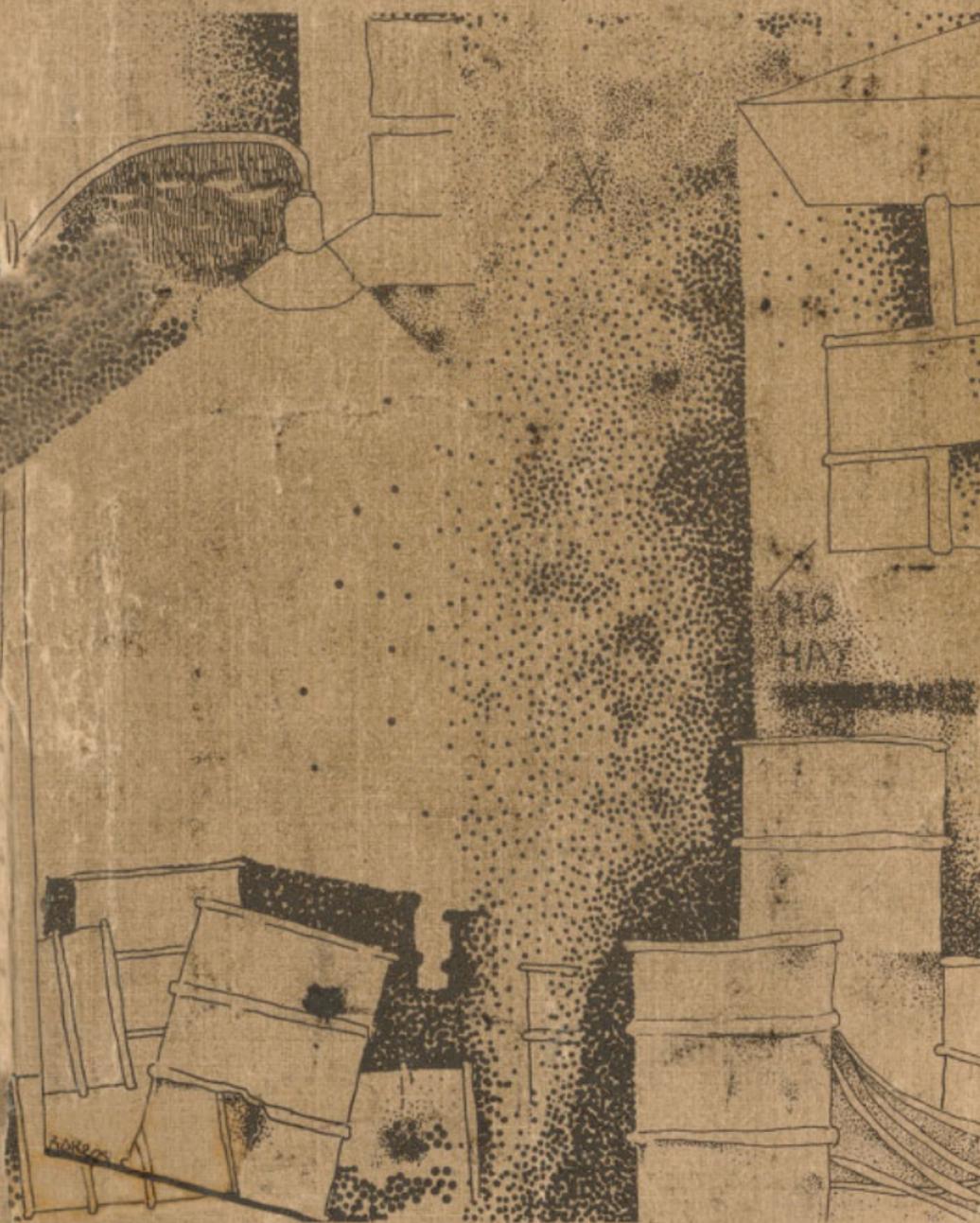


# le teatro de te juan radrigán

(11 obras)



CENECA

INSTITUTO PARA EL ESTUDIO DE IDEOLOGIAS  
Y LITERATURA (U. DE MINNESOTA)

# LOS NIVELES DE MARGINALIDAD EN RADRIGÁN

*María de la Luz Hurtado*

*Juan Andrés Piña*

CENECA

## 1. LA MARGINALIDAD: UN TEMA OBSESIVO EN EL ARTE CHILENO CONTEMPORÁNEO

En países latinoamericanos como Chile, no es de extrañar que en diversas áreas de la expresividad artística e intelectual que buscan describir o interpretar la realidad social, aparezca en forma recurrente un personaje: el marginado. No obstante, éste posee en común sólo la definición básica de no ser parte activa del sistema social establecido. Más allá de esto, varía su caracterización según se van transformando las aproximaciones filosófico-políticas, teóricas, estéticas o propiamente históricas.

Especialmente desde la década del 60, este tema está al centro no sólo de los planteamientos políticos y de las ciencias sociales, sino también de las artes, en especial de las literarias y dramáticas. En su ensayo, *LA NARRATIVA CHILENA ACTUAL*, Ariel Dorfman engloba analíticamente la producción del momento en torno al tema *marginalidad*, en la que incluye a autores como Donoso, Edwards, Skármeta, Droguett, Alcalde.<sup>1</sup> En ellos, la marginalidad no es necesariamente económica, sino también ideológica, ética o vivencial, teniendo en común su protesta desacralizante y violatoria de la normativa establecida sin poder dejar de funcionar, no obstante, dentro de sus marcos. Como en la narrativa, en el cine se destacan películas como *LARGO VIAJE*, *MO-*

<sup>1</sup>Ariel Dorfman, *Temas y problemas de la narrativa chilena actual*, en Chile Hoy, Editorial Universitaria, 1971, Stgo. Chile.

RIR UN POCO, EL CHACAL DE NAHUELTORO y TRES TRISTES TIGRES.<sup>2</sup>

En la dramaturgia, la primacía de este tema en los años '60 es indiscutible, destacando en esta línea los autores Wolff, Díaz y Aguirre.<sup>3</sup> Por tanto, la recuperación de esta temática en la segunda mitad de la década del '70 y su reiteración insistente en el caso de Juan Radrigán, no es en sí misma inédita. Sí lo es, no obstante, la manera en que ésta es asumida: el cambio de circunstancias históricas desde un proceso de auge y desarrollo de las luchas populares, que les permitía un acceso progresivo al poder gubernamental, al gobierno militar, que las restringe en sus ya diez años de ejercicio, cambiaron su ubicación en el sistema social. Y es esa nueva posición la que está implícita en la producción reciente, al modificarse profundamente las situaciones y relaciones dramáticas que organizan las obras; es decir, la postura y acción de los personajes marginales en el mundo. Este hecho se advierte con nitidez en diversas obras, como LOS PAYASOS DE LA ESPERANZA, PEDRO, JUAN Y DIEGO<sup>4</sup> y en la nutrida dramaturgia de Juan Radrigán. Llamamos la atención como factor diferencial dos elementos centrales: la caracterización del espacio social y de las problemáticas ligadas a la marginalidad y, derivándose de ellas, un tipo novedoso de teatro *social* por una parte y por otra, la proposición estética y dramática que lo fundan, también peculiares en nuestro teatro contemporáneo.

No se propone aquí una reducción mecanicista de los fenómenos sociales volcados en la expresión artística, pero es

<sup>2</sup>De los cineastas. Patricio Kaulen, Aldo Francia, Miguel Littin y Raúl Ruiz, respectivamente.

<sup>3</sup>Ver M. L. Hurtado *Dramaturgia y conflicto social en Chile en las décadas del '60 y '70*, Ceneca, Chile, 1983 (documento de trabajo).

