

CEDOMIL GOIC  
 Doctor en Literatura

# LA MIRADA OSCURA, DE JORGE DÍAZ

*La mirada oscura* es una de las siete obras recogidas en la publicación de *Los últimos Díaz del milenio* (Santiago, RIL Editores, 1999. 167 - 197), de Jorge Díaz. En su propio recuento de la producción es la septuagésima obra dramática del autor, escrita en febrero de 1998 y no representada hasta el 2000. Se trata de una obra dramática larga o de función teatral completa desarrollada en un acto continuo sin división en escenas.

El lugar es igualmente único y el tiempo corresponde estrictamente a la unidad de acción y a la duración efectiva de los hechos. El tiempo de la representación no es otro que el de los acontecimientos y la palabra. Éstos incluyen el *flash back*, el pasado revivido, correspondiente a las confesiones que se escenifican en la obra. La obra tiene sólo dos personajes, nominados: ÉL, un médico, y EL CURA.

El texto dramático es generado por una matriz: la búsqueda del perdón, de la absolución de una culpa indefinida. Su modelo, primera cristalización de la matriz en el texto, se propone en los parlamentos iniciales: "Necesito una absolución" (171), y se renueva en su amplificación circular y obsesiva a todo lo largo del texto: "Quiero que mis pecados me sean perdonados" (173), "Deme la absolución" (190). El texto dramático se desarrolla por una derivación doble: dialogización de dos voluntades en conflicto, aspiración a y denegación de la confesión y consiguientemente de la absolución, ocultamiento y revelación de la verdad. La obra sigue, entonces, una tensión de distintos movimientos contrarios y alturas de intensidad de la acción, produciendo el efecto de surtidor que caracteriza las variaciones expresivas o pasionales, fuertemente condicionadas por la violencia verbal y física de la situación. De modo singular el texto se vuelve sobre sí mismo borgianamente en variados motivos de proyección ulterior, en duplicaciones, inversiones y comentarios metadramáticos que acompañan la gradualidad marcada de los procesos de revelación y ocultamiento de los motivos o causas oscuras de la tensión.

## Título

*La mirada oscura* apunta a la percepción de la mirada del otro, marcada por la falta de claridad normal, por el ocultamiento de la real identidad o por el contenido ambiguo de una intención oculta, la de algo enmascarado, avieso, perverso, patológico o amenazante, o por la imposibilidad de percibir la autenticidad del otro o comprenderla. El título encuentra un efecto ulterior en diversos momentos del texto en los cuales el CURA expresa sus dificultades para comprender la ambigüedad de la mirada del otro, adivinación vaga o imprecisa: "Me refiero a los que se cruzan delante de sus ojos implacables" (183), "Hay algo peligroso en usted.

No sé exactamente lo que es. La amenaza está en sus ojos" (183), "Miden demasiado, rebajan" (183), o cuando le manifiesta: "Usted tiene una personalidad oscura. No entiendo nada de esquizofrenias" (185). La incomprensión del otro puede y acaso debe entenderse como limitación de ambos personajes, despejada sólo en parte. La mirada se ilumina o aclara cuando gradual y finalmente tiene lugar la confesión y se conoce el origen de su enturbamiento. Esto vale para ambos personajes. Pues para ÉL, como para la audiencia, la mirada inicial del sacerdote resulta oscura a la luz de la transparencia reveladora de su confesión y de su conducta ulterior.

La mirada oscura es también la que tienen ambos personajes, cada uno a su manera, de la existencia y de los designios divinos. Consecuencia de ello son tanto la percepción de la pesadilla cuanto la pérdida de la fe y el imprevisible final de la obra. Todas son formas variadas de lo extraño e inquietante.

