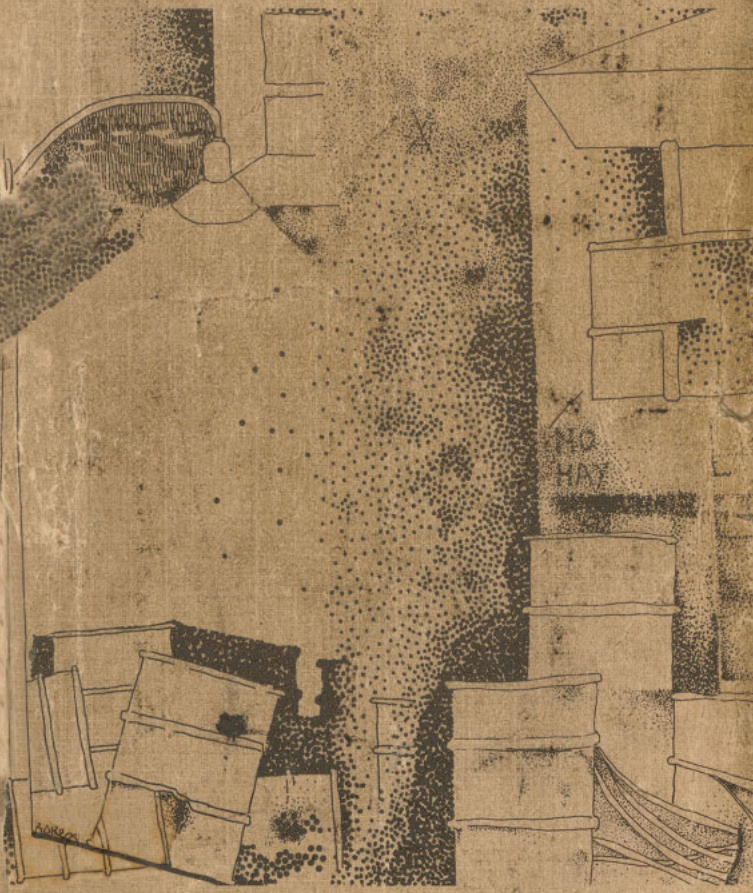
teatro de juan radrigán

(11 obras)



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

JUAN RADRIGÁN: LOS LÍMITES DE LA IMAGINACIÓN DIALÓGICA

Hernán Vidal
University of Minnesota

La dramaturgia de Juan Radrigán logra notoriedad pública y crítica en momentos en que el diálogo amplio, estructurado y consciente entre los diversos sectores sociales chilenos está drásticamente restringido. Por esta incomunicación, tres aspectos de la producción de este autor resaltan significativamente: de acuerdo con su origen social, su intención de integrar al teatro profesional chileno el lenguaje y el mundo de los grupos más desposeídos de la sociedad chilena; su reiterada tipificación de personajes de esos grupos en patética búsqueda de que se los escuche y comprenda; su elección de que sus obras fueran estrenadas, en su mayoría, por un grupo teatral como *El Telón*, de actividad cercana a otros de claro perfil profesional, en las zonas céntricas de algunas de las principales ciudades chilenas –Santiago, en especial–, ubicación geográfica tradicionalmente asociada con la cultura de clase media.

Debe aquilatarse el dato de que Juan Radrigán es, con Antonio Acevedo Hernández, uno de los escasísimos dramaturgos de origen proletario con que cuenta el teatro chileno moderno. Su introducción a él de un lenguaje de los desposeídos, en la forma en que lo hace, no encuentra paralelo entre los teatristas de clase media que han intentado reproducirlo.[1] Con ello surge una situación paradójica so-

[1]Como índice comparativo puede considerarse el texto de David Benavente y el Taller de Investigación Teatral (T.I.T.), *Tres Marías y una Rosa* (1979), María de la Luz Hurtado, Carlos Ochsenius y Hernán Vidal, eds. *Teatro chileno de la crisis institucional: 1973-1980 (Antología*

bre la que conviene meditar: por una parte se detecta una insatisfacción con reproducciones anteriores de ese lenguaje y de ese mundo; por otra, la búsqueda de un auditorio de clase media sugiere un desdoblamiento intelectual en el autor: a la vez se afirma poseer una experiencia lingüística genuina que no debe ser adulterada por artistas extraños a ese mundo, pero que debe ser elaborada y mostrada a un auditorio extraño, con procedimientos y convenciones dramáticas forjadas y diseminadas por dramaturgos de esa clase media extraña.[2] El público estable del teatro profesional independiente chileno procede de la clase media, media alta y alta en más de un 90%, sectores caracterizados por altos índices de educación, que por trabajo y profesión están acostumbrados al encuentro y descodificación de formas simbólicas abstractas y complejas, público cuyas preferencias éticas y estéticas privilegian espectáculos teatrales de reflexión sobre la contingencia social, pero con aspiraciones universalizantes.[3]

Lo dicho es suficiente para comprender que la obra de Juan Radrigán, en este momento crucial de la historia chilena, puede ser entendida como voluntad de mantener un diálogo de clases en circunstancias sociales de gran dificultad para ello. De otro modo no tendría sentido el desdoblamiento intelectual del dramaturgo al exhibir la genuinidad de un mundo para un público extraño. Así se reitera una vez más la función asumida por el teatro chileno reciente como uno de los sustitutos de los espacios públicos clausurados para el contacto entre clases sociales. Ante esto resul-

---

crítica) (Minneapolis, Minnesota: Minnesota Latin American Series (University of Minnesota); Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (CENECA), Santiago, Chile, 1982).