<sup>4</sup>De Raúl Osorio y Mauricio Pesutic (Taller de Investigación Teatral) y David Benavente e Ictus, respectivamente.

indudable que el teatro chileno y latinoamericano en general está particularmente vinculado al acontecer social, más que otras artes, seguramente. Esa combinación de texto más montaje ha sido arma eficaz en la historia de nuestro continente para recoger las preocupaciones sociales, sirviendo de instrumento donde muchas veces no hay otro. Es repetido el fenómeno histórico en el cual le corresponde al teatro plantear aquello oculto o sumergido en los medios de comunicación más oficiales y masivos. "El teatro latinoamericano —afirma el escritor chileno Antonio Skármeta— pretende imitar a la realidad. Quiere convencer. Para denunciar o criticar los ritos de la calle, los reproduce en escena. Es un intercambio de signos entre el artista y la comunidad".<sup>5</sup> Debiéndose a esta comunidad es que el teatro se liga con frecuencia a las posiciones sociales más marcadas y recoge conflictos y acuerdos sociales sobre el escenario. De allí que la tipificación hecha a continuación sobre el tema de la marginalidad, guarde tan estricta concordancia con los grandes niveles de sucesos nacionales.

Pero también es indudable que el nivel macrosocial no es el único que influye sobre esta visión relativamente común respecto al tema de la marginalidad. Como veíamos, la sensibilidad artística y literaria venía haciendo suya esta preocupación desde hace decenios como una especie de gran marea que lo inunda todo.

Por ejemplo, uno de los ejes matrices en José Donoso es, precisamente, la relación de los marginados con sus dominantes, el poder oculto en seres de extramuros, en empleadillos viciosos, defectuosos y cómo los desplazados tradicionales inoculan con su salvajismo primario la vida que se agota en desgastados patrones. Y este fenómeno, por cierto, no es privativo nuestro sino universal. Las preocupaciones

<sup>5</sup> Antonio Skármeta, *Narrativa y dramaturgia en América Latina*, ponencia presentada en el VI Festival Internacional de Teatro de Caracas, 1983.

sociales de los herederos del Naturalismo más crudo, la introducción de la coloquialidad en la poesía contemporánea, la progresiva ascensión del teatro político, el teatro reportaje y denunciador de Peter Weiss o de los movimientos norteamericanos como el Living Theatre, Mama Group, Open Theatre, van generando todo un ambiente de sensibilidad crítica humorística y corrosiva del cual el teatro chileno también se alimenta.

## 2. EL MARGINADO EN LA DRAMATURGIA DE LOS '60

En la dramaturgia de los '60 se define la marginalidad fundamentalmente en términos económicos: carencia de los beneficios sociales y de los bienes materiales de que dispone la sociedad moderna (techo, abrigo, salud, alimento) y que constituyen las reivindicaciones básicas de las luchas sociales de los años '20 en adelante. Estas carencias repercuten en una precariedad de sus relaciones e instituciones. A la vez la identidad grupal es problemática, pero existente. Esta se genera especialmente en su oposición con aquellos que se plantean como los responsables de la situación de privación en que se encuentran: los sectores económica o políticamente dominantes. No obstante, los marginados son considerados un eje basal de la sociedad, están en su corazón en cuanto factibilizan con su mal remunerado trabajo la existencia de los grupos que gozan de los beneficios del sistema.

La aproximación más clásica es la del llamado teatro social o político, como el de Acevedo Hernández en la década de los '30-40 o Isidora Aguirre en los '60.<sup>6</sup> Estas obras tienen un fundamento pedagógico, al intentar exponer cuál es la conformación del sistema de poder y cómo se insertan diferencialmente en él las clases sociales. Se asume el punto de vista de los desposeídos, destacándose los sufrimientos y

<sup>6</sup>De Acevedo Hernández se puede tomar como referencia *Canción Rota*, drama referente a conflictos campesinos. De Isidora Aguirre, *Los Papeleros* (1963) y *Los que van quedando en el camino* (1969).

castraciones afectivas, físicas y económicas que surgen de su posición desigual. El conflicto antagonista-protagonista expresa una disputa del poder social no susceptible de ser compartido por lo contradictorio de los intereses de cada clase. En él, el arma principal de los marginados es la toma de conciencia política y la organización (sindical). La burguesía o sectores dominantes aparecen caricaturizados, ya que no se indaga en sus razones, experiencias o conflictos íntimos. Sólo se destaca su dimensión opresora y abusiva, ya sea ejercida directamente o a través de sus encargados.

Por el contrario, en la obra de Díaz como en la de Wolff en la década de los '60, el conocimiento y profundización de la burguesía es la clave para comprender el orden social. En obras como TOPOGRAFÍA DE UN DESNUDO (1966) y EL LUGAR DONDE MUEREN LOS MAMÍFEROS (1963), Díaz pone en evidencia, junto a la institucionalidad socio-política y a sus aparatos represivos, la cualidad humana diferencial que existe entre marginados y sectores dominantes, proyectándose a campos psicológicos, metafísicos y teológicos además de los sociales. Para él, es la clase dominante la alienada, la desintegrada, la incapaz de dialogar, de sentir, de compartir, de realizarse. Está sumida en un caos existencial estéril, que reproduce el sinsentido del orden social que su acción genera. Es por ello una clase insatisfecha, angustiada, sufriente, represiva y reprimida (sexualmente, afectivamente, humanamente). No aprovecha gozosamente los frutos de su dominación, sino que se niega a sí misma al deshumanizarse en la negación de los otros. Los marginados, por el contrario, aparecen como figuras cuya función es simbolizar la injusticia del orden social en su propia existencia trunca y apegada a lo materialmente básico, pero proyectados en sus ansias de plenitud, desarrollo humano y conciencia solidaria.

La obra de Díaz, junto con ser una compleja indagación psico-social del hombre contemporáneo deshumanizado y de aquel que aspira a su humanización, es por tanto también una denuncia socio-política.

Wolff en *LOS INVASORES* (1964) y *FLORES DE PAPEL* (1970) busca más bien comprender y explorar las limitaciones, temores paranoicos e inconsecuencias morales y sociales de la burguesía, siendo los personajes marginales figuras poéticas, alegóricas o abstractas que sirven de contrapunto o de activadores de la conciencia y de la práctica burguesa. Los marginados, junto con su dimensión material precaria y sufrida, portan una percepción lúcida de la conducta psicológica y socialmente determinada por el afán de poder económico de la burguesía, proponiendo una utopía alternativa de relaciones humanas.

Para este autor son los desposeídos, que están al margen de intereses y compromisos, los que poseen una verdad esclarecedora que bota máscaras y quiebra convenciones e instituciones. Son la mayoría, los muchos que ya no están dispuestos a seguir esperando que se les abra una puerta de participación e integración. Irrumpen con fuerza avasalladora en la aparentemente ordenada y cómoda vida burguesa, copando casas y vidas, revolucionando el orden preexistente y proponiendo uno nuevo, basado ya no en el lucro, la dominación, el individualismo materialista sino en la satisfacción de necesidades radicales: lo material brinda su valor de uso, lo social es una ocasión de compartir igualitariamente, de amar y proyectarse espiritualmente.

Mientras en Aguirre y Acevedo H. el marginado social es un héroe combativo que se enfrenta a su opositor en una lucha desigual, saliendo físicamente derrotado pero moralmente enaltecido, en Díaz su abandono e indefinición apenas le permiten levantarse, siendo arrasado y destruido por los grupos dominantes, aun cuando representa lo más rescatable de la sociedad y sus victimarios lo más corrupto. Finalmente, Wolff es el más complejo en su planteamiento, ya que no privilegia ni a uno ni a otro sector social, siendo cada uno antagonista y protagonista a la vez. Los marginados, al destruir el orden burgués, aportan la esperanza de una liberación, justicia y humanización de la vida social y personal; a su vez, si bien la burguesía es develada en sus

grandes y pequeños crímenes, se le otorga el crédito de una reserva moral desde la cual pueda reconocer su insensibilidad respecto a la doliente existencia de los más pobres, muchas veces fruto de sus acciones.