### Epígrafe

Además del título, entre los paragramas o perigramas del texto, se halla un epígrafe del poeta portugués Fernando Pessoa que redunda en la oscuridad de la mirada:

## Dentro de mí hay alguien que me mira Es mi verdugo y mi víctima

Éste nos anticipa la representación del autoconocimiento de hombres en conflicto consigo mismos, de seres divididos en sí, desdoblados en víctima y verdugo, ambiguos entonces y confundidos. Ello nos habla del carácter contradictorio del hombre a la luz de la conciencia del mal. No es sólo el *J'est un autre* de Rimbaud, sino el yo, por un lado, aparece dividido y el otro desdoblado en conflictiva relación de contrarios: verdugo y víctima a la vez. El yo doble es otros dos. El hombre lleva en sí mismo a dos extraños con los que se relaciona en un quiasmo de doble relación: víctima>verdugo: verdugo>víctima. Conciencia e inconsciente: impulsos deseantes, miedosos, dolorosos; impulsos de amor, de destrucción y de muerte. Notemos que el epígrafe está en el marco del texto dramático. Para que la experiencia del espectador de la obra teatral no difiera de la del lector, en relación a este aspecto y a su función metadramática, este último deberá leerlo en el programa de la obra a la hora de su representación, o bien en sus carteles de anuncio o propaganda en el local donde se la representa.

## Escenario

El acotador o narrador describe el escenario, en el texto parentético de las acotaciones, como "Dormitorio ascético: una cama, un velador, una silla, un crucifijo" (169). Se hará importante, luego, una puerta, y, al menos por un momento, la relación adentro/afuera.

Al comienzo, ÉL rechaza el espacio habitual del confesionario, o la sacristía, cuyo decorado gastado y las imágenes de santos rechaza como objetos de distracción, junto con la posibilidad de pasear con el confesor por el jardín del convento.

El escenario ascético, propiamente monástico, en cambio no distrae. El diálogo suscita la evocación de la educación sacerdotal, pero es la acción la que transforma el espacio íntimo de la celda, variadamente, en confesionario, prisión, lugar de tortura; aislamiento que favorece la confesión, en el que se alcanza inesperadamente la absolución deseada y se construye, finalmente, el espacio sin importancia donde se mata y se muere.

La transformación del lugar una y otra vez requiere (requeriría acaso) que la puesta en escena juegue con las luces y las sombras para hacer, de acuerdo a las situaciones, percibir el espacio distinto. O bien, todo lo contrario, debiera presentar el escenario y la luz neutros y constantes y dejar que la magia de las palabras obre la transformación en la percepción de los espectadores de acuerdo a las circunstancias.

Hablando de los espectadores, debe (debería) quedar claro que son participantes intrusos, por el ojo de la cerradura, de un acto privado y secreto. La boca del escenario es el ojo de la cerradura. Al cerrar la puerta con llave, aprisionando al CURA, que le ha pedido que salga de allí inmediatamente dice ÉL, con ironía que incluye a los espectadores: "Defiendo su intimidad, respeto sus sentimientos: no quiere que lo molesten. La confesión es un encuentro con Dios a solas. Lo menos que podemos hacer es cerrar la puerta con llave" (171). Este último comentario metadescriptivo se redondea más adelante en una verdadera disposición en abismo de la representación cuando ÉL dice: "El confesionario es como el ojo de la cerradura por donde se espía la miseria ajena" (177).

La decisión de estrenar la obra en una sala del Servicio Médico Legal, en la Morgue, como escenario de una vivisección, trae consigo una serie de connotaciones que dan a la comprensión de la obra un sentido especial y, por de pronto, saca la situación a una luz pública, en un área de estudio o investigación, una anatomía de la memoria del horror y de la fría instancia legal en la que puede o no terminar. Todo ello como aprendizaje de la anatomía de una realidad histórica y social.

Valdrá la pena consignar que nuestra cultura no conseguirá naturalizar la confesión pública, a pesar de unos intentos en el área televisiva que no pueden escapar a la deformación cultural inauténtica. Las recientes confesiones del Papa Juan Pablo II muestran que a la Iglesia Católica le ha costado veinte siglos hacerlo públicamente, pero esto no es garantía de que vamos a pasar de un día para otro a la legitimación de la confesión comunitaria a la manera puritana. Ni menos a la confesión como debate y denuedo de cuestiones religiosas o seculares. Otro tanto puede decirse de la confesión del general argentino Martín Balza de los excesos cometidos por las fuerzas armadas bajo la dictadura militar de su país. Y, por el lado contrario, se muestra en los generales chilenos en las manifiestas negativas a reconocer excesos en la conducta de las fuerzas armadas en tiempos de la dictadura militar. En todo caso, hay una gran diferencia de la confesión pública de una institución o de sus representantes a la confesión personal.

