

RODRIGO CANOVAS

**LIHN, ZURITA, ICTUS, RADRIGAN:
LITERATURA CHILENA
Y EXPERIENCIA AUTORITARIA**



FLACSO

Inscrito en la tradición de un teatro chileno que reflexiona sobre los desposeídos, Radrigán se distingue por ser el primero en "convertir a los marginados sociales en los personajes no sólo centrales, sino únicos dentro del espacio dramático" —tesis ésta propuesta por M. Hurtado y J. Piña.³³ El éxito de esta tentativa se debe —según estos críticos— a que el eje que articula sus obras es el lenguaje oral, el habla popular: "la utilización de una estructura y de un lenguaje no lineal, y la permanente recurrència 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".³⁴

Anotemos de paso que la escasa utilería usada en el escenario otorga las condiciones necesarias para que las obras de Radrigán se monten en cualquier parte.³⁵ Según testimonio de Grinor Rojo, el grupo de actuación estable que trabaja con el dramaturgo —el Teatro Popular El Telón— montó durante más de un año sus obras en poblaciones marginales de Santiago, para luego, a mediados de 1982, instalarse en salas céntricas de Santiago. Así, las obras son vistas por el público hacia el cual están principalmente dirigidas: los sectores populares.³⁶

En resumen, tanto por su contenido y expresión como por el modo como circula en la sociedad chilena, su teatro acepta el calificativo de "teatro popular". Sus obras abren un espacio real de diálogo y de recuperación de la identidad de las clases postergadas, quienes constituyen su público más ferviente (pero no exclusivo).

A continuación, comentaremos **Hechos consumados** (de 1981) y **El toro por las astas** (de 1982), las obras de mayor éxito de Radrigán y las únicas de su repertorio presentadas en el extranjero —en gira del autor con el grupo El Telón por escenarios europeos, aprovechando una invitación para participar en el Festival de Teatro de Nancy en mayo de 1983.³⁷

Hechos consumados (abreviado, **HC**) ocurre en un sitio baldío, en las afueras de la ciudad.³⁸ En una tarde fría, gris, dos cesantes calientan té en una pequeña fogata. Emilio ha rescatado recién de las aguas a una desconocida, Marta (al parecer, ella fue testigo de un asesinato y los victimarios decidieron eliminarla arrojándola al río).

HC es la conversación entre dos indigentes que hablan acerca de la vida. Con ansias de comunicarse; pero también recelosos el uno del otro, van mostrando su intimidad a través de pequeños relatos, atenciones mutuas y sarcasmos. Con una espontaneidad brutal, Marta comentará por ejemplo así la partida del

Mario, su compañero: "Un día agarró las herramientas me quedé mirando y me dijo: '¿Sabís que más?, voh no tenís ni'un brillo'. Y se jue... Lleváamos más de seis años juntos" (p. 284).

Marta ama la vida y cree en el amor; a sus ojos, Emilio es pura amargura, pero lo escucha con atención y se identifica con él cuando éste habla del derecho a rebelarse, para defender su identidad como persona, es decir, como "humano": "Pero si'está reclama la cuestión: en alguna parte se abrió una puerta y entró de golpe too 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" (pp. 289-290).

El diálogo es sarcástico: Marta le encontrará a Emilio "ojos de animal botao", mientras que éste le dirá que sólo una "vieja, porfiá y loca" puede demostrar tanto optimismo ante un mundo que los excluye. Al ridiculizar aquí a su interlocutor, cada personaje se está identificando con él: es un juego afectuoso en el cual ellos comprueban su situación de desamparo y deciden carnavalizarla (para así soportarla mejor).

El escarnio del otro se torna peligroso cuando las personas tienen visiones del mundo antagónicas. El diálogo cambiará de signo con la llegada de Miguel (palo en ristre), cuidador del lugar que viene a conversar con los dos cesantes para que se vayan. El afecto dejará paso aquí a la agresividad y a la alienación (Emilio será asesinado por Miguel).

Antes de la aparición del agresor, un extraño personaje, Aurelio, presagia la muerte trágica del héroe. Miguel, cuidador de un sitio eriazo (de propiedad privada) aparece dos veces en escena: primero, muy brevemente, saludando con una falsa cordialidad (Emilio comentará: "No me gusta la gente que anda armá, ni la gente que llega de lao: siempre paren violencia"; p. 292); la segunda vez, identificándose ya como cuidador. Se inicia entonces una conversación bastante tensa, con esporádicos gestos de mutua comprensión.