Vemos entonces que estas tres posibilidades se basan en un principio dramático activo, en el cual existe una unidad de opuestos con fuerzas potencialmente equilibradas entre protagonistas y antagonistas, lo que supone una capacidad de transformación y de acción histórica. En Aguirre y en Díaz la acción dramática suele generar la profundización del desamparo de los sectores marginados, pero simultáneamente su muerte o agonía se torna en aprendizaje y fuerza acumulable en la historia. En Wolff, la capacidad transformadora de los desposeídos es una posibilidad cierta, que brota del desequilibrio estructural y moral de la sociedad; transformación que puede actualizarse o mantenerse como una amenaza potencial sobre lo establecido, siempre presente aunque sea como sueño.

Los lenguajes que expresan estas aproximaciones son también diversos pero altamente correspondientes con su visión de mundo; en Aguirre y Hernández, un realismo dramático y/o melodramático; en Díaz un absurdo-social y en Wolff un realismo simbólico-grotesco, si es que es posible encasillarlos en estilos específicos.

Por ejemplo, el absurdo en Díaz brota de situaciones y conductas que violan agresivamente las bases de una tradición humanista y cristiana legatoria de Occidente, las que surgen de metáforas o polarizaciones de la relación clases dominantes-desposeídos. Encerrar a un hombre en un armario, ignorar su hambre mientras se come un festín ante sus ojos, darle zapatos de esquí para calzarlo, anunciar que ya no hay pobres en el país, usar el cuerpo de un pobre por ellos asesinado para repetir cíclicamente un rito mortuario que garantiza sus obras de caridad, beneficiándose económicamente por ello, muestra un desquiciamiento total. Así, el ácido humor negro que se proyecta de estos contrastes más que aludir al absurdo de la existencia en cuanto tal,

llama la atención sobre un sistema social específico que sume en el sin-sentido la vida de sus miembros. Esta diferencia específica el absurdo latinoamericano en relación a la tendencia europea.

El lenguaje característico del absurdo (desarticulado, incoherente, con códigos sobrepuestos pertenecientes a diferentes matrices y contextos), expresa la inhumanidad alienada. Pero él es sólo hablado por los grupos dominantes; los marginados, por el contrario, poseen un lenguaje rigurosamente lógico por su sentido de realidad, copado de sentimientos, nostalgia y capacidad develadora de sí mismos y de su entorno. La poesía le es propia por armonía, por símbolos que condensan una constelación de sentidos; no por quiebre, reiteración y descontextualización, como ocurre con el de los grupos dominantes.

Toda la dramaturgia comentada, entonces, se basa en la relación explícita entre un grupo desposeído, que apenas logra sobrevivir materialmente pero que posee ansias de realización personal precedidas por una actitud moral, y otro grupo que dispone sobre la vida de los anteriores, negándola, resistiéndola o violándola. En algunos casos, se resalta a los sectores dominantes, para focalizar sobre ellos la acción organizada de los marginados; en otros, para instarlos a que reaccionen sobre sí mismos y tiendan hacia la humanización personal y social. En el primer caso, el destinatario ideal de este teatro son los sectores populares, en el segundo, lo es la burguesía y los sectores medios. Pero no se plantea una relación de bloques monolíticos entre dichos sectores sociales en contraposición; los desposeídos encuentran apoyo y comprensión entre aquellos que participan del sistema social: estudiantes, profesionales, empleados de servicio, jóvenes burgueses. A la vez, entre los marginados hay algunos que se identifican positivamente con los poderosos. Así, siendo una sociedad de oposiciones contradictorias, no está segmentada o atomizada, sino que posee un flujo de acción social permanente, encontrando lazos de identidad que sobrepasan las barreras sociales.

### 3. LA DRAMATURGIA DE RADRIGÁN EN LA DÉCADA DEL '80

La dramaturgia de Juan Radrigán desarrollada en un contexto histórico diferente al anterior (entre 1978 y 1982) en el Chile del autoritarismo, posee marcados rasgos distintivos de los recién esbozados. Estos surgen de una opción radical: la de convertir a los marginados sociales en los personajes no sólo centrales sino únicos dentro del espacio dramático. Copan el campo de lo tangible, de lo cierto, de lo real. Pero a esta limitación del espectro social se contrapone una ampliación de la mirada, ya que se indaga en diferentes niveles de existencia y de visión de mundo de estos personajes, llegándose a elaborar una cosmovisión definida que se reitera y compone desde la totalidad de las obras, en variaciones concéntricas, pudiéndose llegar a decir que Radrigán es autor de una sola gran obra. La situación límite en que se desenvuelven estos seres hace que la profundidad de sus conflictos sea desesperada, y es esta intensidad experiencial la que permite trascender la barrera de su caracterización socio-económica para proyectarse a las bases de la condición humana misma, esencialmente desvalida en sus limitaciones corporales y espirituales.

Así, conjuntamente con su carácter de denuncia social implícita en la exhibición de la extensión y variedad de una miseria aislada de la sociedad que parece funcionar por otros cauces, posee la capacidad para recuperar a todos aquellos que están de diferentes maneras marginados de lo social, de lo que los rodea, de sí mismos, de lo trascendente, universalizando su problemática.

#### 3.1 Los componentes de la marginalidad social

##### a) *El aislamiento*

La casi total desvinculación de los mundos marginales con el todo social es la característica distintiva de un conjunto

de obras dramáticas chilenas del período 76-80,<sup>7</sup> característica que se extrema en Radrigán. Esta se opone fuertemente al período anterior, justamente definida por la imbricación entre sectores dominantes y dominados, unos en la función dramática de antagonistas y los otros en la de protagonistas. De este hecho, como veíamos, se derivaba su carácter de teatro social.

El espacio en que se desenvuelven las obras de Radrigán patentizan la marginalidad total de los seres que lo pueblan, en un despojo de cosas y hombres que llena todos los rincones. Los personajes de Radrigán son expulsados de todos lados, de sus casas y ciudades o, tras ya haber sufrido un sinnúmero de expulsiones, se autoexpulsan en busca de su humanización, al margen de lo social. Así ocurre en el personaje masculino de HECHOS CONSUMADOS, en INFORME PARA INDIFERENTES, en EL LOCO Y LA TRISTE. Incluso, como en LAS BRUTAS, el aislamiento es su única experiencia, la que se define como expresión de identidad y valor personal, rechazándose la posibilidad de prolongar su vida integrándose a la ciudad.

Muchos de sus personajes marchan a la deriva en los extramuros de lo habitado, sin saber siquiera dónde están, como en ISABEL o en HECHOS CONSUMADOS. No les interesa saberlo, por lo demás. En INFORME PARA INDIFERENTES, Andrés lleva años habitando y vigilando un lugar, los terrenos de la gran casa de un señor, pero ya ha olvidado completamente su geografía, la composición y ubicación de los objetos, de los caminos de entrada y salida. Campos abiertos, terrenos baldíos, traspatios de casas o pueblos abandonados o, cuando más, cités o prostíbulos de mala muerte son los rincones donde se hacina la múltiple marginalidad de estos personajes. En estos escenarios difusos, parecen a primera

<sup>7</sup>Pedro, Juan y Diego (ICTUS y David Benavente, 1975) *Los Payasos de la Esperanza* (TIT 1977); *Tres Marías y una Rosa* (TIT y David Benavente, 1979) Ver Juan A. Piña: "Teatro chileno en la década del '70: desarrollo de un movimiento innovador", publ. ICHEH, N° 1982.

vista estar suspendidos en el tiempo y en el espacio, como tráfugas de zonas indeterminadas.

## b) *La relación con los poderosos*

Pero la ampliación del espacio social de los propios marginados genera múltiples pequeñas distinciones de tipos humanos, de oficios, saberes, valías, jerarquías sociales. Estas se contraponen a la extrema difusividad, fantasmal o mítica, con que se refieren al resto de la sociedad. De hecho, de las once obras aquí publicadas, en sólo dos de ellas aparece físicamente en el escenario un personaje vinculado a los círculos de poder social (en HECHOS CONSUMADOS y LA FELICIDAD DE LOS GARCÍA). En las otras, sólo se habla de ellos. En ambos casos, se trata de personajes subalternos, los mandados, lo que en cierto sentido también los hace marginales, constituyéndose una cadena sin fin de subordinados que jamás logran llegar al epicentro del poder social. Incluso en dos obras (EL INVITADO e INFORME PARA INDIFERENTES) los personajes dicen tener una proximidad espacial con su jefe, o con el poder máximo, pues comparten un lugar de habitación común. Pero jamás se encuentran, ni se comunican con él: sólo sienten su presencia intimidatoria y coartadora, que se cuela hasta lo más recóndito de su intimidad.