### Acotador / Narrador

El acotador o narrador parentético del texto secundario es además un marcador de movimientos y reacciones de los personajes. Dicta los tonos cardíacos o tímicos: *Molesto, Frío, Seco, de mal humor, aterrado, Con gentileza, con un susurro, Sonriendo, Rebelándose, Muy duro, Irritado, lanza una carcajada, Irónico, Tenso, Firme, Ambiguo, Nervioso, Crispado, Estallando, Amenazante, Ronco por la cólera, Con estupor*. Marca la significativa dimensión gestual de esta obra, describe las violencias: *cierra la puerta con llave; ata al CURA a una silla; saca un cuchillo y rasga su sotana y la arranca a pedazos; lo amordaza con un pañuelo y lo ata con un trozo de sotana; se produce una terrible pelea; el CURA, ciego de dolor y de rabia, le da una puñetazo al hombre*. Igualmente, marca pausas y silencios graduados, transiciones dramáticas – *Un silencio, Un silencio largo, Un silencio breve, Una pausa breve, Fuma, Ambos fuman en silencio* – y, fundamentalmente, el mirarse o no mirarse, hasta la escena final de absolución y muerte y retorno a la oscuridad.

### Acción

La acción se desenvuelve como una; es decir, como la aspiración a lograr la absolución, el proceso para conseguirla, paradójico y contradictorio, duplicado, con inversión de roles, en los personajes, y se completa en un inesperado final, que resuelve de un modo tortuoso y sorpresivo, ambiguamente exitoso, la aspiración perseguida. Sin embargo, en este proceso se divide la acción simétricamente en dos movimientos de similar disposición en la que dos formas diferentes de violencia dan lugar a dos resoluciones inesperadas y sorprendentes. El primero ilustra la violencia del médico y las razones por las cuales el sacerdote no puede dar la absolución, que incluye la referencia a la excepción *in extremis*, y concluye en la inesperada confesión del CURA. El segundo anima al apremio del CURA que persigue el reconocimiento de la verdadera culpa, detrás de las evasivas palabras del médico, y provoca finalmente su confesión. Dentro de esta simetría, la acción sufre altos y bajos, pausas, gradaciones crecientes y clímax, que hacen perceptibles las partes o divisiones naturales o segmentos diferenciales del desarrollo que es, como se ha señalado, el de una acción única. Esos segmentos reconocibles son:

1. La parte inicial, diestramente graduada en su plan provocativo, en que ÉL ha conducido engañosamente al sacerdote a su cuarto en procura de una absolución. La agresividad verbal, la impertinencia de ÉL, parece ser en un principio la razón de la negativa del CURA a confesarlo. El diálogo se mueve en torno a las objeciones hechas por ÉL a lo que le parece rutinario en la confesión. ÉL no sabe cuál es su culpa –“Sé que soy culpable, pero no tengo claro cuál es mi culpa” (17), pero se siente sucio. En un momento, ÉL aparenta responder a la conminación del CURA para que salga de allí inmediatamente, pero simulando retirarse echa llave a la puerta.
2. El encierro bajo llave, justificado por ÉL como el requisito de privacidad, incluye paradójicamente a la audiencia. El CURA rechaza este acto demencial y se niega a confesarlo bajo amenazas. Intenta pedir auxilio golpeando la puerta con los puños.

