO: Ni culpables.

RUFO: En la oscuridad apenas se defendieron.

[...]

EL NOTARIO: Alguien vuelve tarde a su casa.

EL METEORÓLOGO: Cantando borracho.

EL TOPÓGRAFO: Y busca con la llave el ojo de la cerradura.

RUFO: Nadie vio nada. Treinta mendigos desaparecidos. Treinta muertos.

[...]

EL NOTARIO: Se oyeron los primeros ruidos de la ciudad: lecheros, tranvías...

EL TOPÓGRAFO: Un carnicero se pone el delantal y cuelga los grandes trozos de carne sangrante.

EL METEORÓLOGO: Un cartero sale de un portal ya con las manos vacías.

EL NOTARIO: El primer humo del café... las primeras señales de vida sobre los techos.

RUFO: (*Ronco.*) Todos muertos... (517-518)

Los funcionarios construyen a través de estas imágenes un mundo totalmente ajeno a la injusticia y a la desaparición de estos personajes. La indiferencia, por tanto, adquiere un sentido mayor que como observamos recientemente incluye también a los mismos espectadores.

Sin embargo, nuestro principal interés de estas figuras pasa principalmente por la autoconsciencia que estos poseen del proceso teatral. Volvamos al inicio del segundo acto: en él vemos como, por un lado, los funcionarios dirigen y son parte de los cortejos fúnebres en honor al Cabo, pero también son quienes determinan en última instancia si continuar o no con el desarrollo de lo que ellos llaman el “asunto”. A la afirmación de los funcionarios de su pronto olvido de los muertos, es decir, tanto del Rufo y como del Cabo, dice el Topógrafo: “Mañana cuando nos despertemos con un gusto amargo en la boca y nos miremos al espejo, ya no nos acordaremos de ninguno de los dos. Y está bien que así sea. Nadie quiere llevar este asunto más lejos” (498). En esta ocasión, el “asunto” al que se refiere es la indagación que se realiza acerca de lo sucedido en ambas muertes, es decir, del proceso judicial que tiene lugar en escena y que busca determinar y aclarar realmente qué ha sucedido con ellos. De ahí que sean, como hemos mencionado antes, los mismos



personajes involucrados quienes protesten inmediatamente deseando continuar y llevar más lejos el “asunto”, lo cual motiva los siguientes diálogos de los funcionarios:

EL NOTARIO: Hubiéramos querido evitarles esto.

EL TOPÓGRAFO: Hubiéramos querido apagar las luces, dejando una que otra estrella, y quitarnos el maquillaje.

EL METEORÓLOGO: Hubiéramos querido irnos...

EL TOPÓGRAFO: Pedirle lumbre al primero que pasara y volvernos a casa fumando un pitillo.

EL NOTARIO: ¡Pero ustedes lo han querido! (498)

Es clara la autoconsciencia que tienen estos personajes de que se encuentran dentro del teatro y, además, de que son actores maquillados. En este sentido, se hace explícita la teatralidad de la obra al resaltar su condición de acontecimiento no real, que tiene, por lo demás, un espacio y un tiempo determinados a los que los mismos funcionarios desean poner fin. De ahí que creamos que la alusión antes señalada acerca del “asunto” se extiende también al proceso teatral que se está llevando a cabo, imbricándose ambos sentidos: por un lado, el judicial y testimonial que pone en disputa la verdad en torno a las muertes dentro de la acción dramática que confronta a mendigos con autoridades, y, por otro, el teatral que da cuenta de la ficcionalización y de la teatralización de este mundo en comparación con la realidad presente de los espectadores. En otras palabras, la obra se constituye en su calidad de ficción como un proceso judicial, pero además reflexiona sobre sí misma como un proceso teatral que involucra, como lo entiende Féral, actores, espectadores y espacios de ficción.

Esta reflexividad de la obra la encontramos presente además en otros elementos ya vistos, como la desnudez del espacio escénico que se menciona al comienzo y que instala inmediatamente a la obra dentro de su condición de ficción teatral, como también en la ruptura de la realidad que supone el grito desesperado de la Teo pidiendo ayuda en dirección al público.

