

Aproximación al teatro breve de Jorge Díaz

Madrid, Julia García Verdugo, 1994

DL. M-13292-1994

ISBN. 84-86217-62-8

**LOS CÓDIGOS DE COMUNICACIÓN
VERBAL Y NO VERBAL EN
EL LOCUTORIO**

por

**CONCEPCIÓN CANO CAMPOS Y
ANA ISABEL BALLESTEROS**

LOS CÓDIGOS DE COMUNICACIÓN VERBAL Y NO VERBAL EN EL LOCUTORIO

ÉL: Estamos en el locutorio (...) y nos visitamos los sábados, tú a mí y yo a ti. Estamos un rato juntos, recordando por qué nos queremos. Eso es todo. (1985: 26)

Eso es y no es todo lo que ocurre en *El locutorio*, la obra favorita de su autor, en un solo acto y de una aparente sencillez argumental y dramática, que transcurre en torno al diálogo de dos ancianos (hombre y mujer) en un sanatorio¹².

LOS EJES ESTRUCTURALES DEL DRAMA

La ausencia de trama argumental en sentido estricto facilita el establecimiento de otros ejes sobre los que fundamentar el contenido dramático.

Un decorado inmutable y sólo dos personajes completan el marco de una situación que parece tomada al azar - e *in medias res*, como sugiere la pregunta con que se inicia la obra, '¿Y...?' (1994: 40), presuponiendo una cadena conversacional con eslabones previos - entre otras muchas semejantes, una situación que se repite semana tras semana, hasta que la muerte anuncia que tal encuentro dejará de producirse en lo sucesivo, que la vez presentada era la última.

Así pues, nos hallamos de nuevo ante varios aspectos recurrentes con respecto a las obras analizadas en este volumen: dos personajes, masculino y femenino, que charlan sobre la vida, tratan el tema del amor y tienen que vérselas con la muerte... en el marco de un encuentro que alude a una serie de visitas, con el valor cíclico impreso en él.

Jorge Díaz una vez más demuestra su tendencia a plantear la simetría y la sugerencia cíclica como ejes dramáticos y organizadores de la obra, una simetría que se extiende desde la disposición del decorado (con dos banquitos, tres rejillas, dos bombillas, dos puertas) hasta la visión del diálogo dramático como diálogo de dos, pasando tanto por la entrada de los personajes, que aparecen en escena y se sientan a la vez, como por la proxémica, - recuérdese el momento en que se aferran simultáneamente a la rejilla para sentir el contacto físico (1994: 41) -. Así, la obra termina cuando, debido a la muerte de Aurora, el diálogo se convierte en monólogo y esa unilateralidad rompe la simetría.

Esta simetría, no obstante, a veces marca el contraste entre los dos elementos separados por el eje y otras sirve de didascalía para probar la unidad entre ambos, la relación de los dos como partes de un todo, indisolubles y dependientes entre sí justo por eso.

ÉL: Por Dios, Elisa, ¿cómo no te das cuenta? El locutorio está dividido en dos partes.

ELLA: (Suavemente) Sí, querido, y tú estás en la zona de los enfermos y yo en la parte destinada a las visitas.

ÉL: (Vehemente) Es todo lo contrario. Está clarísimo. Los enfermos entran y salen por esa puerta por la que has entrado.

ELLA: Que es exactamente igual que aquella por la que has entrado tú.

¹² Esta obra resultó galardonada con el Premio de Valladolid de Teatro Breve en 1976. Cito por la edición de 1985 que reúne ésta con otras piezas merecedoras de la misma distinción en los años posteriores.

*Ambos miran las puertas.
Silencio.*

ÉL: En realidad, nunca me había fijado: las dos partes del locutorio son exactamente iguales. (1994: 41).

Asimismo, la simetría es fuente, en escena, de continuos enfrentamientos, de tensión. Separados por una reja que divide en dos partes iguales el escenario, discuten su propio estatuto ante el otro, en lucha por la posesión de una razón que desequilibraría la balanza de la simetría si recayera sobre uno de ellos:

Él: ...Elisa, por favor, vengo todos los sábados y...