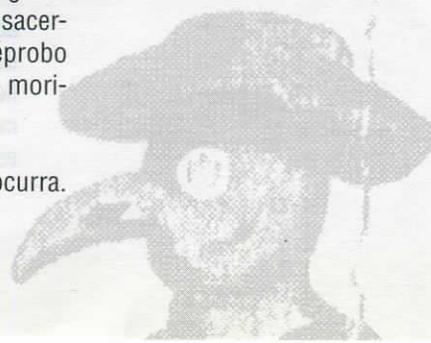
3. La tensión culmina como consecuencia de esto, lo que conduce a ÉL a atar al CURA a la silla. La experiencia como una pesadilla lleva a ÉL a generalizar una visión del mundo como tal. Se siente identificado con él porque “ambos tenemos miedo y no sabemos por qué” (173). Sólo ve en la sotana algo que los separa y procede a rasgar con un cuchillo la sotana del CURA - costosa acción para el vestuario de representaciones frecuentes. Hace consideraciones sobre la culpa como reflejo condicionado por el olor de las vestiduras sacerdotales y efecto de representaciones infantiles. El segmento se cierra con un intento del CURA de pedir auxilio, por lo cual ÉL lo amordaza.
4. A partir de allí, se desarrolla otro segmento, un extenso monólogo más bien de tono plano, en el cual ÉL realiza primero una adivinación de las representaciones del CURA, como consecuencia de su presunta formación, seguida de una autocaracterización del cuerpo que caracteriza a ÉL. “Quería llegar al otro” (175). Se identifica con el CURA como místicos corruptos, “por eso lo elegí para confesarme” (175). La evocación del deseo del otro cambia la contemplación de las sombras en el techo de su dormitorio por las sombras en la calle. Comienza a observar a mirar transeúntes y luego a seguirlos secretamente. Estas persecuciones, estas violaciones, son la primera percepción imprecisa de una culpa, que lo conduce al recuerdo de la infancia, un niño con miedo al cuerpo, pero lleno de autoerotismo generado por sus imaginaciones. De allí pasa a un denuesto del misticismo. Terminando el monólogo con una breve recapitulación, desata y quita la mordaza al CURA. Sigue todavía sin saber, en esta segunda instancia, cuál es su culpa.
5. Comienza este segmento soltando al CURA de sus ataduras y fumando ambos. Todas estas consideraciones son descartadas por el CURA como puras palabras y enmascaramiento de la verdad y manifiesta el propósito de no seguirlo en esa línea. Continúa por parte de ÉL un denuesto de la religión, a la luz de la iconografía cristiana de la pasión a la manera del Conde de Lautréamont o de Nietzsche como una religión de las víctimas. Traza la visión de San Ambrosio que escala a Dios por una pirámide de muertos. Las palabras de ÉL son drásticamente descartadas por el CURA como: “Palabras, una forma de esconderse”, “Si le sigo en este juego de palabras y fantasía morbosas no me dirá lo que lo atormenta”(177), “su afán por desviar la atención con palabras vanas” (178). Se reitera, luego, el terror o rechazo del cuerpo y la erotización del misticismo y el desprecio por las víctimas.
6. Después de este intercambio, el segmento que sigue propone las dificultades del CURA para confesarlo. El CURA le señala que se ha equivocado de persona, engañado por el uso de la sotana, y anticipa que acaso ha sido seguido secretamente por ÉL en el plan de conocimiento. Cosa que éste confirma desplegando un test de corroboraciones. Propone la paradoja de haber elegido un confesor que no puede confesarlo, porque está suspendido por lo que el otro no hizo nunca: “tocar, tocar demasiado a alguien” (180). Tocar / no tocar el cuerpo es la oposición que distingue a los personajes. En este segmento se anticipan las condiciones de posibilidad de la absolución.
7. El segmento ilustra las razones que explican por qué el CURA no puede confesarlo ni absolverlo y culmina en un fenómeno inesperado y contradictorio: antes de la confesión de ÉL tenemos la confesión del CURA. Éste agrega a lo anterior nuevas razones para no confesarlo: como consecuencia de la muerte de la muchacha y de su debilidad frente a la autoridad eclesiástica, ha perdido la fe. Aceptó que lo separaran de ella. Ella ha muerto y luego se ha descubierto que estaba embaraza-

da. Se alcanza allí el momento central de la obra. El desarrollo ha sido inverso: ÉL se oculta tras sus racionalizaciones y no llega a confesarse; el CURA, inesperadamente, se confiesa. Metadramáticamente dice ÉL: "El único que se ha confesado es usted" (182). Se produce una inversión de la circunstancia y de la función de los actores: El confesor es quien se confiesa y el que aspira a ser confesado se convierte en confesor involuntario.