Ahora bien, cabe ahora preguntarnos: ¿qué función cumplen estos distintos recursos reflexivos dentro de *Topografía*? Creemos que su función primordial es la de atenuar la

barrera que separa la ficción de la realidad principalmente haciendo partícipes de la acción a los espectadores, los cuales actúan también como testigos-observadores de las injusticias y del olvido que experimentan los personajes. Aunque si bien el público responde con el silencio y la indiferencia que lo caracteriza al grito de la Teo, más adelante, en los últimos parlamentos de los funcionarios, creemos se encuentra una última clave para abordar este asunto desde otro punto de vista mucho más positivo. Recordemos que el personaje del Rufo vuelve a ocupar su sitio demarcado al comienzo de la obra, luego de que es estrangulado por segundo vez por Clemente, y los funcionarios retoman su diálogo, dando cuenta nuevamente que ya han olvidado al Rufo y justificando su trabajo:

EL NOTARIO: Aunque nuestro deber era sólo reconocer la topografía de un desnudo...

EL TOPÓGRAFO: ...hemos testificado, comprobado, medido, analizado y auscultado los hechos...

EL METEORÓLOGO: (*Hacia el público de la platea.*)... ¡pero casi sabemos tan poco como ustedes! (522)

En la frase final del Meteorólogo vemos un doble sentido: por un lado, está dando cuenta del ya referido olvido de las muertes de estos seres humanos, pero, por otro, observamos una ironía respecto a la obra en sí, pues luego del amplio desarrollo de esta y el desenmascaramiento de los poderes gubernamentales detrás de este crimen social, ¿cómo es posible que los propios espectadores sepan tan poco de lo que han presenciado? Claramente, este parlamento apunta a la condición teatral de lo visto y oído, es decir, a su condición ficticia que se hace evidente para el público, y que, por tanto, separa radicalmente el arte de la realidad. Ni los funcionarios ni el público pueden afirmar que saben realmente lo sucedido con estos mendigos aquella noche, pues solo han presenciado una representación teatral. Sin embargo, ¿no constituye esta misma el acontecimiento más cercano de lo sucedido históricamente, sobre todo pensando en el carácter testimonial que refiere el autor al comienzo de su obra? La idea que está detrás de esta interpretación es que, finalmente, *Topografía* como obra dramática y teatral constituye, tanto para lectores y espectadores, el registro más veraz de un evento del que nada se sabe y del que se ha borrado toda evidencia objetiva. En este sentido, la obra se constituye en sí misma como un

acto de memorización del hecho real, y el teatro, a su vez, se convierte en un lugar para recordar o, al menos, de no olvido.

Además, en la última cita se menciona el título de la obra, *Topografía de un desnudo*, como la labor principal de los funcionarios. Ya el mismo Jorge Díaz ha remarcado la importancia que cumplen los títulos dentro de su poética: “Con respecto a los títulos de mis obras, ya dije con anterioridad que tienen para mí una enorme importancia. Un título significa la síntesis de una emoción, de la emoción primera que hizo nacer la idea de la obra” (Guerrero, 61). Creemos que el título de esta obra alude a dos conceptos fundamentales: el primero es el concepto del espacio y su lenguaje tanto dramático como escénico; y el otro es el desnudo entendido como una intención deliberada de develar tanto la verdad dentro de la acción dramática, como también la condición teatral de la misma.

## V. Reflexiones finales

*Topografía de un desnudo* es una obra clásica dentro de nuestra dramaturgia nacional, a pesar de que en su momento no tuvo un éxito teatral considerable en nuestro país<sup>5</sup>. ¿A qué se debe entonces su importancia? Dos son los motivos: primero, su riqueza poética y teatral, que la hacen una obra que se distancia totalmente de la producción primera de Díaz al implementar nuevos recursos escénicos y construir una estructura consistente, tanto en el plano dramático como en el representativo; y, en segundo lugar, el conflicto y las temáticas planteadas en ella hacen de *Topografía* una obra que adelanta toda una vasta producción nacional fundada sobre la revisión histórica y el rescate de memorias colectivas y personales asociadas generalmente al contexto dictatorial y de postdictadura. En este sentido, ya la crítica a resaltado el carácter profético de esta obra, al plantear asuntos que se vivirán después bajo el régimen militar, como el abuso de poder de las instituciones estatales como el Estado, el Ejército y la Iglesia, o la violencia física y espiritual ejercida sobre seres vulnerables e inocentes frente a un sistema que los ha mantenido al margen y que no permite su reinserción.