ELLA: Sabes perfectamente que la que viene a verte hace mucho años soy yo. (1994: 41).

estatuto desmentido, sin embargo, las batas blancas que les cubren a ambos y les señala como internos de un supuesto sanatorio, en igual medida.

La sugerencia cíclica se incardina en la estructura temporal, que se entiende así, tanto por la propia dinámica situacional como por parte de los personajes:

ELLA: La última vez que vine a verte me dijeron que era cuestión de dos o tres semanas" (1994: 41).

Ésta presenta su carácter fijo, inamovible, en la conciencia de Él, quien se niega a reconocer el final absoluto de los ciclos que supone la muerte de Ella y, así, concluye su aparición en escena despidiéndose hasta la siguiente vez:

El sábado estaré aquí, como siempre (...) ¡Hasta el sábado! (1994: 47).

si bien, al mismo tiempo, teme las trampas que la temporalidad cíclica pueda conllevar:

Elisa, ¿no tendremos las mismas conversaciones todos los sábados y luego las olvidaremos, verdad? (1994: 42).

Voy a caminar por el locutorio de izquierda a derecha. La semana pasada lo hice de derecha a izquierda (1994: 45).

Pero el resquebrajamiento de este eje temporal cíclico ocasiona el término del drama. Si el movimiento de los personajes crea cierta recurrencia rítmica, también las acotaciones remiten al silencio como elemento generador de ritmo. Cada cierto tiempo el diálogo cortante, precipitado, de los personajes deja paso al anticlimax y, con él, la escena se ve invadida por un silencio preñado de las reflexiones de los personajes e, intencional, casi imperativamente, de la recapitación por parte del espectador.

Esta presencia recurrente del silencio halla su correlato con la música del vivo que cada cierto tiempo se oye en *El cepillo de dientes*. Lo que es bullicio en esta obra en aquella se trastoca en sosiego. De hecho, la obra, tras el saludo de los personajes al principio se inicia con un largo silencio y se cierra de la misma manera (lo que refuerza la estructura circular), silencio roto, quizás, por el ruido de Él al arrastrar los pies hacia la puerta de salida. Un silencio final, la oscuridad, acompaña el cuerpo callado de la anciana.

En cuanto al eje espacial y conforme a lo usual en las obras de Díaz, se presenta como un ámbito más que como un espacio concreto. Importa la atmósfera y los elementos que la determinan, cuya invariabilidad proporciona la base necesaria para que los distintos aspectos no se desperdigen. Ante unos personajes de cuya identidad se duda, unos sucesos en su boca inventados, una ausencia de argumento y de acción en sentido estricto, incluso un espacio en principio de reconocimiento dudoso, la inmovilidad espacial que, ya desde el propio título, se garantiza, suministra la solidez estructural precisa a la obra.

De la misma manera que, a los ojos del espectador, aparece sólo una parte (ilusoria) de la vida de los protagonistas, también aparece sólo uno de los componentes espaciales de esa realidad completa en que viven y a la que se refieren siempre vagamente, a veces con eufemismos: "*acceptaste internarte en esta casa*" (1994: 41) "*sanatorio*" (1994: 41).

Al espacio cerrado propuesto en el escenario y en el que la reja funciona como corroboración rotunda, se oponen los múltiples espacios sugeridos por Él y Ella, siempre abiertos, al menos, con '*una ventana que dé al mercado*' (1994: 44).

El valor simbólico de los espacios reside en las connotaciones que los adjetivos antepuestos o pospuestos suministran a aquéllos. Así por ejemplo, el hijo -imaginario o real- les dejó '*una habitación trastera*' (1994: 45), de la misma manera que los había confinado a un ínfimo lugar en su vida.

EL ENGARCE SEMÁNTICO DE LOS CÓDIGOS. AUSTERIDAD Y CONCRECIÓN

Si el teatro es fundamentalmente acción, no por ello esta obra puede denigrarse por su falta de la misma. Por el contrario, podría servir como un buen ejemplo de lo que la filosofía del lenguaje ha dado en llamar, desde Austin, 'actos de habla', acciones hechas con las palabras.