Miguel representa el conformismo de los desposeídos, su determinismo fatalista; por ejemplo, al hablar Emilio de la injusticia social, su única reacción será ésta: "No sé, yo no me meto en eso, lo único es que sé que si no trabajo no como" (p. 305). Miguel es tan pobre y desgraciado como los otros (su mujer agoniza a causa de una enfermedad contraída en el trabajo), pero no está dispuesto a correr ningún riesgo: cuida su pega, es bien mandado, obedece ciegamente a su patrón. Ante los ruegos de Marta para que los deje quedarse en el sitio eriazo, el cuidador contestará enajenado: "¡No puedo, él [el patrón] sabe too, siempre ha sabío too lo que hago!" (p. 315).

En contraste con esta posición alienada (Miguel aparece tiranizado y torturado mentalmente por la imagen del patrón), Emilio presenta la libertad de elección ante la vida: "si no han podido obligarme a hacer algo que no me gusta, no habrán podido obligarme a na, y al final eso es lo único que vale" (p. 292). Emilio desafía la autoridad de Miguel, poniendo a prueba la integridad humana y solidaridad de clase del cuidador (decide no moverse del lugar en que está: sólo unos pasos le bastarían para pasar a otro terreno y estar a salvo de toda agresión) y éste, torpemente, lo mata a palos. El crimen resulta absurdo y significa la negación del orden humano. Marta, en el último parlamento de la obra, exclama impotente (a Dios, a los poderosos): "¿Qué hicieron con nosotros...? ¿Qué recrestas hicieron con nosotros?" (p. 315).

En resumen, **HC** es un alegato por los derechos que tiene todo ser humano a tener una vida digna tanto en el plano material (pan, techo y abrigo) como afectivo y cultural (sentir amor, defender su identidad).

El toro por las astas (abreviado, **TA**) es una obra didáctica escrita en contra de una visión escapista —de allí el título— de la vida.³⁹

Cinco personas que habitan en un prostíbulo de mala muerte (dos prostitutas, la dueña y su cafiche, más un mozo) se aprestan a recibir al Milagrero, especie de Mesías popular que supuestamente les cambiará sus vidas. Durante esta espera proceden a todo tipo de actos de purificación: no se atiende a clientes, limpian el salón de baile, evitan decir groserías y practican la confesión a viva voz, especie de vómito existencial que les permitiría evacuar toda la mugre que tienen dentro; en palabras de una de las rameras: "La cuestión es que tenemos que echar p'ajuera todo lo que hemos vivió, pa poder empezar de nuevo" (p. 319).

Estos seres están marcados por la carencia: el orden humano los ha excluído del reino de la felicidad (se les niega el afecto, el trabajo, el hogar, la familia). Antonio, mozo de la casa, lo expresará así: "llámense como se llamen, Profesor, Patrón, Novia, Esposa, Hijo, Conocío, o lo que sea, el final siempre es el mismo: alguien abre una puerta y yo salgo" (p. 332). Ellos suponen que el Milagrero los salvará, devolviéndoles a cada uno algo preciado que hayan perdido en sus vidas o que nunca han tenido: un seno (extirpado a la Made), un hijo moribundo (el de la jefa Lucía, preso por razones políticas), un trabajo digno, como el soñado en su niñez (en el caso de la Jaque) y un gran asado (como el que no pudo probar en una reunión familiar, también cuando niño, para el cafiche Víctor).

La mención de estas demandas revela el grado de desamparo afectivo e intelectual de este grupo humano.

El Milagrero entra en escena en el último tercio de la obra, advirtiendo de inmediato la condición de marginados de sus fieles: "Pucha, claro, yo los caché al tiro; ustedes son de los que no tienen velas en ningún entierro; son los cojos del alma, los masacraos a plazo" (p. 350). Su mensaje es el opuesto al esperado: no hay milagros; los seres humanos son responsables de sus actos y los únicos que pueden modificar la condición humana. Luego de echar abajo a patadas la puerta del prostíbulo (para que entre la luz, para que las piezas se contaminen de realidad), el Milagrero, en uno de los últimos parlamentos de la obra, resume así su verdad:

El que quiera vivir, salga. ¡Salgan como salieron del vientre de su madre; como salen las piedras de las manos, como sale el fuego de los palos! ¡Salgan los presos por ellos mismos, los presos por los demás; los temerosos, los escondíos! (Enajenado) ¡Lloren los salvajes matadores, los falsos adivinos que reparten consuelos mentirosos: lloren, porque han sido derribadas las puertas! ¡Estalle la indignación de las viudas, de los hambrientos, de los sin pega! ¡Escúchense lamentos de saquiadores; aullíos de fieras resuenen por el fin de la gloria de su poder! (p. 362).