[2]Ibid. *El Teatro Chileno al 10 de Septiembre de 1973.*

[3]María de la Luz Hurtado y María Elena Moreno *El público del teatro independiente* (Santiago, Chile: Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (CENECA), 1982).

ta obvio que una crítica literaria abocada al estudio de la obra de Radrigán, puede lograr un enriquecimiento de su significación global y significaciones específicas prestando atención a la problemática de su recepción por un público teatral y no preferentemente a un análisis más estático de la estructuración inmanente de sus textos.

De aceptarse esta proposición, la dramaturgia de Juan Radrigán debe tener como referencia el aparato teórico propuesto por Jurgen Habermas para la constitución de una *pragmática universal.*[4] Por ello se entiende la búsqueda y el estudio de los fundamentos para una comunicación que siente las bases para una acción social consensual que, en el contexto de la crisis histórica más reciente del Chile actual, implica el aprendizaje de nuevas formas de comportamiento para un diálogo y transacciones políticas que conduzcan a la redemocratización del país. Esto demanda el reconocimiento y aceptación comunitarias de un núcleo de símbolos y argumentos morales que puedan ser asumidos por la población general como normas de corrección, veracidad, intención de verosimilidad y uso de lenguaje que conformen una identidad colectiva. La adherencia a esas normas por los diferentes sujetos sociales abre camino a la posibilidad de racionalizar la comunicación social. Para Habermas, el concepto *racionalización de la comunicación social* es de importancia capital: él implica extirpar las relaciones de fuerza compulsiva que puedan existir de modo latente o patente en los canales comunicativos entre clases sociales. Esa compulsión impide la solución o regulación consensual de conflictos. Por el contrario, en el esfuerzo comunitario por implementar una comunicación para el consenso, se proponen y diseminan temas que demarcan etapas en la adquisición psíquica de nuevos roles sociales e identidades individuales y colectivas, con sus respectivas visiones de

[4]Jurgen Habermas, *Communication and the Evolution of Society* (Boston: Beacon Press, 1979).

mundo, las cuales, más ampliamente, permiten la construcción de una nueva moral y de una nueva legalidad. Establecer una comunicación democrática, una comunicación no distorsionada por la compulsión, crea el espacio para la formación de estructuras institucionales con capacidad para reconstruir un proyecto de cultura nacional que integre a diversos sectores sociales en una obra de desarrollo económico y social compartido. Esta institucionalidad inescapablemente afecta, según el espíritu que anima a esos diversos sectores sociales, todo orden de actividad humana: los modos productivos, la aplicación tecnológica, las relaciones interpersonales, las organizaciones de base, las expectativas individuales de grupo y comunitarias, la iniciación y solución de conflictos sociales. En otras palabras, esa institucionalidad afecta los términos de una cohesión social posible.

En términos literarios, la problemática de las condiciones óptimas, el diálogo social de Habermas tiene un correlato en la concepción de la obra literaria propuesta por Mijail Bajtin.[5] Bajtin ancla sus argumentos en la premisa básica de la epistemología materialista: los contenidos mentales son elaboración de relaciones y procesos sociales externos a la psiquis humana. Por tanto, la obra literaria, como forma de conciencia social originada en sociedades de clases diferenciadas por su función en el proceso de su reproducción, está constituida por los diversos lenguajes surgidos de esas diferenciaciones. Este es el concepto bajtiniano de la *heteroglosia* esencial de toda obra literaria. Esta es un esfuerzo por articular (*orquestar*) una visión de mundo en una unidad textual a partir y a pesar de esa heteroglosia. Por ello, la diversidad lingüística de las diferentes clases sociales queda relacionada en una tensión dialógica de fuerzas centrífugas y centrípetas. Estas últimas se caracterizan por la

[5] *The Dialogic Imagination Four Essays by M. M. Bakhtin.* Michael Holquist, ed. "Discourse in the Novel". (Austin, Texas: University of Texas Press, 1981).

tendencia a conectar los diversos lenguajes sociales en un eje de estratificación jerárquica que reproduce en el mundo ficticio de la obra literaria las jerarquías sociales establecidas en la sociedad real por el poder económico y político. La jerarquización intenta conformar un horizonte social aparentemente homogéneo mediante la articulación y limitación de los otros lenguajes por un discurso autoritativo que los penetra y traspasa con sus ideologemas. Por el contrario, las fuerzas centrífugas tienden a una descentralización y desarticulación del eje de poder lingüístico, renovando la tensión dialógica con la proposición de visiones de mundo alternativas y un lenguaje que, para la voluntad canónica del discurso autoritativo, sólo puede considerarse como *degradado*. El lenguaje de la *degradación* desafía la inflexibilidad al cambio y la sordera ante la heteroglosia que caracteriza al discurso autoritativo. Por tanto, el lenguaje literario es dialéctico en cuanto propone un entendimiento de lo humano a través de un conflictivo sistema de preguntas y respuestas implícito en la estratificación lingüística. Esta contiene ópticas diversas, múltiples horizontes conceptuales y de elecciones posibles, valoraciones y, por ende, diversas formas de enfatizar aspectos relevantes de lo *real* que, después de todo, tienen una intersección común.

El lenguaje y la visión de mundo propuestas por Juan Radrigán claramente corresponden a ese reino de la *degradación*. En ella el autor explora las bases de una comunicación consensual. Analizar su obra requiere, por tanto, determinar los núcleos simbólico-morales que propone para la reinstauración de una identidad colectiva, de una ética colectivista y de una racionalización de la comunicación social como nexos no distorsionados por la compulsión, todo ello a través de textos teatrales que, sin embargo, están traspasados por contradictorios indicios ideológicos de hegemonía y subordinación.