VESTUARIO

Todo en la obra parece estar organizado en torno a los dos personajes, manifestando así el deseo del autor por centrar en ellos la atención del espectador. Pero su caracterización apenas se nos muestra *a priori*, Díaz elude la personalización y los saca a escena con unas sencillas batas blancas, separados por una reja y en un mundo confuso para el espectador y dudoso para ellos mismos.

Es más, Díaz define negativamente su indumentaria: "*No visten uniforme ni nada parecido*" (1994: 40). Tal vocablo, uniforme, mantiene una relación isotópica con cierto léxico del diálogo, referido al '*reglamento*' (1994: 42); así como con otros datos que remiten a una estructura a la que los personajes pertenecen y obedecen: el sonido del timbre como significante que marca el inicio y el fin de una actividad, el paseo por el patio o la visita al locutorio.

A continuación, la didascalia precisa el carácter simple y blanco del vestuario de ambos: "*sus ropas son extrañamente simples y blancas*" (1994: 40). Mediante el adverbio, Díaz introduce su peculiar forma de expresar la abstracción y la ambigüedad. En ellas estriba, por una parte, la intercambiabilidad de los personajes, por otra, su igualdad y su simetría.

Además, la inconcreción en cuanto al tipo de prendas que constituyen tal vestimenta, confía al director de escena una mayor libertad imaginativa, según se quieran remarcar o no ciertos aspectos, como el sexo de cada uno.

DECORADO

El elemento más importante del mismo sirve de complemento a la indumentaria para situar la escena convenientemente. Una reja separa a los dos personajes, pero otra separa a cada uno de ellos respecto del público. Esta reja refuerza la sensación de reclusión vivida por cada uno de ellos y que los separa absolutamente de un espectador que sólo puede acceder a su mundo a través de aquélla. La reja que divide en dos el escenario

ÉL: El locutorio está dividido en dos partes (1994: 41).

parece aludir a una inherente unidad, sólo material, circunstancial y artificialmente dividida, pero al mismo tiempo supone el permiso de comunicación, ausente en el resto del centro. Tal lugar se presenta como el único donde la relación se hace posible, de la misma manera que la reja, frente a la 'cuarta pared', abre la comunicación con el público.

Pero lo genial está en haber concebido una reja idéntica a la habida entre los personajes para separarlos (y unirlos) al público, como para sugerir una identidad de fondo entre unos y otros pese a una división sólo artificialmente construida. Si cada uno de los ancianos se cree el visitante pero se sugiere que ninguno de los dos lo es, que ambos están reclusos en el mismo centro, también el público debe preguntarse si realmente él es el 'visitante' o está sometido al mismo encierro metafórico y los dos personajes de las tablas practican una suerte de conversación con un público que se la devuelve simétricamente, como un espejo, con su silencio¹³.

ILUMINACIÓN

En general, la escenografía propuesta se caracteriza, precisamente, por la ausencia de colorido, por el predominio absoluto del blanco y del negro, lo que confiere esa sensación de austeridad anotada antes. La iluminación, asimismo, es blanca (19: 7), si bien, al igual que el diálogo de los personajes se orienta hacia un indefectible fin, también la intensidad emitida por la pantalla decrece paulatina e imperceptiblemente, según se va anunciando en las acotaciones, hasta el final, en que *'una suave luz ilumina a la anciana inmóvil. Esta luz también se va extinguiendo suavemente: oscuro'* (1994: 40)

La importancia significativa del tratamiento de la luz queda reforzado por la intervención verbal de los personajes, que aprecian la progresiva pérdida de luminosidad después de algún tiempo (1994: 47). Así pues, este código guarda relación con el eje temporal y funciona como indicio visual de que el tiempo transcurre contra la voluntad de los personajes y el frío (no sólo físico) se acrecienta. El oscurecimiento del cuarto anuncia la proximidad de la hora de una despedida que Él toma por provisional, pero que ella Ella presiente definitiva. Por fin, el 'oscuro' que cierra el texto dramático señala el fin de este ciclo quizás, hasta el sábado siguiente en que vuelva a iluminarse de nuevo el escenario.