En un contexto inmediato (la realidad nacional chilena en 1982), esta escena final ilustra con toda claridad la intención de J. Radrigán: denunciar cierta actitud pasiva y fatalista en los grupos sociales explotados y recordarles su justo derecho a rebelión contra un sistema social que los subyuga.

A continuación y teniendo en cuenta lo expresado aquí respecto a **HC** y **TA**, comentaremos más de cerca tres aspectos del teatro social de Radrigán —aquéllos relacionados con la política, el lenguaje y la situación social chilena de esta década.

2.1. Educando al marginado

Las obras de Radrigán pretenden educar al marginado social, señalando sus conductas alienantes y proponiéndole nuevos caminos; así por ejemplo, (1) a la evasión de la realidad, la decisión y entereza de enfrentarse a ella; (2) al entreguismo, la combatividad; en fin (3) a la degradación, la defensa de la dignidad humana.

TA es, como hemos visto, una obra escrita contra el escapismo ("Escondíos aquí como ratas asustás, no tienen salvación" les dice el Milagrero a las rameras en p. 360); mientras HC critica la pasividad y el entreguismo de las clases dominadas ("son muchas veces ya las que me han obligado a dar dos pasos, muchas veces que he tenío que decir Sí, cuando quiero decir No; son muchas veces ya las que he tenío que elegir no ser na... No, compadre, de aquí no me muevo", dice Emilio, desobedeciendo la orden de un guardián de la propiedad privada en p. 315).

En fin, sus obras constituyen un canto a la dignidad humana. Dignidad no significa aquí estrictamente conciencia política, sino, de un modo más amplio, conciencia cultural: será la ética que nos permite identificarnos con los valores positivos que conforman nuestra "humanidad"; a saber, el amor al prójimo, el afecto por sobre la violencia gratuita, la solidaridad por sobre el egoísmo; pero también el derecho a rebelión ante la injusticia.

2.2. Humano lenguaje

Radrigán explora las bases subjetivas del diálogo humano. Existe un deseo primario de comunicarse con el semejante, de estar junto a otro, de entenderse a sí mismo a través de una segunda persona. El diálogo es sinónimo de calor humano, entendimiento, afectividad.

Los personajes de Radrigán conversan para legitimizarse como personas. Su conversación genera un espacio mínimo de seguridad y afecto que anula por momentos el entorno hostil que los degrada. En el contexto chileno —un estado autoritario basado en el miedo, la desconfianza y la falta de comunicación entre los miembros de una comunidad— este ritual de un diálogo (frágil, a veces incoherente) mantenido por seres anónimos y bárbaramente maltratados por un orden social injusto, humaniza a toda la colectividad, devolviéndole afecto, comprensión y ansias de justicia social. Esto ha sido muy bien expresado por Raúl Osorio (que dirigió la obra *El loco y la triste* en Santiago en 1984), quien hace el siguiente comentario cultural acerca del teatro de Radrigán: "los protagonistas se descubren a sí mismos a través del otro, junto al otro, no solos. Lo mismo puede esperarse de una persona, de un hogar o de un país: es posible el encuentro en la medida que somos tocados por dentro, descubriendo una verdad en una tarea colectiva, abierta y dialógante".⁴⁰

Además del ansia de comunicarse, estos personajes comparten un origen proletario y, sobre todo, una misma cultura: aquélla vinculada al lenguaje popular, a su oralidad. En Radrigán, los marginados se presentan despojados de todo, menos de su singular forma expresiva.