Nuestro trabajo se enfocó principalmente en la problemática de la memoria y del testimonio a través de, por un lado, el tratamiento de ambos ejes como temas y recursos que operan conjuntamente dentro de la acción dramática y de la representación escénica y teatral. Observamos como la configuración espacial en dos zonas de iluminación propiciaba la utilización de los diferentes testimonios de los personajes, los cuales iban movilizand una acción que se mostraba como una indagación tanto detectivesca como judicial. Así mismo, analizamos las principales secuencias que daban cuenta de la importancia que adquirirían los temas de la memoria y el olvido dentro del desarrollo del conflicto entre las autoridades y los mendigos asesinados. Finalmente, observamos varios elementos que nos permitían afirmar que dentro de la obra se reflexiona acerca del proceso teatral mismo. El recurso de la reflexividad lo vimos presente dentro de la obra en varias dimensiones: en una primera instancia en el escenario; luego, conforme avanzaba la obra, se manifestaba en los

---

<sup>5</sup> Piña refiere un dato lapidario a este respecto: las solo seis representaciones que tuvo la primera representación de *Topografía* en el extranjero congregaron a 6.213 espectadores; en cambio, las 47 funciones que se realizaron en Santiago solo llevaron a 4.369 personas.

funcionarios que actúan siendo conscientes de su condición de personajes y de la teatralidad de la acción; hasta llegar, finalmente, a involucrar a los mismos espectadores. La reflexividad de la obra y la ruptura de la ilusión teatral nos sirven para justificar nuestra tesis final acerca de la visión del teatro presente en *Topografía*, como un espacio de recuperación y ajusticiamiento de una memoria colectiva perdida. Esta idea, como lo apunta Eduardo Thomas en el prólogo al teatro breve posterior de Díaz, es parte de su poética teatral: “La concepción teatral de Jorge Díaz, tal como la descubrimos en sus textos, le atribuye al arte escénico una función importante como memoria histórica individual y colectiva” (Díaz, 18)

Desde el punto de vista general, como obra documental y testimonial, *Topografía* aprovecha al máximo sus propiedades teatrales y metateatrales, constituyéndose a su vez como un obra de teatro experimental totalmente renovadora.

Queremos finalizar estas breves aproximaciones recordando la idea de A. Ubersfeld de que en el texto teatral no existe una voz subjetiva, sino que “ésta no sería otra cosa que la superposición de todas las voces” (Ubersfeld, 18) Y es precisamente esto lo que vemos explotado de forma única en esta obra, en donde cada personaje tiene un testimonio propio, constituyendo el conjunto de estos una voz subjetiva de denuncia que resuelve la imposibilidad que suponen los testimonios de los sobrevivientes al *Shoá* según vimos con Agamben. La voz autorial en el texto teatral es el espacio donde proliferan las voces de los otros, y que, en el caso de Díaz, son las voces de los propios muertos los que dan, al menos en el marco de la ilusión teatral, el testimonio más verídico y real posible.

## VI. Bibliografía

Edición citada:

DÍAZ, Jorge. “Topografía de un desnudo. Esquema para una indagación inútil. Obra en dos actos de caridad”. En *Teatro chileno contemporáneo. Antología*, coord. Juan Andrés Piña. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1992.

Bibliografía crítica sobre Jorge Díaz:

PIÑA, Juan Andrés. “Topografía de un desnudo y el teatro social latinoamericano de los sesenta”. En: Oyarzún, Carola. *Colección Ensayos Críticos/Jorge Díaz*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2004.

GUERRERO, Eduardo. *Conversaciones. El teatro nuestro de cada Díaz*. Santiago: REISS Producciones, 1993.

CASTEDO-ELLERMAN, Elena. *Teatro chileno de mediados del siglo XX*. Santiago: Andrés Bello, 1982.

PRADENAS, Luis. *Teatro en Chile: huellas y trayectorias siglos XVI-XX*. Santiago: LOM Editores, 2006.

THOMAS, Eduardo. “Jorge Díaz: poética del misterio y del amor”. Prólogo a *La orgástula y otros actos inconfesables. Antología de Teatro Breve*. Santiago: RIL editores. 2000.

Bibliografía teórica sobre testimonio y memoria:

AGAMBEN, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Valencia: Pretextos, 2000.

JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 2002.

SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012.