¹³ La puesta en escena llevada a cabo por el aula de teatro de la Universidad o Teatro Estable de Valladolid en la persona de J. Antonio Quintana establecía una reja en forma de 's', situada horizontalmente sobre el escenario, de manera que Ella quedaba separada del público por la misma mientras que la visibilidad del Él para los asistentes se efectuaba sin mediación de aquélla. Tal concepción podría interpretarse como un intento de posicionar al público en la parte de Él, obligarle a tomar su postura y, por otra parte, rompe o desfigura la explicación propuesta a partir de las indicaciones de Díaz manifestadas en la edición.

Además, se hace funcionar, verbalmente, el contraste entre luz y oscuridad. Frente a la claridad que ilumina el escenario, donde los personajes dialogan y evitan la soledad, se alude a un exterior, en penumbra, al que no quieren volver:

'Qué haríamos fuera de aquí, solos, en medio de la oscuridad' (1994: 45)

Así pues, la luz, más que una realidad independiente o un mero elemento escénico, participa de la configuración dramática y aparece estrechamente ligada a la psicología de los personajes, para convertirse, en ocasiones, en metáfora o signo de sus sentimientos de soledad o compañía.

Algo semejante sucede con la sensación de frío que, principalmente, experimenta Ella; frío que él propone aliviar encendiendo una cerilla (1985: 25) y mostrando así la escasez de los medios y lo enorme de la necesidad; igualmente, tratará de calmar el sentimiento de soledad y abandono de ella con una compañía que no podrá seguirla más allá de la muerte.

Por último, debe anotarse que, pese a la oscuridad escénica impuesta con la muerte de ella, *'detrás de la puerta que se abre hay luz'* (1994: 47), hacia donde mira el anciano y hacia donde se dispone a ir. Así pues, se confirma cómo los personajes realizan una continua búsqueda de la luz, con sus connotaciones de compañía, en rechazo de las tinieblas, la soledad.

LOS PERSONAJES

Díaz, echándolos a escena con un atuendo como el suyo, suprime los prejuicios posibles que podrían saltar en el espectador de verlos con otro atrezzo, de modo que los datos sobre su origen, ideología, rol social o situación económica se irán sugiriendo sólo a través de la conversación y sólo corresponde al público juzgarlos en virtud del diálogo: *'Todas las habitaciones de los pobres son iguales'* (1994: 44).

Las únicas notas distintivas son su ancianidad y su sexo, pues estos Él y Ella siguen la misma línea de los protagonistas estudiados en *El cepillo de dientes*. Sólo que, aquí, como en aquella otra obra, Ella es designada con un nombre, Elisa, con que Él la reconoce, aun cuando, al final, Ella diga responder a otro, Aurora. Esta confusión en la identidad remite a la posibilidad de intercambiabilidad o sustitución de papeles y, por tanto, a la pérdida de la individualidad. De hecho, Él puede estarse despidiendo de Elisa-Aurora hasta el sábado siguiente, quién sabe si con la esperanza de que otra anciana cualquiera, *'que diga también llamarse Elisa'* (1994: 46) y también con el síndrome de la soledad, admita una visita periódica que le permita fugarse imaginariamente de ella.

Ella se presenta como el prototipo de la mujer hispanoamericana tradicional de clase media: subordinada al varón y obediente a su autoridad, con unas tareas limitadas al ámbito doméstico y sin lugar alguno en la política y las 'cuestiones decisivas'... aun sin dejar de influir psicológicamente en el hombre. Una anciana que acepta los castigos corporales del varón al tiempo que, débil, necesita su protección. Así, las acotaciones informan de una kinésica que remite a las actitudes fundamentales frente al otro, y que se concretan, en el caso de Ella, en 'suavemente' (1994: 41); 'inquieta' (1994: 42-44), 'débil' (1994: 45); 'esperanzada' (1994:44), con una recurrencia de tonos indicadores de debilidad e inquietud; mientras que Él oscila entre la vehemencia (1994: 41), la furia (1994:44) y la ternura (1994: 41), hasta la inexpresividad (1994: 45).