El lenguaje popular acude constantemente al pequeño relato (que ilustra una idea) y a una serie interminable de dichos y chistes (que sirven para asegurar la atención del oyente) que despliegan creativamente la subjetividad de sectores sociales poco familiarizados con la escritura. Así lo muestra, por ejemplo, este parlamento sacado de **El toro por las astas**:

Siempre mi'acuerdo de una poesía que recitó un viejo en un asao... Yo la escuché de lejos. Se trataba de un gallo que las paró que l'estaban pegando en la nuca; y entonces un día decide hacerle la pillá: pide permiso en la pega y parte... Pero en el camino empieza a tomar caldo e cabeza, empieza a pensar en too lo que iba a perder si acaso la perdía; si'acordó de los ojos, del cuerpo, de la voz, de lo bien que lo pasaban a veces y, entonces, justo cuando llega a la puerta, decide que es mejor no saberlo: y se degüelve. (Pausa) Claro, a veces es mejor no saber na. (Vuelve a su antigua personalidad) Güeno, ¿cuánto le pensái tirar al machucao ése [llamado El Milagrero]? (Lucía no responde) ¿Cuánto po? (p. 336).

Los personajes de Radrigán tienen conciencia de que su lenguaje es todavía un territorio no ocupado por los poderosos. Por eso muestran un especial cuidado con este instrumento. Primero, lo asumen lúdicamente: el diálogo es un juego de ingenio que consiste en deslumbrar a través de expresiones y modismos de cuño personal. Un ejemplo cómico: "Que usted no hace na po. Cuando pone una ampolleta tenemos que agarrarlo en brazos y darle güelta, pa que no se canse atornillando" (p. 343).

Este juego es utilizado para educar el pensamiento. En Radrigán, cuando alguien habla es que está estudiando, está perfeccionándose como persona. Por ejemplo, existe especial atención en definir de un modo rotundo, a través de la acumulación de imágenes, la situación existencial de las personas. Una ramera le dirá al mozo de la mesa: "Soy como un día nublao, como un güey, como una piedra" (p. 329).

Pero, en especial, el lenguaje les sirve como escenario donde ellos se ríen de su propio desamparo: se saben excluidos, se ven sucios, torpes e ignorantes; se conciben como cuer-

pos abusados. En la medida que los marginados nombran la degradación (las limitaciones físicas y mentales que la sociedad les impone), se distancian de ella, solidarizan contra ella. En **TA**, tratando de arrancar una confesión a Antonio (mozo de los mandados), la Made y la Jaque lo animan alternadamente así: "En muchas partes a mí me agarraron a palos y patás, pero no morí, quedé tambaliando nomás; a voh parece que te pegaron con chanco en bolsa y quedaste seco"; "Cuenta no más, no tengai vergüenza, nosotros no podimos tener vergüenza; ¿qué culpa tiene el paralítico de tener que andar tiritando toa la vía?"; "Claro, pos peliento, transcúrrrete" (p. 330). Así, mediante el humor negro y el sarcasmo, estos pobres logran manipular una realidad adversa.

En suma, los marginados de Radrigán usan el lenguaje popular como un escenario de trascendencia. Estos personajes no se refugian en el lenguaje para evadirse de la realidad; por el contrario, usan el lenguaje como una barricada contra los demás espacios ocupados por el poder autoritario.

Podríamos concluir que, a juicio de nuestro dramaturgo nacional, los pobres de este mundo tienen dos armas de lucha para desarmar al enemigo: su conciencia política (ligada a la acción directa) y su conciencia lingüística (ligada a la práctica teórica). La resultante de estas dos fuerzas es una conciencia cultural, es decir, la fe en el ser humano como un animal sublime, capaz de amar y sentir el mundo sin mayores limitaciones que las de su sensibilidad. En **HC** Marta, al hablar de su antiguo trabajo de jardinera, lo expresa así: "Esa es la rabia más grande que tengo contra la gente: s'encerraron en las casas y dejaron morirse los jardines... Ahora era el tiempo de los claveles, de los medallones y de las daleas; después venía el tiempo de los gladiolos y de los crisantemos dobles. Se veía too tan bonito, lleno de colores... Pero dejaron secarse los jardines y yo digo, ¿qué v'hacer la gente cuando llegue la primavera y no haya ninguna flor?" (p. 287).

Si los personajes se comunican entre sí a través de un lenguaje emparentado con una subcultura oral, el autor se comunica con el lector a través de los apartes en un lenguaje más bien literario; pero de amplia apertura afectiva. Copiemos, por ejemplo, la presentación que hace Radrigán del Milagrero:

Es un hombre que se ve pleno, como lleno de esa armonía entre tierna y orgullosa que sigue al acto sexual, cuando no ha mediado otro compromiso que el del amor (es un símil que tomo por la tranquila sensación de libertad y bienestar que conlleva). Es el Milagrero (p. 348).