Los confines del reino de la degradación

Los personajes de Juan Radrigán son seres socialmente

marginados: vagos, prostitutas de ínfima categoría, cargadores de maletas en terminales de buses, matones por carga y otros criminales menores; obreros y dirigentes sindicales desplazados; pequeños propietarios rurales a punto de desaparecer, dueños de kioscos en mercados, reparadores de desperfectos caseros, todos éstos a punto de ser marginados o que malamente ocultan la realidad de un desempleo crónico. En su pobreza son sucios, desaliñados, andrajosos, en fin, zarrapastrosos. Habitan conventillos, casuchas miserables en poblaciones marginales de la gran ciudad, sitios eriazos que son basurales, en que *vivir quizás sea sólo una forma de decir*, cuya *atmósfera es de desolación, de tristeza, de sordidez*. Con frecuencia su salud está afectada por el alcoholismo, por tullimientos, mutilaciones; mueren jóvenes por cirrosis. Su entorno está atiborrado de síntomas de una hecatombe nunca explicada: sirenas de emergencia, automóviles y ambulancias que pasan a alta velocidad, resplandores de conflagraciones visibles a la distancia, vientos que traen hedores de cuerpos pudriéndose; muchedumbres que marchan silenciosas e impertérritas, abandonando la gran ciudad donde se ha dado una violencia desconocida, hombres que secuestran o intentan asesinar a quienes han sido testigos de sus depredaciones, agentes policiales que matan caprichosamente en la calle por mera suposición de delito. Todos quedan sometidos a la arbitrariedad de una burocracia estatal hermética, lejana, incomprensible, cuyos actos no parecen responder a lógica alguna: aplica multas por violación de leyes que nadie conoce, pero que deben ser respetadas; causa pánico y especulación económica porque esparce el rumor de que las ovejas producen erosión y deben ser aniquiladas; envía maquinaria pesada para destruir casuchas de pobladores que han encontrado su último refugio en alrededores miserables. La sensación de estos espacios es de que ocurrirán catástrofes inminentes, sensibilidad acentuada con sirenas de urgencia, aullidos de perros, *largos, prolongados*, vientos malignos que presagian desgracias, ruidos de pasos que se acercan amenazadoramente.

A pesar de estas anomalías y distorsiones, los seres marginados luchan desesperadamente por expresar una humanidad hecha débil y rudimentaria por los valores, actitudes y formas de conciencia que la miseria crea y reproduce. Esa humanidad menoscabada se muestra como una extrema limitación del registro de formas de conducta que permiten la expresión de cariño, solidaridad y valoración de las relaciones con otros seres, que permiten el cuidado físico y espiritual de una persona para dignificarla como tal y, por sobre todo, como gran limitación de maneras de concretar los talentos, intereses e inquietudes que caracterizan a una persona. Debido a esta mutilación, los personajes sufren de una permanente añoranza por la juventud perdida, los lazos de amistad y familia no mantenidos, los amores nunca cultivados, la ternura nunca mostrada. Obviamente los impulsos hacia la satisfacción de estas necesidades están allí, pero, en su primitivismo conductual, los personajes los desplazan a otros terrenos.

Por ejemplo, los varones gozan de una pobre comunión en orgías de alcohol y comidas que la miseria les permite ocasionalmente. La jerarquización social agudiza la soledad, la incomunicación y las carencias negando a los personajes la posibilidad de crearse una identidad digna a través del medio más importante con que los individuos y los grupos forjan y enriquecen su personalidad: un empleo estable, en cuyo trabajo las potencialidades latentes se manifiestan constructivamente, tanto para el individuo, sus seres cercanos y la comunidad en general. Más bien los personajes sobreviven de cortos trabajos ocasionales, robos, atracos, estafas ínfimas, prostituyendo su cuerpo para el lumpen, cuidando la propiedad de señores distantes y enigmáticos. En esto último, aun preparados para agredir a otros desposeídos para conservar su trabajo y preservar una grotesca superioridad jerárquica. Si es que tienen trabajo permanente, se entregan a él con la sorna suicida de quien no ve la posibilidad de la autocreación, sino el desgaste que anestesia la futilidad de vidas absurdas. Con razón es que algu-

nos personajes se describen a sí mismos diciendo cosas como "siempre los hemos parecío a los animales"; "somos duras como las piedras"; "tenís ojos de animal botao"; "somos iguales que los quiscos que salen de la tierra, tan un tiempo ajuera y después se secan y mueren, y nadie sae que salieron".

La mujer es, sin duda, el ser más desamparado en esta situación general. Su relación con el varón es esencialmente de sumisión. El varón nunca supera los hábitos y actitudes de su soltería. Responde a la presión de los amigos manteniendo un supuesto prestigio como mujeriego, farreador, hombre sin compromisos, con ingenio, palabrería y poder de convencimiento suficientes como para que su mujer, abandonada de compañía y apoyo, respete su autoridad a pesar de todo; por la violencia si es necesario. El sometimiento –que también aqueja a la hija ante la autoridad paterna– proporciona a la mujer sólo un estrecho espacio de expresión. Preocupada por mantener una relación que el hombre puede descartar fácilmente, la mujer expresa sus deseos y aspiraciones de modo indirecto, con sutiles sugerencias que la burda sensibilidad del hombre no tiene finura para reconocer, o bien desconoce conscientemente. Ella carga sola, entonces, con la responsabilidad de cuidar el hogar, a los hijos y de administrar la escasez provocada tanto por el status social como por el derroche del varón. Los resentimientos acumulados por la mujer con el correr de los años hacen que las relaciones de la pareja, particularmente en los años de la vejez, se conviertan en un estado permanente de recriminaciones y lamentos por una situación ya incorregible, que los acosos del orden social exacerban en extremo. Radrigán ha sido el dramaturgo que con mayor sensibilidad ha introducido al teatro chileno esta temática injustificadamente descuidada.