Éste es el gozne o centro matemático sobre el cual gira la acción de la obra en una nueva dirección y en un nuevo incremento de la violencia. El comentario ofensivo de ÉL induce al CURA a propinarle un puñetazo. Ésta es otra paradoja del comportamiento del sacerdote, de la religión, del amor y la paz entre los hombres.

8. ÉL reanuda su vehemente determinación de que le confiese hasta que la palabra "víctimas" le suena a provocación. Es el momento en que ÉL declara como motivo de su petición el estar enfermo de una enfermedad terminal, una destrucción neurológica irreversible, una parálisis progresiva. La acción se interrumpe en este punto con golpes a la puerta que convierten, bajo fuerza, al CURA, por un instante, en colaborador de su propio torturador o captor. El CURA lo conmina, luego, a confesar los hechos.
9. El segmento que sigue contiene la confesión de ÉL que se refiere a la participación en la tortura de 1974 en adelante. Este segmento presenta al menos el desarrollo de tres curvas o chorros, con sus clímax en expresiones violentas, en las que se narra su peculiar participación en la tortura. El CURA lo apremia; incluso formula metadramáticamente la conciencia de la inversión de la situación: "Ahora yo ocupo su lugar: observo y evalúo su tortura. Y bien todavía puede resistir. ¡Que siga el apremio!" (188).
10. Gradualmente confiesa su participación efectiva en la tortura, desafiado constantemente por el CURA que duda de su verdad, hasta que ÉL llega a confesar su sádica o satánica soberbia en los interrogatorios: "Durante los interrogatorios sentía una especie de satisfacción, una superioridad malsana de estar por encima de ellos, torturadores y víctimas. Ésa es mi culpa" (188).
11. Cambia el tono. El CURA cree, finalmente, en su dolor, pero confiesa que no cree en Dios, y que cuando ÉL apareció había decidido morir. Después de escucharlo, sin embargo, el CURA declara que desea vivir: "A lo mejor quiero vivir por todos los que usted dejó agonizar fríamente" (189).
12. Pero no ha dicho todo. ÉL confiesa que lo abruma algo más; lo anterior no eran sino rodeos para evitar revivir un momento doloroso, y esto es una experiencia de suplantación: En cierta ocasión, en la casa de tortura, dio la absolución a un prisionero moribundo que le solicitó la asistencia de un sacerdote y el deseo de obtener la confesión. ÉL, después de una vacilación, se hace pasar por un sacerdote, escucha la confesión y da la absolución al moribundo: "Me imaginé a mí mismo pidiendo un sacerdote" (190). Repite ahora, frente al CURA, esa demanda: "Deme la absolución". Este final es también proyección ulterior de la nota, en el juego de la resistencia del CURA a confesarlo, en los segmentos iniciales, de que el sacerdote suspendido podía absolver a alguien *in extremis*: ÉL.- "Un sacerdote réprobo sigue siendo un sacerdote y puede dar la absolución". CURA.- "Sólo a los moribundos". (180).

En una situación, aparentemente, imprevista y paradójica, esto será lo que ocurra.



13. El CURA no cree en su arrepentimiento y quiere irse. ÉL asimila al CURA a otros curas que colaboraban y daban la bendición a muchos condenados. A lo que el CURA responde: "Yo no fui uno de ellos, pero me callé todo el tiempo, es decir, también soy culpable. Aun así, ahora no voy a colaborar con usted" (191). Al intentar abrir la puerta, ÉL salta sobre el CURA con el cuchillo, luchan, y ÉL resulta herido de muerte. El CURA le da la absolución.