Existe, por lo tanto, en Radrigán un deseo de comunicación a través de la escritura (y no sólo por la puesta en escena), lo cual implica una valoración del texto dramático como un documento cultural.

2.3. Paisaje nacional

El marginado social de Radrigán señala emblemáticamente a una población chilena que ha sido abandonada a su suerte por el régimen dictatorial. Su teatro enuncia, también, el despertar de un pueblo para combatir el orden social que lo reprime. En **HC**, que data de 1981, se alude a largas columnas de gente que marchan juntas y sin hablar, movidas por lazos invisibles. Esta imagen nos evoca aquélla de la cordillera de los Andes, desplegada por Zurita, cuya marcha significaba la liberación de una colectividad de la represión y el miedo en que estaba sumida. A través de imágenes plásticas, ambos autores anuncian en el comienzo de la década de los 80, la resistencia ineludible de una colectividad a la dictadura, que se manifestará en el escenario político chileno de un modo significativo a partir de mayo de 1983, con la primera jornada de protesta nacional.

Al comparar la dramaturgia de Radrigán con la actividad teatral del *Ictus*, concluimos que dan testimonio de una sociedad autoritaria que priva al hombre de su dignidad. Radrigán habla y corrige principalmente a las clases modestas, mientras que el *Ictus* se dirige sobre todo a la clase media chilena. Sin embargo, ambos teatros circulan con bastante fluidez por distintos públicos y es muy posible que aparezcan en el escenario uno después del otro, en los diversos actos públicos de carácter político organizados por la oposición chilena.

NOTAS

¹ CENECA, *Teatro Imagen* (Santiago: CENECA, 1980), p. 55. Documento de trabajo N° 4 de CENECA (circulación restringida), serie testimonio (maneras de hacer y pensar el teatro en el Chile actual) dedicado al grupo Imagen; texto y entrevista realizados por María de la Luz Hurtado y José Román.

² Hernán Vidal, "Cultura Nacional y teatro chileno profesional reciente", pp. 61-62 en *Teatro chileno de la crisis institucional: 1973-1980 (Antología crítica)*, ed. María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius de CENECA y Hernán Vidal de la Universidad de Minnesota (Minneapolis/Santiago de Chile: Universidad de Minnesota y CENECA, 1982), pp. 54-99.

³ María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius, "Transformaciones del teatro chileno en la década del 70" en *Teatro chileno*, pp. 1-53. Hernán Vidal, "Cultura nacional y teatro chileno profesional reciente", en *Teatro chileno*, pp. 54-99.

Teatro de Juan Radrigán, ed. María de la Luz Hurtado y Juan Andrés Piña de CENECA y Hernán Vidal de la Universidad de Minnesota (Santiago de Chile: CENECA de Chile-Universidad de Minnesota, 1984). Este libro incluye dos estudios: Hurtado y Piña, "Los niveles de marginalidad en Radrigán", pp. 5-37 y Vidal, "Juan Radrigán: los límites de la imaginación dialógica", pp. 39-61.

⁴ CENECA, *Teatro Ictus* (Santiago: CENECA, 1980). Documento de trabajo N° 2 de CENECA (circulación restringida), serie testimonio (maneras de hacer y pensar el teatro en el Chile actual) dedicado al grupo Ictus; texto y entrevistas realizados por Hurtado y Ochsenius.

⁵ CENECA, *Teatro Ictus*, p. 92.

⁶ *Teatro Ictus*, p. 35.

⁷ *Teatro Ictus*, p. 40.

⁸ Vidal, "Cultura nacional y teatro chileno profesional reciente" en *Teatro chileno*, p. 64.

⁹ "[Autoanálisis:] Investigación de uno por sí mismo, llevada a cabo de forma más o menos sistemática recurriendo a ciertos procedimientos del método psicoanalítico-asociaciones libres, análisis de los sueños, interpretaciones del comportamiento, etc." J. Laplanche y J.-B. Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis*, trad. Fdo. Cervantes Gimeno (Barcelona: Labor 1971), p. 40.

¹⁰ *Teatro Ictus*, p. 48.