Su conciencia de ser subordinado parece haber dejado impresas en ella las marcas de un obsesivo sentimiento de culpabilidad y un temor continuo a una supuesta autoridad que le tolera o le prohíbe comportamientos y hasta pensamientos y palabras. Su miedo a ser oída, el miedo provocado por la inseguridad consecuente de no poder saber quién de los dos es el enfermo visitado

por el otro, el miedo a la soledad, lo asustadizo de sus reacciones '*¿Tú crees que está permitido soñar cosas así?*' (1994: 42) descubren un ser acosado por el temor de ser acusado, amenazado y vigilado, razón por la que llega a suplicar a Él: '*Sácame de aquí... te juro que no haré nada malo*' (1994: 43).

En contrapartida, su indulgencia para con el varón refleja ese condicionamiento social y esa educación que antes se mencionaba. Cuando Él se refiere a que la ha pegado alguna vez, ella le disculpa: '*Sólo dos veces*' que él corrige: '*Tres*' (1994: 44).

Sin embargo, sorprende de pronto por la dureza con que critica la opresión de que es objeto en el centro donde se encuentra.

Él asume su papel de varón, protector con la mujer,

'no te cuidas suficiente. ¿Te duelen las piernas?' (1994: 43).

dirigente de la relación y las decisiones

'Es por poco tiempo, nos iremos a una habitación con cuarto de baño, seguro que encuentro algo frente al mercado' (1994: 44)

y que ha de ostentar la seguridad, cualidad de que ella carece:

'¡Encontraré una ventana que dé al mercado!' (1994: 44).

De todos modos, lo anteriormente expuesto autoriza para hablar de un idéntico universo del discurso en ambos, un tipo de relación varón-mujer que ambos admiten y en la que se mueven. Un universo de discurso que, por implicado, el espectador puede ir captando y descifrando; asimismo este universo del discurso se extiende a la serie de recuerdos procedentes de una supuesta vida en común, también aludidos sin explicitarlos muchas veces por consabidos entre ellos, simulados con tal perfección que el espectador en la última parte se sorprende de descubrir que en realidad se trataba de un mundo inexistente, inventado improvisadamente en el transcurso del diálogo, gracias a la compenetración y cooperación de ambos.

Esta creación de un mundo común no contradice la inadecuación comunicativa entre los dos interlocutores ni que, según la dinámica propia del teatro del absurdo, dejen de respetar las cuatro máximas conversacionales establecidas por Grice, aunque sin llegar a los extremos de *El cepillo de dientes*. En cualquier caso, la única función perseguida en el diálogo entablado es la fátiga, y logrado un contacto que dé esquinazo a la soledad, nada más importa.

Los diversos juegos verbales conducen a una duda sobre cualquier aspecto tratado y no presente en escena. La fusión verbal de alusiones con referente real y las de referente imaginado llegan incluso a la mención de un supuesto hijo de quien han sufrido el abandono y que les ha privado del calor de su compañía, lo que se expresa gráfica y simbólicamente a través de su queja sobre la falta de los dos utensilios fuentes de calor que en principio les había dejado: '*el hornillo de gas y una caja de cerillas*' (1994: 45).

El drama, igual que *El cepillo de dientes*, queda articulado así también conforme a otro eje, el de la REALIDAD-ILUSIÓN (que guarda cierta relación con el de la simetría del espejo), con una tensión dialéctica que se crea entre la existencia de ese mundo exterior, que conduce al individuo a la deshumanización, y el mundo interior de los personajes, que intenta revelarse contra aquél, recreando un nuevo sistema vital. La borrosa frontera entre la vida real y la ficticia salta ante el

espectador como para advertirle de la escasa importancia de una delimitación precisa para el sentido y el mensaje que se le pretende ofrecer:

'Ya no quiero saber si tú o yo o los dos, estamos locos, ahora sólo importa sobrevivir para seguir... inventando un amor compartido' (1994: 47).