### Final

*Ego te absolvo peccatis tuis...* (191) son las últimas palabras de la obra. Irónicamente, se ha cumplido el deseo de ÉL, que generó toda la acción y la completa exitosamente. El final nos propone una duplicación de lo prefigurado en distintos momentos de la confesión de ÉL.

### La vida es sueño

El metadrama más abarcante corresponde a la primera parte de la acción y surge en ÉL motivada, como ha sido frecuente y lo será muchas veces en adelante, por una palabra del CURA: "Todo esto es una pesadilla" (173), a lo que ÉL replica: "Todos estamos metidos en una pesadilla y no sabemos quién la sueña, qué maldito sádico nos tiene metidos en ella" (173).

Podríamos decir que se trata de una versión del tópico de *la vida es sueño*, con la diferencia de que el Autor se propone como desconocido "no sabemos quién la sueña", aunque por la índole de la experiencia del mundo lo figura un "maldito sádico" que sujeta a los hombres a esa pesadilla cruel que es la vida. Se trata de la visión del mundo como campo de manifestaciones del inconsciente que somete a los individuos a pulsiones eróticas y destructivas que parecen convertirlos en juguetes –o títeres– de un autor de providencias secretas.

Ambos personajes se pueden comprender así como secretamente movidos por pulsiones eróticas: una, de represión y demonización del cuerpo que acaba en autoerotismo y en sadomasoquismo; y otra, de divinización del cuerpo como pulsión erótica que rompe la represión, la reasume, luego se torna en pulsión autodestructiva y concluye finalmente superada.

La justicia trágica del final lleva a decir a ÉL en sus últimas palabras: "Ahora ya puede creer en Dios".

### Personajes: ÉL

En ÉL encarna la fuerza deseante, destinador de la confesión. Conocemos al personaje en dos dimensiones contrastadas y contradictorias: por sus palabras y acciones y también por su autocaracterización racionalizadora. Se considera él un místico que busca la unión con el otro. Su deseo de conocimiento del otro le lleva a un comportamiento singular: "Soy un místico. Estoy obsesionado por la culpa y por Dios... Los místicos siempre hemos sido fanáticos y dementes. He estudiado el tema" (172).

Desde el comienzo, su caracterización activa dominante es la de un provocador; uno que comienza con rasgos de ingenio mordaz en el rechazo de lo que estima el formalismo religioso de la decoración y de las normas rituales de la confesión, la rutina, y acaba en agresiones inicialmente verbales y gradualmente incrementadas hasta extremos de violencia física. La provocación no se reduce a desafiar al CURA sino que produce un efecto acaso más intensamente provocativo en el lector y en la probable audiencia.

El desafío anarca de sus apreciaciones relacionadas con el cristianismo; el misticismo; la participación ambigua y la neutralidad indiferente en un momento histórico – político de crisis aguda, de tensión entre dos posiciones esclerosadas; la suplantación, el silencio o la indiferencia frente al dolor del otro; el mismo deseo del otro que lo convierte en un seguidor oculto e intruso de las vidas ajenas, entre ellas la del propio CURA, construyen una imagen del personaje enajenado y violento. La culpa de ÉL es, se diría, la culpa de Caín. La obra paradójica, provocativa y sorpresivamente lo muta en Abel.

ÉL rechaza el cristianismo como una religión de un Dios sacrificado que describe en términos ofensivos para la religión. Lo que constituye, entre otros, un factor fuertemente provocativo que llama una estética miserable.

Hay un instante en el monólogo de ÉL que nos despista cuando dice: “Leyendo a los místicos se puede descubrir la relación que existe entre el espíritu y la materia. Esta última, la materia, es el rostro de Dios, y no el alma, que es una especie de eructo gaseoso de la nada” (173), *versus*: “Quería llegar al “otro”, los amaba a mi manera. No me conformaba con la apariencia, ésta es la condena del místico: querer tocar a Dios. Tocar a Dios, pero no tocar al prójimo. Sentía un profundo rechazo a tocar el cuerpo de los demás. Con la fantasía podía destriparlos, pero cuando alguien me rozaba, corría a lavarme. El alma existe, pero está recubierta de mierda” (175).