Este oponente, generador de una de las dimensiones de acoso físico-sicológico de los personajes, es evanescente, lo que impide hacerle frente, desarrollar una secuencia de acciones racionales de adecuación medio-fin para superar o enfrentar el obstáculo. Al igual que en otras obras de este período, no hay un responsable o interlocutor válido.

¿A quién alegar, protestar o acudir? Nadie aparece ni se hace responsable. Pero *el invitado* está penetrando la casa, invadiéndolo todo, aunque nadie recuerda haberle pedido que viniera.

Lo que en la dramaturgia anterior, con oponente presente, se convertía en lucha y enfrentamiento, aquí se desliza hacia la impotencia, la desesperanza; el absurdo kafkia-

no se apodera de los cuerpos y las mentes de los marginados. La soledad, pues, es también de interlocutor que responda los deseos de saber qué sucede, por qué todo está alterado, por qué no se puede reimplantar la justicia.

Inversamente, los pobres, los desvalidos, los sufrientes, aunque ya no tengan existencia real sobre este mundo, se les ve, corporizados, dando testimonio de sí. Es la columna de hombres, mujeres y niños (¿muertos?) que silenciosos y abatidos marchan desde la ciudad a una tierra de nadie, en HECHOS CONSUMADOS.

### c) *El temor*

En la medida que se observan los efectos de las acciones de aquellos que ejercen algún poder —fuerza pública, secuestradores, funcionarios estatales, vigilantes privados, agresores anónimos y nocturnos—, acciones que invariablemente afectan a los más desvalidos, los personajes más sensibles (en general los femeninos, aunque no exclusivamente) suman a su estado de perplejidad, el de un miedo o terror sordo. Están intranquilos, se sienten acechados; han presenciado la violencia sobre otros o sobre sí mismos, sin poder encontrarle una justificación. Se sienten amenazados por el solo hecho de existir, no por realizar acciones susceptibles de ser penadas. Incluso aquellos que poseen una clarividencia especial, que buscan en problemas de hondura filosófica como Andrés (en INFORME PARA INDIFERENTES) son incapaces de controlar el temor irracional que les provoca transgredir alguna norma de su patrón. En consecuencia, Andrés ha optado por el total inmovilismo físico. Marta, en HECHOS CONSUMADOS, va lentamente dándole antecedentes a Emilio sobre la causa de haberse casi ahogado en el río: teme hablar, acusar a sus raptos, cree a cada rato que pueden venir por ella. Al igual que Sabina, que aunque su causa es a lo más de delito tributario, teme por su integridad física: escucha permanentemente pasos que se acercan, cada vez más pesados: “¡Van a venir! ¡Yo sé que

van a venir ahora!" La falta de pronombre personal que especifique el sujeto de la acción en esta oración hace gramaticalmente nítida la indefinición del agresor.

En un parlamento anterior de TESTIMONIO DE LAS MUERTES DE SABINA nos encontramos con una de las escasas definiciones que aparecen en toda la obra de Radrigán, de los atributos de aquellos que los amenazan.

Rafael: Grita, po, sale a la calle, a gritar a ver a ver quién te va yuar.

Sabina: ¿Así que si los quieren matar, los matan no más?<sup>8</sup>

¡No puee ser!

Rafael: Tienen el billete, tienen la juerza y encima dicen que tienen la razón ¿qué poímos hacer?

Sabina: ¡Pero somos gente también!

Vemos que este poder se da en el terreno económico, político e ideológico; se alude a él como un estado de cosas dado, establecido, del que se conocen sus consecuencias, la amenaza a los marginados, pero no sus causas ni la interrelación entre ambos. Tema que se convertía en el objetivo de gran parte del teatro social de la década anterior.

Esta falta de vínculo o de articulación social fluida redundaba en la compartimentalización y atomización social de los marginados, a los cuales es imposible ya no sólo acceder a los bienes económicos, sino al diálogo y a la confrontación igualitaria con otros estamentos sociales.<sup>9</sup> Pero este aislamiento se proyecta incluso a la relación con sus vecinos o iguales, con los cuales es posible tener chispazos de amistad y amor, pero que más comúnmente se caracterizan por una abismante falta de solidaridad. La frase de Rafael "a ver quién te va yuar" aunque grite socorro en su propio con-

<sup>8</sup>"Los" es una manera popular de decir "nos".

<sup>9</sup> Este ha sido uno de los rasgos característicos de la sociedad chilena en el período autoritario. Ver J. J. Brunner, publicaciones FLACSO, Santiago, Chile.

ventillo es reveladora. Así, no hay posibilidad de concertar alianzas, de unirse o allegar a otros para una lucha en común.<sup>10</sup> Cada uno se hunde en su propio sufrimiento o insensibilidad. De ahí la necesidad imperiosa de sobrevivencia psíquica, la que impulsa a luchar por la amistad, el amor, la comprensión del sentido de la creación.

d) *La distancia cultural con los integrados*

En la medida que en las obras se ve el mundo a través de la mirada y la conciencia de los marginados, los parámetros de juicio de las conductas sociales brotan de sus propias experiencias y valoraciones. De sí mismos conocen sus flaquezas e incompetencias, pero los personajes que portan el modelo cultural positivo se distinguen por su capacidad de discriminar entre el bien y el mal, de orientarse mediante criterios humanistas y no de interés económico o político, etc. Caracteres todos opuestos a los de los sectores dominantes. Al igual como ocurre en gran parte de la dramaturgia previa, que valoriza lo marginal y desvaloriza los integrados al sistema.

A la vez, en el plano cotidiano, los marginados tienen maneras propias de relacionarse entre sí, con los objetos y con la naturaleza. Se mencionan frecuentemente sus comidas preferidas, las maneras de entretenerse entre amigos, de celebrar un acontecimiento o de lamentarlo; en fin, múltiples rituales, hábitos y usos característicos otorgan a cada personaje una densidad cultural proveniente de una larga historia de convivencia dentro de un grupo social equivalente.

Es desde este marco que se realiza la evaluación de los otros, de aquellos que no pertenecen a este mundo sino al

<sup>10</sup>Aún en forma incipiente o más desarrollada, la acción en común y la comprensión en las diferentes esferas sociales de la problemática de los desposeídos era otra característica de la dramaturgia de los '60, aquí ausente.

*submundo* de los integrados al sistema social. Se ven con des-  
concierto, curiosidad, ridiculización y, muy frecuentemen-  
te, con una descalificación directa las conductas y valores  
de los que disponen de dinero o de una cuota de poder,  
aunque sea subalterno.

Son los otros los extraños, los poco humanos, los sin cul-  
tura, los débiles, con lo que se compensa la sensación de  
miedo e indefensión que caracteriza su relación con los an-  
tagonistas. De alguna manera se extiende sobre todos los  
habitantes de ese mundo la animadversión o distancia que  
se siente respecto al sistema.

Así por ejemplo, cuando Sabina le dice a Rafael que las  
cosas se arreglan con palabras y no con peleas, éste afirma  
la corrección de su actitud oponiéndose a los *otros*, impli-  
cando que son cobardes y viven esclavos de las cosas mate-  
riales: "Eso será entre los futres, ellos tienen miedo a arru-  
garse la ropa". También Marta en HECHOS CONSUMADOS  
compara su sensibilidad con la de los propietarios de vi-  
viendas: "Esa es la rabia más grande que tengo con la gen-  
te; se encerraron en las casas y dejaron morir los jardi-  
nes". Apunta así a la indiferencia social, egoísmo e insensi-  
bilidad que implica este encierro, despreocupado de man-  
tener vidas frágiles y hermosas.