El cúmulo de estas privaciones, traiciones y claudicaciones en conflicto con las esperanzas todavía no muertas, da al lenguaje de las obras un tono ocasionalmente lírico, por la necesidad de los personajes de verbalizar las tensiones

que sufren y encontrar un significado humano para experiencias absurdas. En boca de vagos como Emilio, en HECHOS CONSUMADOS, ese lirismo toma visos filosóficos. Este lirismo queda magnificado por el hecho de que los personajes deben dar testimonio de profundas intuiciones existenciales con el único medio con que cuentan: la trivialidad coloquial del dialecto chileno más popular. Para Radrigán éste se caracteriza por el prurito de exhibir ingenio en todo momento, en una especie de conceptismo rebajado que banaliza toda comunicación convirtiéndola, más bien, en oportunidad para *echar tallas* –chistes coyunturales– que exaltan el ingenio de quien las lanza y desacredita a quien las recibe. En Radrigán este uso del lenguaje es elemento integral de un cuadro de alienación que expone la infrahumanidad de los personajes.

Dada esta clausura del mundo personal y social, las opciones restantes para que los personajes concreten su humanidad son tan reducidas que ejercerlas ya implica una derrota. Para los varones el desarraigo y la vagancia son las opciones más fáciles por cuanto se liberan de compromisos y responsabilidades. Pueden entregarse así a la vida despreocupada y aventurera con que Radrigán los presenta en número significativo. No obstante, esta resolución queda viciada tanto por la traición de otra tendencia también importante, la estabilidad de las relaciones humanas mejor expresada en la familia, como por el daño causado a los hijos por el abandono del padre. Otra opción importante es la muerte, la cual asume variables diferentes. La más evidente es el alcoholismo. Puesto que el registro de comportamientos conducentes a la dignidad es escaso e inflexible, el hombre confunde la comunión de la amistad y la alegría con la orgía de alcohol que acarrea la enfermedad y la muerte. En su humanidad menoscabada, el hombre contempla su propia enfermedad y muerte cercana como hechos fatales que ni siquiera trata de modificar. Este abandono de la capacidad para decidir un destino digno está detrás de las variables restantes: el suicidio cuando se ha con-

cluido que las opciones vitales perdidas son irrecuperables (LAS BRUTAS); el robo con que un obrero trata de crear ilusiones para su familia, a pesar de la certeza de que el castigo inevitable destruirá precisamente a quienes quiere satisfacer (LA FELICIDAD DE LOS GARCÍA); el cristianismo primitivo de imaginar que la muerte es el *otro lado* de esta vida, en que la diferencia está en que las carencias materiales y espirituales están resueltas eternamente (EL LOCO Y LA TRISTE).

Esta opción última ilumina una tendencia constante en los personajes de Radrigán que antes mencionara sólo al pasar –la búsqueda de la estabilidad en las relaciones humanas–. De una u otra manera los personajes aspiran al matrimonio o a una compañía continua, en que el cariño mutuo puede dignificar a la pareja en medio de la injusticia del orden establecido, a pesar de las insuficiencias personales. Soporte de esta dignidad y de esta continuidad son las aspiración a la casa propia, con muebles, objetos y utensilios que dan a la mujer la sensación y certeza de poseer un espacio que, al ser dotado de lo necesario por el hombre, le gana el respeto de la mujer y a ella le asegura la certidumbre de ser amada. Quienes han estado privados de esta experiencia estabilizadora, ante la muerte cercana son capaces de comprar un remedo de vida familiar contratando una prostituta (SIN MOTIVO APARENTE), o fingen esa experiencia como juego final (EL LOCO Y LA TRISTE). La cercanía temática entre un concepto de estabilidad en esta vida, se la posterga al más allá del *otro lado* (EL LOCO Y LA TRISTE).

La noción de ese *otro lado* hace patente la existencia de un fuerte componente religioso en la visión de mundo de Juan Radrigán. No obstante, éste no es usado para hacer tolerable la falta de dignificación material del ser humano en el presente histórico. La introducción de esta utopía sirve para hacer resaltar la alienación actual de los personajes. De allí que, en un momento crucial de EL TORO POR LAS ASTAS, el Milagrero, personaje que se siente obligado a revivir la misión de Cristo, desahucia la ficción de que los desposeídos pueden ser redimidos por un ser superior y no por

sus propios actos: "¡Lo que vengo a decirles es pa toos! *(Pausa)*. Tan perdiendo el tiempo, se les está yendo de las manos como aceite por el vidrio: ¡tan perdiendo la vida! (. . .) Escondíos como ratas asustás, no tienen salvación; podrían tar llorando y esperando cien años, docientos, pero no sacarían na; porque la vía stá dentro de ustedes, así que si no la viven ustedes, ¿quién puee vivirla? (. . .) Pero entiendan po, entiendan lo que les quiero decir: ¡no hay milagros! ¡Eso es lo que vengo a decirles; no hay milagros!" Esto queda reiterado en SIN MOTIVO APARENTE con la figura ejemplar del compadre. Aunque éste sin duda posee mayor amplitud de conducta humanizadora, su fragilidad se muestra en el descuido de su alcoholismo y con su muerte imprevista a manos de un policía. Para Radrigán, la redención humana está en los propios actos liberadores que los hombres realicen por sí y para sí. Por ello es que, ante un lamento por la injusticia de Dios demostrada en los sufrimientos humanos, Emilio, en HECHOS CONSUMADOS, responde: "no lo metai a él. El no reparte las cosas, a lo sumo las hizo; son otros los que las reparten". Tras estas palabras se sugiere una concepción de Dios que ve en El un ser que se ha distanciado una vez iniciada la creación, dejando a sus criaturas el desafío de luchar materialmente en el mundo por un orden social afín a los atributos divinos de amor y justicia.