¹¹ "[Asociación libre:] Método que consiste en expresar sin discriminación todos los pensamientos que vienen a la mente, ya sea a partir de un elemento dado (palabra, número, imagen de un sueño, representación cualquiera), ya sea de forma espontánea" (Laplanche y Pontalis, p. 37).

¹² *Teatro Ictus*, p. 53.

¹³ "L'énonciation est cette mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation.

Le discours, dira-t-on, qui est produit chaque fois qu'on parle, cette manifestation de l'énonciation, n'est-ce pas simplement la 'parole'? Il faut prendre garde à la condition spécifique de l'énonciation: c'est l'acte même de produire un énoncé et non le texte de l'énoncé qui est notre objet. Cet acte est le fait du locuteur qui mobilise la langue pour son compte. La relation du locuteur à la langue détermine les caractères linguistiques de l'énonciation". Emile Benveniste, "L'appareil formel de l'énonciation", p. 80, en *Problèmes de linguistique générale II* (Paris: Gallimard, 1974), pp. 79-88.

¹⁴ Sergio Vodanovic e Ictus, *Cuántos años tiene un día en Teatro chileno*, pp. 139-195. Nuestras citas de *CATUD* provienen de aquí.

Esta antología incluye, además, los siguientes textos dramáticos: *El último tren* (Gustavo Meza y Teatro Imagen), *Tres Marias y una Rosa* (David Benavente y Taller de Investigación Teatral), *Lo crudo, lo podrido y lo cocido* (Marco Antonio de la Parra), *Baño a baño* (Jorge Vega, Jorge Pardo y Gmo. de la Parra) y *Una pena y un cariño* (José Manuel Salcedo y Jaime Vadell).

¹⁵ Marco Antonio de la Parra, Darío Osses, Jorge Gajardo e Ictus, *Lindo país esquina con vista al mar*. Documento escrito a máquina, 53 págs., de circulación restringida, para uso del grupo Ictus. Nuestras citas de *LP* provienen de aquí.

¹⁶ Para efectos descriptivos de la acción dramática y, en general, de la estructura del texto dramático de *CATUD*, nos ha sido de gran ayuda el libro de Juan Villegas, *Interpretación y análisis del texto dramático* (Ottawa: Girol Books, col. Telón, teoría, 1982). También nos ha sido de mucho provecho el comentario que hace Vidal de la anécdota de *CATUD* en pp. 75-78 en su ya citado "Cultura nacional y teatro chileno profesional reciente", incluido en *Teatro chileno*.

¹⁷ La obra de teatro incluye también tres videos, de ocho minutos de duración cada uno, que constituyen los reportajes que los periodistas han preparado para el programa que animan.

¹⁸ "La instalación del autoritarismo tuvo por objeto la desmovilización y parálisis de la participación política formada de la tradición populista. La negociación política fue reemplazada por la directa intervención del Estado en la sociedad civil con edictos de carácter administrativo y tecnocrático. Las instituciones mediadoras de la sociedad civil fueron inmediata o gradualmente suspendidas, eliminadas, dirigidas o limitadas. Por tanto, la capacidad de la conciencia pública para totalizar su conocimiento de la sociedad y la cultura, quedó fragmentada en extremo. Ella ha quedado limitada a la experiencia inmediata de lo cotidiano, modulada tanto por la censura de los medios de comunicación masiva como por la interiorización psíquica de los mecanismos de represión. La atomización de la experiencia social ha quedado complementada con la estricta imposición de una política de mercado en cuanto al acceso de la población a los servicios públicos antes subvencionados por el Estado. El consumo de bienes culturales, educacionales y de salud, en este contexto, promueve una estamentización social de acuerdo con los ingresos, lo cual es reforzado con una política económica global que fomenta la concentración monopólica de capital en manos de minorías pequeñísimas" (Vidal, "Cultura nacional...", p. 61).

¹⁹ CENECA, *Seminario. Teatro chileno en la década del 80* (Santiago: CENECA, 1980), p. 160. Documento de trabajo N° 11 de CENECA

(circulación restringida), serie testimonios (maneras de hacer y pensar el teatro en el Chile actual); texto editado por Hurtado y Ochsenius.

²⁰ CENECA, *Seminario*, p. 21.

²¹ Véase Vidal, "Cultura nacional..." citado por nosotros al comenzar el capítulo.