En todo caso, se retrata a través de ocasionales y gruesos  
pincelazos a los miembros de esa sociedad distante, siempre  
a través de alusiones verbales. La constante es lo negativo  
de su fisonomía o a lo menos lo diferente e incomprensible;  
fisonomía jamás conocida o expuesta cercanamente, como  
en Díaz o Wolff.

#### e) *La función dramática de los sectores dominantes*

Aun cuando el antagonista nítido, corpóreo, es raro en la  
obra de Radrigán, su presencia invisible en la mayoría de  
ellas tiene no obstante auténtica capacidad dramática, ya  
que es fuente de tensión constante, coartando los afanes de  
existencia liberada de los marginados, afectando sus com-  
portamientos y actitudes como hemos visto.

Por otra parte, su indeterminación histórica, derivada de su presencia fantasmal, es sólo aparente, ya que se ancla temporal y espacialmente mediante mecanismos indirectos. Temporalmente, a través del reiterado uso del *antes* y del *ahora*, coincidiendo este último con alusiones contingentes a la realidad económico-social chilena. Por ejemplo, a la cesantía, cuya tasa real cercana al 30% es inédita en el país (Marta: “yo arreglaba jardines, pero quién va a mandar a arreglar jardines ahora” (. . .) Emilio: “Y yo era tejeor, pero como están trayendo hasta las hilachas de ajuera, no hay pega ni pa’tejer a palillo”.<sup>11</sup>

A su vez la ubicación espacial se complementa extratextualmente por el contexto de recepción cuando se montan en el país. Es de suponer que los espectadores tienen experiencias, informaciones, diagnósticos respecto a su época y a los acontecimientos diarios que rodean la sala o el lugar de exhibición de la obra, lo que los capacita para especificar la ambigüedad, darle cuerpo a lo sugerido y para completar el todo social... del cual se muestra su fragmento más desamparado, símbolo de múltiples marginalidades. Mecanismo respecto del cual el espectador habitual de teatro chileno tiene ya un entrenamiento dentro del circuito de teatro independiente crítico.

### 3.2 Los componentes de la degradación

#### a) *La otra marginalidad*

A diferencia de la dramaturgia antes reseñada, en que los aspectos negativos y desquiciados se concentran en los sectores dominantes, en Radrigán esta aproximación es, como

<sup>11</sup>Alude a la apertura a las importaciones de bienes de consumo realizada desde 1976 al implantarse la “economía social de mercado”, la que rompe con la política de sustitución de importaciones sostenida por decenios. Una de las principales consecuencias es la quiebra de industrias y la cesantía consecuente.

veíamos, sólo un marco de fondo omnipresente. Se desprenden de él, destacándose en primer plano, factores problematizadores igualmente poderosos en su calidad dramática y que atañen directamente a los marginados. Estos últimos también portan elementos de degradación moral y afectiva, que los desquician y deterioran de diversas maneras, aunque no los definen por completo como a los anteriores.<sup>12</sup> Así, este autor no idealiza a los sectores populares; no perdona ni justifica sus errores en consideración a su situación de oprimidos.

Radrigán abre y despedaza a los marginados, exigiéndoles sin tregua que reconozcan sus faltas y limitaciones, que acrediten a cualquier precio su potencial humanizante. Esto es posible a pesar de que la frustración y la autodesvalorización se extiende a lo más íntimo de sus personajes. Más que anularlos, esta situación es un impulso a buscar un trozo de dignidad que les permita sobrevivir. Si bien la mayoría de ellos posee la semilla de esta inquietud, hay algunos aparentemente locos, poetas o filósofos, para quienes este objetivo marca obsesionantemente su existencia, con singular fuerza: Andrés, Marta, Sabina, la *pate' cumbia*, el predicador. Todos ellos llevan un mensaje desesperado, casi apocalíptico, como si fuesen la última reserva de la humanidad. Mensaje que en su expresión alcanza a ratos un nivel lírico, rayano en el hermetismo.

Los seres simples, sin mayor capacidad de reflexión o de autoconciencia que viven pasando, no logran entender completamente sus palabras, quedando sus horizontes de libertad y humanidad inconclusos, rotos en el aire. Su dificultad de comprender a los *locos* de espíritu los convierte de hecho en sus antagonistas, ya que se genera una incomunicación que profundiza en los profetas la sensación de sole-

<sup>12</sup>La aproximación que exime de toda culpa y responsabilidad a los marginados la concentra, por ende, en los que se benefician del sistema social.

dad y exacerba su inútil lucha por abrirse camino en la mente y el corazón de sus interlocutores. Lo logran en ocasiones como en el LOCO Y LA TRISTE, se frustran en otras como en TESTIMONIO DE LAS MUERTES DE SABINA o especialmente en INFORME PARA INDIFERENTES.

Así el conjunto de personajes de este mundo popular se remonta a la calidad de héroes trágicos,<sup>13</sup> divididos entre sus debilidades y decadencias, y sus insondables ansias de ver satisfechas sus necesidades más sentidas. En ellos se encuentra conjuntamente lo más alto y lo más bajo de la especie humana, provocándose un fuertísimo contraste dramático entre ambos absolutos.

Veamos, entonces, cómo se definen o manifiestan sus degradaciones y sus búsquedas, las que escapan a una definición tradicional o simplista, siendo casi imposible encasillarlas en posturas ideológicas, teológicas o filosóficas establecidas. Todas ellas llevan a completar el concepto de marginalidad desarrollado por Radrigán.

#### b) *La degradación físico-material*

Toda esta soledad y marginación de un mundo que aparentemente funciona —mundo que no conocemos al interior de las obras, sino por referencias difusas de los personajes— tienen como fachada más sólida e imponente la marginación económica y laboral de los personajes. La situación de casi todos ellos es miserable, pertenecen al lumpen al mundo de los oficios informales, sin profesión, estudios o especialización. Incluso no se habla de agrupaciones, remarcando su carácter de abandono de todo grupo o comunidad. Aun cuando algunos de los personajes hubiera trabajado y tenido un pasar mediano, como Emilio o Andrés, en el momento en que la obra se desarrolla están a la deriva y sacan para comer de cualquier basurero, piden, compran

<sup>13</sup>Ver, Jorge Cánepa, C.S.C., Juan Radrigán, *Hechos Consumados*, Revista Mensaje, junio 1982, Santiago, Chile.

lo mínimo, subsisten apenas. La muchacha de CUESTIÓN DE UBICACIÓN, que muere desnutrida, es una amplificación dentro del tema de la obra completa de Radrigán; es algo que puede pasarle a cualquiera de estos personajes. Esta pobreza deja una huella imborrable, incrustándose en sus propios cuerpos cojos, sucios, enfermos, alcohólicos, feos, harapientos, manualmente ineptos. Con la vejez, estos caracteres se acentúan, haciéndose insoportables, como en LAS BRUTAS, EL LOCO Y LA TRISTE, SIN MOTIVO APARENTE. Pero esta fachada no es lo que da todo el carácter de marginalidad, sino más bien es la íntima escenografía que los personajes deben transportar para dar a conocer su miseria mayor, la interior, la soledad de todo y de todos. Su desamparo llega hasta el extremo de lo ideológico, pues ninguno de ellos es capaz de articular un pensamiento político, ni una cosmovisión que le empuje o justifique a vivir.

c) *La soledad sin los otros y con los otros*

La soledad es una constante que se manifiesta doblemente. Por una parte, los personajes son pocos: dos, tres, cuatro cuando más. Cuando es una pareja, no siempre se trata de una constituida, sino que de un encuentro casual que une momentáneamente dos soledades (HECHOS CONSUMADOS, INFORME PARA INDIFERENTES, EL LOCO Y LA TRISTE). Incluso, Radrigán practica un tipo de teatro no habitual, el monólogo, en el que se exagera esta condición de desamparo humano. Así, los protagonistas tienen que habérselas solos, mascullando su aislamiento.