RICOEUR, Paul. *Texto, testimonio y narración*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1983.

Bibliografía teórica sobre teatro:

ARISTÓTELES. *Poética*. Ed. trilingüe de Valentín García Yedra. Madrid: Editorial Gredos, 1999.

FÉRAL, Josette. *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Nueva Generación, 2003.

PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós, 1983.

UBERSFELD, Anne. *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra, 1998.

VILLEGAS, Juan. *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. Ottawa: GirolBooks, 1991.

VII. Apêndices

# Ultima Hora



ULTIMA HORA Reconstituiu a Rota do Pelotão de Extermínio

## Calvário Dos Mendigos Acaba no Rio da Guarda

CELIA NA PRONIA 21



### Emílio Carlos Fêz Sua Última Viagem Nos Braços do Povo

O corpo do deputado Emílio Carlos chegou às 18 horas de ontem ao Cemitério de Cosmópolis, em São Paulo, sob braços do povo e acompanhado por grande número de deputados e líderes populares que desfilaram à beira de seu caixão. Em seguida, o corpo foi levado para o Rio da Guarda, na Associação Legislativa. — (Página 4)

A PETROBRÁS É INTOCÁVEL — IX  
**PALAVRA DA IGREJA: — PETROBRÁS DEVE  
SER DEFENDIDA POR TODOS OS MEIOS**



## Polícia de Lacerda Confessa:

# PELOTÃO EXTERMINOU OS MENDIGOS

**O Crime e um Dos Seus Executores**

O governador Lacerda, após 30 dias de prisão e de prisão de mendicância, afirma na reportagem oficial 659, que no mandado do dia 14 estava sobre a guarda da polícia de Lacerda, em sua residência, "Casa Jacaré", situada no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro, conhecido pelo apelido de "Franco Zé". O governador Lacerda afirma saber que sua ação possibilitou o esclarecimento de um dos mais hediondos crimes de cidade — apóloou o número da placa do carro e o tipo dos seus ocupantes. Por isso, está em perigo de vida, tendo pedido asilo no delegado do 36.º DP.

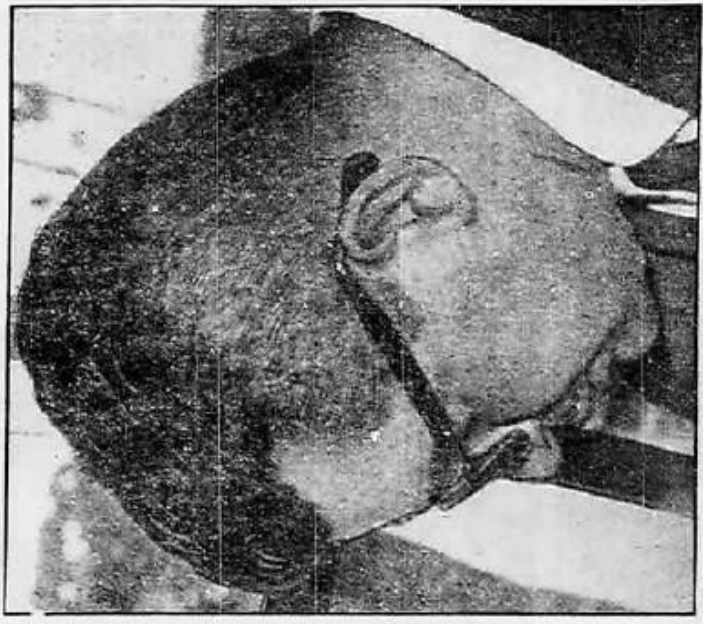
LEIA NOTICÁRIO NA PÁGINA 1

## Homem Que Viu Tudo Tem Vida Por um Fio

ANO XII — Rio de Janeiro, Sexta-Feira, 25 de Janeiro de 1963 — N.º 3.856

**Ultima Hora**

CRUZEIROS



## Hoje é o "Dia D" Para os Vetos — UDN Mandou

### Zero Hora

★ MARISTELA — Com seu estúpido e egoísta comportamento, Lacerda, depois de ter recebido, dos EUA, o Sr. Mairi, virado, Kukulchka Lopez, o qual entrega o primeiro filho.

★ COMERCIO E NECESSIDADE

★ IB — Nações Unidas —

© Brasil Notícias e 1963 de