²² *Teatro Ictus*, p. 82.

²³ Juan Andrés Piña, "Lindo país esquina con vista al mar. Nueva búsqueda del Ictus". *Mensaje* [Santiago de Chile] Núm. 286 (enero-febrero 1980), p. 64.

²⁴ José Joaquín Brunner, *La cultura autoritaria en Chile* (Santiago: FLACSO, 1981), p. 33.

²⁵ CENECA, *Seminario*, p. 37.

²⁶ *Teatro Ictus*, p. 112.

²⁷ *Teatro Ictus*, p. 104.

²⁸ *Teatro Ictus*, p. 121, citando a J. A. Piña.

²⁹ En *La cultura autoritaria*, Brunner hace el siguiente comentario acerca del rol de la televisión bajo el autoritarismo: "Se ha logrado así transformar este poderoso medio en el principal modelador de una *cultura de masas* en extremo banal, repleta de motivos y tópicos pseudo-sentimentales, policiales o ficcionales, estos últimos por lo general extraídos del mundo infantil del *comic strip*. El campo cultural se ha visto penetrado así por una amplia influencia de socialización masiva, que nada importante aporta, sin embargo, salvo, quizás, una nueva forma de 'educación sentimental'" (p. 94). "Si esto es reflejo, por un lado, de la incapacidad del bloque en el poder para proponerse una tarea hegemónica con alcance de masas, es reflejo, asimismo, de una clara opción en favor de la degradación de la conciencia colectiva, destinada a mantener a las masas en un nivel de subordinación ideológica y de carencia de perspectivas culturales vinculadas a la elaboración de su propia experiencia" (p. 95).

³⁰ *Teatro Ictus*, p. 121, citando a J. A. Piña.

³¹ "Ya en 1978, los sectores medio-altos alcanzan la recuperación del poder adquisitivo que ostentaban en 1970, cosa que también ocurre en los grupos medios en 1979. El 40% más pobre de la población, sin embargo, mantiene en estos años la pérdida de su poder adquisitivo en más de un 20%. Igualmente, el desempleo (incluido trabajadores del PEM, Plan de Empleo Mínimo), se mantiene a niveles muy elevados, cercano al 20% de la fuerza de trabajo, manifestando el carácter socialmente excluyente del modelo", Hurtado y Ochsenius, "Transformaciones del teatro chileno en la década del '70" en *Teatro chileno*, p. 28.

³² Para la relación entre Radrigán y Arthur Miller, cf. Jorge Cánepa, "Juan Radrigán: *Hechos consumados*", *Mensaje* [Santiago de Chile], N° 309 (junio 1982), pp. 269-273. Para la filiación de Radrigán con Samuel Beckett y el teatro social chileno, cf. Grinor Rojo, "Teatro chileno bajo el fascismo", *Araucaria* [de Chile], N° 22 (1982), pp. 123-136.

³³ Hurtado y Piña, "Los niveles de marginalidad en Radrigán", en *Teatro de Juan Radrigán*, pp. 5-37.

³⁴ Hurtado y Piña, p. 34. La importancia de la oralidad en Radrigán es explicada más en detalle en Hernán Vidal, "Juan Radrigán: los límites de la imaginación dialógica", en *Teatro de Juan Radrigán*, pp. 39-61.

³⁵ "A la vez, cualquier lugar y ocasión se puede volver adecuado para realizar un monólogo, un diálogo, una obra de este autor". "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 director, a riesgo de reducir la obra de Radrigán a una lectura unidimensional", Hurtado y Piña, pp. 36 y 37, respectivamente.

³⁶ Grinor Rojo, p. 136.

³⁷ Detalles de la gira en Juan López, "Juan Radrigán, o la soledad de un autor de fondo", *Araucaria* [de Chile], N° 25 (1984), p. 206.

³⁸ Juan Radrigán, *Hechos consumados* en *Teatro de Juan Radrigán*, pp. 275-315. Citaremos según este texto.

³⁹ Juan Radrigán, *El toro por las astas* en *Teatro de Juan Radrigán*, pp. 316-363. Citaremos según este texto.

⁴⁰ Raúl Osorio, citado en Ana María Foxley, "Teatro: una vida con alas y raíces", *Hoy* [Santiago de Chile], N° 368 (8-14 agosto 1984), p. 59.