Por otra parte, la compañía física, los lazos familiares institucionalizados, son garantía de un entendimiento y diálogo real. Sabina prefiere hablar con las paredes a hacerlo con su marido que no la entiende en sus preocupaciones más sentidas, que no la sabe escuchar realmente. La muchacha de CUESTIÓN DE UBICACIÓN muere de abandono, rodeada de todos sus familiares que no quieren ver sus necesidades.

Todo ello lleva, como es de esperar, a una soledad intrínseca de los personajes, lo cual es una parte esencial de su marginalidad. No sólo la mayoría vive sola, está aislada

cía alegre y llena de esperanzas; lamentan también el alejamiento de los hijos, su muerte o simplemente desaparecimiento. Sabina y Rafael se recriminan mutuamente el no ver nunca a sus hijos; Andrés, de INFORME PARA INDIFERENTES, recuerda con nostalgia a su hija y a su mujer, a las cuales perdió por razones no del todo claras. Incluso la dueña del prostíbulo, en EL TORO POR LAS ASTAS, desea la llegada del milagrero para que le ayude a sacar a su hijo de la cárcel. En HECHOS CONSUMADOS, el protagonista piensa siempre en su hijo mayor, al cual no reconocería en la calle. Hay incluso una queja por parte de otros de no haber podido tener hijos porque habrían sido incapaces de mantenerlos. La desintegración de un momento de unidad familiar, lugar donde coincidían las alegrías y los momentos íntimos de los personajes, parece marcarlos a todos.

Los personajes dan casi por hecho la imposibilidad de un renacer amoroso, por los golpes de la vida y las frustraciones acumuladas. Incluso los nuevos intentos de amar casi están ausentes de las intenciones de los protagonistas. Y cuando logran establecer una relación, no es más que un momento que no es posible retener.

El encuentro de la pareja de HECHOS CONSUMADOS está casi exento de erotismo. Su identificación se produce más bien en el plano del mutuo abandono que de otra cosa. Las mujeres, en LAS BRUTAS, reniegan del amor y cuando una de ellas quiere conocerlo, las otras se lo impiden, se cierran ante un encuentro, evaden el tema. Incluso el posible casamiento que empieza en SIN MOTIVO APARENTE y deriva hacia EL LOCO Y LA TRISTE, nace de una broma, de una situación truculenta casi sin lubricidad.

Las ansias de encuentro y de formar una pareja se dan, pues, más bien como fruto de la desesperación de los individuos. La subsistencia, la lucha diaria, los golpes sufridos, las marcas o heridas o en los personajes se vuelven contra ellos, restándoles la posibilidad de acceder a algo mejor con la mujer o el hombre que tienen al lado.

Es indudable que la estructura básica de muchas de las obras de Radrigán arranca, precisamente, por haber sido expulsados del paraíso, por haber perdido un lugar en el universo. En este sentido, marchan hacia atrás: el espectador se encuentra con que las historias son retornos, no avances hacia un futuro dramático paralizado por la evanescencia del antagonista.

#### e) *La soledad ante Dios*

En este mundo de ausencia y de vivir para adentro, Dios tampoco está. Isabel se pregunta al final de la obra dónde está la gente, qué se hizo todo el mundo, pero sin duda que su pregunta va más allá. La religiosidad de LAS BRUTAS o las frases clisés respecto a la religión no son más que pantallas que esconden un gran vacío de absoluto, pero a la vez un ansia de absoluto, de trascender, de buscar algo firme que oriente el mundo. Un mundo, según los personajes, mal hecho. En EL TORO POR LAS ASTAS, el tema es claro: no hay un Dios milagroso que arranque de la miseria a los personajes, que les dé graciosamente las compensaciones que ellos buscan, sino más bien un Dios esquivo; todos los anhelos tendrán que ubicarse en la tierra, con un esfuerzo personal.

Los personajes, entonces, son despojados de su familia, de su lugar físico referencial, de los otros y también de algo superior que ordene el universo, que les dé sentido o que les ayude a superar su estado de muerte: las prostitutas de EL TORO POR LAS ASTAS, en la primera escena, dicen estar muertas y quieren vivir. Guardan, en el fondo, todo el anhelo del resto de los personajes de Radrigán.

### **3.3 La utopía: los caminos de la dignidad**

#### a) *La dimensión de lo material*

Hay un reconocimiento permanente de que la pobreza material absoluta obstaculiza y deteriora la convivencia huma-

na, y las relaciones interpersonales: en especial de pareja y filiales. "Cuando la mujer no puede entrar al almacén, el hombre no puede entrar a la cama: ése es el amor". "Anda pa'esa maldita ciudá y pregunta quiénes son los que han se- guío uníos (. . .) los que toavía tienen pega, o los que siem- pre han tenío el billete largo", dice Emilio en HECHOS CON- SUMADOS, insinuándose cuál fue la causa de la dolorosa se- paración con su mujer. Junto con manifestar la injusticia que encierra esta máxima, que niega a los pobres una ar- monía familiar, está el desencanto respecto a las limitacio- nes del amor humano impuesto por el interés (o necesidad) material.

La utopía implícita es llegar al amor que pueda resistir y manifestarse en la precariedad económica: se quiere al hombre o a la mujer porque *es encachá por dentro* y es esa di- mensión del otro al que se aspira como ideal.

No obstante lo anterior, habría condiciones materiales mínimas que están asociadas a la cultura occidental y que aportan al hombre una dignidad humana diferencial a lo animal. Son condiciones que en general son valoradas por la mujer: la limpieza del entorno (Marta barre con unas ra-

de uso de las cosas, como también el refuerzo de que en nuestra civilización ciertos usos y costumbres suponen que comer en una mesa con cubiertos y sillas es más digno que hacerlo con la mano y en el suelo.

Por eso los personajes de estas obras reclaman su derecho a gozar de un bienestar físico, viendo en su carencia un ataque más a la posibilidad de ejercicio de su humanidad. Así las ganas de superar su pobreza material llegan hasta la satisfacción de necesidades básicas: un poco de comida, un cigarro, un techo donde guarecerse. Nadie sueña con un mundo de lujos: no es ése su problema. Sus ansias, eso sí, no tienen límites cuando buscan poseer un lugar en el mundo, una dignidad que les permita sobrevivir a su situación de eternamente golpeados. Eso trata de inculcarles el milagrero a las mujeres de *EL TORO POR LAS ASTAS*, diciéndoles que las cosas que quieren —un asado, un pecho normal, un trabajo— son demasiado simples; que ellos deben remediar una situación global, no entendida en una línea social claramente definida, sino en un tipo de humanidad que les haga acceder a otro tipo de vida en el amplio sentido. Aquí Radrigán se inserta claramente en una visión que caracteriza a la mayoría de los autores de la generación del '57 y de creación contemporánea: "Las limitaciones de la existencia, el carácter ominoso del mundo, no abruman definitivamente al hombre ni aniquilan su esperanza. Tampoco le llenan de conformidad. Por el contrario, despiertan en él oscuras aspiraciones de eternidad e infinito, de comunión universal y de solidaridad humanas, de autenticidad y pureza...".<sup>14</sup> Estas ansias de perfección hacen que estos personajes salten, sin desmerecerlas del todo, las barreras materiales.

#### b) *Lo público y lo privado*

En la sección anterior, constatamos que el acoso de fuerzas

<sup>14</sup>Goic Cedomil: *La novela chilena*, Editorial Universitaria 1968, pág. 14.

sociales que coartan y hostigan su existencia es reconocida como una fuente de amenaza y de deterioro de las condiciones de vida de los marginados. Ante la incapacidad de dar una respuesta efectiva por el ya explicado desencuentro entre antagonistas y protagonistas, lo único que queda es un triunfo ético: "En alguna parte se abrió una puerta y entró de golpe tóo lo malo que hay; del hambre, de la soledá y de las patás, ya no te salva ni Cristo; pero la dignidá te puee salvar de convertirte en animal. Y cueste lo que cueste, eso es lo único importante" (Emilio en HECHOS CONSUMADOS).