Más aún, la obra brinda el triunfo de lo irreal sobre lo real:

'Tú tratabas desesperadamente de adivinar mis recuerdos de viejo y no sabías que yo los inventaba para ti' (1994: 47).

CONCLUSIONES: LA ESTÉTICA TEATRAL DE JORGE DÍAZ. SU DIMENSIÓN PRAGMÁTICA

Muy esclarecedor sobre la concepción del teatro por nuestro autor es un texto inserto en la entrevista realizada por José Monleón, donde explica su relación con el grupo ICTUS.

'El teatro me atrajo después porque vi en él la resultante de un trabajo en equipo, el resultado final del primer aporte de un grupo de personas con capacidad creadora. Ese fue el primer atractivo y no el aspecto propiamente literario... También me interesó el contacto con un público vivo. El lector es un público receptivo pasivo de un producto creacional, pero en el teatro se tiene la oportunidad de conocer y de sentir el público.' (1977: 16).

En Jorge Díaz se encuentra a un creador teatral en el más amplio sentido de la palabra. No sólo idea el texto, sino que se siente a gusto colaborando en su puesta en escena, coordinando la producción y hasta diseñando los programas: *'tanto es así, que para mí, la idea de escribir una obra y entregarla a un grupo y esperar a que me avisen para los ensayos generales, me resulta violentísimo e incomprensible'* (1977: 18). Un teatro como el suyo nace como boceto en la soledad, pero crece, se estira y encoge, se reelabora y enriquece sobre el escenario, para luego dejar el lugar al director. Entonces ya deja de ir a los ensayos y se niega a asistir a los estrenos.

El público siempre está presente desde su concepción estética del teatro: increpándole y marcando el conocimiento de su existencia, como sucede en *El cepillo de dientes*, o implicándole silenciosamente mediante el decorado escénico, como en *El locutorio*.

'No tengo principios estéticos. No sé siquiera si seguiré escribiendo durante mucho tiempo. Pero hoy quiero decir que NO y decirlo de una manera que todos sintamos vergüenza (...). Decir que no significa rechazar todo lo que nos impide acercarnos con respeto al misterio, a lo inexpresado, a la inefable dignidad del hombre, a los mundos desconocidos por todos e intuidos por pocos, acercarnos con el respeto al nudo de lo inexpresable que es el corazón de los demás' (1967: 14).

En *El locutorio*, como en *El cepillo de dientes*, la palabra, realmente, recobra su poder de destrucción y creación, como para el poeta vanguardista. Del psicoanálisis parece haber tomado la técnica de asociación libre y algunos de sus símbolos más simples, según una lógica más propia de la intuición que de un racionalismo metódico. Como en la lógica onírica, todo puede parecer a primera vista ilógico, pero sólo se trata de una fragmentación de piezas que, ordenadas, encajan, como las de un puzzle.

'...el teatro seguirá planteando el problema del lenguaje hasta que queden por completo en evidencia las limitaciones del habla lógica y conversacional y se introduzca un lenguaje más poético... Que aún un lenguaje por destruir y sólo entonces, en medio de los desechos y la basura, emergerá temblorosa una expresión auténtica de la condición humana. (1967: 20).

Por otra parte, el reconocimiento de la esencial complejidad y la diversidad del mundo, así como la ambigüedad y las contradicciones de los hechos y las situaciones humanas, tal y como se revela en el espacio que comparten los ancianos de esta obra, afecta y, al mismo tiempo, se expresa por medio del lenguaje dramático. La primera fragmentación del lenguaje lógico en la narrativa hispanoamericana se había llevado a cabo en la narrativa: el lenguaje se ajustaría desde entonces a la libre asociación de ideas, hasta desembocar en la ruptura del flujo lógico. En *El locutorio*, el lenguaje, a medida que tiende a expresar la mayor intencionalidad interna del sujeto, va perdiendo su capacidad objetiva de transmisión y su sentido general se quiebra en la multiplicidad de posibles interpretaciones, que no exigen la elección de una en detrimento de la otra, sino que se yuxtaponen o se superponen para mostrar la realidad en toda su complejidad y profundidad.