Su culpa va descubriéndose gradualmente en la animación dramática de su dispersa confesión:

1. La primera se actualiza en el modo de la participación del médico con los torturados: firma certificados de defunción sin ver los cadáveres, mide la capacidad física de los torturados con ayuda de sus auxiliares;
2. La segunda lo revela como curioso de la naturaleza humana que lo mantiene distante frente a otros poseídos por el odio o sádicos que se excitaban con la tortura;
3. Confiesa que durante los interrogatorios sentía una especial satisfacción y una superioridad malsana de estar por encima de torturados y torturadores, ésa es su culpa;
4. Finalmente, revela la suplantación que le conduce a dar la absolución a un prisionero moribundo. Esa circunstancia prefigura la situación propia que ve en el azaroso final una acción providencial que le trae la deseada absolución.

Su patología esquizoide se revela en nuevos signos igualmente expuestos en forma gradual: 1. Su autoerotismo y sus represiones infantiles; 2. Su rechazo del cuerpo; 3. La persecución del otro en seguimientos secretos para conocerlo, como hace con el propio CURA, cuando lucha con él y lo ata, no sin mostrar repugnancia por el contacto físico o la demonización del cuerpo; la duplicidad de su vida que le procura el erotismo de la pura contemplación, en que se fetichiza su represión, al lado de su vida *normal*.

La expresión "tengo más de cura que de médico" de ÉL podría, a la luz del segmento final, convencernos de que el CURA tiene más de médico que de cura. Diagnostica su esquizofrenia, aunque dice no saber nada de ella; revela su ocultamiento de la verdad e induce a ÉL a la confesión final que lo revela en una suplantación de la función sacerdotal del confesor, mientras convierte al sacerdote en un asesino y lo restituye final e imprevisiblemente a su función sacerdotal de confesor.

### Personajes: CURA

Encarna el destinatario del deseo, el confesor deseado, sujeto a la demanda del bien perseguido por ÉL: absolución a todo precio. El CURA en la necesidad de explicar el porqué de su negativa a confesarlo y darle la absolución, se ve movido a confesarse a su vez, antes de escuchar al otro. Éste es el momento crucial de la obra y el gozne, hemos dicho, sobre el cual gira la acción hacia la confesión del otro y su pensada absolución final.

Habría que reconocer que el confesor sorprendido por el engaño hace (haría) imposible el cumplimiento del deseo del hombre (179). La violencia de la situación producida a continuación, por sí sola, anula el valor de la absolución. A esto se agrega la exposición de la razón por la que no puede perdonar ni confesarlo. Por mucho que el otro lo ha seguido, como un *stalker*, hasta conocerlo detalladamente, no ha podido enterarse de la reclusión del CURA ni de las causas de ésta. El sentido de esta negación se despliega gradualmente:

1. Está suspendido por su iglesia y no puede administrar sacramentos.
2. La razón ha sido tocar al otro, al contrario de ÉL. Se ha relacionado con una muchacha, mientras sus superiores esperan que el hastío termine con esa debilidad. No ocurre así y entonces intervienen ordenándole que deje a la muchacha a la que estaría perjudicando. El CURA obedece.
3. Carga su decisión como una culpa: "Haber aceptado que me separaran de ella. Era muy joven. Me necesitaba".
4. La muchacha lo busca sin encontrarlo y se quita la vida. Estaba embarazada. Esto lo conduce a la pérdida de la fe. No puede invocar la absolución, porque ya no cree en Dios. Para el CURA, el amor con la muchacha le significó el descubrimiento de Dios en el cuerpo amado. El amor y el cuerpo: el misterio de Cristo habla de la divinización del cuerpo en el CURA:

"Para mí, Dios estaba en el pecado, en ese cuerpo joven que me obligaba a salir del egoísmo de mi carne. Ahora que ella desapareció, Dios también se fue. El Obispo me dijo que era una herejía relacionar a Dios con esa miseria carnal".