Junto, entonces, a ese ámbito societal global en el que poco se puede hacer para modificarlo, se reconoce otro en el que la acción, la lucha, la capacidad e incluso el triunfo pueden ser buscados. Ello supone una revalorización de lo cotidiano, de lo próximo, donde a pesar de las limitaciones contextuales, se abre un espacio de libertad. En él, las actitudes, conductas y valores personales de los marginados pueden manifestarse diferencialmente. Aquí, ya no se trata de impugnar a aquellos que los coartan desde una situación de poder, sino de preguntarse cómo están viviendo aquello que ya son por diversas circunstancias. Marta le dice a Emilio: "Voh soy igual que toos, l'echai la culpa de las penas a las puras cosas grandes, pero son las chicas, esas cosas que parece no existieran las que la van arrastrando a una p'al desierto". Se refiere a la manera de vivir el amor y el desamor, la amistad, la solidaridad, de gozar la naturaleza, la actitud con que se enfrenta la vida y, en especial, la adversidad. Y es el desencanto que va surgiendo de las malas experiencias al respecto lo que profundiza el escepticismo y la soledad interior, aquella que lleva a la automarginación de la sociedad: al desierto, en la metáfora de Marta.

El amor se yergue así en una de las medidas principales de la felicidad humana. No se comprime éste a una institucionalidad civil, como el matrimonio. Si bien el amor fundamental se vincula a la infancia y al ejercido en relación a los parientes sanguíneos (padres, hermanos, hijos) el amor

adulto es exigente, busca su autenticidad fundamental, no el pasar rutinario en que la unidad es aparente. Es la capacidad de diálogo de esos seres, de encontrarse en sus anhelos espirituales y de acompañarse en sus angustias y soledades donde reside el afecto verdadero. Hay parejas como la de TESTIMONIO DE LAS MUERTES DE SABINA que, tras largos años de convivencia, no lo logran; otras, lo encuentran rápida y fugazmente, por haber quedado sedientas, en malas experiencias previas, de una relación auténtica y enaltecedora. (EL LOCO Y LA TRISTE, HECHOS CONSUMADOS).

Es tal la fuerza con que se valora el afecto y la satisfacción de los anhelos personales en la convivencia gratificante con otros, que los conceptos de vida y muerte se le asocian directamente. *Vivir* es mantener la autoestima y la esperanza, estar en el pensamiento y en el cariño de otros. *Morir* es perder la fe en la vida, es dejar de existir en el corazón de aquellos que lo contuvieron. Por ello, hay intensidades de vida y muerte. Más aún, la muerte física puede ser el comienzo de la vida real, valiosa, si significa la conquista de la dignidad y del amor; por el contrario, la vida física puede ser sólo muerte: "No, de mí no se va'cordar nadie! Nadie me va'ir a ver o va'hablar de mí!, yo me voy a morir más que toda la gente. Me voy a morir tanto cuando me muera!", exclama Sabina cuando toma conciencia de la incompreensión y liviandad del afecto de su marido. Y luego comenta, reflexionando sobre el acoso externo y el deterioro de sus relaciones producido al desmitificar su pasado pacientemente adornado (para no enfrentar sus vilezas y caídas en un afán de mantener una apariencia de decoro y de, al menos, recuerdo de felicidad, en verdad jamás experimentada): "Tamos muertos, los mataron... cuando la gente se muere ya no le importa na; por eso nos dijimos toas esas cuestiones". Marta por su parte, explica por qué dejó ir a Mario, su compañero de años: "Es que una necesita cariño de verdá, no de mentira ¿no vis que una tá viviendo de verdá?" Emilio refiriéndose a sus hijos emplea términos similares: Marta: "¿Voh tenís hijos?" Emilio: "Tenía". Marta:

“¿Murieron?” Emilio: “Sí, de muerte entera”. Marta: “¿Cómo es eso?” Emilio: “Me olvidaron”.

Es así como las pérdidas físicas son menos sentidas que las espirituales. Al hablar de su hambre o necesidad de techo o abrigo, los personajes suelen distanciarse sarcásticamente de esa situación, a través del humor negro. Pero cuando se trata de sus carencias de trascendencia o de plenitud, lo asumen con dolor físico, material, empleando un lenguaje sensible. En SIN MOTIVO APARENTE, el personaje dice tener *hambre de llorar*. En HECHOS CONSUMADOS, Emilio dice: “estaba frito, porque el único pan que cura toas las hambres es la justicia y esa cuestión anda más perdía que'el Teniente Bello”.

### c) *La trágica paradoja de la dignidad marginal*

El logro de la dignidad humana de los personajes de Radrián les plantea exigencias complejas: se trata de afirmar su derecho a exigir un lugar de residencia, en el cual poder establecer relaciones humanas con capacidad de desarrollo, sustentadas en el respeto mutuo y de los otros, en el reconocimiento de lo fundamental y de lo accesorio, y en la disponibilidad de un mínimo sustento. Ello supone no vivir de las migajas del sistema y superar la apatía de sobrevivir aceptando reglas que atentan contra sus valores y aspiraciones.

Por ello, el camino de la integridad del marginado social es necesariamente el de su autodestrucción. El cumplimiento de su utopía de existencia es impracticable dentro de las reglas de la sociedad establecida; de aquí que su satisfacción no puede proyectarse al futuro. O no se logra jamás, prefiriendo morir —en vida— (TESTIMONIO DE LAS MUERTES DE SABINA, SIN MOTIVO APARENTE) o se encuentra con la muerte para poder realizarlo (LAS BRUTAS, HECHOS CONSUMADOS, EL LOCO Y LA TRISTE). Incluso muchas veces la marginalidad de estos personajes es consecuencia del ejercicio de su búsqueda de dignidad, que con el desarrollo

de los acontecimientos los va empujando al límite de su posibilidad de existencia. La muerte de los protagonistas es su acto de rebeldía y de denuncia más total a un sistema que no admite el ejercicio de la dignidad humana en vida.

### 3.4 La forma teatral

#### a) *La estructura dramática*

Existe una alta correspondencia entre la visión de mundo de Radrigán, y la forma teatral que da a sus obras.

Ya hemos abundado sobre la falta de un antagonista dramático, presente en la escena, aquel que simboliza al sistema socio-histórico, causa de muchos de los conflictos y tensiones de los personajes. Esta se compensa con la existencia de conflictos y polarizaciones secundarias entre personajes igualmente marginales en lo socio-económico, pero no en su aproximación vital a este hecho. Las ansias de plenitud y de lo que aquí hemos definido como *dignidad* de algunos protagonistas los llevan a enfrentarse con aquellos que no perciben esta dimensión, intentando despertar su conciencia, cambiar sus conductas, lograr una comunicación auténtica que convierta las sendas soledades en comunión. O, en caso de que compartan la conciencia de su marginalidad, en construir una relación fecunda o encontrar los modos posibles de su superación. Esta necesidad de comprensión y de descubrimiento de aquello que los sume en la melancolía y la soledad interior los lleva a reflexionar sobre su vida, a ahondar en sensaciones y acontecimientos que los fueron marcando hasta la presente circunstancia, encontrando en esos recuerdos o valor para seguir en pos de su rehumanización, o antecedentes sobre las causas de su actual desazón.

No son las acciones realizadas sobre el escenario sino las evocadas verbalmente las que principalmente nos van transmitiendo la atmósfera del profundo caudal dramático que subyace a las situaciones aparentemente estáticas. Estas

historias no son meras anécdotas: permiten que el conflicto presente sea calibrado y reinterpretado a la luz de un historial de marginaciones acumuladas hasta el límite de la resistencia psicológica y moral del protagonista. Ello se comprueba al constatar que el violento e inmisericorde desenlace de las obras no es gratuito; de hecho, ha existido una agudización progresiva del conflicto dramático, radicada en los complejos mecanismos psicológicos de los personajes, insertos en un delicado cruce de lo macrosocial con lo microsocial.