Jorge Díaz lleva a cabo, en su obra, toda una filosofía de la vida: los finales abiertos de sus dramas se asemejan a su propia actitud con sus creaciones pues, como ha señalado Herrero Martínez, *'Nunca, un trabajo suyo, queda definitivamente cerrado'* (1985: 19).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Mazia del Carmen BOBES NAVES, *Semiología de la obra dramática*, Madrid: Taurus, 1987.
- BURGESS, Ronald D. (1983) "Empty words. Empty games?" en *El Estreno*, IX, 2. Otoño. pp. 29-30.
- CASTEDO-ELLERMAN, Hena (1982) *El teatro chileno de mediados del XX*, Santiago: Andrés Bello; p. 123.
- DÍAZ, Jorge (1967) *La víspera del degüello; El cepillo de dientes; réquiem por un girasol*. Madrid: Taurus.
- _____. (1977) *El velero en la botella; El cepillo de dientes*. Chile: Editorial Universitaria.
- _____. (1966) "Autocítica" en *ABC*, 17 de mayo; p. 111.
- _____. (1983) "El cepillo de dientes" en *Nueve dramaturgos hispanoamericanos*, tomo III. Ottawa: Gerald Booth.
- _____. (1985) "El locutorio" en *Cinco años de Teatro Breve*. Valladolid: Caja de Ahorros Provincial; pp. 15-29.
- _____. (1988) *Ayer, sin ir más lejos*. Madrid: Biblioteca de Antonio Machado.
- Oswald DUCROT, *Decir y no decir. Principios de semiótica lingüística*. Barcelona, Anagrama, 1982.
- DURÁN CERDA, Julio (1970) *Teatro contemporáneo*. Madrid: Aguilar.
- FERNÁNDEZ, Teodoro (1982) *El teatro chileno contemporáneo (1941-1973)*. Madrid: Nueva-Scholar.
- HALZAPFEL, Tamara (1983) "Jorge Díaz y la distancia del absurdo teatral" en *El Estreno*, IX, 2, otoño; p. 32.
- HAVERKATE, Heat (1985) "La ironía verbal: un análisis pragmatilingüístico" en *Revista Española de Lingüística*, año 15, fasc. 2, julio-diciembre, pp. 343-389.
- HERRERO MARTÍNEZ, Rafael (1985) "Prólogo" en Jorge DÍAZ, *Las cicatrices de la memoria*, Madrid.
- Stephen C. LEVINSON, *Pragmatics*. Barcelona, Teide, 1989.
- MONLEÓN, José (1965) "Diálogo con Jorge Díaz", en *Primer Acto*, n° 69, noviembre; pp. 32-37.
- _____. ("Jorge Díaz, una versión de hispanización" en la víspera... ed cit, Madrid: Taurus.
- MONLEÓN, José (1977) Diálogo con Jorge Díaz, en *El velero en la botella...* ed, cit.
- PIÑA, J. Andrés (1978) Prólogo en Jorge DÍAZ, *Teatro. Ceremonias de la soledad*, Santiago: Nascimento.
- QUACKENBUSCH, L. Howard (1987) *Teatro del absurdo hispanoamericano*, México: Patria.
- J. R. SEARLE, *Speech Acts*, Cambridge, U.P., 1969.
- SUÁREZ RADILLO, Carlos Miguel (1978) *Lo social en el teatro hispanoamericano contemporáneo*. Equinoccio: Universidad Simón Bolívar.
- Escenarios de dos mundos. Escenario teatral de Hispanoamérica. 1941-1973*. Centro de Documentación y más.
- ZALACAÍN, Daniel (1985) *Teatro absurdistas hispanoamericano*. Valencia: Albatros.