La elaboración teatral

Aunque Juan Radrigán ha hablado de su conocimiento de la obra de Beckett, Arrabal y Adamov,[6] resistimos la tentación de hablar de su dramaturgia como *teatro del absurdo*. Con este término, popular en la crítica literaria de los años '50 y '60, se hacía referencia a la *exploración* de las *realidades*

[6]Jorge Cánepa, C.S.C., "Juan Radrigán. *Hechos consumados*". Mensaje (Santiago de Chile, N° 309, junio, 1982, p. 271).

últimas de la *condición humana* mediante la aniquilación metódica de la lógica, de los conceptos racionales y de la capacidad comunicativa del lenguaje.[7] A no dudar, en la medida en que Radrigán señala la ilogicidad del sistema social como marco englobante de la vida de los personajes, se cuestiona la posibilidad real de producir significaciones que den sentido al hombre y a su mundo. Pero este cuestionamiento no responde a la convicción de que la humanidad se debate en un *vacío* en que el conocimiento y el aprendizaje son inútiles y, por tanto, el ser humano se entrega a la indolencia y a la indecisión acarreadas por el aplanamiento de todo valor que pueda sentar prioridades para la acción constructiva. Radrigán no ancla su discurso en lucubraciones metafísicas de un esencialismo humano ahistórico, sino en las consecuencias más concretas de la historia chilena reciente. A partir de ellas se representa el drama de la lucha por la humanización y dignificación de los desposeídos, lo cual implica, como creo haber demostrado, una confianza en la capacidad humana de autotransformación. Dado este anclaje histórico, a lo sumo debiéramos conservar un aspecto limitado de la definición *teatro del absurdo*: "Este diagnostica la condición de la humanidad como falta de propósito en una existencia que ha perdido armonía con su entorno (absurdo significa literalmente falto de armonía)".[8]

De mayor importancia es analizar el modo en que Radrigán elabora teatralmente su experiencia del mundo de los desposeídos. Aquí es preciso indicar que su materia prima está en la vida cotidiana de una subcultura fundamentalmente oral o con fuertes residuos de oralidad en sus formas de pensamiento. Al contrario de las culturas que han interiorizado los procesos mentales de avance lógico-lineal

[7]Arnold P. Hinchliffe, *The Absurd* (London: Methuen and Co. Ltd., 1969).

[8]John Russel Taylor en *The Penguin Dictionary of Theatre* (1966) en Hinchliffe, p. 1.

y de abstracción asociados con la escritura y la descodificación de la palabra impresa, los integrantes de una cultura oral tienden a relacionar su lenguaje con situaciones cotidianas de gran inmediatez.[9] Esto compromete a los individuos en una intensa empatía participatoria que da al acto comunicativo una fuerte característica verbomotora –el sonido queda estrechamente asociado con gestos y movimientos físicos–. Así la realidad de la interacción más inmediata aparece más satisfactoria que cualquier abstracción, por lo que el distanciamiento mental que permite el autoanálisis de la personalidad o el análisis global del ser en su medio no son prácticas frecuentes. Por ello es que en las representaciones de la realidad que provienen de culturas orales hay un constante enfoque de aspectos somáticos del ser humano que privilegian la materialidad corporal y la mano como instrumento. La primacía del sonido en la comunicación produce, además, una mayor tangibilidad del contacto humano pues, en la cercanía, la expresión de la interioridad de los individuos es clara y visible. Con ello se da la posibilidad de una cohesión de grupo, lo cual se traduce en un conservadurismo lingüístico por el que el uso repetitivo de frases, dichos y expresiones se convierte en clichés. Estos, por otra parte, toman un carácter conflictivo al usárselos en duelos verbales a raíz de la emotividad de la comunicación oral. En este conjunto de características encontramos las claves de los obstáculos encontrados por los personajes de Radrigán para explicar su propio ser social, a través de un lenguaje no apto para tales abstracciones, lleno, además, de antagonismos muchas veces denigrantes.

Al transferir este material a formas teatrales, Radrigán le proporciona una estructura lógica abstrayente que lo convierte en acto estético. Así se trascienden las estrecheces de la subcultura de los desposeídos y se la transforma en

[9]Walter J. Ong. *Orality and Literacy. The Technologizing of the World* (New York: Methuen and Co. Ltd., 1982).

problemática ética para la totalidad de la sociedad chilena actual. Esa lógica revela el uso de la farsa como método de elaboración de la materia prima teatral.[10] Conste que hablo de la farsa como *método organizativo* que provee un marco irónico para el conocimiento del mundo representado. Lo irónico es un modo literario en que los personajes exhiben un poder de acción inferior al que se presume como normal en el lector o auditorio, o en el que la actitud del poeta es de objetividad distanciada.[11] La obra de Radrigán es irónica en la medida en que el deseo como fuerza liberadora de potencialidades humanas se resiste a aposentarse en sus mundos.

Para aquilatar en su justa medida la complejidad del arte de Juan Radrigán, es necesario reconocer el origen farsesco de su teatro, a pesar del riesgo de introducir un factor oscurantista al llamar la atención sobre un aspecto del género farsa no absorbido todavía en los hábitos académicos establecidos. Ellos fetichizan una visión del género como forma teatral ya incorporada a un repertorio consagrado por culturas caracterizadas por el extenso uso de la escritura y de la imprenta. Así es como se define la farsa por la exhibición de personajes de conducta inflexible, que los convierte en máscaras caricaturescas y risibles por su actuación mecánica y atolondrada, incapaz de resolver creativamente las elecciones que demanda el ser social. Aunque tal definición es correcta, no toma en cuenta *el origen* de la farsa en las culturas orales. Si se atiende al origen de la materia teatral de Radrigán en la subcultura oral, se debería hacer énfasis en dos aspectos: Primero, el conservadurismo lingüístico de esta subcultura, que inflexibiliza la representación

[10]Robert C. Stephenson, "Farce as Method". Robert W. Corrigan, ed. *Comedy, Meaning and Form* (San Francisco, California: Chandler Publishing Company, 1965).