La estructura dramática manifiesta la impotencia de los protagonistas para transformar su situación de marginalidad en un sistema de relaciones establecidas, al no poder desarrollar un juego directo o un encuentro con sus antagonistas fundamentales. Tampoco sus seres próximos logran aliviar sus tensiones, convirtiéndose en un antagonista más, o sumándose a su problemática sin lograr colaborar a su superación. El desarrollo del conflicto recae totalmente sobre los personajes protagónicos, los que deben absorber sólo toda la carga física y emocional de su situación de amenaza y degradación, acrecentada por el hecho de rematar circunstancias anteriores similares. No tienen así posibilidad de compartir, transmitir o negociar el conflicto con los responsables del sistema, de los cuales tampoco proviene ninguna acción tendiente a aliviarla o transformarla positivamente. De aquí que el desenlace ocurre siempre en un punto de crisis elevado, provocado por la conducta de un personaje marginal que manifiesta una profunda transformación de su conciencia y voluntad, que corona un proceso de búsqueda de su espacio de dignidad. Se enfrenta así a la muerte, a la marginalidad absoluta (muerte-en-vida), al quiebre de ilusiones míticas como única alternativa, mientras las dinámicas del sistema permanecen inmovibles, reiterando una vez más el ciclo de su violencia estructural.

En el plano de una interpretación de la visión de mundo subyacente a este planteamiento dramático, nos encontramos ante un desencanto histórico, un escepticismo respecto

a que el aislamiento social y soledad interior resultante puedan superarse sostenidamente; su logro a veces fugaz está condenado a ser destruido, retornando a la muerte o al sufrimiento. Sin embargo, se reconoce una fuerza redentora proveniente de la actitud de personajes que dan testimonio de una grandeza heroica, como mártires ejemplares. Pero, ellos son destellos aislados, que se desenvuelven en el campo de lo privado, sin capacidad de conectarse en un movimiento social triunfante.

En el plano de la puesta en escena se plantea un gran desafío, ya que ésta debe permitir captar la intensidad de la corriente dramática que atraviesa subterráneamente la obra de Radrigán, que la aleja de la estructura de nítidos conflictos antagonista-protagonista restringido a lo social que caracterizara las pasadas décadas en el teatro chileno. Un juego de atmósferas y claves gestuales que puedan atravesar las palabras en su aparente inmovilidad dramática son necesarios de desarrollar para manifestar los cambios interiores de los personajes, lugar donde verdaderamente se plantea el conflicto.

Por otra parte, la estructura dramática aristotélica, en especial en su versión realista ibseniana que se emplea como parámetro clásico de lo dramático, se funda en un pensamiento lógico heredero del racionalismo cartesiano. Esta forma de pensamiento en nuestra sociedad es patrimonio de los sectores sociales *ilustrados* ligados a una formación académica. La utilización de una estructura y de un lenguaje no lineal, y la permanente recurrencia a historias y relatos concretos en la obra de Radrigán, la hacen homologable a la forma habitual de producción de conocimiento y de generación de conciencia de sí y del entorno de la cultura popular. Su uso en boca de los personajes marginales, conducente a la estructuración agregada de una cosmovisión desde fragmentos de historias provenientes de una diversidad espacio-temporal es correspondiente, entonces, a la cultura de la cual se quiere dar cuenta. Este hecho hace que probablemente esta forma de construcción dramática se encuen-

tre más cómodamente que otros lenguajes teatrales con uno de sus públicos destinatarios principales: el de extracción popular.

## b) *El lenguaje oral*

Los signos lingüísticos y su sintaxis también poseen su fuente en un verdadero idealecto del castellano, empleado en sectores marginales de Chile. Dichos, frases hechas, pronunciación, palabras, se remiten a un sector social inmediatamente identificable, reforzando con ello su raigambre nacional y su identidad con lo popular. Factor que también contribuye a anclar temporal y geográficamente la acción en el Chile de hoy, concretando así las frecuentes imprecisiones del texto al respecto.

Por ser este lenguaje el único dicho y oído en escena, su carácter de *deformación* de otro considerado culto o socialmente hegemónico se pierde, para convertirse en el patrón válido y autónomo, con su propia estética y dignidad. Más aún, cuando este lenguaje es utilizado de tal manera que junto con su nivel directo o referencial existe uno de ambigüedad poética suprarrealista, que ilumina áreas mágicas o filosóficas que sobrepasan el sentido común. La metáfora, la insinuación, es de uso frecuente al referirse a hechos históricos que parecen ser innombrables, siendo su evasión un testimonio más del contexto represivo en el que se emiten. El otro momento en que el lenguaje poético es ocupado es cuando un personaje intenta expresar un sentimiento, una sensación, una idea profunda y aún no codificada por el lenguaje habitual, siendo entonces las imágenes o la oposición novedosa de términos la que consigue atisbar una zona de significación de otra manera indefinible.

En estos diferentes niveles de lenguaje, que manifiestan los matices complejos de la psicología de sus emisores, también está presente un despiadado y punzante humor negro. Este en general se emplea para resaltar sin contemplaciones las situaciones de deterioro y dolor físico que carac-

teriza a los personajes y a su entorno social, provocando un distanciamiento del espectador y otorgando a los personajes una defensa psicológica que les permite incorporar esos sufrimientos sin destruirse. La crudeza con que se habla de la cirrosis y de los efectos del alcoholismo agudo en el *LOCO Y LA TRISTE*, por ejemplo, o el comentario "Los ácidos le comieron los pulmones (. . .) Pucha, queó más chupa que güeso e perrera... cuando le vi el caracho me dieron ganas de darle un sanguche" dicho con ocasión de la muerte de un amigo provocada por una enfermedad laboral en *TESTIMONIO DE LAS MUERTES DE SABINA* respaldan esta aseveración. Este tono lo diferencia del teatro social de Acevedo Hernández, por ejemplo, donde el recuento de miserias siempre se realiza en términos dolidamente conmisericordiosos, jamás satíricos o grotescos.

Nuevo desafío para la puesta en escena, que habrá de conjugar no sólo lo coloquial con lo dramático, sino también lo realista con lo mágico, lo melodramático con lo grotesco, si desea proyectar la complejidad de los lenguajes de estas obras, soportes de la diversidad de niveles en que se explora el tema de la marginalidad.

### c) *Montaje y difusión*

No es de extrañar que las obras de Radrigán aún antes de ser publicadas se hayan multiplicado a través de fotocopias de los libretos originales, recorriendo no sólo manos y ojos que los leen a través del país, sino también poblando espacios escénicos de la más diversa índole. Aparte de su temática, el pequeño número de personajes, la casi absoluta desnudez de sus ambientes, la simplicidad del vestuario, la ausencia de elementos técnicos como la iluminación, el maquillaje o tramoyas permiten que sus montajes no posean mayores requerimientos económicos o conocimientos teatrales especializados. A la vez, cualquier lugar y ocasión se puede volver adecuada para realizar un monólogo, un diálogo, una obra de este autor. Así, no sólo las salas acondi-

cionadas para teatro han acogido estos montajes, sino también salas parroquiales, auditorios sindicales e incluso canchas deportivas y patios privados. El teatro semiprofesional y aficionado en Santiago y en provincias (Antofagasta, Valparaíso, Concepción, Rancagua, Chiloé) y no sólo en Chile sino también en el extranjero (Uruguay, Suecia) se han interesado en montar estas obras. Por otra parte, existe el antecedente de que el teatro profesional El Telón, que montara las principales obras de Radrigán, combina sus presentaciones en una sala comercial céntrica de Santiago, accesible para todo público que tuviese interés y pudiese pagar su entrada, con exhibiciones en los barrios periféricos, a petición de organizaciones poblacionales, estudiantiles, laborales o eclesiásticas. En ellas también era posible realizar foros de discusión, para incrementar opiniones con los receptores.

Por ello, creemos que el teatro de Radrigán no sólo busca expresar, desde su peculiar visión de mundo, una realidad vinculada a un cierto sector popular, sino también como propuesta escénica, es susceptible de ser realizada por teatros vocacionales insertos en un entorno social marginal. No por ello es un teatro que permite puestas en escena no trabajadas: la aparente sencillez de sus obras esconden una complejidad a ser develada por actores y directores, a riesgo de reducir la obra de Radrigán a una lectura unidimensional.