La jerarquía lo ve como fornicario y su sentido de la obediencia, para la cual evoca las represiones infantiles, lo lleva a dejar a la muchacha. La culpa del CURA parece hablar más bien de piedad y desesperación, y de una pasión reveladora más que de auténtico amor por la muchacha.

En relación a la confesión de ÉL en los segmentos finales, se produce metadramáticamente, una vez más, una inversión, que el CURA enuncia claramente: "Ahora yo ocupo su lugar: observo y evalúo su tortura" (188).

### Actor y Actante

La Fuerza orientada o deseante es ÉL. El Objeto del deseo o Valor deseado es la absolución, ser escuchado, ser absuelto.

El CURA comparte la función de Fuerza orientada en la medida en que espera ser comprendido en su negativa o simple imposibilidad de absolver por razón de su suspensión. En el plan de la suplantación como buscador de la verdadera culpa, juega esta función convirtiendo a ÉL en el destinatario de su búsqueda.

El CURA es, aunque en resistencia, el confesor deseado, persona que da la absolución. Esta función es compartida por ÉL al escuchar la confesión del CURA y, especialmente, en la medida de su suplantación de un sacerdote para dar la absolución a un moribundo.

Ayudante: el CURA anima esta función al impedir el conocimiento de su situación forzada cuando se le pregunta si se encuentra bien.

Árbitro: función que se atribuye muchas veces ÉL, y en ocasiones el CURA, al categorizar el conocimiento del otro y de la visión del mundo en diversas racionalizaciones metadramáticas. El Obispo, en el relato del CURA, representa esta función.

Opositor: encarnan ambos personajes esta función en tanto cuanto uno inhibe la libertad del otro, o descalifica sus declaraciones como ajenas a la verdad y niega, por diversas razones, la confesión o la absolución.

### Transformación figural de los personajes. Voz.

La confesión del CURA y la siguiente confesión de ÉL importan una transformación figural en la que habla la víctima más bien que el verdugo. Este último habla con la voz en un registro alto, mientras la confesión debe oírse en el registro bajo y grave de la voz. El actor deberá adaptar su expresión oral a este cambio figural para representar y expresar adecuadamente la instancia personal revelada en la retrospectión pesarosa.

### La alegoría y la alusión

La alusión tiene un lugar importante en *La mirada oscura*. Si se mira la obra desde el punto de vista de la vivisección social al tiempo de la dictadura y de sus consecuencias en la actualidad, resultará claro que el juego de versión e inversión del esquema de víctimas y verdugos pesa todavía en nuestro medio político y humano para referirnos a la dictadura y a la transición, respectivamente.

Y si se mira el celibato a la luz de la norma inamovible de la iglesia católica ante este tema y el abandono del sacerdocio para acceder a la vida matrimonial, tendremos alusiones que invitan a la meditación y provocan la inquietud de la opinión pública, de los ciudadanos y de los feligreses. La obra alude a estos dos hechos en formas diferentes, pero muy claramente a algunas instancias o momentos críticos de ellos.

La colaboración en la tortura, sin participar en ella activamente, o adoptando una participación subsidiaria: no torturar, pero sí medir la capacidad física de resistencia del torturado; callar a la hora del crimen, no identificarse con torturados ni torturadores, despreciarlos a ambos, son para el médico trasgresiones del juramento hipocrático y modos de la culpa cainita. Mientras, el sacerdote del amor y de la paz entre los hombres es transformado en la obra paradójicamente en torturador y en un nuevo Caín.

### Función

La función provocadora de la conciencia de la realidad es una categoría definida del teatro de Díaz desde su obra temprana hasta la caracterización infinita de sí mismo como autor dramático ("El dramaturgo", *Taller de Letras*, 27 (1999), 211-216). Díaz descubre la humanidad común de dos sectores sociales y apunta más que a sus racionalizaciones, que ironiza, a las pulsiones inconscientes que revela.

Vorstellung des Doct. Chiesneau Lankler, der Vni  
 der, welcher 1720. verbannt in Frankreich nach Mar