[11]Northrop Frye, Anatomy of Criticism. Four essays (New York: Atheneum, 1966), p. 366.

de la conducta humana en un estrecho registro que lo menoscaba. No en vano se ha dicho que Radrigán parece haber creado un paradigma dramático extremadamente fijo, en que cada una de las obras desprendidas de él es un intento repetitivo de enfocar un aspecto preciso con mayor intensidad. Esta impresión corrobora la cercanía de la producción de Radrigán con lo farsesco, lo cual, a su vez, comprueba que el género también debe ser considerado en su origen en la oralidad y no sólo en su consagración canónica. Segundo, el inicio de toda forma farsesca en la recolección de anécdotas, bromas y chistes de la experiencia inmediata de la tradición oral. En cuanto a Radrigán, este aspecto merece párrafo aparte.

Al considerarse el problema de la farsa como método organizativo de materia teatral, es conveniente tener en mente que algunas de las obras principales de Juan Radrigán son textos que contienen largos parlamentos que giran en torno a anécdotas cortas, muy cercanas al humor negro: los habitantes de un prostíbulo hacen preparativos para *nacer de nuevo* con la llegada de un milagrero; una de las prostitutas usa una teta de goma, que se le cae con frecuencia, como prótesis de una operación de cáncer (EL TORO POR LAS ASTAS); tres mujeres envejecidas acuerdan ahorcarse porque "a las tres se los pasó la vía" (LAS BRUTAS); un borracho cirrótico y una prostituta lisiada juegan a *tener casa* a la espera de la muerte de él; la prostituta es apodada *Pata e Cumbia* por los cimbreos de su cuerpo debidos a su pie equino (EL LOCO Y LA TRISTE). En SIN MOTIVO APARENTE, hay una variación del juego con una prostituta llamada *Engaña Baldosas* porque "tenía una pata medio chulleca y no pisaba nunca donde uno creía qu'iba pisar'. Un reparador de desperfectos hogareños (un *maestro chasquilla* en el lenguaje coloquial chileno) entabla un diálogo lleno de malentendidos risibles con un cuidador loco (INFORME PARA INDIFERENTES); un cuidador mata a palos a un vago porque éste no quiere moverse *dos pasos* más allá del límite de la propiedad cuidada; un albañil finge haber ganado una fortuna en la

polla gol para festejar en una playa a su familia y vecinos de conventillo, donde es detenido por robo (LA FELICIDAD DE LOS GARCÍA). El movimiento hacia la culminación de estas anécdotas cumple con un mínimo de requisito organizativo de la acción dramática, la cual no avanza para demostrar una hipótesis lógicamente desarrollada, como en la tragedia, el melodrama y la comedia, sino para permitir la acumulación de parlamentos que revelan la personalidad de los desposeídos en los términos expuestos.

Debido a esta extraordinaria preocupación por lo verbal, el teatro de Radrigán provoca una impresión de gran estaticismo y la sospecha de que el escaso mecanismo de acción dramática es un pretexto para *rellenar* tal mecanismo de diálogo. La palabra *farsa* se desarrolló del latín tardío *farsus* (palabra) relacionada con un verbo que significa *rellenar*. Así es como una expansión o amplificación de la liturgia eclesiástica era llamada *farsa*.[12]

El uso de la anécdota y del chiste como ejes de estructuración dramática no sólo confirma la oralidad originaria de este material; también provoca, por la brevedad del mecanismo, una extraordinaria tensión de la dialéctica irónica. Como diseño artístico, la ironía funciona según una difusa proyección de múltiples perspectivas de observación simultánea sobre el mundo representado. Así tenemos que el mundo de los prostíbulos, de los *maestros chasquillas* y de los locos, elementos importantes en el humor chileno, sin duda tiende a distanciar emocionalmente al espectador de lo que observa sobre el escenario, especialmente si es que, como en Radrigán, ese distanciamiento es reiterado con el uso de las formas más pintorescas del dialecto popular chileno, aun en los momentos de mayor patetismo. Pero, a pesar de esto, se recaba del espectador de clase media un intenso compromiso de solidaridad cristiana con personajes lum-

[12]William Flint Thrall, Addison Hibbard and C. Hugh Holman, *A Handbook to Literature* (New York: The Odyssey Press, 1960), p. 199.

pen o lumperizados que difieren radicalmente de los valores que confieren a ese espectador su identidad de clase. A este complejo de contradicciones irónicas debe agregarse el que los personajes mismos deben sufrir, el cual, en su forma más arquetípica, puede ser descrito como un intenso deseo de desplazarse desde el satanismo de su cotidianidad alienada hacia una redención cristiana de términos apocalípticos.[13] Conviene detenerse en este último aspecto porque afecta el sentido simbólico de elementos espaciales, temporales y de la acción humana.

La rutina diaria de los desposeídos es demoníaca en cuanto se los ha privado de la iniciativa para luchar por un orden social en que imperen los principios divinos de amor y justicia ("el único pan que cura toas las hambres es la justicia, y esa cuestión anda más perdía que'l teniente Bello"). Perdida esa posibilidad, la vida ya no tiene sentido ("La gente pobre se acuesta y se levanta; y un día no se levanta más, y ésa es toa la vía. Por eso es que a una no le van a ver nunca al cementerio cuando se muere: porque no ha hecho ná"). A lo sumo el ser humano se convierte en víctima propiciatoria del poder que rige la sociedad ("La ley es un animal muy raro, amigo; no come carne fina, le gusta la carne flaca y traspirá, como la suya y la mía"). Un poder con tal capacidad para degradar y devorar es esencialmente satánico y su influjo es transformado en fuerza mítica que pervierte el tiempo, la luz y la naturaleza para signarlos de muerte: "...cuando no hay na por qué vivir, tampoco hay na por qué morir"; "Tenía la edá en que uno no puee preguntar por qué lo castigan"; ..."la muerte les creció aentro antes que pudieran nacer"; "El sol penetra a veces a los corredores, por las grietas de las paredes y los vidrios rotos, es como la visita de Dios al infierno"; "Esa es la rabia más grande que tengo contra la gente: s'encerraron en las casas y dejaron morirse los jardines". Como contrapartida, Ra-

[13]Frye, "Third Essay. Archetypal Criticism: Theory of Myths".

drigán apunta a una utopía democrática de tono apocalíptico en cuanto el fin del mundo demoníaco será seguido por otro en que se restaurará la unicidad eucarística de lo humano, lo natural y lo divino, como queda sugerido en la fantasía *del otro lado*: "Allá too es tan distinto, tan bonito... Las casas son de madera y s'tan apartás, no una al lao de la otra como aquí, tan a media cuadra de distancia, pa' que puea haber lao pa las plantas y too eso; la mayoría son claritas (. . .) y too ta lleno d'ese sol que no quema, que no hace traspirar; d'ese sol que alumbra y entibia nomás. No hay micros, no hay autos; y como no hay pobres, no se conocen patrones, carabineros, hospitales. Allá no se sabe lo que'es el hambre ni lo calabozos porque, ¿quién va a meter preso a alguien qu'es igual qui'uno? ¿Quién le va negar la comía a alguien qu'es igual qui'uno?... Puta qu'es distinto allá, puta qu'es lindo... ¿Me vai acompañar? (. . .) Se juntan varias familias y hacen un juego al medio del campo ¿sabís pa qué?: pa esperar el amanecer, pa verlo toos juntos. Y a veces, mientras esperan, bailan una cuestión parecía al valse... Ahí es aonde te voy a encontar alguna vez..."

Para resumir, de lo anterior se desprende que la complejidad dramática de la obra de Radrigán está en las alteraciones de tipo trágico, melodramático y cómico que crea como tejido construido sobre un eje fundamentalmente farsesco. Sus personajes, máscaras mecánicas, visibles e inflexibles ante la vida, a pesar de todo adquieren visos potencialmente trágicos al desconocer de manera consciente o inconsciente valores y normas éticas consagradas como éticamente superiores por la sociedad, por dignificar al ser humano. A la vez, estos personajes se debaten en un campo melodramático por su incapacidad para tomar conciencia de los errores personales y los condicionamientos sociales que los afectan, lo cual reclama para ellos una conmiseración patética. Más aún, estos mismos personajes introducen la ritualidad finalmente cohesionadora propia de la comedia con la promesa de una utopía, una vez superada la injusticia social. Difícilmente se podría pensar en un autor nacional

que haya tensado en tal extremo el conflicto de lenguajes dramáticos.

Los límites de la imaginación dialógica

Despejada esta serie de problemas teóricos, descriptivos y de elaboración literaria, ya es posible retomar la cuestión que suscitara este trabajo: el estudio de la forma en que Juan Radrigán ha creado implícitamente una proposición ético-simbólica para una comunicación consensual entre clases sociales. Ello mediante una afirmación de la identidad de los desposeídos inevitablemente traspasada por ideologemas de hegemonía y subordinación. Aquí reside el interés de problematizar la obra de Radrigán en la cultura chilena actual.

A pesar de esa intención afirmativa, es indudable que la recepción de esta visión de mundo queda a merced de distorsiones inyectadas por el lenguaje hegemónico en sus dos formas actuales: el lenguaje autoritario que corresponde a la presente estructura de poder económico y político y el que corresponde a la forma en que se institucionalizó la cultura teatral chilena como expresión orgánica de los sectores medios en el teatro universitario de los años 1950 y 1960.

Desde la perspectiva de una crítica literaria formal, el entendimiento del teatro de Radrigán queda mediatizado por las tendencias del teatro universitario anterior, cuya influencia se ha prolongado hasta el presente. Como ejercicio crítico, el teatro de Radrigán deberá quedar insertado en una dimensión de continuidad frente a la producción teatral universitaria de las décadas 1950-1960 para determinar las variaciones y rupturas de la tradición introducidas por el autor. Una vez que esto se efectúe, es inevitable pensar que, en la medida en que la comunicación consensual sea posible, el público teatral de clase media –el gran consumidor de teatro nacional– tenderá a la búsqueda de un lugar común en el mundo de los desposeídos, reduciendo

así la manifestación genuina de ese *otro* radicalmente diferente a términos de similitud que traicionan la voluntad del autor. La perspectiva irónica en que se ubica al espectador de clase media facilita en él la concentración en aspectos que él valora y que, desde su posición de superioridad, en los desposeídos percibirá como motivaciones imperfectamente logradas. Esta posibilidad resalta en Radrigán la preocupación por la estabilidad de las relaciones humanas, tema recurrente en sus obras. El dramaturgo lo presenta como aspiración a la armonía social malograda tanto por la infrahumanidad de los desposeídos como por las decisiones absurdas emanadas del centro del poder. Esa aspiración se traduce dramáticamente en una añoranza por una unidad familiar en que cónyuges e hijos contribuyan a la mutua plasmación de las potencialidades humanas latentes. Como unidad económica, la familia aparece como lugar para esa plasmación, si es que dispone de los recursos materiales necesarios. Entendida así, en Radrigán la estabilidad de relaciones humanas puede alcanzar rango de universal válido para todo grupo social. Las clases medias han podido disfrutarlo en la medida en que, como grupo relativamente privilegiado en el capitalismo, han gozado un mayor acceso a la acumulación cultural. Es conveniente recordar que el teatro universitario de los años 1950 y 1960, como forma cultural orgánica de los sectores medios, hizo de la metáfora familia índice de salubridad de la sociedad en general. La familia, como dinámica interna de relaciones positivas y/o negativas, aparecía asediada por tendencias de la sociedad externa que introducían distorsiones y anomalías en su seno, las cuales se debatían en el curso de la acción dramática. Para restablecer la sanidad y la armonía entre lo externo y lo interno, ese teatro desarrollaba un esquema melodramático que acarreaba profundos sufrimientos en el grupo familiar, para culminar en tonos propios de la comedia, por cuanto se restituía la cohesión del grupo. La fuerte raigambre de esta metáfora en el teatro de clase media puede tener un impacto distorsionador en la recepción

del teatro de Radrigán, puesto que ella es, más bien, asunto lateral en su visión de mundo.

Por otra parte ese universal puede influir en el diálogo entre clases sociales en la medida en que se lo conecte visiblemente con el movimiento de promoción de los derechos humanos en su registro más amplio de posibilidades, tanto espirituales como materiales. También en la medida en que el espectador de clase media asuma de ese mundo, quizás como reacción ante la amenaza implícita y latente en el escenario, de que los destinos absurdos contemplados allí lleguen a ser el suyo propio. De este modo se construye una opción literaria centrípeta —en el sentido bajtiniano— en que discursos clasistas afines proponen un acuerdo de alternativa social ante el orden hegemónico superior que subordina a ambos. Este acuerdo implícito desplaza al discurso autoritario de esa función y lo relega a la marginalidad. Como veremos más adelante, esto no significa que la presión de ese discurso autoritario deje de sentirse, y muy intensamente, sobre ese proyecto cultural alternativo.

La presión autoritaria se manifiesta en el momento en que se hace necesario visualizar agentes concretos de implementación real de los derechos humanos para todo sector social. En lo que respecta a los desposeídos, parece lógico pensar que su dignificación sólo procederá de la capacidad propia de generar agentes que hagan realidad esos derechos en los términos específicos de sus necesidades y no como aspiración que se contempla a la distancia, en los grupos favorecidos, quizás con envidia. Sin embargo, es en esta coyuntura donde intervienen las distorsiones a la comunicación consensual introducidas por el discurso autoritativo. Obviamente, esos agentes no pueden ser concebidos ni visualizados en el espectáculo teatral. Los límites que Radrigán debe auto-imponer a su expresividad permiten representar nada más que una categoría abstracta de personajes que sólo pueden ser calificados como *desposeídos*, malamente concretados como mayoría lumpen. *Lo popular*, que en la historia chilena anterior tuviera referentes partidistas y sin-

dicales claramente definidos, en Radrigán son reducidos a un personaje enloquecido como Andres, en INFORME PARA INDIFERENTES. Se trata de un antiguo dirigente sindical derrotado que, en sus meditaciones, llega a decir: "yo creo que los libros (de historia) tienen algo bueno y algo malo. Lo bueno es que uno descubre de repente que vivir es muy importante; lo malo es que, al mismo tiempo, uno se mira y se da cuenta de que es siempre y ha sido siempre una completa nulidad".[14] La asunción de una derrota histórica con tal nihilismo, junto con la reducción de la concepción anterior de *lo popular* a la categoría de *los desposeídos*, vacía de historia el mundo dramático de Radrigán. Contradictoriamente, ello distorsiona el esfuerzo hacia una cohesión consensual, puesto que el espacio de los desposeídos se convierte en campo de y para la conmiseración, no para el entendimiento igualitario. Descartada la experiencia social popular acumulada hasta 1973 y continuada luego con todo tipo de obstáculos, no es de extrañar que Andrés, el ex dirigente sindical, repita con frecuencia: "No quiero recordar, no quiero recordar".

Tal visión de la historia chilena actual parece corresponder a las tesis que han visto una extensa capacidad de refundación de la cultura nacional en el poder social autoritario surgido con la crisis institucional de 1973. Esa refundación, iniciada con un modelo de desarrollo neoliberal que hizo de la economía chilena complemento de la internacional, habría alterado la composición de las clases sociales reduciendo numérica y efectivamente al proletariado y, por supuesto, su capacidad organizativa para expresar sus intereses. Por ello toma importancia la insistencia de Radrigán en representar personajes lumpen o lumperizados. De acuerdo con esas tesis, la regeneración de los tejidos básicos

[14]Debe tenerse presente que, al abrirse el telón, Andrés aparece leyendo un libro de historia que mecánicamente lista fechas de importancia, pero sin significado en cuanto a acción humana. De allí que introduzca aquí esta interpolación, pues responde al sentido de la obra.

de esta cultura popular debería realizarse permitiendo una evolución *propia* de los movimientos surgidos en su seno, desenfatizando la injerencia de organizaciones partidistas, promoviendo entendimientos flexibles entre ellos para evitar compromisos demasiado estructurados que supuestamente no corresponden a la realidad política actual del país. En Radrigán, la apelación difusa a la estabilidad familiar y a los derechos humanos coincide con ese proyecto. Tanto para él como para la dramaturgia de este autor, queda por inquirir si es que esa refundación cultural autoritaria puede realmente provocar la amnesia colectiva. Hechos recientes parecen desaprobarlo.